

The background of the cover is a vibrant, abstract pattern of glowing blue and white lines radiating from central points, resembling a stylized aurora or a network of light trails. The lines are thin and delicate, creating a sense of movement and energy. The overall color palette is dominated by various shades of blue, from deep cerulean to bright cyan, with white highlights at the centers of the radiating patterns.

Aurora.

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.9, n.27, out.16-jan.17

dossiê - experimentos políticos éticos e estéticos:
resistências e produção de novos devires

Conselho Editorial

Ana Amélia da Silva (PUC-SP)
Celso Fernando Favaretto (USP)
Fernando Antonio de Azevedo (UFSCAR)
Gabriel Cohn (USP)
José Luis Dader García (Universidad Complutense de Madrid)
Laurindo Lalo Leal (USP)
Maria do Socorro Braga (UFSCAR)
Maria Izilda Santos de Matos (PUC-SP)
Miguel Wady Chaia (PUC-SP)
Raquel Meneguelo (UNICAMP)
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótoro (PUC-SP)
Yvone Dias Avelino (PUC-SP)
Venício Artur de Lima (UnB)
Vera Lucia Michalany Chaia (PUC-SP)
Victor Sampedro Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)

Editores

Rosemary Segurado, PUC-SP, Brasil
Rodrigo Estramanho de Almeida, FESPSP, Brasil

Editora Assistente

Tathiana Senne Chicarino, PUC-SP, Brasil

Comitê Editorial

Silvana Gobbi Martinho, PUC-SP, Brasil
Marcelo Burgos Pimentel dos Santos, UFPB, Brasil
Bruno Carriço Reis, Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde
Eduardo Luiz Viveiros de Freitas, Estácio-Uniradial - SP, Brasil
Claudio Luis de Camargo Penteado, UFABC, Brasil
Miguel Wady Chaia, PUC-SP, Brasil
Rose Rosemary Segurado, PUC-SP, Brasil
Vera Lucia Michalany Chaia, PUC-SP, Brasil
Cristina Maranhão, PUC-SP, Brasil
Syntia Alves, PUC-SP, Brasil
Rafael de Paula Aguiar Araújo, PUC-SP, Brasil

Revisão de texto

Deysi Cioccarì

Arte e Diagramação

Yasmin Mancini

Aurora: revista de arte, mídia e política é uma publicação do NEAMP - Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0.

Aurora

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.9, n.27

Sumário

Apresentação	4-5
Dossiê - Experimentos políticos éticos e estéticos. Resistências e produção de novos devires	
O oco ritmo, timbre e círculo	6-17
Ricardo Campello	
Força e devir no teatro de Antonin Artaud	18-30
Judson Forlan Gonzaga Cabral	
Deleuze, drogas e literatura: o 'corpo sem órgãos de William Burroughs	31-46
Marcelo Romani Peccioli	
Oficina de modelo vivo: um experimento ético-estético	47-56
Bruno Maschio e Silvana Tótora	
Uma máquina de guerra, <i>riot grrrl</i>	57-74
Flávia Lucchesi	
Cidade sensação	75-83
Joana Egypto	
)Limpeza do invisível(84-91
Talita Alcalá Vinagre	
Por que ler e escrever são atos políticos? A literatura marginal periférica para além das representações	92-107
Jailton Farias da Silva	

Resenha

***Quid vitae?* Uma política dos movimentos aberrantes** 108-113

Silvana Tótora

Artigos

Deleuze e os devires minoritários na velhice 114-136

Ricardo Niquetti

A pós-modernidade da comunicação: o discurso sob o efeito de verdade 137-155

Walcler de Lima Mendes Junior

A transição da carreira domístico profissional para o ensino do ofício 156-177

Adriano Batista Alves

Apresentação

Experimentos políticos éticos e estéticos. Resistências e produção de novos devires.

A proposta desse dossiê tem como eixo a relação entre arte e política como produção de novos possíveis de subjetividade artista e de resistência política. Na esteira de Deleuze e Guattari, realçamos o conceito de arte como sensações que se desdobram em um composto de perceptos e afectos; e em uma política “menor”, micropolítica, que perturba e corrói uma política molar que se pauta pelo governo das condutas dispostas em instituições estatais conectadas à máquina capitalística. Os artigos que seguem são experimentos de vida artista e resistente a essa política molar.

Em seu vínculo estreito com a vida, a política, para Deleuze, não visa lutar contra os poderes para substituí-los, mas afrontar o insuportável de uma época e o intolerável da axiomática capitalista mundial. Trata-se de resistência a toda relação ou forma de poder. A política consistiria em um acontecimento ético e estético. Estético porque seus modos de existência envolvem coletividades minoritárias, aquelas que estão fora, ou seja, cujas ações, visibilidades e falas estão em desacordo com a temporalidade e seus modelos. É ético em razão da potência de afetar e ser afetado nas relações, e que inaugura uma força outra, singular em sua imanência, de habitar o mundo ou povoar a terra.

A arte, em seu composto de perceptos e afectos, não se distingue da política, porque clama por um povo que falta e uma nova terra. Perceptos não são percepções, pois não se ligam às experiências vividas por um sujeito já constituído. Perceptos são forças, não visíveis, um quantum intensivo que toca

o corpo para provocar sensações nunca antes experimentadas. São essas forças, que são perceptos, que provocam os estados alterados da percepção, fazendo passar algo nunca visto, sentido ou falado. A política começa quando a fala e as relações vividas deixam de reproduzir uma função social para atingir o “menor”: “o indizível”, “o invivível”, “o impensável”.

Afectos, por sua vez, não se confundem com os sentimentos, tampouco correspondem à passagem de um estado vivido a outro. Os afectos não constituem as afecções ou estados de um corpo, mas são devires provocados pela “vergonha de ser homem”, ou seja, aquele que estabelece com sua época um compromisso espúrio.

Os artigos que se seguem são experimentos micropolíticos de dança, música, performance, literatura...que dão visibilidade aos perceptos e liberam os devires. Espera-se afetar não somente as potências de individualidades, mas aquelas de um campo social. E, quiçá, com isso se visualize o intolerável e este se erga por algo não pessoal, mas político. Ecoando os dizeres de Deleuze: fazer nascer o povo que falta em nós.

Silvana Tótora

Professora da PUC/SP e pesquisadora do NEAMP

O oco ritmo, timbre e círculo

Ricardo Campello¹

Resumo: O artigo a seguir discute algumas implicações estéticas de um instrumento musical de sopro proveniente das regiões norte e central da Austrália, confrontando suas propriedades rítmicas e timbrísticas com problematizações e conceitos lançados por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Conhecido no Ocidente pela prosopopéia *didgeridoo*, o instrumento consiste em um longo tronco de madeira corroído em seu interior pela ação de cupins. Este texto discute a abertura de possibilidades gerada pela relação entre o instrumento e o tocador, lançando mão das noções de *intensidade*, *deriva* e *desterritorialização*, propostas por Deleuze e Guattari, bem como à possível conexão entre o *dentro* e o *fora* ocasionada pela prática do *didgeridoo* em suas diferentes dimensões de escuta e toque.

6

Palavras-chave: *Didgeridoo*. Caos. Ritmo. Timbre. Intensidade

¹ Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Abstract: The following article discusses some of the aesthetical implications of a musical wind instrument from Central and North Australia, facing its rhythmic and timbristic properties with problematizations and concepts employed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Known in the West by *didgeridoo*, the instrument consists in a long wood trunk corroded in its interior by termite's action. This text discusses the opening possibilities created by the relation between the instrument and the player, dealing with the notions of *intensity*, *drift* and *deterritorialization*, proposed by Deleuze and Guattari, as well as with the possible connection between the *inside* and the *outside* caused by the *didgeridoo* practice in its different dimensions of listening and playing.

7

Key words: *Didgeridoo*. Chaos. Rhythm. Timbre. Intensity.

Introdução

Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tue Dhu Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue
 Tue Tue Dhu Tu Î Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tu Î Dhu Tue Dhu
 Tue Tue Dhu Tue Tue Tue Dhu Tu Î Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tu
 Î Dhu Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tu Î Dhu Tu Î Dhu Tue Tu
 Î Dhu Tue Tue Tue Dhu Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tue Dhu
 Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tue Dhu Tue Dhu Tue Tue Dhu
 Tue Tue Tu Î Dhu

(Exercício rítmico para *didgeridoo*).

O instrumento consiste em um tronco oco, usualmente construído a partir de espécies endêmicas de eucalipto, provenientes do norte australiano. Alguns pesquisadores afirmam se tratar do instrumento de sopro mais antigo do planeta (MOYLE, 1981; McMAHON, 2004). Seu uso ritual é notório, porém pouco detalhado devido aos bloqueios colocados pelos povos que o utilizam tradicionalmente. A atitude de desconfiança e inimizade destes povos em relação ao homem branco relaciona-se ao extermínio e à marginalização de suas populações pela metrópole britânica durante o período colonial e além. Devido a isso, certos segredos relacionados às suas práticas culturais permanecem resguardados como forma de preservação daquilo que lhes é próprio.

A partir da interdição do acesso às fundamentações mitológicas atribuídas ao *didgeridoo* (como é conhecido no Ocidente), pode-se delinear algumas questões suscitadas pela pura e simples experiência de ouvir e tocar o instrumento. Questões que atravessam ritos, ritmos, e fluxos de *intensidade* sensorial, entremeadas pela conexão entre ar e terra que se dá no movimento sonoro de pressão e descompressão, *dentro e fora*. O som grave por ele gerado é composto por apenas uma nota. A riqueza e complexidade do instrumento advêm, todavia, da grande variedade de ritmos e timbres que é capaz de produzir, oscilando de acordo com as características próprias de cada tocador, bem como pelo formato, comprimento e propriedades irregulares internas do tronco, elaboradas minuciosamente pelos insetos mastigadores.

A execução do *didgeridoo* envolve um exercício de *respiração circular*, o que implica uma relação bastante particular entre o instrumento e o tocador. Em linhas gerais, o sopro não se interrompe com a inspiração, fazendo da corrente sonora um fluxo ininterrupto. O tocador não para de tocar a fim de tomar fôlego,

impulsionando uma oxigenação rápida e constante do cérebro. A partir deste exercício, quanto mais intensa é a correlação instrumento-tocador, mais essa relação é alterada e por mais tempo é capaz de perdurar.

O oco

A madeira é carcomida em seu interior pela ação de cupins, pragas notórias pelos prejuízos econômicos que são capazes de provocar. Os insetos corroem a parte interna do pau, deixando a marca de seus caminhos em minúsculos túneis produzidos dentro do tronco. A corrosão *por dentro* tem sido uma opção arriscada. Sabe-se sequer se se trata mesmo de uma opção – criar vacúolos?² Mais tarde, as veredas irregulares deixadas pelos cupins serão percorridas pelas vibrações emitidas a partir dos lábios e língua do tocador, passando pela projeção dos dentes.

A escolha e coleta da madeira seguem um procedimento. Para encontrar um tronco apropriado, o tocador examina cada árvore de eucalipto segundo os conhecimentos de seu povo sobre a vegetação local e os padrões de atividade dos cupins, e utiliza uma espécie de martelo para bater nos troncos, testando, a partir da ressonância, se a árvore está devidamente oca³. Utilizando um facão ou machado, o tocador corta parte do tronco, sem arrancá-lo totalmente do solo, para verificar se o diâmetro do buraco escavado pelas térmitas é suficientemente largo. Se ainda não o for, ele deixa o tronco onde encontrou, retornando somente quando os insetos terminarem seu trabalho – os cupins interrompem o trabalho corrosivo e abandonam o tronco escavado quando atingem o albúrnio, parte do caule localizada entre a casca e o lenho, já que ele contém elementos químicos que os repele (McMAHON, 2004). Caso o buraco esteja com diâmetro propício, o tocador retira o tronco do mato e limpa sua parte de dentro com um espeto, removendo as farpas remanescentes (MOYLE, 1981).

O *didgeridoo* varia de um a dois metros de comprimento, fazendo variarem também a tonalidade e o timbre que resultarão do sopro e da ressonância. Cada

² Gilles Deleuze sugere a possibilidade de se criar “vacúolos de não-comunicação” no interior da linguagem como forma de interrupção dos efeitos de controle por ela mobilizados (DELEUZE, 1992, p. 217).

³ Costuma-se designar de “etnobotânica” os conhecimentos de povos selvagens sobre o mato, com o propósito de inseri-los nos domínios da Ciência e reconhecer assim sua sabedoria. Saberes sujeitados, poderia dizer Michel Foucault (1999). Ciência nômade ou menor, em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997b).

didgeridoo emite uma só nota, um só tom, podendo, contudo, fazer ressoar uma quantidade indefinida de harmônicos. Geralmente, quanto mais longo o instrumento, mais baixas as frequências por ele geradas, junto à cavidade bucal e à voz do tocador.

O nome foi dado pelos colonizadores britânicos durante as primeiras décadas do século XX, por meio da prosopopeia: DI DGE RI DU. Era assim que as ondulações produzidas pelos tocadores nativos soavam aos ouvidos ingleses. E assim o instrumento passou a ser conhecido pelo homem branco no final da década de 1910, muito embora possua mais de 45 nomenclaturas distintas, de acordo com o grupo que o utiliza. *Yidaki*, *Yiraka*, *Yirtakki*, *artawirr*, *djibolu*, *Kurmur*, *Ipírrra*, *garbak*, *ngaribi*, *bambu*, *paambu* e *ngarriralkpwina*, são alguns dos nomes locais a ele dados (MOYLE, 1981).

Alguns etnomusicólogos dizem que se trata do instrumento de sopro mais antigo do planeta. Estima-se que o *Yidaki* seja tocado por povos das regiões norte e central da Austrália há mais de um milênio. Pesquisas arqueológicas realizadas na região de Kakadu mostram o instrumento traçado em pinturas rupestres, indicando que os grupos que lá habitam utilizam o seu *garbak* há pelo menos mil anos. Uma outra pintura, situada nas rochas-limite do planalto de Arnhem Land, apresenta com grande clareza um tocador de *didgeridoo* e dois dançarinos participando de um ritual, em um registro que data de cerca de 1.500 anos atrás (Ibid.).

O *didgeridoo* é tradicionalmente utilizado em cerimoniais ritualísticos, acompanhado do *bilma* (um par de tocos que marcam o andamento e as acentuações da música), canto e dança. As qualidades, funções e representações dos diferentes toques permanecem, contudo, quase uma incógnita às pesquisas em antropologia e musicologia que se dedicam ao tema. O uso cerimonial do *didgeridoo* na música aborígene australiana é mantido em segredo pelos povos nativos. Sabe-se somente de seu vínculo estreito com a terra e com as aves (SCHELBERG, 1993).

Em uma lenda do tempo dos sonhos – o tempo anterior ao tempo⁴ – um deus que vive na terra carrega seu *didgeridoo* nas costas. Quando decide

⁴ Grande parte das mitologias dos povos australianos acerca da invenção do mundo mencionam o tempo dos sonhos (*Dreamtime*) como a época em que os deuses habitavam a terra, antes que o mundo e as coisas que nele vivem tomassem suas formas atuais. Durante o *Dreamtime*, a terra era um lugar inóspito, plano e sem cor. Os Grandes Ancestrais dormiam embaixo da crosta terrestre e se pareciam com animais ou plantas, mas agiam como seres humanos. Por debaixo da superfície, essas enormes criaturas começaram a mover-se, fazendo com que o sol passasse a brilhar, o vento a soprar e a chuva a cair (SCHELLBERG, 1993, p. 135).

metamorfosar-se em pássaro, o tronco se transforma em sua longa cauda. Outra história contada pelos nativos narra três deuses-pássaros reunindo-se para cantar, dançar e tocar *didgeridoo*. Durante o ritual, eles criam e nomeiam as coisas da terra. Ao concluírem o trabalho de criação, os deuses entregam os instrumentos, as canções e as danças aos humanos que os repassarão de geração em geração. Há, ainda, quem diga que se a terra tivesse voz, seria o som do *Yidaki* (Ibid.).

O elo estabelecido entre o ar e a terra parece ser forjado pelo instrumento como feixe de ligação, seja nos ritos aborígenes, seja em sua própria concepção, corte e preparação. Deuses, insetos, pássaros e homens aparecem como segmentos cuja conexão é formulada a partir destes dois planos: a terra enquanto corpo-a-corpo (cupim-tocador) e o ar enquanto passagem. Trata-se daquilo que Deleuze e Guattari (1997b) designam como *plano de consistência*. De dentro, as qualidades rítmicas, timbrísticas e tonais da madeira corroída são minuciosamente delineadas pelos cupins para o ar que correrá a partir do encontro do instrumento com a língua, lábios, crânio e tórax do tocador. A passagem vibratória de um meio, formado pela relação tronco-cupim, a outro, composto pelo complexo tocador-tronco, produzirá a “consolidação” de ambos, reunindo os elementos que se sucediam separadamente.

Tanto o comprimento do tronco, quanto as pequenas entradas escavadas pelas térmitas influenciam na velocidade pela qual o ar passará e por quais desvios. O movimento de pressão e descompressão gerado pela passagem tocador-tronco, com todos os desvios e irregularidades produzidos pela passagem tronco-cupim, cria as possibilidades rítmicas em um jogo muito específico de reflexão do ar na madeira. É a velocidade do tronco *em conexão* com a velocidade do aparelho respiratório do tocador que esboçam as formas rítmicas produzidas pelo sopro, confundido com a respiração. Há um debate sobre a pertinência de se considerar a velocidade específica de cada *didgeridoo*, ou se isso dependerá somente da qualidade técnica do tocador. Parece certo, todavia, que cada instrumento possui uma tendência de velocidade ou lentidão, cujas possibilidades serão mais ou menos exploradas por cada tocador. De todo modo:

É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem a chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 119).

Todavia, as pistas deixadas pelos povos do norte e do centro da Austrália a respeito do uso ancestral do *Yidaki* não vão além de poucas histórias. Pouco se enuncia de sua importância e significado. Pouco se explica sobre a qualidade das correlações cosmológicas mobilizadas pelo instrumento. O passado e o presente dos grupos aborígenes os fazem desconfiarem do europeu, temendo o roubo e a distorção de suas práticas culturais, já que o massacre e a usurpação marcaram todo o processo de colonização daquela grande península, tornada prisão-continente pela metrópole britânica⁵.

Apartado das qualidades precisas atribuídas ao *didgeridoo* por sua história e sacralidade, resta somente o tronco oco. Um objeto esvaziado de sentido, cujo vácuo explicativo é garantido pelo mito interdito. Uma ausência de significado que impele à prática de ouvir e tocar o tronco, já que seus fundamentos mitológicos estão fora de nosso alcance. O silêncio do índio australiano faz restar a experiência, simultaneamente aérea e subterrânea. O segredo interdito – resistência ou vácuo – produz um oco de significado, deixando como possibilidade única a *intensidade* dos fluxos de oxigênio e pressão sonora que se concentram no tubo pela ação dos insetos, em relação necessária com as caixas craniana e torácica do tocador. Entretanto, a continuidade da corrente de pressão e descompressão que liga o interior-tronco ao interior-tocador envolve toda uma prática que, se não é segredo, requer um deslocamento.

Tocar o *Yidaki* e mantê-lo soando de maneira ininterrupta exige um exercício de inspiração concomitante à expiração, por meio do que se chama de *respiração circular*. Nunca se para de tocar para tomar fôlego. O ar é expelido pela vibração dos lábios ao passo que penetra as narinas em um exercício contínuo de hiperoxigenação do cérebro. Tudo isso requer tempo de prática e, sem a devida paciência, o risco de desmaio ou desfalecimento é certo. A respiração circular impõe os limites estéticos que somente serão ultrapassados pela qualidade técnica do tocador: insistência e repetição exaustiva. Isso porque o *inspirar* atrela-se a uma determinada acentuação, e o *expirar*, outra, fazendo com que as marcações de pulsos estejam conectadas aos movimentos da boca, da glote e dos pulmões que, por sua vez, obedecem às exigências de oxigenação dos tecidos. O nexo entre as funções fisiológicas e as intenções musicais cria a necessidade de um estado em

⁵ A respeito da invasão britânica e formação da imensa colônia penal no interior do território hoje compreendido pela Austrália, ver: *The convict ships, 1787-1868* (BATESON, 2004) e *The Penal peninsula: Port Arthur and its outstations, 1827-1898* (BRAND, 1978).

que nem uma nem outra constituam o foco da atenção do tocador que, de certa maneira, deixa de comandar o instrumento para colocar-se à *deriva*.

Desse modo, a construção musical que se dá na conexão tronco-tocador não é possível senão por meio da improvisação. Tal como o ar que varia entre o dentro e o fora através de fluxos circulares, o som escorre e percorre as entradas e saídas abandonadas pelos cupins em um movimento próprio e relativamente alheio à vontade do tocador que se deixa conduzir em sua condução peculiar. Não há ponto de chegada, apenas de saída.

A relação instrumental cessa, dando espaço para uma espécie de queda livre lenta. A intenção dá lugar à intensidade, provocando um relativo descontrole dos sons emitidos pela necessidade de controle das funções respiratórias. Isso pode se inverter e as consequências estão dadas – pretejar da visão, desfalecimento. É nesse exercício de oxigenação intensa e incerta que a gravidade do *didgeridoo* encontra seu contrapeso, sua *desterritorialização*. Aquilo que parece estático, grave por excelência, cravado na terra plana e sem cor, passa a atravessar e ser atravessado por toda uma corrente de energia projetada da colônia de cupins para *fora* (DELEUZE, 2006). Peso e leveza se intercalam na fluidez sonora que inaugura o ritmo.

A oscilação respiratória altera a estabilidade do harmônico cardinal (que ocupa as baixas regiões do espectro sonoro, variando de 50Hz a 100Hz), dando início a uma determinada pulsação na base, cuja figura rítmica poderá ser complexificada pela projeção da voz que se soma às frequências geradas pelos lábios em vibração. “Consagrando-se à articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 41). Diferente dos instrumentos de sopro ocidentais, o *didgeridoo* responde à emissão da voz fazendo-a vibrar em consonância ou dissonância com o harmônico-base, o que permite uma misteriosa multiplicidade de timbres.

Cria-se, através de uma queda em elevação, o movimento em círculo que inverte a gravidade do tronco e seu peso ao sopro de baixas frequências, possibilitando uma conexão bastante particular entre a terra e o ar, entre o dentro e o fora, próxima aos estados sugeridos por Deleuze por meio da noção de intensidade. Fluxos de ar e de terra que podem nos levar para cada vez mais longe, tomando como linha oscilatória a multiplicação de um único tom nele mesmo. Nas palavras de Deleuze e Guattari, elabora-se:

...Uma pura matéria sonora intensa, sempre em conexão com sua própria abolição, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura para se desgarrar de uma corrente ainda demasiado significante. No som, só a intensidade conta, geralmente monótona, sempre assingificante (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 14)

É do interior-mundo dos insetos de território, ordenados como *eusociais*, que se produz a experiência intensiva e desterritorializada. Lá ela é elaborada: no aparelho bucal mastigador do cupim sobre o qual as ciências biológicas vestiram o uniforme de operário, submeteram a uma rainha e fizeram atuar par e passo com aqueles aos quais se atribui a função de soldados da colônia. Sobrecodificação incessante, quase microscópica, ainda que universalizante, que bloquearia as possibilidades sonoras cuja regra de método consiste tão somente no duplo: ritmo-timbre.

“Nada menos ritmado do que uma marcha militar” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 119). A saída, o escape e a transcodificação serão dados exatamente pelo desastre econômico provocado a partir do trabalho corrosivo, ou pela produção de intensidades de ritmo e de timbre. Ao lado de Deleuze, o que se chama de ritmo aqui não é de nenhum modo um intervalo fixo ou regular de pulsações. O ritmo é “o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação” (Ibid.). É muito difícil, na execução do *Yirdaki*, mantê-lo durante um longo período sob uma valoração fixa de batidas por minuto (BPM). Sua velocidade é necessariamente variável e inconstante conforme a necessidade de oxigenação do tocador e do tronco, assim como pela intenção estética ou mágico-ritualística. Esse movimento é intensivo.

Deleuze e Guattari discutem a relação entre meios distintos na formação do ritmo:

transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. Justamente, a noção de meio não é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, pp. 118-119).

Na execução do *didgeridoo*, ritmo e caos se interseccionam em um duelo permanente pela irrupção do acaso ou da voz do tocador, ou mesmo da voz ao acaso, produzindo um bloco heterogêneo de timbres que se ligam na passagem de um meio (*corpo-didgeridoo*) a outro meio (*corpo-tocador*). O bloco ar-voz, que pode manifestar-se em grito-ar, tem sempre um resultado impreciso ou inesperado, fazendo com que o fluxo mude de direção. A configuração rítmica – errante e submetida às interferências do acaso – é agenciada pela conexão tronco-tocador cujo elo se estabelece em grande medida pela respiração circular.

O timbre é também variável por sua vez, já que depende do encontro específico entre cada tronco e cada tocador. Um mesmo tronco produz uma quantidade múltipla de timbres de acordo com a qualidade do sopro e da voz de cada tocador. Um tocador cujas qualidades vocais são predominantemente guturais poderá produzir um efeito consonante com o harmônico-base do tronco, sobrepondo ondas sonoras de longo comprimento e gerando uma ondulação muito próxima à formação senoidal. Um outro tocador, cuja voz emite frequências mais altas, dificilmente produzirá uma senoide nesse mesmo tronco, tendendo a gerar ondas complexas que se dão a partir da sobreposição de frequências distintas. De qualquer maneira, a formação das ondas geradas não segue um padrão determinado, fazendo com que variem as percepções timbrísticas de cada instrumento transcodificado pelas qualidades e características específicas de cada tocador.

Toda essa construção acústica e estética é também cósmica quando a queda livre se eleva e intensifica em uma espécie de *transe* que se faz através do retorno e permanência de um improviso cíclico. Elaborar-se um fluxo em espiral que nos leva para longe, e ainda mais longe, alterando as sensações sonoras, e mesmo visuais, devido ao fluxo intenso da corrente de oxigênio no cérebro. A percepção das cores também se altera na confusão entre o meio tronco e o meio tocador que caracteriza o transe:

como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 117).

A fusão tronco-tocador remete a um determinado estado de implosão da duplicidade por meio da intensificação dos fluxos de ar e velocidade, o que não significa necessariamente uma aceleração, apesar de muitas vezes tender a isso, mas uma deriva causada pela intensidade do percurso sonoro e suas voltas sobre ele mesmo. A errância, o improvisado e a queda suspensa em deriva desfazem a cisão entre as exigências físicas do tronco que toca e as do corpo que toca. Não há mais comando do tronco sobre a respiração, tampouco do tocador sobre o fluxo sonoro.

Faz-se imprescindível, portanto, que se busque um possível acordo, uma espécie de fusão sujeito-objeto que desvencilha qualquer certeza, tal como a relação instrumental de intenção musical, ou a própria respiração. O absoluto se futiliza na instauração de um acordo anticontratual que, longe de supor a pacificação do confronto, aniquila o tocador e o instrumento antes de preservá-los, fazendo-os retornar ao ponto inaugural da diferença rítmica, e assim sucessivamente no jogo de ondulações circulatorias.

[...] uma zona de *indistinção, de indiscernibilidade, de ambiguidade* se estabelece entre dois termos, como se eles tivessem atingido o ponto que precede imediatamente sua respectiva diferenciação: não uma similitude, mas um deslizamento, uma vizinhança extrema, uma contiguidade absoluta; não uma filiação natural, mas uma aliança contranatureza. [...] Já não é uma questão de Mimese, porém de devir [...] (DELEUZE, 1997, pp. 102-103 – grifos do autor).

Não se trata aqui de uma experiência interior do tocador que toca ou do expectador que escuta. Não se está diante de um instrumento que possibilitaria um exercício próprio e íntimo por parte de quem emite ou de quem recebe um determinado sinal. Nos estados de transe cerimonial ou estético agenciados pela conexão tronco-tocador, é exatamente a conexão, ou a fusão, que produz o efeito em mutação, em queda livre. “O estado vivido não é algo subjetivo, ou não o é necessariamente. Não é algo individual. É o fluxo, e o corte de fluxo, já que cada intensidade está necessariamente em relação com uma outra de tal modo que alguma coisa passe” (DELEUZE, 2006, p. 324).

Agora já não há mais tocador, nem tronco, nem ar, nem terra, mas um bloco heterogêneo de ritmos-timbre que se ligam na passagem de um meio a outro e que mudam frequentemente de direção, percorrendo em círculos a suspensão do fluxo respiratório tornado bloco de energia sonora intensa. Emerge a formação de um *troncador* proveniente de ligações que tornam imperceptíveis as distinções

entre inspiração, expiração e emissão de voz na experiência assignificante de *troncar*. E as mais ou menos frequentes mudanças de direção se dão conforme a vontade de ninguém por já não haver mais ninguém. Apenas um sopro-sucção, grito que emerge e faz interromper, massa sem peso ou medida, ritmo que se faz no timbre da diferenciação, deriva próxima ao desfalecer. Transe.

Referências

BATESON, Charles. **The convict ships**, 1787-1868. North Sydney: Library of Australian History, 2004.

BRAND, Ian. **Penal península**: Port Arthur and its outstations, 1827-1898. West Moonah Tas.: Jason Publications, 1978.

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

_____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. “Pensamento nômade”. In. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 319-329.

_____. GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik, São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Peter Pál Pelbart e Janice Caifa, São Paulo: Ed. 34, 1997b.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução de Maria Ermentina Galvão, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

McMAHON, Charlie. “The Ecology of Temites and Didjeridus”. In. **The Didgeridoo**: From Ancient Times to the Modern Age. Schönau: Traumzeit-Verlag, 2004.

MOYLE, Alice. “The Australian Didjeridu: a late musical intrusion”. In. **World Archeology**, vol. 12, n. 3, 1981, pp. 321-333.

SCHELLBERG, Dirk. **Didgeridoo, Ritual Origins and Playing Techniques**. Havelte: Binkey Kok Publications, 1993.

WILSON, Edward. **The Insect Societies**. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

Força e devir no teatro de Antonin Artaud

Judson Forlan Gonzaga Cabral¹

Resumo: O presente artigo apresenta o debate acerca de um corpo que investe na produção de um teatro-vida. Um teatro que coloca em jogo outras maneiras de experimentar o acontecimento artístico bem como a possibilidade de emergir outras formas de percepções. Para tanto, tratamos parte das propostas do artista Antonin Artaud à luz dos conceitos do filósofo Gilles Deleuze buscando com isso converter a arte no problema da criação dos possíveis. Ou, dito de outra maneira, a arte como produtora de novos devires que nos permitem examinar de que forma o mundo objetivo permite uma produção subjetiva de novidade, ou seja, uma criação.

18

Palavra-Chave: Teatro-Vida. Força. Devir. Artaud. Deleuze.

Abstract: This article presents the debate regarding a body that invests in the production of a theater-life. A theater that puts in question other ways to experiment the artistic happening, as well as the possibility of emergence of other forms of perception. In order to achieve that, it starts from the work of the artist Antonin Artaud under the influence of the philosopher Gilles Deleuze. Searching how to convert art into the problem of the creation of possibles. Or, put in another way, art as creator of new becoming that allow us to examine the way that the objective world allows a subjective production of the new, the creation.

Keywords: Theater-Live. Force. Becoming. Artaud. Deleuze.

¹ Doutorando em Ciências Sociais pelo PEPG-PUC, pesquisador do NEAMP (Núcleo de Estudo em Arte, Mídia e Política da PUCSP), Artista-Educador. E-mail: judporo@gmail.com

Introdução

Se a arte torna-se interessante quando tem o poder de afetar, de alterar os sentidos, despertar percepções e estimular o pensamento crítico ou criativo para arrancar o espectador da inércia e lançá-lo a uma experiência outra, que não é a que ele vive cotidianamente, é porque ela de alguma maneira abre uma fenda entre o sujeito e o mundo, pois produz uma força que afeta nossos corpos e nos abre à novas percepções, que se materializarão em novos gestos, palavras, encontros etc. e que nesse sentido pode ter um efeito real de deslocamento da cartografia vigente.

Num mundo onde a lógica reinante é da produção e consumo cada vez mais rápido dos bens de produção materiais como também de subjetividades, ou seja, formas de vidas, esse outro espaço que emergiria e que se constituiria com essa arte promoveria uma suspensão na recepção, exigindo do espectador outro tipo de participação, outro tipo de encontro. O que é posto em jogo aqui é outra maneira de experimentar o acontecimento artístico e com isso converter a arte no problema da criação dos possíveis. Ou, dito de outra maneira, a arte como produtora de novos devires que nos permitiriam interrogar, à luz de Deleuze, acerca de que condições o mundo objetivo permite uma produção subjetiva de novidade, ou seja, uma criação.

A relação que essa arte estabelece não é mais a de transmissão de uma experiência, mas a do próprio experimentar. Nesse sentido, ela se deslocaria de uma arte figurativa, ou seja, uma arte ilustrativa, imitativa, documental, para uma arte figural como quer Jean-François Lyotard (2011), isto é, uma arte que a figura não se presta a significações do tipo de narração ou ilustração, mas está lá apenas como algo para o domínio do sensível. Ou mesmo “factual” no sentido de ser um registro de algo que “surge a sua frente como um fato” (LYOTARD, 2011, p.149), sem um significado a priori e sua verossimilhança. Uma arte das sensações que nos atravessa com suas forças, nos deslocando de um *Eu* e de um mundo que não nos permite pensar e ser fora do seu modelo.

Pensando nessa arte é que a presente comunicação se alia a Antonin Artaud, principalmente com sua concepção de Arte e Vida, de uma interferindo na outra, de uma arte e, aqui se referindo mais especificamente ao teatro, que se torna meio para construção de si e de possíveis, que imbricariam na criação de territórios alternativos àqueles ofertados ou mediados por essas tecnologias do poder vigente. Territórios esses que possam servir de meios para afirmar modos

outros de ocupar o espaço da casa, do tempo comunitário, de mobilizar condutas outras, de reinventar a corporeidade, de rascunhar uma existência outra. Um teatro que não se prende à representação de um sujeito ou de uma realidade previamente dada, mas que se torna o próprio espaço para o embate com essas constituições.

Força e devir no teatro

Artaud sempre reivindicou que o teatro criasse seu próprio espaço e que não fosse mera representação de conflitos sociais, e sim, que fosse um espaço de contínua criação, de feitura e desmanche do homem e do mundo que habita. Para isso, ele insistia na destruição do teatro ocidental como ele era feito e pensado, pois só assim poderia retomar um teatro que tocasse a vida. Artaud sonhava com um teatro que fosse o momento de confronto na qual toda existência era colocada em xeque.

O Teatro que Artaud buscava era um teatro que colocasse em movimento a sensibilidade, o espírito e a própria vida. O teatro artaudiano parte do que pode fremir a realidade. São temas cósmicos e universais que se dirigem ao homem total, em oposição ao homem psicológico, trancafiado em seus sentimentos. Quando Artaud e seu teatro incidem sobre a atualidade é para fazê-la transbordar, ir ao sentido do mais além, em outras palavras, o teatro abre uma fenda para passar uma espécie de matéria caótica, tornando sensível e visível. “É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente tornar-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto, que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro”. (ARTAUD *apud* Uno, 2007 p.39).

Antes de falar do teatro de Artaud seria de bom grado considerar a noção que Deleuze tem sobre o papel das forças na sensação estética. Em seus escritos sobre as artes, a ideia de força ocupa um lugar importante, principalmente, quando inserida a sua concepção da arte como não-representativa nem imitativa.

O papel das forças na obra de arte pode ser melhor verificado no livro *O que é a Filosofia*, principalmente na passagem em que Deleuze e Félix Guattari dedicam ao problema da definição da sensação estética na condição de “composto de *perceptos* e *afectos*”. Para os pensadores, a sensação estética corresponde a um “devir” na medida em que compreende um “torna-se” com o outro, isto é, abandonar as condições pessoais para inserir-se num mundo-outro. O modo como Deleuze e

Guattari explicam o desencadeamento do devir sensível passa pela noção de força, pois ela é a instância que nos faz encontrar com a linha de fuga de um devir. É no contato com as forças – que corresponde aos *perceptos* – apresentada numa obra de arte que o espectador (no caso do teatro) é levado na linha de fuga de devires, os quais correspondem aos *afectos*. As forças, nesse sentido, aparecem como instância diretamente responsável por desencadear a sensação naquele que entra em contato com a obra de arte. Deleuze anuncia que o principal objetivo de uma arte reside em proporcionar forças ou tornar sensíveis as forças presentes no mundo. Forças que se tornam insubordinadas, já que não se submete ao organismo, à significação, mas produz desvios, adquirindo novos sentidos. Força ativa marcada pelo poder de transformação. Força irreduzível às funções de adaptação, conservação e utilidade da vida.

Baseando-se nessa noção é que entendemos a recusa de Deleuze em considerar a arte como figuração, pois ele está supondo que na figuração se trata de ilustrar um objeto através da reprodução de suas formas. Diferente disso, para o autor, a arte, seja ela música, literatura, artes plásticas, dança ou teatro deve ser “instrumento para traçar as linhas da vida”, isto é, para produzir os “devires reais” que estão presente na vida. (DELEUZE; GUATTARI, 2008).

Vida essa que é investida por padrões majoritários, isto é, por modelos. Sendo o devir, portanto, uma espécie de recusa desse padrão majoritário que levaria todos a certo reconhecimento como padrão oficial o homem-branco-macho-adulto-europeu, significando de tal maneira uma medida em relação a qual todos devem acompanhar. O devir em Deleuze, seja ele devir-menor, devir-mulher, devir-criança, devir-molécula, devir-animal ou qualquer outro, tem como ação arrastar para fora do padrão majoritário. Todos os devires dão nascimento a outros modos de existência que não se reconhecem no padrão majoritário ou, se quiser, universal nenhum, pois nos devires são múltiplas as existências sem nenhum se impor ao outro. Se o padrão remete a um modelo de poder – histórico, estrutural ou os dois ao mesmo tempo – o devir remete a uma potência do menor, na medida em que se desvia e faz desviar do modelo.

O devir é, nesse sentido, um modo de desertar o maior. Para Deleuze não existe devir-maior já que para o autor o tornar-se maior significa respeitar ou reiterar tanto as regras impostas como as maneiras do modelo. Os devires são como uma linha que passa entre o sujeito e o objeto, entre as categorias, entre

aquilo que se pode ver e nomear e os que não. Uma capacidade de infiltração, um certo gesto inaudível e imperceptível. Possibilita assim o aparecimento de novas paisagens, linhas que perturbam a percepção vigente. Há nisso uma espécie de exercício da ordem do “molecular” que leva para uma relação onde se deserta a centralidade do padrão majoritário.

Existe nisso uma contínua variação que não para de explorar a amplitude - seja por excesso ou por falta - o limiar representativo do padrão majoritário, ou seja, segundo Deleuze, a variação contínua seria o devir minoritário de todo mundo em oposição ao fato majoritário de ninguém. Ora, o teatro tomando como apoio tal perspectiva encontraria sua força na função antirrepresentativa ao traçar, compor de algum modo “uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um”. (DELEUZE, 2010, p.60).

Desse modo, podemos retomar Artaud na medida em que sua busca era por um teatro que se tornasse o espaço aonde nos serviríamos dele para remodelar a vida, um meio que possibilitasse tanto o ator como espectador exceder os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido, e assim, “torna-se senhor daquilo que ainda não existe, e que o faz nascer” (ARTAUD, 2006, p. 8). A potência da sua arte estando, portanto, na possibilidade de fugir das segmentarizações - balizas pelas quais o corpo e a vida passam - gerando um deslocamento que implica o abandono das formas de organização presentes nessas codificações.

Nesse teatro, a busca é por criar um espaço para que possa como diz Deleuze (1998, p. 75), “fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo”. É poder experimentar até o ponto que se esgota os possíveis e faz nascer como queria Artaud **uma vida** (grifo nosso), mas não uma vida que é reconhecida pelo exterior dos fatos, mas uma espécie de centro frágil e turbulento em que as formas não alcançaram. Isto nos permitiria o acesso a outros modos de existir trazendo a possibilidade de criar, por deslocamento, por resistência, novas relações, novos devires.

Um espaço como esse de um teatro que não mais busca apenas representar uma realidade com seu espaço-tempo que seria exterior a ele, mas estabelecer o seu próprio, permite uma experimentação de si próprio, fazendo-se escapar por todos os lados, promovendo linhas de fugas em busca de gestar ou evidenciar outras subjetividades, por conseguintes, outros modos de estar e agir no mundo, outras realidades com suas relações próprias.

Segundo Camille Dumoulié, *nunca* é uma obra de arte:

(...) que se opõe a uma ordem ou resiste a uma força; inversamente, é uma certa ordem do mundo ou uma estrutura social dada que, como rochedo, constitui uma força de resistência contra a corrente da vida. O artista [...] luta contra essas barreiras inventando gestos e relançando forças que restauram a continuidade do vivido, de tal modo que passam a criar linhas de fuga que são linhas de vida e expressões estéticas da potência (DUMOULIÉ, 2004, p.1).

Partindo do que nos diz Dumoulié, e sabendo o que nos diz Artaud, podemos concluir, a título provisório, que a intenção de Artaud com seu teatro foi a de experimentar algo próximo àquilo que ele chamou de *corpo sem órgãos*. Tal “corpo-intensivo-variante” como resposta às forças de reação contra a corrente da vida. Contra a possibilidade de criar novos devires. Possibilitando, assim, ser atravessado por inúmeras desterritorializações, forçando a produção de formas de vidas agonísticas em embate e em autoinvenção. Produzindo vidas-menores, isto é, vidas atravessadas pelo devir, que são vidas, segundo Deleuze e Guattari, capazes de driblarem as formas dadas, constituídas, perceptíveis. É só nessa condição que para os autores o devir atinge a potência de afetar, do contágio, da desterritorialização do padrão majoritário. Como nos diz Deleuze: o problema que o “devir-menor” coloca é o da recusa ao padrão majoritário e o seu entendimento acerca do homem, da sociedade, da vida.

Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria (DELEUZE, 2010, p.62).

É interessante notar que tanto em Deleuze como em Artaud há uma qualidade de primeiro combate, não contra os outros, mas um combate contra si, em que é o “próprio combatente [que] é o combate, entre suas próprias partes, entre as forças que subjagam ou são subjagadas, entre as potências que exprimem essas relações de forças” (DELEUZE, 1997, p. 149), no qual não se luta contra os outros sem também lutar contra si mesmo. Artaud não fez da vida outra coisa senão a de lutar contra si próprio no sentido de ser contra tudo aquilo que o atravessava e constituía, contra uma cultura e civilização que o formatava, o silenciava como uma camisa de força impedindo-o de gerar movimentos excessivos, fora da “normalidade”. E sua arte/teatro foi o meio que ele encontrou para batalhar uma

vida outra que não a que era ofertada. Não é por acaso que ele forja o teatro da crueldade.

O teatro na sua perfeição era para Artaud aquele que fazia escorrer pelas brechas da cultura ocidental, com suas formas petrificantes, as sombras que guardam nelas as vibrações da vida, isto é:

[...] O verdadeiro teatro, porque se mexe e porque serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas. (ARTAUD, 2006, p.07).

Essa ideia se articula com seu teatro físico, concreto, aonde sua potência de realização se daria ao escapar da linguagem articulada, ou seja, a uma cena que se dirigiria antes de tudo ao sentido. Para isso, o teatro deveria cunhar um espaço poético capaz de criar imagens materiais equivalentes às imagens das palavras. Um espaço onde o estado poético só seria totalmente eficaz se produzisse objetivamente alguma coisa através da sua presença ativa em cena. Trata-se aqui de expor o teatro por si mesmo, como uma arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que inclui como obra de arte total.

Vale notar que os procedimentos adotados por Artaud na tentativa de um teatro que fugisse do modelo praticado no ocidente (um teatro figurativista, mas não só) se aproxima em muito com o que depois Deleuze vai explorar ao escrever sobre teatro, principalmente, quando o filósofo se debruça acerca dos experimentos teatrais do encenador italiano Carmelo Bene. Todavia, não se faz necessário debruçar sobre a obra do artista italiano, o que nos vai interessar na escrita de Deleuze sobre Bene é sua crítica ao teatro, principalmente ao teatro francês e sua realização no que ele chama de uma língua maior. Pois segundo Roberto Machado:

As línguas podem ser consideradas maiores e menores: maiores quando têm uma forte estrutura homogênea e constantes ou universais de natureza fonológica, sintática ou semântica, o que as faz do poder; menores quando só comportam um mínimo de constantes e de homogeneidade estrutural (MACHADO, 2010, p.14).

O interesse de Deleuze em Bene era saber como o teatro poderia operar uma língua menor dentro da maior e fazer assim com que ela perca sua constância e comece a derivar e, desse modo, permita a ela emitir outros gritos, dados, gagueiras, sopros. Ele enxerga todo um outro modo possível, desde que se opere intensivamente sobre essa língua-homogênea-estruturada-legitimada uma espécie de descarrilhamento, um *que* de tremor, de variação.

Ao disparar uma espécie de variação, algo que antes não variava começa a variar. Nessa variação se experimenta uma heterogeneidade, uma flutuação intensiva, ascensão e queda - não só no próprio texto - mas nos objetos de cena, na iluminação, na música. Ocorre o que Guattari chamava de “heterogene”. Ao descarrilhar a linguagem as variações intensivas fazem com que entre em colapso o próprio sentido. Dando margem a outros modos de existência que abalariam a forma dominante.

Ora, isto se aproxima com Artaud e seu ataque à linguagem, principalmente em seu texto “para acabar com as obras primas”. Vejamos o que diz Artaud:

Uma das razões da atmosfera asfixiante, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio – e pela qual somos todos um pouco culpados, mesmo os mais revolucionários dentre nós –, é o respeito pelo que é escrito, formulado ou pintado e que tomou forma, como se toda expressão já não estivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para começar tudo de novo (2006, p.83).

25

Artaud propõe uma espécie de variação e, portanto, de não representação, [...] reconhecamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma usada não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes (Ibid., p. 85).

Ele denuncia a preponderância de uma forma que cristaliza e interrompe o surgimento, na vida, de outras relações entre as pessoas. Para Artaud não cabe à arte representar as coisas do mundo, mas agitá-las, fazê-las fugir e, com isso, criar novas paisagens.

Eis o que na verdade acontecerá. Trata-se de nada menos do que mudar o ponto de partida da criação artística e de subverter as leis habituais do teatro. Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades

expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas sua fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento. (ARTAUD, 2006, p.129).

Artaud combatia o teatro que confirmava o mundo como ele é. Criar é estabelecer laços intempestivos é capturar o que arrasta a vida para territórios desconhecidos. O trabalho da arte é o de desfazer esse mundo de figuração ou da *doxa*, despovoar esse mundo, agitar o que está previamente sobre o espaço cênico, no caso do teatro, da tela, no caso das artes visuais. A arte deve ser justamente o espaço onde novos povoamentos são conquistados. Estabelecer um corte entre arte e vida é retirar de ambas a possibilidade de captura de devires que nos cercam, ou fazerem fugir o mundo. A realização dessa força que ele buscava na arte, segundo o mesmo, podia ser visto na arte de Van Gogh, isto é, os momentos em que a matéria existente parece explodir e tudo contaminar. Uma arte que já não é representação de um mundo e nem da interioridade do artista, mas um campo de forças em devir.

De tal modo que o teatro, no pensamento de Artaud, deveria ser o lugar de conflagração de forças, um ato que guardaria um risco, pois estaria sempre convulsionando o vivido. A necessidade do teatro se justificaria na medida em que libera as forças da vida, agita sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir. E nisso o *artesão do corpo sem órgãos* se aproxima de Deleuze e Guattari quando ambos se referem a construção de um estilo em arte. “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 202).

Artaud pretendeu mostrar que o essencial da arte residiria em seu núcleo intensivo, no que ele provoca e desencadeia, nos devires sobre o corpo de quem cria e de quem contempla e que provocam uma mudança no próprio corpo da cultura e da civilização. O que importa é o interesse que uma obra pode gerar em cada um de nós para nos superarmos e vivermos para além das formas canônicas da cultura. Daí sua exigência de uma contaminação violenta pela arte.

Nesse sentido, o teatro tem uma função clara de provocação e reação ao estado de coisas atuais. Ele põe em movimento a sensibilidade, a própria vida. Porém, ele nos convida à transformações incidindo não no domínio dos fatos, mas agitando e despertando as forças vivas que percorrem o presente e que são aprisionadas lá onde a vida se encerra nas formas estabelecidas e nas significações dominantes.

Busca desse modo se lançar à escuta de outras sonoridades, capaz de colocar para dançar todo corpo educado, pouco perceptivo e enrijecido pela moral.

Parece enfim que a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a ideia furtiva da passagem e da transmutação das ideias em coisas, muito mais que a transformação e do choque dos sentimentos nas palavras (ARTAUD, 2006, p. 128).

O teatro deve ser vida em estado intensificado, “transsubstancializado”. Não a realidade cotidiana mimetizada, mas o real depurado, que nos tira do sono da rotina e nos confronta com questões centrais da existência. O desafio para o teatro é devolver uma condição de potência atual ao devir. Nesse sentido, o teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria “operando alianças aqui e ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se convertem em teatro para um novo salto”. (DELEUZE, 2010, p.64).

O teatro como espaço de uma variação perpetua e encontra oposição do poder vigente com sua forma imutável. Ele se torna uma “máquina de guerra” com velocidade outra, selvageria outra, tornando-se irreduzível à captura do Estado. Faz emergir daí rasgos efetuados por linhas outras que não as concebidas e segmentarizadas pelo Estado. Há nesse tipo de teatro um permanente combate. Contudo, há diversos combates como acima explicitado. E um deles é contra tudo aquilo que “exerce” poder, o poder daquilo que o teatro representa (os senhores, o sistema), mas também o poder do próprio teatro (o texto, o diálogo, a encenação etc); para daí, então, fazer tudo passar pela variação contínua, como por uma linha de fuga inventiva que compõe uma língua menor, uma vida menor.

A arte tanto para Artaud como para Deleuze não representa mais nada, elas constituem uma consciência minoritária em conexão com um povo em devir. O conteúdo da consciência minoritária são os devires, a própria experiência, que nesse caso não são recebidas, pelo contrário, supõem um percurso, invenções, uma vida em constituição. Em *Mil Platôs* encontra-se uma relação fundamental entre os devires e as criações. Toda criação começa por um encontro como todo devir está referido a uma experiência concreta, a um encontro fortuito que arrasta os humanos e os demais seres para uma zona de indiscernibilidade e os relaciona num bloco de devir. Assim, a zona de vizinhança entre o homem e o animal promove um devir-animal do homem, por exemplo.

Não foi Artaud um animal estranho e transgressor perante as regras do “parque humano” civilizatório, cercado pelas correntes de um pensamento que sempre procura encarcerar as ideias em saberes racionalizadores e interditar qualquer possibilidade de abordagem não disciplinar, ou qualquer criação a partir de delírios ou da própria loucura? O devir-Artaud não procurou imitar um animal, uma criança, uma mulher, assemelhar-se a um ou mesmo identificar-se com ele, o que do encontro com o teatro emergiu foi uma perda de uma certa “rostidade” em prol do fora do padrão, fora da derivação que tal padrão implica. Todavia, a tarefa prática de desfazer o rosto é muito perigosa e custou muito caro ao artista francês. No entanto, ele nunca desistiu de tal ação, basta acompanharmos através de seus escritos toda sua trajetória e criações.

Considerações Finais

Artaud viu nas suas criações a possibilidade de fuga tanto do enquadramento antropológico como dos sistemas de poder na medida em que elas possibilitavam abrir-se para as forças presentes na vida e o colocavam em vibração. Para Artaud, a sensação é sempre desencadeada por uma força que ataca o corpo. Por isso sua ideia de um teatro que perturba os sentidos e libera o inconsciente. “(...) O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação (...) onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo” (ARTAUD, 2008, p.31). A tentativa era por sacudir o espectador. O teatro nesse sentido seria uma arte do contágio. Porém, a sensação, como fluxo intensivo, quando atravessa o corpo desconhece o limite do organismo.

Isto vai ser caro a Artaud - vide a sua concepção de corpo sem órgãos. O seu teatro se torna o espaço de experimentação desse corpo tanto por quem faz (ator), como por quem assiste (espectador). Há uma espécie, nessa ideia, da necessidade de perfurar as percepções e sentimentos para respirar um pouco de caos e, dessa relação, extrair uma composição de sensações.

O teatro de Artaud se configura como uma força que agiria sobre o corpo, a vida, ajudando no descarrilhamento de toda uma lógica, e de um rosto que produz um corpo, na criação de uma vida não orgânica. Desse modo, o teatro de Artaud se torna um espaço de fluxos intensivos, de encontros fortuitos que arrasta os humanos para uma zona de indiscernibilidade, pois, como deixa claro Deleuze, ao ingressar em blocos de devires, os seres perdem sua identidade e sua realidade

em favor da realidade do devir, que traça uma linha de fuga do homem do padrão majoritário. Todo devir é uma linha de fuga do enquadramento antropológico, toda criação é uma fuga do humano do homem e dos sistemas de poder que esse padrão pressupõe.

Enfim, o teatro de Artaud é o desejo de trazer para cena as forças que, incidindo sobre arte figurativa, manifestam traços que se libertam da representação, da figuração e da narração. Mas que pode levar a linhas de destruição como chama atenção Deleuze, na exata medida que as forças ao agirem sobre o corpo promoverá metamorfoses que não necessariamente são da ordem da criação, da potência, do novo.

Referências

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Coordenação de Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

_____. **Sobre o teatro: Um manifesto do menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Olivio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, G. E PARTNET, CLAIRE. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo. Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Mil Platôs**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Editora 34: São Paulo, 2008.

DUMOULIÉ, C. A Capoeira, arte de resistência e estética da potência. In: **Nietzsche/Deleuze: arte/resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **O dente, A palma**. Revista Sala Preta, USP, v. 1, n 11, p. 149-156. Dezembro, 2011.

MACHADO, Roberto. Introdução por roberto machado. In: **Sobre o Teatro: Um manifesto do menos; O esgotado**. Gilles Deleuze. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

UNO, K. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. In: **Leituras da morte**, Christine Grener e Claudia Amorim (orgs). Ed. Annablume: São Paulo. 2007.

Deleuze, drogas e literatura: o 'corpo sem órgãos' de William Burroughs

Marcelo Romani Peccioli¹

Resumo: O presente artigo faz conexões entre o pensamento do filósofo Gilles Deleuze, o agenciamento “drogas” e a escrita enquanto linha de fuga na obra de William Burroughs. Neste intuito, o trabalho divide-se em três partes. Primeiramente, apresenta-se um breve traçado sobre a cultura proibicionista e seus desdobramentos. Em seguida, a partir de algumas ponderações de Deleuze, a pesquisa dirige-se às drogas enquanto agenciamento, para então se aproximar de Burroughs, escritor conhecido por levar suas experimentações ao limite.

31

Palavras-chave: Drogas. Literatura. Linhas de fuga.

Abstract: The presente article does connectios beetween the philosophic thought of Gilles Deleuze, the drugs agency and the writing, as lines of escape at William Burroughs' work. Therefore, the article is divided in three parts. Firstly, a brief introduction of the prohibitionist culture and its development. After, from some Deleuze's comments, the research is guided to drugs' agency, to finally approach Burroughs, writer known by taking experimentation to the limit

Keywords: Drugs. Literature. Lines of escape.

¹ Doutorando no Programa de Pós Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Autor do livro “Assassinos de um coração solitário” (São Paulo: Córrego, 2015). E-mail: mrpeccioli@gmail.com

Panorama macropolítico: drogas e a cultura da proibição

Naquele mundo de escuridão total a boca e os olhos formam um único órgão, capaz de projetar-se para morder com seus dentes transparentes...mas nenhum órgão tem função ou posição constantes... órgãos sexuais brotam por toda a parte... retos escancaram-se, defecam e fecham-se novamente... o organismo inteiro muda de dor e consistência em ajustes de frações de segundo...

William Burroughs

O uso de substâncias psicoativas faz parte da história da humanidade. O pesquisador espanhol Antonio Escohotado² (2002) salienta que, exceto em comunidades que habitavam zonas árticas desprovidas de vegetação, diversos grupos humanos, em diferentes épocas, fizeram uso de vários psicofármacos, seja para uso festivo, terapêutico ou sacramental. Por meio de um mecanismo puramente químico, sempre foi possível alterar a percepção ordinária do cotidiano. No decorrer da história, a partir dos avanços do capitalismo, as drogas passaram a ser produzidas em larga escala por laboratórios farmacêuticos e foram disseminadas nos grandes conglomerados urbanos. Contudo, a difusão das drogas na sociedade industrial despertou paulatinamente um discurso moralizador, capaz de valorar negativamente plantas milenares e substâncias químicas, assim como marginalizar condutas não enquadradas em um comportamento racional, considerado então único modo de se alcançar o “Bem”. Iniciou-se uma cruzada pela saúde mental e moral da humanidade, assim como um processo de demonização e marginalização dos drogados

Ainda no século XIX, a doença do vício foi elaborada pela psiquiatria. Primeiramente relacionada ao abuso do álcool, esta nova “doença” foi também diagnosticada em usuários de outras drogas, iniciando-se assim o processo de identificação dos usuários de drogas como uma pessoa doente, vítima de seu próprio vício. Estes usuários passaram a atrair para si, desde então, os dispositivos de controle sanitário e policial, tornando-se uma das questões mais complexas

² Antonio Espinosa Escohotado. Destacado ensaísta e professor universitário, cujo trabalho tem sido direcionado principalmente para os campos de direito, filosofia e sociologia. Ganhou notoriedade por causa de suas investigações sobre as drogas.

da atualidade. Pessoas que até o início desses novos diagnósticos não eram consideradas doentes, passaram a formar uma massa de anormais, dentro da sociedade disciplinar descrita por Michel Foucault (2002), onde a psiquiatria emerge como grande poder normativo. Ao criar o conceito toxicomania e codificar o uso de drogas como transtorno ou doença, a psiquiatria situou o drogado como desviante, sobre o qual possuiria um saber e um tratamento, um discurso de verdade. Uma série de dispositivos de controle recairia sobre essas figuras a partir dessa codificação.

Projetava-se, dessa forma, a normatização e higienização da sociedade. Durante o século XX, aconteceram lutas intensas em torno da proibição e do sequestro da vontade dos indivíduos. O poder estatal lançou mão de dispositivos repressivos destinados aos usuários que se tornaram, ao mesmo tempo, um alvo da ação policial e também de proteção à saúde da população; reforçava-se assim o governo sobre a conduta individual.

No plano das políticas internacionais, a proibição das drogas convergiu com a expansão do imperialismo estadunidense. Ao se tornar uma grande potência mundial, o país chamou para si a responsabilidade pelo controle das drogas. Foi uma das primeiras nações do ocidente a proibir o seu consumo, chegando até mesmo a proibir o uso de álcool, por meio da Lei Seca, promulgada em 1919. Nesta experiência, houve a ascensão do crime organizado; as máfias expandiram-se e penetraram no próprio sistema judiciário, mostrando a lucratividade do lado ilegal da economia. Para Henrique Carneiro (2002), esta lei é uma prova histórica de como o mecanismo do proibicionismo cria uma alta demanda de investimentos em busca de lucros, estimulando a atividade do tráfico. A revogação da Lei Seca, em 1933, deu-se a partir de um reconhecimento dos danos causados pela proibição: injustiça e criminalização de grandes setores sociais, corrupção e a criação do crime organizado que, após a legalização de bebidas alcoólicas, possuía todos os aparatos e conhecimentos necessários para dar sequência às atividades ilícitas, mudando apenas seu produto.

No plano internacional³, os Estados Unidos capitanearam praticamente todas as convenções e conferências realizadas em torno do assunto. Utilizando-se

³ Para aprofundar-se no tema da legislação internacional a respeito das drogas, além das pesquisas de Escotado e Henrique Carneiro, recomenda-se também *Política e Drogas nas Américas* (2004) do pesquisador Thiago Rodrigues, professor da UFF.

da sua força como grande potência mundial, o país pressionou outras nações para que adotassem as mesmas leis estadunidenses. Quando o uso de narcóticos foi enquadrado nas legislações nacionais como proibido, constituiu-se como matéria ao crescente juízo de valor que se fazia sobre o ato de dopar-se. Utilizar drogas tornou-se insuportável, originando uma feroz luta moral com suas respectivas idealizações de comportamento. Drogar-se passou a ser considerado um crime contra Deus, o Estado e a sociedade, tornando-se uma peste moral; voltou-se contra a droga um forte controle social. O exercício do controle baseia-se na concepção de que qualquer utilização de substâncias psicotrópicas prejudica forçosamente a saúde de seu usuário e necessariamente a dos demais, além de trair as esperanças morais que os cidadãos depositam no Estado, responsável por fomentar soluções sadias ao *stress* e à neurose da vida moderna.

O Estado chama para si a responsabilidade de cuidar dos sujeitos saudáveis e afastar os indesejáveis, policiando os verdadeiros costumes. Cabe a ele evitar, encarcerar e cuidar dos *drogadictos*, protegê-los do mal que causam a si e aos demais, assim como também deve punir aqueles que, atraídos pelas perspectivas de lucro mercantil, traficam as substâncias proibidas. Constitui-se, desse modo, um mercado clandestino extremamente violento, em que muitos governos e quase todas as polícias especializadas participam de modo suspeito, sendo o resto da população o público passivo do espetáculo.

Sendo assim, é preciso observar a estratégia de poder que está em jogo. Se as drogas possibilitam a alteração da percepção ordinária de nosso cotidiano, se podem constituir um meio para sentir e pensar de formas não convencionais, deve-se então considerar que estes veículos ilícitos da ebriedade são capazes de afetar o cotidiano, situado em um contexto no qual a vida se encontra cada vez mais teledirigida. Não se trata somente de um conflito sanitário, mas também um embate político; para o cidadão desse Estado, não está em jogo somente a sua saúde. Similarmente, há um determinado sistema de garantias jurídicas e, por sua vez, destaca-se certa tendência das legislações penais apartadas dos princípios gerais de direito: requer exército em áreas civis, presunção de culpa ao invés de inocência, validade para mecanismos de indução ao delito, suspensão da inviolabilidade de domicílio sem mandato de busca etc. O combate às drogas tem sido caracterizado como o desafio mais ostensivo assumido pelo Estado.

Se, por um lado, os Estados teocráticos sentiam-se legitimados para legislar sobre assuntos de consciência, possibilitando assim duras perseguições de caráter espiritual contra a heresia e o livre pensamento, os Estados pós-teocráticos mantêm o mesmo caráter. Ao longo de sua emergência, sempre houve perseguições de modo parecido: contra a conjuração comunista, sionista, burguesa etc. No entanto, até 1971, ano em que foi firmado o Convênio Internacional sobre substâncias psicotrópicas, a administração teocrática e a democrática não haviam estendido as faculdades do governo à vigilância da percepção ou do estado de ânimo. Mas, a partir desta convenção, o Estado assume essa supervisão em geral e por direito próprio, algo não ocorrido mesmo nos esquemas mais totalitários, pois estes reconheciam direitos subjetivos incompatíveis com uma tutela levada a tal extremo.

O que ocorre em matéria de drogas é uma exceção à regra que defende a autonomia e a vontade individual, baseada em motivos excepcionais. A proibição das drogas reforça o governo sobre a conduta individual, alicerçada na evolução de normas internacionais sobre essa matéria. A criminalização do desejo torna-se fundamental para a engrenagem do controle social movimentar-se. As drogas proporcionam ao Estado a manutenção da guerra permanente contra a sociedade. Ele se apropria da condenação moral às drogas e a reproduz, institucionalizando-a. Assim, o Estado recebe o aval para reprimir um mal com faces sociais e morais. Sequestra vontades e autonomias para interferir diretamente na vida.

Posicionar-se contra a proibição das drogas não se restringe à defesa da autonomia dos corpos. Trata-se, sobretudo, de se opor à um dispositivo responsável pela manutenção da guerra, pela corrupção do sistema político e judiciário, pela criminalização das camadas mais pobres e superpopulação carcerária, pela construção de um Estado policial que, através de suas políticas antidrogas aprimora e desenvolve novos dispositivos de controle sobre a população. As leis proibicionistas viabilizam o narcotráfico, desde a sua base, na qual se encontram os traficantes das grandes periferias, tornando-se frequentemente mais um número nas estatísticas de detenção ou morte, até o topo da pirâmide, onde se escondem os intocáveis senhores do tráfico. Indubitavelmente, o proibicionismo é um dos principais responsáveis legais pela atual crise carcerária que chega a seu ápice neste início de 2017, resultando no massacre de presos entre facções rivais, disputando ferozmente o controle do tráfico de entorpecentes dentro e fora dos presídios.

Micropolítica: Deleuze e o agenciamento drogas

Friedrich Nietzsche (2005, p.10) destaca a necessidade de uma *Grande Saúde* para transitar por vários estados de corpo e realizar experimentações com o pensamento. A Grande Saúde não se relaciona com o ser saudável, tratando-se de não excluir a doença do campo de experimentação. Malgrado a proibição, existem resistências. Os experimentos com as drogas não cessam, gerando desterritorializações, fugas. Segundo o pensamento dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996, p.9), um campo social não para de ser animado por toda espécie de movimentos de decodificação e de desterritorialização que afetam 'massas', segundo velocidades e andamentos diferentes. Linhas de fuga sem aspectos valorativos, que, no entanto, podem gerar novas reterritorializações; substituições de velhos códigos por outros. Linhas de vida e linhas de morte. Acompanhar esses movimentos faz parte de uma dimensão molecular da política, flexível, formada por múltiplos códigos que inibem qualquer concentricidade. Para os autores, trata-se de uma micropolítica. As sociedades comportam elementos *molares* (macro-política, que faz referência ao dominante, ao que é vigente) e também *moleculares* (micropolítica, que faz referência ao que escapa, às linhas de fuga).

36

Deleuze e Guattari (1997a) situaram a experimentação das drogas como algo que modificou o mundo, tanto para aqueles que a fizeram como também para os que não a fizeram. Mudaram-se as coordenadas perceptivas do espaço e do tempo. Grande parte do discurso atual em torno do uso das drogas, relacionado às generalidades sobre o prazer e a infelicidade, problemas psíquicos, compulsão etc. impede que se dê conta deste agenciamento, a sua linha abstrata de causalidade específica ou criadora, sua linha de fuga e de desterritorialização. Os autores indicam que, a partir deste agenciamento, a experimentação substitui a interpretação, o inconsciente se torna molecular, não figurativo e não simbólico. Dessa maneira, o inconsciente é dado às micropercepções. Ele está para ser feito, e não para ser reencontrado. Não há mais máquina dual consciência-inconsciente, porque o inconsciente é produzido quando a consciência é levada pelo plano. A droga dá ao inconsciente a imanência e o plano que a psicanálise repetidamente deixou escapar.

Tal agenciamento remete à aceleração ou desaceleração dos corpos: faz funcionar as loucas velocidades do uso e as prodigiosas lentidões do após-droga. Cada corpo, multiplicidades. Experimento que nos remete ao *Corpo sem Órgãos*

drogado, esquizo-experimental, tema abordado por Deleuze e Guattari (1996). Trata-se da construção de uma prática de vida que reverencia valores éticos e experimentais, diferentemente de uma vida codificada pelos valores morais vigentes da época. Uma experimentação política que atrai sobre si censura e repressão.

Gilles Deleuze (2009, p.164) questiona: por que não se basta com a saúde, porque a fissura⁴ se torna desejável? Diversas pessoas adentraram no “mundo de pecados” das drogas, produzindo modos de ser; seja para descrever cientificamente tais experimentos, seja para utilizar estados de percepções extraordinárias nas artes, ou para levar tal experimentação aos seus limites mais extremos.

É preciso interrogar-se sobre o *Corpo sem Órgãos* que se fabrica; qual é o seu tipo, por quais procedimentos e meios prenuncia o que vai acontecer. É preciso definir quais são as intensidades que, por ali, vão passar e circular. Há possibilidade de um uso de drogas em conformidade com o *plano de imanência*? Ou se trata de um uso suicida, uso fascista da droga? Estagnação, derrapagens?

Não existem garantias. Deleuze e Guattari levam em conta os perigos inerentes ao agenciamento droga. Fazer um *Corpo sem Órgãos* demanda prudência. O drogado tangencia o perigo de esvaziá-lo ao invés de preenchê-lo. Os dois pensadores franceses (1997a, p.80) destacam os perigos inerentes a tal experiência que podem levar à mais fria submissão, “um caminho conformista de uma pequena morte e um longo cansaço”. Corpos vitrificados; as desterritorializações permanecem relativas, compensadas por rígidas reterritorializações, de modo que o imperceptível e a percepção não param de correr um atrás do outro sem nunca acoplar-se de fato. Ao invés dos buracos do mundo permitirem que as próprias linhas do mundo fujam, as linhas de fuga enrolam-se e põem-se a rodopiar em buracos negros, cada drogado em seu buraco, como um caramujo. Linha de fuga que vira linha de abolição e de morte.

Para Deleuze⁵, há um momento em que se drogar torna-se perigoso demais, um estreito desfiladeiro. Quando acontece a inversão e o agenciamento

⁴ Discorrendo sobre a obra *A Fissura*, de F. Fitzgerald, Deleuze (2009, p.157) destaca um acontecimento na superfície que sustenta um casal promissor, mas que, no entanto, observam que se passou algo, fazendo com que ambos se quebrassem como um prato ou um copo. Uma fissura imperceptível, planando sobre si.

⁵ Deleuze fala sobre este tema em entrevista audiovisual concedida à jornalista Claire Parnet, *O abecedário de Gilles Deleuze*, na letra B, onde fala de bebida.

droga impede a produção, tornando-se o não produzir, exatamente neste ponto reside o perigo absoluto, devendo-se então abster-se do uso. Contudo, talvez seja possível perceber que, quando se pensava que o álcool ou a droga eram necessários, agora não são mais. O próprio pensador tinha a sensação de que o álcool o ajudava a fazer conceitos filosóficos. Depois, já não o ajudava e ele considerava que se colocava em perigo, sem vontade de trabalhar. Para ele, é o ponto onde se deve renunciar. Prudência necessária para chegar ao ponto no qual a questão não é mais drogar-se ou não; o ponto em que a droga tenha mudado suficientemente as condições gerais da percepção do espaço e do tempo, de modo que os não-drogados consigam passar pelos buracos do mundo e sobre as linhas de fuga, por outros meios que não a droga.

Diante de tantos perigos, retoma-se a questão de Deleuze: por que não se bastar com a saúde, porque a fissura se torna desejável? De acordo com o autor,

... é porque, talvez, nunca pensamos a não ser por ela e sobre suas bordas e tudo o que foi bom e grande na humanidade entra e sai por ela, em pessoas prontas a se destruir a si mesmas e que é antes a morte do que a saúde que se nos propõem (...). Não se pode dizê-lo de antemão, é preciso arriscar permanecendo o mais tempo possível, não perder de vista a grande saúde. Não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne; mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura (DELEUZE, 2009, p.164).

A escrita literária se apresenta como forma de encontrar esta duplicação. Na relação literatura e drogas, escrever permitiu a muitos escritores não sucumbir perante as múltiplas experiências de desmoronamento, sendo escrever mesmo um devir. Dentre os escritores muito citados por Deleuze, ao longo de suas obras, encontra-se William Burroughs. Por ser um escritor que chamava muito mais a atenção pela sua vida marcada pelo abuso de drogas e suas preferências homossexuais, tópicos que, de fato, se faziam presente em sua obra, Burroughs acabou negligenciado em outros aspectos. Entrementes, foi em seus escritos que Gilles Deleuze encontrou o termo “sociedade de controle” para designar os dispositivos de dominação contemporâneos. Em seus livros, o autor estadunidense destacou o corpo como presa biológica disputada ferozmente pelos detentores de poder. Através de seus recortes, é possível identificar uma sensação de tédio ao crescente espírito consumista, fútil e conformado, assim como a sua constante preocupação

com os dispositivos de controle. Deleuze dividia com Burroughs a expectativa de trazer para a superfície os efeitos desterritorializantes das drogas sem necessariamente lançar mão delas:

Não podemos renunciar à esperança de que os efeitos da droga ou do álcool (suas “revelações”) poderão ser revividos e recuperados por si mesmos na superfície do mundo, independentemente do uso das substâncias, se as técnicas de alienação social que o determinam são convertidas em meios de exploração revolucionários. Burroughs escreve sobre esse ponto estranhas páginas que dão testemunho desta busca da grande Saúde, nossa maneira de ser piedosos: “Imaginar que tudo o que se pode atingir por vias químicas é acessível por outros caminhos...” Metralhamento da superfície para transmutar o apunhalamento dos corpos, ó psicodelia (DELEUZE, 2009, p. 165).

A escrita de William Burroughs como linha de fuga

Gilles Deleuze (1998) sempre reverenciou certa superioridade da literatura anglo-americana, cujo objetivo mais elevado era traçar *linhas de fuga*. Evidentemente, não se deve entender linhas de fuga como covardia ou renúncia às ações ou demais engajamentos. Esta fuga relaciona-se antes com o traçar linhas capazes de fazer todo um sistema vazar e arrastar o próprio mundo, rupturas irremissíveis onde o passado já não existe mais. Desterritorializações que levam à descoberta de novos mundos, outros possíveis. Deleuze cita uma série de escritores anglo-americanos, como Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Henry Miller, dentre outros, como criadores de uma nova Terra onde tudo foge, mas fuga como produção de algo real, como criação de vida. O mesmo pode ser dito sobre William Burroughs.

Este escritor iniciou suas atividades literárias com a publicação de *Junky* (1953), livro autobiográfico sobre o cotidiano de um viciado em drogas. O escritor fora um dependente químico por excelência, submetendo-se a tratamentos para largar a droga até o final de sua vida. Sua narrativa linear não revela nenhum entusiasmo ou dramatização referente ao uso das drogas, são apenas descrições analíticas e céticas de suas experiências: a luta diária para garantir as doses necessárias; pequenos delitos cometidos para conseguir dinheiro, as passagens pela cadeia e as tentativas de fazer um tratamento de desintoxicação. Como um câncer que a sociedade expelle, diversas figuras são descritas no livro. Corpos macilentos e ossudos, com as veias marcadas, para os quais todas as outras atividades do cotidiano, como escovar os dentes ou trabalhar, são relegadas ao segundo plano. O

que realmente importa é fazer circular no corpo a *junk*⁶. Essa realidade é colocada friamente pelo autor, em plena década de 1950, na qual emergia uma histeria mundial em relação ao uso de certas drogas.

Tratava-se de uma busca que nos remete ao *Corpo sem Órgãos* drogado (DELEUZE; GUATTARI, 1996), no qual se escolhe a *junk* como intensidade para circular pelo corpo. A perspectiva ética que Deleuze e Guattari (2006) possuem do “Eterno Retorno” nietzschiano diz respeito a querer eternamente algo, e querer de modo tal que se está de acordo consigo mesmo, sem culpa. Não existe valoração neste querer. Uma vontade tão intensa que requer uma infinidade; senão, que se busque outra coisa. Deleuze fala sobre a construção de uma prática de vida, experimentada com referência a valores éticos, diferentemente de uma vida codificada pelos valores morais vigentes em cada época.

Entretanto, após o disparo incidental⁷ com arma de fogo que culminou na morte de sua mulher, Joan Vollmer, o escritor volta-se completamente à escrita. Experiência que desapossa o sujeito de si e do mundo que pensa dominar. Durante o ano de publicação do livro *Junky*, Burroughs encontrava-se desnorreado, em constante deslocamento; problemas com a justiça não permitiam que vivesse nas cidades de sua preferência. Com o auxílio financeiro de seus pais, no final de 1954, o escritor optou por passar um período em Tanger, no Marrocos, onde morou por quatro anos. Nesta cidade, sobre a influência de uma maconha fortificada conhecida como *majoun* e um remédio opiáceo de origem alemã, *Eukodol*, ele mergulhou na atividade literária. Emergia em Burroughs a necessidade de fazer a sua fuga; uma fuga ativa que não poderia ser confundida tão somente com um processo sombrio de demolição, capaz de arrastar para sempre o escritor aos buracos negros, à autodestruição. Fosse apenas o abuso de drogas e William Burroughs seria mais um dependente químico fechado como um caracol. Era preciso escrever.

⁶ “Literalmente: porcaria, refugio. É um termo genérico para diversos medicamentos e substâncias relacionadas ao ópio, o extrato da papoula. Têm em comum propriedades narcóticas, analgésicas e hipnóticas. Seus derivados mais puros, extraídos diretamente da papoula, são conhecidos como opiáceos (ex: morfina). Quando resultam de modificações parciais, são chamados de opiáceos semi-sintéticos (ex: heroína), enquanto compostos sintéticos de ação semelhante à do ópio são conhecidos como opiáceos sintéticos ou opióides (ex: metadona). *Junky* é o usuário da *junk*.” (BURROUGHS, 2005, p. 10)

⁷ Burroughs e Joan estavam embriagados em uma festa quando resolveram copiar o ato de William Tell, porém com a mulher equilibrando um copo de água sobre a cabeça enquanto o escritor apontava a sua arma para este. O disparo atingiu o crânio de Joan Vollmer, que não resistiu ao ferimento e morreu, aos 28 anos.

Terrivelmente, sou forçado a concluir que jamais teria me tornado um escritor se não fosse a morte de Joan, evento que motivou e formulou a minha escrita. Eu vivo com a constante ameaça de posse e uma necessidade constante de escapar da posse e do controle. Assim, a morte de Joan me trouxe em contato com o invasor, o Espírito Feio, manobrando-me para uma batalha ao decorrer da minha vida, na qual eu não tinha escolha a não ser escrever a minha saída (BURROUGHS, 1985, p. XXIII).

De acordo com Deleuze (1998), escrever está intimamente ligado com traçar linhas de fuga capazes de nos arrastar, a própria escritura nos engaja nelas, nos torna outro, nos conecta às *minorias*. Escrever é ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos. Para uma literatura experimental, é preciso uma vida experimental, e sobre as linhas de fuga só pode haver a experimentação-vida. Experimentar-se exige um ato de coragem e liberações, sem que haja quaisquer garantias.

Para encontrar a sua saída, Burroughs escreveu uma série de textos que, posteriormente, deram origem a uma de suas obras mais marcantes, *Almoço Nu* (1959). Neste livro, seu autor muda radicalmente de estilo, utilizando a técnica *cut-up*⁸ para escrever um texto não linear, criando um redemoinho de imagens e situações. O autor já não se interessa mais em descrever o seu cotidiano como um sujeito, preocupa-se muito mais em verter para fora os próprios devaneios. Dissolução do sujeito e a liberação de multiplicidades, Burroughs conquista um deserto percorrido pelas mais distintas tribos nômades: piratas urbanos, políticos mafiosos, burocratas viciados e répteis alienígenas que consomem humanos.

O escritor fez do corpo uma arena para testar as mais extravagantes experimentações, situando a condição humana como um objeto de constante reinvenção, capaz de atravessar a sua delimitação. Burroughs construía o seu *Corpo sem Órgãos*:

Não é mais um organismo que funciona, mas um CsO que se constrói. Não são mais atos a serem explicados, sonhos ou fantasmas a serem interpretados, recordações de infância a serem lembradas.

⁸ Burroughs, juntamente com seu amigo, o pintor e escritor Brion Gysin, desenvolveu este método *cut-up* como forma de intertextualidade; método que se originou em meados da década de 1950 e que o escritor utilizaria até os anos de 1970. A técnica, de inspiração cubista e dadaísta, consistia em cortar tiras de textos com fontes variadas para, em sequência, justapô-las com textos de sua autoria, reescrevendo o resultado. Burroughs acredita no método *cut-up* como uma forma de embaralhar e anular as sequências de associação produzidas pela mídia de massa. Uma vez que, para ele, esse tipo de controle assegura-se estabelecendo sequências de associação, o método possibilita que se quebrem estes laços, ao cortar estas sequências.

Palavras para significar, mas cores e sons, devires e intensidades (...). Não é mais um Eu que sente, age e se lembra, é “uma bruma brilhante, um vapor amarelo e sombrio” que tem afectos e experimenta movimentos, velocidades (DELEUZE ; GUATTARI, 1996, p. 25).

O *Corpo sem Órgãos* se desfaz do rosto para liberar multiplicidades, traçar linhas de devir. William Burroughs rompe com o estrato do sujeito para se tornar uma zona intensiva, que se faz sentir ao longo de sua obra como vida, de sua vida como obra, demolindo as noções de identidade:

O É da Identidade. Tu és um animal. Tu és um corpo. Ora, sejas tu o que fores, não és um animal, não és um corpo, porque isso são rótulos verbais. O É da identidade compreende sempre a implicação disso e de mais nada e compreende também a afetação de uma condição permanente. Permanecer assim. Toda a apelação pressupõe o É da identidade [...]. Quando digo ser eu, ser tu, ser eu próprio, ser os outros – o que quer que seja que me peçam que seja ou diga que sou – eu não sou o rótulo “eu próprio”. Não posso ser e não sou o rótulo verbal “eu próprio” (BURROUGHS, 1994, p. 88).

Gilles Deleuze (1997) também destaca outra questão importante na literatura anglo-americana. De acordo com o pensador, desde antes da independência do país, os estadunidenses pensavam nas formas de constituir um universo de irmãos, uma federação de homens, um projeto que viria a se constituir como uma sociedade dos camaradas, sonho revolucionário americano. Apesar de ser um sonho malgrado, antes mesmo da sociedade soviética, esta ideia impregnou a cartografia da literatura estadunidense. Inspirações de Jefferson, Thoreau, Melville, Whitman, dentre outros. Deleuze cita Lawrence para falar sobre o aporte democrático da literatura americana e sua renúncia à moral europeia de salvação e caridade. Para eles, a moral da vida só poderia realizar-se na estrada, esquivando-se de qualquer autoritarismo ou caridade, formando conexões entre iguais em acordos para práticas de liberdade. “Necessita-se de uma comunidade nova, cujos membros sejam capazes de “confiança”, quer dizer, dessa crença neles mesmos, no mundo e no devir” (DELEUZE, 1997, p.115).

Esta camaradagem constituía-se como um encontro com o Fora, “uma caminhada das almas ao ar livre, na grande-estrada”. Deleuze reforça como esta relação de camaradagem adquiriu um caráter político e nacional nos Estados Unidos. A partir destas considerações, pode-se compreender melhor os fortes

laços de amizade que conectavam os membros da geração *beat*, grupo no qual William Burroughs exerceu forte influência, sendo um de seus membros mais proeminentes, ao lado de Allen Ginsberg e Jack Kerouak. Para este último, a geração *beat* era composta por alguns poucos que se voltavam contra a máquina do *american way of life*, experimentando com drogas o desarranjo dos sentidos e profetizando um novo estilo, uma Nova Visão que seria posteriormente incorporada pelo movimento de contracultura estadunidense.

O que tornava possível a aliança entre os escritores era o duplo movimento de não apenas considerarem falidos o sistema de valores de sua sociedade e seus ideais, mas também de buscarem seus próprios valores e suas próprias ideias. Tratava-se de um experimento estético; ético, por se desvencilhar de valores coercitivos oriundos da rígida moral puritana estadunidense e aplicar a si valores facultativos, experimentais. Relacionava-se a buscar o modo “bom” de existência espinosiano, no qual há um esforço para organizar os encontros com outros corpos que possam expandir a própria potência, seja a estrada, as drogas ou os amigos, visto que a amizade possuía um papel fundamental entre os *beats*; a sua literatura é marcada por esse tema; as suas afetuosidades inerentes, misturadas com as diversas ideias e pensamentos de cada um desses autores, como a paixão pelas drogas, experimentos estéticos e a fascinação pelos sonhos.

A conexão afetiva entre os escritores foi primordial para William Burroughs concluir *Almoço Nu*. Ao longo de nove anos tumultuados da vida de Burroughs, este livro foi editado e reeditado diversas vezes, não apenas por seu autor, mas também por Jack Kerouac e Allen Ginsberg. A cada dia, o escritor escrevia mais e a obra tomava diferentes rumos, sendo praticamente impossível gerenciar o caos de páginas datilografadas e escritas à mão que se acumulavam em seu quarto no hotel de Tanger. Durante a primavera de 1956, o escritor se encontrava no ápice mais lamentável de sua dependência química. Sem os amigos *beats*, Burroughs jamais conseguiria organizar o material para finalmente publicá-lo. A cada reedição, seus editores encontravam novos materiais que haviam se perdido, o que faz de *Almoço Nu*, por sua própria natureza, um livro que resiste ao conceito de um texto fixo.

Almoço Nu foi publicado pela primeira vez em Paris, no ano de 1959. O livro só ganhou uma edição completa no país de seu autor no ano de 1962, devido às acusações de obscenidades. Alguns estados estadunidenses censuraram o livro

até o ano de 1966, quando após intensa batalha jurídica, conquistou o direito de circulação, sendo um marco para o final da censura aberta a obras literárias nos EUA. Após a publicação, o livro se tornou gradativamente notório não só pelos membros da nascente contracultura dos anos de 1960, mas também por críticos literários proeminentes. Os manuscritos que originaram este livro produziram posteriormente *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962), e *Nova Express* (1963). Os três romances apresentam uma utilização ampla do método *cut-up*.

A obra *Almoço Nu* recebeu muitos adendos em edições posteriores, sendo muitos em torno das drogas como tema. O autor anexou ao livro uma carta redigida em 1956, *Cartas de um Perito no Vício em Drogas Perigosas*, na qual expõe todo o seu conhecimento baseado em suas experiências com as mais diversas drogas dos mais diversos grupos: depressoras, alucinógenas e estimulantes. Fala sobre efeitos, níveis de dependência, prejuízos etc., como um sintomatologista que descreve as doenças, porém as suas descrições são baseadas em suas próprias experiências.

Em *Depoimento: Testemunho Acerca de uma Doença* (1960), o escritor fala sobre a sua dependência física em torno da *junk*, destacando principalmente o que ele entende como dependência e a distinção das diferentes drogas:

Quando falo de dependência de drogas, não estou me referindo a keif, maconha ou qualquer mistura de haxixe, mescalina, *banisteriopsis caapi*, LSD6, Cogumelos Sagrados ou qualquer droga do grupo dos alucinógenos... Não existe evidência alguma de que o uso de qualquer alucinógeno cause dependência física. Em termos fisiológicos, a ação dessas drogas é oposta à da *junk*. Por conta do zelo exagerado dos departamentos de narcóticos dos Estados Unidos e de outros países, surgiu uma confusão lamentável entre essas duas categorias de drogas (BURROUGHS, 2005, p. 246).

No artigo, o autor ainda discorre sobre o tráfico, a potencialidade da *junk* como mercadoria suprema: “o cliente se arrastará pelo meio do esgoto implorando uma chance de comprar... o vendedor de *junk* não vende seu produto ao consumidor; vende o consumidor ao seu produto” (BURROUGHS, 2005, p. 247). Discute formas de erradicar o tráfico, o que para ele só poderá ser possível se não houver dependentes em *junk*, discutindo métodos mais válidos para se livrar da dependência física.

Em *Pós-escrito... Você Não Faria o Mesmo?* (2005), o escritor faz uma abordagem sobre o porquê do mundo *junky*, discorrendo sobre o circuito que ela aciona:

Junkies vivem se queixando do Frio, como gostam de dizer, erguendo as lapelas de seus casacos negros e encolhendo seus pescoços enrugados...conversa fiada de *junky*. Um junky não quer estar quentinho, quer ficar frio – bem frio – GELADO. Mas seu desejo pelo Frio é como seu desejo pela *Junk* – não o quer DO LADO DE FORA, onde não lhe adianta nada, mas DO LADO DE DENTRO (...). Assim é a vida na Velha Casa de Gelo, por que ficar andando por aí, perdendo TEMPO? (BURROUGHS, 2005, p. 254).

Tal citação foi apropriada por Deleuze e Guattari para se referir ao *Corpo sem Órgãos* drogado, esquizo experimental. Para os pensadores franceses (1996, p. 13), trata-se da construção de um *Corpo sem Órgãos* drogado que se abre para as intensidades do frio, ondas geladas. A busca pelo metabolismo que se aproxima do zero absoluto. O *Corpo sem Órgãos* é o campo de imanência do desejo; e o *Corpo Sem Órgãos* drogado é produzido a partir das intensidades específicas deste frio.

Burroughs não está interessado em descrever problemas familiares de infância ou quaisquer outros traumas para justificar a sua escolha pela droga, respostas que tanto excitam os mais diversos psicanalistas que desejam ver o uso da droga como relacionado a uma causalidade edipiana. Construir um *Corpo sem Órgãos*. Romper com o *plano de organização* e arrebentar os estratos que impedem o alcance do *plano de consistência*. A conquista do inconsciente. O experimento estético de Burroughs constitui-se como um movimento liberador, capaz de gerar modos de vida cujas expressões reverberam no campo da arte ou em comportamento desviantes. Nota-se a impossibilidade de domesticação completa ou de um controle definitivo. Escritor *máquina de guerra*:

... seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. Desata o liame assim como trai o pacto. Faz valer um furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho (...). Dá provas, sobretudo, de outras relações com as mulheres, com os animais, pois vive cada coisa em relações de devir, em vez de operar repartições binárias entre “estados” (...). Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado (DELEUZE; GUATARI, 1997b, p. 12-13).

William Burroughs deixou como legado uma vasta produção literária, além de muitas informações sobre as drogas, a partir do ponto de vista de quem tangenciou o próprio limite dentro de suas experimentações. Entretanto, sua

produção foi negligenciada por aqueles que discutem o assunto na saúde pública, deixando de fora os escritos de quem mergulhou e emergiu diversas vezes durante a própria vida.

Referências

BURROUGHS, William. **Almoço nu**. Tradução de Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro, Ediouro, 2005.

_____. **Junky**. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. **Queer**. Nova York, Viking Press, 1985.

_____. **A revolução eletrônica**. Tradução de Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão. Lisboa, Passagens, 1994.

CARNEIRO, Henrique. "As necessidades humanas e o proibicionismo das drogas no século XX". In Revista Outubro, IES, São Paulo, vol. 6, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo, ed. 34, 1997.

_____. **A lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 2009.

_____. **A ilha deserta**. Organização e revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. Rio de Janeiro, ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs**: vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo, ed. 34, 1997a.

_____. **Mil Platôs**: vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, ed. 34, 1997b.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Escuta, 1998.

ESCOHOTADO, Antonio. **História general de las drogas**. Madrid, Espanha, 2005.

FOUCAULT, Michael. **Os Anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Cia. Das Letras, 2005.

Oficina de modelo vivo: um experimento ético-estético

Bruno Maschio ¹

Silvana Tótora ²

Resumo: O presente artigo se debruça sobre os aspectos ético-políticos de uma oficina de modelo vivo, prática recorrente entre artistas e estudantes de artes plásticas. Lançando mão dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, analisou-se o que é possível quando entendemos e realizamos essas oficinas, não somente como um exercício técnico, mas quando fazemos delas um espaço de experimentação ético-estético, característica de uma política menor. O traço do desenho, entendido a partir da noção de *linha de fuga* elaborada por Deleuze e Guattari, opera uma desterritorialização fazendo fugir as formatações, representações e codificações do corpo e da arte.

Palavras-chave: Corpo. Traço. Desterritorialização. Potência. Possíveis.

Abstract: The present article bends over the ethical-political aspects of a live model workshop, recurring practice amongst artists and visual arts students. Making use of concepts from Gilles Deleuze and Félix Guattari, the analyses centered around the possibilities of understanding and performing these workshops, not only as a technical exercise, but as an ethical-aesthetic experimentation space, characteristic of a minor politic. The drawing's trace, understood from the notion of escape routes elaborated by Deleuze and Guattari, operates a deterritorialization, making escape the formatting, representations and encodings of the body and the art.

Key words: Body. Trace. Desterritorialization. Potency. Possible.

¹ Bacharelado em Ciências Sociais pela PUCSP

² Professora doutora da PUCSP e pesquisadora do NEAMP

Menor

Em termos de procedimentos, uma oficina de modelo vivo é algo muito simples: um modelo posa enquanto artistas, a partir da observação desse corpo, desenham, pintam, fazem gravuras e esculturas. Essa é uma prática recorrente e obrigatória na formação e treino de artistas, eixo central nas escolas de belas artes; fonte de inesgotáveis obras ao longo da história. Sua existência remonta à Grécia Antiga. Essas oficinas são tratadas, em especial no âmbito acadêmico, como um modo de aperfeiçoar a representação que o artista faz do corpo humano.

Este artigo não busca traçar a história dessa prática, seus detalhes e variações, mas sim cartografar seus efeitos possíveis no corpo, quando se assume uma postura ética em relação à arte, fazendo de um desenho, de um procedimento que é aparentemente simples, um modo de elaboração do corpo e de experimentação política. Trataremos somente da Oficina Colaborativa de Modelo Vivo³, que começou a ser realizada por artistas e não-artistas, como iniciativa de estudantes do Instituto de Artes da UNESP que se organizaram a fim de ocupar os ateliês e demais espaços ociosos da universidade. O desassossego que impulsionou essas oficinas já é inteiramente político, pois os espaços vazios eram intoleráveis aos estudantes. A relação política com o espaço vem sendo palco dessas oficinas desde 2012⁴.

A diferença entre a Oficina Colaborativa de Modelo Vivo e as demais oficinas de modelo vivo que são praticadas dentro das classes de desenho atravessa o nível das ocupações dos espaços vazios e também é sentida no próprio procedimento, no acontecer da oficina, que é em si mesmo singular.

Na Oficina Colaborativa, não há modelos contratados: os próprios participantes se revezam posando entre si, permitindo a todos experimentar livremente todas as facetas da produção artística. O “resultado” a ser alcançado não é o desenho, mas sim a vivência múltipla. Ao se ver como artista e modelo, o participante expande seus limites perceptivos e passa a entender sua produção e seu corpo de outra forma (Oficina Colaborativa de Modelo Vivo).

³ As informações acerca da Oficina Colaborativa de Modelo Vivo estão disponíveis em <<http://cargocollective.com/oficinacolaborativa>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

⁴ O que começou como uma ocupação artística de ateliês universitários logo foi se transformando e passando a acontecer em outras universidades, como a PUC-SP, e espaços públicos, como o Paço das Artes.

Mais do que a busca por um refinamento no que diz respeito à melhor reprodução do corpo humano, o que se coloca é uma preocupação ético-estética de experimentação perceptiva da arte e do corpo, o desenho como meio para as vivências possíveis em todas as suas singularidades. Isso fica claro na vivência do tempo, uma vez que nas oficinas convencionais o modelo posa por um tempo razoavelmente grande para que os artistas possam captar mais detalhes do corpo em seus desenhos e se aproximar do resultado esperado de representar o corpo humano. Nas oficinas colaborativas, as primeiras poses são todas curtas, com duração de 30 segundos, para libertar o traço, para que seja impossível representar o corpo, para que se expresse algo de fato.

Ao lançarmos mão da reflexão de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) acerca da literatura menor, podemos conectar a oficina a outras implicações políticas. Uma característica que é ressaltada a partir da obra de Franz Kafka é que esta só se propõe à experimentação; não se trata de subjugar a expressão artística a um conteúdo pré-determinado, mas fazer do ato de se expressar um experimento ético-estético. Ao invés do desenho enquanto expressão buscar um conteúdo que seria a representação fiel do corpo, a matéria expressiva não formatada abandona essa tarefa maior. Existiriam, então, uma oficina maior e uma oficina menor? Sim, Deleuze e Guattari nos alertam para isso: não há uma linguagem própria da arte menor, todas as linguagens — e entendemos aqui todas as oficinas como uma linguagem artística — podem ser submetidas a um uso menor ou maior. Kafka faz um uso menor de sua língua, e a Oficina Colaborativa de Modelo Vivo faz um uso menor do desenho enquanto linguagem.

Existem diversos procedimentos para minorar uma linguagem. Kafka, como vimos, faz um experimento singular e, a seu modo, inventa uma literatura menor. O dramaturgo Carmelo Bene opera por amputação e faz um teatro menor; em suas montagens das obras de Shakespeare são criados filhotes monstruosos, uma vez que só é possível se tornar menor pela deformação.

(...) o que é subtraído, amputado ou neutralizado são os elementos de Poder, os elementos que fazem ou representam um sistema do Poder: Romeu como representante do poder das famílias, o Senhor como representante do poder sexual, os reis e príncipes como representantes do poder de Estado. (...) Quando ele escolhe *amputar* os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que ele muda, é também a forma do teatro, que cessa de ser “representação”, ao

mesmo tempo em que o ator cessa de ser ator (...). Subtração dos elementos estáveis do Poder, que vai liberar uma nova potencialidade do teatro, uma força não representativa sempre em desequilíbrio (DELEUZE, 2010, p. 32-33).

Enquanto as oficinas de modelo vivo recorrentes têm como elemento de estabilidade a representação, que configura um dos maiores códigos de poder dentro da arte, a Oficina Colaborativa neutraliza a representação por meio de sua impossibilidade, uma vez que é impossível representar realisticamente um corpo humano. Também se amputa o limite que separa o artista do modelo; enquanto em Carmelo o ator deixa de ser ator, nessas experimentações o artista deixa de ser artista e o modelo deixa de ser modelo. A arte menor é estar nesse limiar, colocando-se entre o modelo e o artista. “É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso” (Ibid., p. 35).

Abandonar os lugares estabelecidos e fixados de modelo e de artista, lugares maiores e sem potência. Lançar-se na aventura de desbravar veredas menores. Características de uma política menor, que não se importa com fins; a política menor não quer chegar a lugar nenhum. O caminho ao invés da utopia. “Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. (...) menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços” (Ibid.). Não é alcançar um desenho que represente o corpo, mas traçar linhas. Não é esperar a revolução, mas experimentar um devir-revolucionário. O menor, na arte e na política, é sempre uma urgência de experimentar. Entretanto, é preciso ter muita prudência, pois os riscos são muitos, já que se trata de um caminho em direção ao desconhecido, sem garantias. “A política é uma experimentação ativa, porque não se sabe de antemão o que vai acontecer” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 159).

O corpo

A política, a psicologia, e por que não dizer o pensamento, precisam se desfazer da concepção de que o poder seja repressivo, uma vez que, para tal, é preciso que exista algo *a priori*, essencial, universal, ou até mesmo natural a ser reprimido pelas relações de poder, que impediriam essa natureza de se realizar. A partir do pensamento dos filósofos da diferença (Foucault, Deleuze e Guattari), não é possível pensar em uma humanidade genérica, uma pulsão sexual dada, um ser

humano, ou até mesmo um corpo biológico, que seja natural e pré-social e que viria a ser reprimido pelo poder; o poder, parafraseando Michel Foucault, que é antes de tudo produtivo. Portanto, trata-se de questionar: quais os produtos dessas relações de poder? Quais são os seus efeitos reais? O poder atua sobre o corpo, ou melhor, antes de tudo, produz o corpo — em carne e osso e sangue e pele. Se há *algo* que podemos afirmar que o corpo seja, é que ele é político.

Corpo plano de inscrição e registro de nossa sociedade, produto do poder disciplinar e foco de atenção de pais, professores, médicos e carcereiros; corpo objeto da produção dos saberes e enunciados humanistas; corpo monitorado pelo controle, esquadrihado e formatado. Todos esses corpos habitam casas, ruas, metrô, carros, ônibus, cidades. Andam por aí, para cima e para baixo, tentando se arranjar bem ou mal. O que pode, então, o corpo? Pode apenas ser produto e transmissor das relações de poder? Ser apenas produtor de um banco de dados do qual faz parte? Não, tudo é possível. O corpo é o espaço do conflito, campo de batalha; nele, não há harmonia e homogeneidade — estas só existem na paz mortificante. O duelo entre os vetores de estratificação e as potências que tencionam todos os limites não cessa, sempre há um fazer fugir o corpo, fugir o organismo, a norma, o humano, sempre há uma potência de vida⁵ que não cabe no esquadrihamento do poder, que detona o corpo-organismo-juízo de deus, para abrir o corpo às forças do mundo.

Quem sou? / De onde venho? / Eu sou Antonin Artaud / e basta dizê-lo / como sei dizê-lo, / imediatamente / vereis o meu corpo actual / voar em estilhaços / e em dois mil aspectos notórios / refazer / um novo corpo / onde nunca mais / podereis / esquecer-me (ARTAUD, 1988, p. 111).

Nesse sentido, a oficina de modelo vivo se coloca como um espaço de experimentação de outros modos de relação com o corpo. Artista e modelo não cessam de se alterar, não como funções distintas a serem cumpridas, mas como planos distintos. Muda-se de um plano a outro, onde se experimentam essas possibilidades de lugares diferentes — perspectivismo, já que o corpo é o marco zero do mundo.

⁵ A potência de vida que atravessa todos os corpos, humanos e não-humanos, é entendida como a potência de se diferenciar, tornar-se diferente do que se é; enquanto os vetores de estratificação, formatam os corpos em um determinado modelo, em uma norma. Assim, tal confronto pode ser traduzido em uma batalha entre o Mesmo e o Outro: de um lado, as forças que mantêm os corpos como Mesmo, em relação ao normal, ao modelo, ao que eles já são, e, por outro, as forças de diferenciação, de tornar-se outro em relação ao que está dado — violar os padrões.

E é nesta desprezível concha da minha cabeça, nesta gaiola de que não gosto, que será preciso mostrar-me e caminhar; é através desta grade que será preciso falar, olhar, ser olhado; sob esta pele, deteriorar. Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado (FOUCAULT, 2013, p. 7-8).

Fazer baixar as velocidades e imediatismos do capitalismo neoliberal e se colocar em outras velocidades, em pausas, repousos. Tanto modelo como artista vivem de outra maneira o tempo, diminuem os movimentos, e assim aceleram as velocidades, as intensidades não formadas, mudam as posições. Abrem-se afectos e forças potentes e desconhecidas que atravessam o corpo. Mesmo parado, em repouso, o corpo faz acelerar os movimentos de desterritorialização que já existiam, movimento puro de linha de fuga, mesmo sem sair do lugar. Vários tempos são vividos, não apenas o tempo do consumo e da mercadoria, o tempo cronológico, mas um tempo da pele e dos músculos, que se questiona e se coloca à prova: quanto tempo posso ficar nessa posição? Quanto tempo eu aguento? Como ocupar de outro modo o espaço? O corpo do modelo não seria como o corpo do dançarino, “o corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior” (Ibid., p. 14)? Um novo modo de viver o tempo e o espaço corporalmente. As potências do corpo irrompem completamente a couraça do organismo, e, a partir de então, jamais se será o mesmo.

Os experimentos políticos e artísticos sempre se colocam frente ao desconhecido e nunca sabemos o que pode acontecer, portanto, uma desterritorialização dos estratos nunca é o suficiente para nos salvar. Não há salvação no pensamento de Deleuze, não há saídas simples — um modo de fazer pré-determinado, um bem e um mal. Uma linha de fuga pode cair em um buraco negro, transformar-se em linha de abolição, morte, loucura; uma desterritorialização pode se reterritorializar em algo muito mais terrificante. Existem desterritorializações e descodificações do corpo que são relativas, pois são sobrecodificadas e reterritorializadas pelo rosto, no rosto — rostidade. Segundo Deleuze e Guattari (2012, p. 39),

(...) mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo (...) quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *sobrecodificado* por algo que denominaremos Rosto.

O rosto também é objeto de reflexão de Antonin Artaud, e a partir dele o autor tece uma crítica ao academicismo dos pintores em suas tentativas de reproduzir ou representar o rosto humano em seus retratos.

O rosto humano é uma força vazia, um campo de morte. A velha reivindicação revolucionária de uma forma que nunca correspondeu a seu corpo, que começou sendo outra coisa que não um corpo. (...) [Somente Van Gogh soube] tirar de uma cabeça humana um retrato que fosse o foguete explosivo de um coração palpitante. O dele (ARTAUD, 1996, p. 94-95, tradução nossa).

Fazer fugir o corpo, fazer fugir o rosto. A arte cria procedimentos que fazem fugir o corpo, e fugir ela mesma enquanto representação, por isso nunca se trata de fixar sobre a tela, sobre o papel, a representação de um rosto e de um corpo. Cabe, sim, a desterritorialização do corpo, absoluta dessa vez, que não se reterritorializa no rosto, mas que explode o rosto e o corpo. A arte, por meio de seu próprio exercício faz fugir suas próprias concepções estéticas — tudo é arrastado “para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 64).

Tal desterritorialização se dá pela relação de si para consigo do modelo, mas também pela relação do artista que olha o corpo do outro em um tempo novo e em posições novas. O corpo não cessa de ter seu limite expandido, de ser interpelado por forças de todos os lados. A Oficina Colaborativa é uma oficina para artistas e não artistas, para artistas da vida antes de qualquer coisa. Para aqueles que não suportam o intolerável desse corpo-organismo e que buscam se reinventar e acessar *uma* vida em suas singularidades impessoais e pré-individuais. Desterritorializar o corpo social e sem vida e criar para si um *Corpo sem Órgãos*. Batalha constante: organismo *versus* Corpo sem Órgãos (CsO). O inimigo do CsO é o organismo e sua organização dos órgãos; pois o “organismo já é isto, o Juízo de Deus (...) um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas” (Ibid., p. 24). O corpo é organizado, estratificado, submetido ao juízo e preso à identidade de um sujeito. A expressão corporal, como ponta de desterritorialização é o grito de revolta contra o organismo e a abertura para a experimentação.

A efetuação de um acontecimento como esse de desfazer o corpo-organismo é de tamanha força, pois se trata de fazer morrer algo em nós. Tarefa difícil e

arriscada esta de desfazer seu próprio corpo, de se abrir para outras conexões, pode-se ultrapassar um liame e ir longe demais. O CsO, nesse caso, se esvazia e rodopia em um buraco negro de morte ou de loucura. É preciso, advertem Deleuze e Guattari (Ibid.), deixar sempre um pouco de organismo ou estrato para poder retornar, roçar o caos ao invés de se perder no indiferenciado. A filosofia de Deleuze sempre se preocupa com até onde podemos ir nessas experimentações, para ele, trata-se sempre de uma questão de prudência. A arte, nessas experimentações, é uma saúde, pois, por meio dela, cria-se, conectam-se outros agenciamentos, traçam-se novos planos, ao invés de recair na linha de abolição, onde nada mais se inventa.

O desenho

“Que quer dizer desenhar? Como se consegue fazê-lo? É a ação de abrir passagem através de um invisível muro de ferro, que parece interpor-se entre o que se sente e o que é possível realizar” (VAN GOGH apud ARTAUD, s/d, p. 36). É disso que se trata a oficina de modelo vivo: abrir possíveis no mundo, ou seja, possibilitar novas séries que eram impossíveis⁶ com esse mundo e esse corpo, mas que, entretanto, são reais e insistentes.

54

Provocar encontros novos, colocando os corpos frente a frente, despidos de qualquer mediação e barreira, apenas a arte como *intermezzo*. O desenho passa entre dois corpos: a mão do artista e o papel. E o lápis no papel os arrasta. O desenho como gesto é pura experimentação. O traço no papel como ponta mais desterritorializada, uma matéria não formada de expressão, deformável e deformada, onde a expressão não significa mais nada, não é uma linha que busca algo, mas uma linha de errância que traça uma fuga, nem que seja no mesmo lugar — nunca começar, ou recomeçar, mas sempre uma experiência sem começo nem fim, sempre no meio; nunca se quer chegar a lugar algum. Essa é a condição de uma arte menor⁷. O traço somente como matéria de expressão não formada, sem

⁶ Deleuze retira a ideia de impossibilidade da filosofia de Leibniz. Esse conceito expressa a existência de infinitos mundos e séries, todos reais. Entretanto, alguns mundos não coexistem com outros mundos, a atualização de um determinado mundo, ou série, é impossível com outras. A série que conecta: fruto proibido – Adão – pecado, ou seja, o mundo no qual Adão comeu o fruto proibido é impossível com o mundo no qual Adão não pecou. Acerca da impossibilidade, ver Deleuze, 2012.

⁷ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2014. Em especial o capítulo “O que é uma literatura menor?”, onde os autores enunciam as características da literatura menor a partir da obra de Franz Kafka.

ser subjugado pelo conteúdo. De acordo com Agamben (2015, p. 59), “se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios. (...) [ou seja], gesto como movimento que tem em si mesmo seu fim”. Nessa direção, para Artaud, os desenhos como gesto “devem ser aceitos na barbárie e desordem de sua expressão gráfica ‘que jamais preocupou-se com a arte’, mas com a sinceridade e espontaneidade do traço” (ARTAUD, 1996, p. 97, tradução nossa).

O corpo é desfeito, o traço é liberado, mas precisa-se ir além, romper outros estratos que limitam e interrompem outros fluxos, intensidades e potências. Precisamos liberar a potência do papel em branco⁸.

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 40).

Tudo aquilo que está consolidado sobre o papel em branco precisa ser deixado de lado. Trata-se de acessar o papel em branco em toda sua brancura, onde tudo seja novamente possível, para que possam surgir novas sensações, novos traçados, novos corpos, novas políticas.

⁸ Acerca da necessidade de limpar a tela e o papel em branco de todos os clichês é notável o capítulo “A pintura antes de pintar”, do livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (DELEUZE, 2007). Ver também a entrevista “A Pintura Inflama a Escrita” (Deleuze, 2016).

Referências

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. In: **Meios sem fim**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1988.

_____. Le visage humain... In: **Antonin Artaud: Works on Paper at the Museum of Modern Art**. Nova York: MoMA, 1996.

_____. **Van Gogh: o suicidado pela sociedade**. [S.l: s.n.], s/d.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

_____. A pintura inflama a escrita. In: **Dois regimes de loucos**. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Equipe de tradução, Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

_____. Um manifesto de menos. In: **Sobre o teatro**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

_____. **Mil Platôs 3: Capitalismo e Esquizofrenia 2**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FOUCAULT, Michel. "O corpo utópico". In: **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

OFICINA COLABORATIVA DE MODELO VIVO. **A oficina**. Disponível em: <<http://cargocollective.com/oficinacolaborativa>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

Uma máquina de guerra, *riot grrrl*

Flávia Lucchesi¹

Resumo: O *riot grrrl*, vertente feminista do movimento punk, eclodiu a partir do esgotamento com as condutas machistas e os *pequenos fascismos* que incidiam sobre as vidas de garotas, que inventaram um novo estilo de vida que as fortaleceu no embate contra essas condutas. Diante da atitude anticapitalista praticada por elas o mercado da música produziu *entertainers* que pudessem capturar a inquietação latente daquelas jovens e fazê-las potenciais consumidoras, lançando cantoras de *poprock* moderadamente desbocadas, e *popstars* que enunciaram um discurso feminista neoliberal. Na contramão do mercado e avançando para além da cena *riot*, aconteceu a *Pussy Riot*, associação de garotas anônimas que faz obras por *ação direta* em Moscou. Este artigo procura mostrar as metamorfoses da *máquina de guerra riot grrrl* na sociedade de controle.

57

palavras-chaves: Riot grrrl; Pussy riot; Popstars; Máquina de guerra.

¹ Mestre em Ciências Sociais pela PUCSP, pesquisadora no Nu-Sol (Núcleo de Sociabilidade Libertária).

Abstract: The *riot grrrl*, a feminist strand of the punk movement, broke out from exhaustion with the male chauvinist conduct and *petty fascisms* imposed on girls lives, whom created a new way of life that strengthened their struggle against such conducts. Faced with their anti-capitalist attitude, the music market produced entertainers that could capture the latent unrest of the young girls attracted by the *riots*, targeting them as potential consumers by casting pop rock women singers moderately foul-mouthed, and popstars who announces a neoliberal feminist discourse. In hand against the market and surpassing the *riot* scene appeared an anonymous girls association, the Pussy Riot, whom practices their art as *direct action* in Moscow. This paper aims to show the metamorphosis of *riot grrrl war machine* in the society of control.

keywords: riot grrrl; pussy riot; popstars; war machine.

Introdução

A *máquina de guerra* aparece como uma força irredutível ao aparelho do Estado e externa a ele. Firmada no embate contra a soberania e seus direitos, a *máquina de guerra* se faz oponente ao Estado, e garante sua exterioridade a partir de suas próprias metamorfoses. Ela só existe em movimento, em transformações que não permitem que ela se fixe, que seja identificada.

Neste sentido é possível dizer que o *riot grrrl*, vertente feminista do punk que eclodiu na década de 1990, afirma diferenças *menores* como potência de resistência. Mostramos aqui alguns resultados do mapeamento dos movimentos desta *máquina de guerra* – apresentados na dissertação “Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra”² – em embate com os controles que incidem sobre ela no sentido de capturá-la, mas que também produzem escapes, novas *linhas de fuga* e metamorfoses.

As agitações que culminaram no *riot* remetem ao ano de 1989. Na cidade de Olympia, a jovem estudante de fotografia da Evergreen State College, Kathleen Hanna, começou a frequentar o *Safe Space*: um grupo de apoio a garotas que haviam enfrentado situações de violência, criminologicamente classificadas como “estupro”, “abuso sexual” e “violência doméstica”. As reuniões que aconteciam no campus marcaram o envolvimento de Hanna na luta contra essas violências, práticas de *pequenos fascismos* que situavam mulheres e meninas em uma posição de suposta incontestável vulnerabilidade.

Hanna frequentava a cena punk local, um espaço de lutas políticas voltadas contra o estilo de vida burguês e suas formas de dominação, e contrário ao capitalismo neoliberal por meio da atitude *do it yourself* (faça você mesmo). Nesse espaço de lutas, Hanna montou, com uma amiga e dois rapazes, a banda *Viva Knievel*. Os shows da *Viva Knievel* eram impactantes sobre o público feminino, que retornava à banda para elogiar sua coragem e demonstrar reconhecimento. O objeto de luta política da *Viva Knievel* mostrou ser comum a outras *punkas*, roqueiras e estudantes universitárias.

A partir dessa experiência, Hanna procurou Tobi Vail, a quem conhecia por meio de leituras do *fanzine Jigsaw*, publicação autogestionária de Vail que abordava assuntos referentes à cena punk marcando uma perspectiva de garota.

² Flávia Lucchesi. “Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra”. Dissertação de mestrado, PUCSP, 2015. Sob orientação do Prof. Doutor Edson Passetti.

Após troca de correspondências, as duas se juntaram à baixista Kathi Wilcox e ao guitarrista Billy Karren e formaram a *Bikini Kill*, em 1990. Além da *Bikini Kill*, elas passaram a publicar um *fanzine* juntas, o *Revolution Girl Style Now*.

A repercussão do que Vail e Hanna faziam logo animou outras jovens que articulavam reuniões, discutiam, montavam bandas e organizavam shows, festivais, eventos, oficinas de autodefesa e de instrução musical, *fanzines* e, eventualmente, alguma manifestação; também organizavam festas universitárias, em sua maioria somente para garotas, explicitando de uma outra maneira a relação com a Universidade e os embates com as caretas e machistas festas das *irmandades universitárias* estadunidenses.

Incomodadas com a ambiguidade que permanecia no punk, e sob as cotidianas violências exercidas sobre seus corpos, estas garotas começaram a inventar, no interior do próprio punk, formas de resistir, enfrentar o machismo e outros *pequenos fascismos* existentes dentro e fora deste movimento, em especial, os acossamentos às garotas que eram identificadas como o outro gay.

Ao berrarem, liberadas de identidades, contra o governo de seu sexo, as *riot grrrls* travaram uma luta contra o *dispositivo da sexualidade*. Liberadas para a experimentação de “possibilidades radicais de prazer” (*Bikini Kill*, “I like fucking”), essas garotas punks romperam com as categorias fixas de identidade sexual como heterossexuais, bissexuais, homossexuais, produzindo *contrassexualidades* (PRECIADO, 2014). O interesse em liberar o sexo tinha como alvo arruinar o governo do sexo pela moral do macho; se o sexo seria praticado entre garotas, entre uma garota e um rapaz, entre garotas e rapazes, ou quaisquer outras possibilidades, não importava. Interessava propiciar esse espaço de liberdade para que cada garota pudesse vivenciá-lo e experimentar seus prazeres como quisesse.

É neste embate, pela positividade do prazer descomedido e contra as violências provenientes do governo do sexo pela moral do macho, que as *riot grrrls* existiam como minorias potentes na contramão dos movimentos sociais minoritários por direitos civis, já bastante avançados em suas lutas, nos Estados Unidos, na década de 1990. Diante desses movimentos a clamar por leis e, portanto, sistemas e uniformidades, é possível situar o *riot grrrl* como instaurador de um ativismo feminista e, mais do que isso, de estilos de vida outros.

Situando-se na experimentação de outras práticas sexuais, de outra relação com o corpo e o sexo, e da afirmação do direito a ser o que se é, produziram

uma linguagem *riot*, que rompeu com a categoria *mulher* ao se afirmarem garotas – demarcando fúria e certa animalidade ao utilizarem três erres como som onomatopéico de um rosnado (*grrrl*) –, a partir da apropriação agressiva de palavras de conotação machista empregadas para depreciá-las, como *slut* (vadia) e *dyke* (sapatão).

Tratava-se da urgência que exemplifica a prática *riot grrrl*, combinando a atitude *do it yourself* a um novo feminismo afirmado pelo berro *girl power*. Não há uma definição conceitual do que é *girl power*, contudo, é possível delinear essa definição e pensar suas diferenças e proximidades em relação ao gradativo *empoderamento das mulheres* enquanto noção muito difundida atualmente pelos feminismos institucionalizados. Esse *girl power* envolve a noção de empoderamento de si (*empower yourself*), um fortalecimento que abarca desde o desenvolvimento de técnicas de autodefesa até o conhecimento e domínio de técnicas musicais e o exercício de uma escrita própria a cada uma, praticada nos *fanzines*. A afirmação de uma segurança por meio da autodefesa, enquanto *safety*³, e portanto apartada do Estado, confirma a exterioridade da *máquina de guerra*. Ao invés de procurarem intervenções policiais e institucionais, propiciaram o encontro de garotas diferentes as quais partilhavam de inquietações comuns e que se fortaleciam mutuamente no interior de uma outra sociabilidade entre garotas amigas. Rompiam com a conduta esperada de uma garota na relação com outra, recusando a inveja, a disputa e o ciúme como fortes aspectos da conduta feminina em uma sociabilidade machista.

Conforme as movimentações das garotas se alastravam, a mídia estadunidense buscou notificar o que seria esse movimento e quem eram essas garotas: corria desesperada atrás de suas lideranças. Certo incômodo foi despertado durante essa busca por uma novidade para as manchetes e para o mercado. Ainda que, no início, estivessem dispostas a conceder entrevistas, mostravam-se pouco amistosas e não apresentavam uma líder ou representante do movimento, e nunca

³ Quando essas garotas falavam em segurança utilizavam a palavra *safety*, *to feel safe*, que significa: “a condição de estar protegido ou distante de perigos, riscos ou injúrias; denota algo designado a prevenir injúria ou prejuízo”. O que é diferente de *security*, *to feel secure*, que significa: “o estado de estar livre de perigo ou ameaça; a segurança do Estado ou organização contra crimes como terrorismo, roubo ou espionagem; normas seguidas ou medidas tomadas para assegurar a segurança de um Estado ou organização”. Apesar de diferentes, em português essas duas palavras são traduzidas como segurança não se dando especial atenção à sua variação. Disponível em: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/safety?q=safety>; <http://oxforddictionaries.com/definition/english/secutiry?q=secutiry>. (Consultado em 2 de fevereiro de 2017).

estiveram disponíveis a serem contratadas e produzidas pelo mercado da música e do entretenimento. Recusavam as grandes gravadoras, decidindo fazer suas gravações em selos *underground* criados dentro da cena. Diante dessa recusa, partiu da mídia a mais forte investida de combate ao *riot grrrl*.

Em julho de 1993, a revista *Rolling Stone* divulgou a matéria “Girls at War” na qual, de maneira elucidativa, afirma cinco verdades sobre o *riot grrrl*: “1. Elas não sabem tocar. 2. Elas odeiam homens. 3. Elas são forçadas. 4. Elas são elitistas. 5. Elas não são um movimento de verdade” (KIM FRANCE *apud* DOWNES, 2007, p. 30). Essa matéria veiculada pela mais importante revista de música do *mainstream* foi o golpe derradeiro da mídia na tentativa, bem sucedida, de enfraquecer as agitações que estavam contaminando garotas por todos os cantos. Curiosamente, treze anos depois, em edição comemorativa, a mesma revista elegeu “Rebel Girl”⁴ a melhor canção de 1993 em “*Most Excellent Songs of Every Year Since 1967*”.

Passaram a explorar a luta contra as violências exercidas sobre os corpos considerados inferiores produzindo notícias sensacionalistas como “uma stripper que canta e escreve sobre ser uma vítima de estupro e abuso sexual infantil, Hanna representa o limite extremo da raiva das *grrrls*” (DOWNES, 2007, p. 30-31). A criação de explicações dramáticas para a luta e a rebelião travadas pelas *riot grrrls* foi uma das maneiras da mídia justificar e apaziguar essa luta, além de ter o que noticiar sobre elas, veiculando-as de maneira despolidizada como adolescentes rebeldes sem talento, vítimas rancorosas, ou que odiavam homens porque haviam tido experiências ruins com eles, anunciando um perigo “feminazi”⁵.

Essas acusações não eram exclusividade da mídia, eram fortes também em meio à cena punk e *underground* e vinham acompanhadas de práticas fascistas: os

⁴ A música Rebel Girl é, possivelmente, a canção *riot grrrl* mais conhecida, e para além da própria cena. Muitos a consideram uma espécie de hino do movimento.

⁵ Esse termo foi cunhado por um professor de Economia e Direito da University George Mason chamado Thomas Hazlett, e popularizado pelo empresário e apresentador de *talkshow* Rush Limbaugh. O apresentador escreveu um livro, em 1992, intitulado *The Way Things Ought To Be*, em que define as “feminazis” como “feministas para as quais a coisa mais importante na vida é assegurar que se possa fazer quantos abortos forem possíveis” (Wilson, 2011, p. 55). Este livro foi *best seller* nos Estados Unidos em 1992, e Limbaugh continua a usar essa palavra até hoje e a redefini-la conforme lhe convém, explicitando seu objetivo, em 1995, quando afirmou: “[feminazi] é modo como eu vejo o movimento feminista” (Ibid., p. 56). A palavra “feminazi”, em grande escala utilizada como crítica às *riot grrrls* e às feministas mais radicais ou indomesticáveis, é bastante utilizada hoje, inclusive, em meio a chamada esquerda.

machos iam aos shows das *riots* para bater e cuspir nelas, ameaçá-las e arremessar latas de cerveja contra elas no palco.

Neste embate, a cena *riot* foi gradualmente se enfraquecendo. Em abril de 1997, a banda *Bikini Kill* fez seu último show em Tóquio, no Japão. As demais bandas que iniciaram as agitações *riots*, *Bratmobile* e a *Heavens to Betsy*, haviam encerrado suas atividades em 1994. Contudo, mesmo diante das investidas desproporcionais que enfraqueceram o *riot grrrl*, elas não pararam. Hanna e a *riot* Johanna Fateman formaram a *Le Tigre*, banda de eletropunk feminista em 1998, menos de um ano após o fim da *Bikini Kill*, e Corin Tucker, da *Heavens to Betsy*, e Carrie Brownstein, da *Excuse 17*, tocavam com sua nova banda, *Sleater-Kinney*, desde 1994.

Capturas

A captura do *riot grrrl* pode ser traçada por duas linhas paralelas: pela via chamada *angry white females*, cantoras de pop rock com uma conduta moderadamente desbocada e transgressora, consagradas com o sucesso de Alanis Morissette em 1995; e via *popstars*.

O termo *angry white females* foi criado por duas jornalistas e críticas de rock, Evelyn McDonnell e Ann Powers. Por se tratar de um conceito jornalístico, acabou sendo usado sem muita precisão para se referir a diferentes cantoras do *mainstream*, vinculadas à figura de roqueiras por seu visual ou pela levada não tão pop de suas músicas. Com as *angers* se enuncia um discurso de superação e autoajuda inicialmente direcionado a mulheres que sofreram decepções amorosas. Repaginado no início dos anos 2000 pelas cantoras Pink e Avril Lavigne, volta-se às “meninas desajustadas”, sendo, poucos anos depois, esgarçado e estendido aos jovens gays que buscam normalização com a *diva* Lady Gaga – em ambos os casos atualizados como autoajuda e superação para as chamadas “vítimas de *bullying*”. Apresentam-se cantoras desbocadas e descoladas, que andam de skate, tocam guitarra, falam palavrão, cantam sobre sexo e bebedeiras, e buscam motivar meninas e meninos “desajustados”.

Bonit@, bonit@, por favor, nunca, nunca se sinta
 Como se você fosse menos do que foddidamente perfeito (Pink,
 “Fucking Perfect”)
 Eu sou linda da minha maneira
 Porque deus não erra

Eu estou no caminho certo, baby
 Eu nasci desse jeito
 Quer as dificuldades da vida
 Te deixem exilado, intimidado [bullied], ou importunado
 Alegre-se e ame a si mesmo agora
 Porque, querido, você nasceu desse jeito (LADY GAGA, “Born this Way”).

Com as *popstars*, desde o produto *Spice Girls*, lançado em 1996 para vender o *slogan girl power*, até a atual *rainha* feminista Beyoncé⁶, apresenta-se a construção de um discurso de *empoderamento feminino* que passa a atuar como veridicção e a valorar condutas e produções do entretenimento. Com as *Spice*, consideradas o segundo maior fenômeno do pop britânico, atrás apenas dos *Beatles* (GAAR, 2002), a expressão *girl power* foi vinculada a metas que combinam empoderamento e empreendedorismo como “Ela que ousa ganhar” e “O futuro é das mulheres”. Para as modelos do grupo, a definição de *girl power* era bem fluida: “é uma atitude positiva para a vida, para conseguir o que se quer e estar cercado por amigos”⁷; “Thatcher foi a primeira Spice Girl, a pioneira de nossa ideologia – *girl power*”⁸; “feminismo se tornou uma palavra suja. *Girl power* é apenas o jeito dos anos 1990 de dizer isso. Nós podemos dar um pé na bunda do feminismo” (*Spice Girls apud* TAFT, 2004, p. 71). O *girl power* foi vendido como lema de *best friends* fofas, reafirmando a conduta reta feminina, a disputa e a inveja entre mulheres.

A apropriação de um discurso feminista no pop foi refinada por Beyoncé, e desde sua rentável apresentação no VMA⁹ 2014, na qual projetou a palavra “feminist” e definiu “feminista: uma pessoa que acredita na igualdade social, política e economia entre os sexos”, dizer-se feminista passou a ser um valor para

⁶ Beyoncé é conhecida por seus fãs como Queen B (Rainha B).

⁷ “Special Report: You’ve come a long way baby...”. BBC UK, 1997. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/38786.stm>. (Consultado em 03 de janeiro de 2015).

⁸ “Spineless Spice Girl deletes Thatcher tribute after Twitter abuse”. The Spectator, 2013. Disponível em: <http://blogs.spectator.co.uk/steerpike/2013/04/spineless-spice-girl-deletes-thatcher-tribute-after-twitter-abuse/>. (Consultado em 03 de janeiro de 2015).

⁹ O *Video Music Awards* é uma premiação da emissora MTV (Music Television) que avalia o impacto dos vídeos em meio ao público e aos especialistas. A primeira edição do evento aconteceu em 1984 e foi notícia em todo o planeta devido à apresentação da música “Like a Virgin” pela cantora Madonna. O VMA tornou-se um evento de suma importância para musicistas e *entertainers* vinculados ao mercado da música. Mais do que uma premiação pautada em critérios avaliativos de suposta qualidade musical ou impacto de vendas, o VMA, até hoje, é a mais importante premiação no que diz respeito à imagem. É no VMA que os *entertainers* se consagram em meio ao público, para além dos telespectadores da emissora e dos críticos.

as demais *popstars*. A pergunta, “é ou não feminista?”, é feita por jornalistas às musicistas mulheres desde a década de 1970. Desde então, para a maioria das cantoras a resposta era sempre escorregadia. No fundo, afirmavam que não “odiavam homens”. Apesar do lucrativo slogan *girl power* e das *angry white females*, na década de 1990, nenhuma delas se afirmava feminista, mas “independentes” e “poderosas”, no sentido de empoderadas. É somente com a cantora, *diva*, *rainha* Beyoncé que declarar-se feminista passa a ser um valor agregado.

Katy Perry, em 2012, declarou “Não sou uma feminista, mas eu acredito na força das mulheres”, em 2014, reconsiderou “Feminista? Uh, sim, atualmente sim.” Lady Gaga também voltou atrás, depois de declarar que não era feminista porque “amava os homens e celebrava a cultura americana masculina – cerveja, bares e carros poderosos”, dizendo que, “Certamente eu sou feminista. Feminista para mim, é alguém que deseja proteger a integridade das mulheres que são ambiciosas”. Taylor Swift, que certa vez respondeu se era feminista dizendo, “Eu não penso nas coisas como caras *versus* garotas. Nunca pensei assim. Fui criada pelos meus pais, que me formaram para pensar que se você trabalhar duro como um cara, você pode ir longe na vida”. Em 2014, “se assumiu” feminista, “percebi que já vinha tendo uma postura feminista, mas sem me afirmar como tal”.¹⁰

65

Outras *popstars* mais descoladas como Miley Cyrus e Kesha já se afirmavam feministas. Cyrus, em 2013, disse à rádio *BBC* que é “uma das maiores feministas do mundo”. “Eu sou uma feminista uma vez que eu realmente empodero as mulheres.”¹¹ Diferente de Beyoncé, Cyrus não aborda um discurso feminista em suas composições, talvez ela considere que sua conduta mais descolada produza condutas empoderadas, ou talvez sua declaração somente sinalize para a consolidação do empoderamento como um valor e uma veridicção no mercado.

¹⁰ “Katy Perry, Billboard’s Woman of the Year, Is ‘Not a Feminist’”. Jazebel, 2012. Disponível em: <http://jezebel.com/5964727/katy-perry-Billboards-woman-of-the-year-is-not-a-feminist>. “Katy Perry: Maybe I Am A Feminist After All”. Time, 2014. Disponível em: <http://time.com/28554/katy-perry-feminist-after-all-confused>.

“10 Celebrities Who Say They Aren’t Feminists”. Huffington Post, 2013. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/2013/12/17/feminist-celebrities_n_4460416.html

“Lady Gaga on Other Female Pop Stars, Feminism, Abuse in the Music Industry, and That Dancing Diva Kid”. Celebuzz, 2014. Disponível em: <http://www.celebuzz.com/2014-10-16/lady-gaga-miley-cyrus-taylor-swift-katy-perry-abuse-kesha-feminism/>.

“Taylor Swift Finally Explains Why She’s a Feminist and How Lena Dunham Helped”. Time, 2014. Disponível: <http://time.com/3165825/taylor-swift-feminist-lena-dunham/>. (Consultados em 16 de janeiro de 2015).

¹¹ “Miley Cyrus Thinks She’s ‘One Of The Biggest Feminists In The World’”. Huffington Post, 2013. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/2013/11/14/miley-cyrus-feminist_n_4274194.html. (Consultado em 05 de janeiro de 2015).

O empoderamento, atual palavra-chave dos feminismos institucionalizados e de tratados internacionais, é enunciado por elas como possibilidade de igualdade de direitos, especialmente no âmbito econômico e profissional, e de condutas, equiparando-as aos machos bem sucedidos e na esteira palatável da liberação sexual que, por fim, reforma e reforça a família. As condutas machistas não são questionadas, seguem intocadas em canções que clamam pelo amor burguês monogâmico e sua família – “Se você gostava, então devia ter colocado uma aliança” (Beyoncé, “Single Ladies, *Put a Ring on it*)–, e por figuras que exploram os valores e fetiches de uma sexualidade feminina moralmente aceita ou ligeiramente transgressiva, reforçando a conduta das boas moças e das más – das *bitches* sedutoras, semelhantes à amante, duplo complementar da esposa, e que jamais se confunde com a insuportável *slut*. Trata-se de declarar o “poder da buceta” e de empreender-se, e não de experimentar outros prazeres e *contrassexualidades*.

As *popstars* são também um dos produtos mais rentáveis do mercado do entretenimento com suas mídias e seus paparazzi. Com suas vidas expostas, compartilhadas à exaustão, elas servem como exemplos às demais. É neste lugar, em meio ao sucesso, às cifras e à *divização* – motivação vendida pelo pluralista mercado da música que afirma que todas podem chegar a ser *divas* do pop, desde que investidas de capital humano e que “trabalhem duro, *bitch*” (Britney Spears, *Work bitch!*) –, que recai sobre elas a cultura do castigo fomentada por valores machistas. De um lado, elas se tornam exemplos do que todas as meninas devem desejar ser; de outro, diante de condutas indesejáveis, tornam-se o exemplo do fracasso e, no limite, da loucura.

A partir da análise da captura do *riot grrrl* pelo mercado da música é possível notar como um discurso rebelde foi absorvido em um discurso neoliberal de empoderamento de minorias e de empreendedorismo, combinados com o amor ao próximo e filantropia¹². Os problemas berrados pelas *riot grrrls* foram tornados

¹² Além das doações, campanhas e filiações a Ong's diversas, Miley Cyrus, Britney Spears, Avril Lavigne, Beyoncé, Madonna, Lady Gaga e Rihanna possuem suas próprias ONGs: Happy Hippie Foundation, destinada ao acolhimento de jovens sem teto, lgbt's e em outras situações consideradas de “vulnerabilidade social”; The Britney Spears Foundation, instituição destinada à caridade com crianças pobres; The Avril Lavigne Foundation, destinada a crianças doentes e deficientes; Beyoncé Cosmetology Center, que oferece sete meses de tratamento de cosmética gratuitos no Bronx – ela já teve a Survivor Foundation, para angariar fundos pós furacão Katrina –; Raising Malawi, que constrói escolas em Malawi, na África; Born This Ways Foundation, para fomentar o empoderamento juvenil e combater o bullying; e Believe Foundation, destinada a crianças doentes em estágio terminal.

polêmicas rentáveis no mercado do entretenimento ou ajustados em favor da defesa da igualdade de direitos e condutas.

Enquanto o pop se consolidou como um espaço de celebração da pluralidade neoliberal, protagonizado por mulheres e gays masculinos, o rock segue majoritariamente como espaço de macho branco. As cantoras vendidas como *rockstars* em nada se conectam a figura do *rockstar*, primordialmente masculina e vinculada a máxima *sexo, drogas e rock'n'roll*; enquanto a única musicista próxima dessa figura, Courtney Love, é alvo de críticas moralistas que suspeitam tanto de sua capacidade como artista, quanto de que ela possa ter planejado o assassinato de seu companheiro, Kurt Cobain. Uma péssima mãe, uma péssima esposa, uma *slut*, uma *junkie*, uma sem talento, sem amor: essa é a imagem de uma garota *rockstar*. Os excessos, inerentes ao *rock'n'roll* não são “coisa para mulher”.

Recentemente, algumas bandas *all female* que tiveram seu auge nos anos 1990/começo dos 2000, voltaram à ativa. Com as facilidades tecnológicas, surgem mais e mais bandas de rock – contemplando todas as vertentes desse estilo – compostas inteira ou majoritariamente por integrantes mulheres. A cena *riot*, tanto nos EUA quanto no Brasil, segue viva, por vezes mais, por vezes menos agitada. Como ao longo de toda a trajetória das mulheres no rock, elas continuam criando espaços para habitarem ou figuram como cota no mercado da música e em seus grandes festivais.

A metamorfose riot Pussy Riot

No dia 21 de fevereiro de 2012, cinco integrantes da Pussy Riot subiram no altar da Catedral do Cristo Salvador, em Moscou, para apresentar uma “reza punk”. Impedidas por seguranças e fiéis, permaneceram 40 segundos no altar, dançando e berrando: “Merda! Merda! A merda do Senhor!”. Este acontecimento levou à prisão preventiva e, posteriormente, à condenação de três das cinco jovens envolvidas na ação – Katia, Nadia e Masha – à sentença de dois anos de prisão por vandalismo e incitação ao ódio religioso. Esta foi a derradeira tentativa de repressão por parte do governo russo a uma série de ações que esta associação vinha fazendo em Moscou, e que culminou, por meio de notícias midiáticas, no apogeu de sua notoriedade em todo o planeta.

O *riot grrrl* é uma das procedências das *pussy riots* e é considerado por elas sua maior influência.

Muito do crédito vai para a *Bikini Kill* e as bandas da cena *riot grrrl* — de certa maneira nós desenvolvemos o que elas fizeram nos anos 90, embora o contexto seja absolutamente diferente, e com uma postura exageradamente política, o que leva todos os nossos shows a serem ilegais — nunca fizemos um show num clube ou em qualquer espaço especial para música. Esse é um princípio importante para nós.¹³

O que nós temos em comum é impudência, letras políticas carregadas, a importância do discurso feminista, a imagem feminina não-padrão. A diferença é que a *Bikini Kill* fazia suas performances em uma cena musical específica, enquanto nós fazemos nossos concertos em lugares não autorizados. No todo, o *riot grrrl* estava intimamente conectado com as instituições culturais ocidentais, cujo equivalente inexistia na Rússia.¹⁴

Outra procedência da forma de ação das *pussies* é o grupo de arte de rua anarquista russo *Voina*, no qual Katia e Nadia foram integrantes durante alguns anos e no qual Masha tomou parte em algumas ações. Assim como as *riots*, que saíram do punk para comporem uma cena de garotas, as *pussies* saíram do *Voina* e se associaram na *Pussy Riot* como um grupo de resistência separatista feminista, exclusivo para garotas. Ao final de outubro 2011, a *Pussy Riot* aconteceu em meio à mesmice do dia-a-dia moscovita, realizando o que elas nomeiam como “tours”.

Primeira tour: destruir o asfalto

(...) O cacete está carregado/ Berros ficam mais altos/ Estenda os músculos de suas pernas e braços/ O policial está te lambendo entre as pernas/ O ar egípcio faz bem aos pulmões/ Faça uma Tahir na Praça Vermelha/ Passe um dia violento entre mulheres fortes” (Pussy Riot, “Osvobodi Bruschatku” apud GESSEN, 2014, p. 72-73).

Elas tomaram os meios de transporte – teto de um ônibus, andaimes e alcovas sobre as escadas rolantes no interior da Estação Central de Metrô de Moscou – e chamaram uma revolta popular capaz não apenas de ocupar as ruas e praças, mas de “destruir o asfalto”.

¹³ “Conheça o Pussy Riot”. Disponível em: http://www.vice.com/pt_br/read/conheca-o-pussy-riot. (Consultado em 10 de setembro de 2013).

¹⁴ Disponível em: <http://sptimes.ru/story/35092?page=4#top>. (Consultado em 15 de março de 2015).

Segunda tour: Vodka-Kropotkin

(...) Saia com seu aspirador de pó e alcance o orgasmo/ Seduza batalhões de mulheres policiais/ (...) Foda-se o sexista maldito putinista!/ Vodca Kropotkin está enchendo os estômagos deles/ Você se sente bem, enquanto aqueles Kremains bastardos (...)/ enfrentam a revolta dos toaletes, envenenamento fatal (...) (Pussy Riot, “Kropoktin-Vodka” apud GESSEN, 2014, p. 74).

A ação “Kropotkin-Vodka” aconteceu três semanas depois, em novembro, e marcou o posicionamento das *pussies* em relação às restrições de liberdade na Rússia, explicitando sua associação aos anarquismos ao saudar o anarquista russo Pyotr Kropotkin. As ações aconteceram em vitrines e dentro de butiques caras da luxuosa rua Stoleshnikov Lane; no telhado de um ‘It bar’ de vidro que cobria um carro de última geração; e ao interromperem um desfile de moda, invadindo às passarelas.

Terceira tour: morte à prisão

(...) Os protestos servem para melhorar o clima/ Ocupe as praças, faça uma tomada pacífica/ Tire todas as armas dos policiais/ Morte à prisão, liberdade de protesto!/ Encha a cidade, as praças e as ruas /(...) Morte à prisão, liberdade de protesto (Pussy Riot, “Smert tyurme, svobodu protestu” apud GESSEN, 2014, p. 100).

Aconteceu no dia 14 de dezembro sobre o telhado de um prédio vizinho ao Centro de Detenção de Moscou, local escolhido devido a detenção de manifestantes que participavam de uma marcha contra o governo que levou cerca de 100 mil pessoas às ruas, no dia 6 do mesmo mês. Quando estavam escalando o muro do prédio, uma viatura policial estacionou no local e os policiais ordenaram que elas descessem. As *pussies* ignoraram a ordem, estenderam uma faixa em que se lia “Liberdade de protesto”, pegaram seus instrumentos e berraram a canção. Quando cantaram o refrão pela segunda vez, “Morte à prisão”, os presos responderam: “Liberdade de protesto”. “Os homens sacudiam as barras em suas janelas, e parecia que o centro de detenções especiais ia explodir” (GESSEN, 2014, p.100). Os polícias desistiram de ordenar que elas descessem e se recolheram para dentro do Centro de Detenção.

Quarta tour: Putin se mijou

Uma coluna de rebeldes se move em direção ao Kremlin/ As janelas do FSB [Serviço de Segurança Federal] estão explodindo/ *Bitches* se mijam atrás das paredes vermelhas/ A revolta está abortando o sistema!/ Revolta russa, o chamado do protesto/ Revolta russa, Putin se mijou/ Revolta russa significa que nós existimos/ Revolta revolta revolta russa/ Venha/ Viva na Vermelha/ Mostre liberdade/ Fúria civil/ (...) (Pussy Riot, “Putin Zassal” apud GESSEN, 2014, p.104-105).

Para o retorno, no início de 2012, escolheram um lugar ainda mais ousado para chamar essa revolta popular, empolgadas com as manifestações ocorridas em dezembro: a Praça Vermelha.

Quinta tour: a reza punk

Virgem Maria, mãe de Deus, leve o Putin embora/ Leve o Putin embora! (...) Todos os paroquianos se curvam para rastejar/ O fantasma da liberdade está no céu/ E o orgulho gay foi enviado acorrentado para a Sibéria/ (...) Maria, Mãe de Deus, está conosco em protesto! (Pussy Riot, “Punk Prayer – Mother of God Drive Putin Away” apud GESSEN, 2014, p. 117-118).

O local escolhido foi a Catedral do Cristo Salvador, “o mais importante símbolo para o poder político do patriarcado” (Pussy Riot, 2013b: 23). Atualmente, a igreja é administrada por Kirill, patriarca e líder da Igreja Ortodoxa Russa. Ele é colega de Putin desde o tempo em que ambos serviam a KGB.

Desde o primeira tour, integrantes da Pussy Riot foram reprimidas pela polícia, fichadas, levadas à delegacia, interrogadas, autuadas. Após a ação na Catedral, três delas foram pegas. Contudo, durante todo o julgamento, Katia, Nadia e Masha, se recusaram a assumir culpa ou demonstrar arrependimento, aceitar desculpas das autoridades ou pedir desculpas a elas ou à sociedade. Pronunciaram sua verdade mesmo diante do risco de serem presas, acoçadas por fascistas e, no tribunal, diante do risco de terem suas penas agravadas e em detrimento de negociarem suas liberdades civis. A afronta das garotas ao tribunal, às autoridades e aos fascistas apresenta-se com coerência ao estilo de vida e ao posicionamento político delas, um proferir *parresiástico* de verdade.

Em dezembro de 2013, às vésperas do aniversário de 20 anos da Constituição Russa, o governo anistiou alguns presos, dentre eles os condenados

sob o artigo 213 do Código Penal Russo – os vândalos, como Masha e Nadia (Katia teve seu pedido de liberdade condicional aceito em outubro de 2012). Desde que saíram da prisão, de cara anunciando uma mudança ética e política, as duas fizeram declarações midiáticas confusas quanto à *Pussy Riot*: ora diziam não serem mais associadas a ela, ora diziam que estavam privilegiando o ativismo via ONG à ação na *Pussy*, e chegaram até a declarar o fim da *Pussy Riot*. Quando foi oportuno divulgaram novos vídeos e composições, mesmo sabendo que o que fazem de suas vidas agora nada tem a ver com a associação *Pussy*, bem como explicitaram as demais integrantes incógnitas em carta aberta.

Infelizmente, para nós, elas estão tão empolgadas com os problemas nas prisões russas que esqueceram completamente nossas aspirações e ideais: feminismo, resistência separatista, luta contra o autoritarismo e o culto à personalidade. Tudo isso o que, na realidade, causou suas injustas punições.

Agora, não é segredo que Masha e Nadia não são mais integrantes do grupo e que não participarão de ações radicais. Agora elas estão envolvidas em um novo projeto, agora elas são defensoras institucionalizadas dos direitos dos presos. (...) A defesa institucionalizada dificilmente pode proporcionar a crítica das normas e regras fundamentais que sublinham o próprio mecanismo da moderna sociedade patriarcal.

(...)

Tudo isso é uma contradição extrema aos próprios princípios do coletivo *Pussy Riot*: nós somos um coletivo separatista só de mulheres – nenhum homem nos representa, seja num pôster, seja na realidade.

Nós pertencemos à ideologia de esquerda anticapitalista – não cobramos nenhuma taxa para que possam ver nosso trabalho artístico, todos os nossos vídeos são distribuídos livremente na internet, os espectadores de nossas performances são sempre transeuntes espontâneos, e nós nunca vendemos ingressos para nossos “shows”. Nossas performances são sempre “ilegais”, apresentadas apenas em locais imprevisíveis e públicos, não projetados para o entretenimento tradicional. A distribuição de nossos clipes é sempre por canais de mídia irrestritos e livres (PUSSY RIOT, 2014. P. 148, 149, 150).

O novo trabalho artístico das duas, em paralelo às atividades da ONG Zona Prava da qual são proprietárias, as inserem na política a partir de uma perspectiva democrático-institucional. Diferente da ação direta das *Pussy Riots*, o que fazem agora é uma arte política crítica, como novas celebridades engajadas.

As músicas ganham cada vez mais uma roupagem pop e são cantadas em inglês, os vídeos não são registros de ações, mas produzidos videoclipes; a recusa ao mercado e ao culto à personalidade, princípios da associação Pussy Riot, foram negociados. Capturadas, as duas passaram a empreender no lucrativo mercado do entretenimento, tornaram-se palatáveis símbolos da defesa da democracia ocidental, reclamando direitos e lutando pela reforma das prisões, o que garante tanto sua continuidade, quanto a continuidade do Estado. Capturadas, saíram do confronto contra o Estado e passaram a defendê-lo, colaborando com programas que buscam a sua eterna melhoria e que sustentam sua continuidade.

No começo de 2016, Masha rompeu com Nadia e demonstrou a veículos de mídia alternativa concordar com o posicionamento das *pussies* em relação ao uso ardiloso do nome *Pussy Riot* no trabalho artístico que ela e Nadia vinham produzindo. Agora ela está engajada na construção de uma mídia independente destinada a cobrir a situação dos presídios, casos de prisões e violência policial na Rússia. Nadia segue se promovendo por meio do nome *Pussy Riot*. No final do mesmo ano, lançou o vídeo clipe “*Make America Great Again*”, no qual faz uma crítica democrata ao candidato Donald Trump. No início do vídeo, logo após o título da música, os créditos: *starring* Nadia, alguns segundos, o logo que ela criou para o seu produto *Pussy Riot*.

72

E nisso tudo, como ficaram as *pussies* anônimas? Escaparam. Diante da insistência ardilosa de Nadia e Masha, apoiadas pelo mercado e imprensa em utilizarem o nome *Pussy Riot* e tentarem diluir a associação em uma tática de manifestação artístico-política que qualquer um pode fazer, desde que vestindo uma balaclava, não se sabe mais da *Pussy Riot* resistente, feminista separatista, que recusa o mercado e o Estado. Chama atenção que, mesmo que a identidade de Yekaterina Samutsevich (a Katia) e de outras duas integrantes fichadas pela polícia russa sejam conhecidas, elas escaparam; não é possível mapear, pela internet, o que fazem ou dizem. Mesmo diante de tantos controles, redes sociais e mídia.

Em julho de 2015, as *pussy riots* anunciaram em seu *livejournal* a morte da *Pussy Riot*.¹⁵ O texto escrito em russo não foi traduzido para outras línguas, bem como o vídeo que o acompanha, em que uma garota vestindo balaclava pink performatiza um suicídio. O tiro dado na própria cabeça da *Pussy Riot* sinaliza para uma nova *linha de fuga* na radicalidade ingovernável da incessante *máquina de guerra riot grrrl*.

¹⁵ Disponível em: <http://pussy-riot.livejournal.com/>. (Consultado em 31 de janeiro de 2017).

Referências

- DARMS, Lisa. **The Riot Grrrl Collection**. New York, Feminist Press, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010a.
- _____. Manifesto de Menos in **Sobre o teatro**. Tradução de Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zaar Editor LTDA, 2010b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, Editora 34, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A Coragem de Verdade: o governo de si e dos outros II**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- _____. **História da Sexualidade I – a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. São Paulo, Graal, 2009.
- _____. **Nascimento da Biopolítica**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. **Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-saber**. Manoel Barros da Motta (Org). Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.
- _____. **O anti-édipo: uma introdução à vida não-fascista** in *Cadernos de Subjetividade*. Tradução de Fernando José Fagundes Ribeiro. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduandos em Psicologia Clínica da PUC-SP, v.1, n.1; 1993.
- GAAR, Gillian. **She's a Rebel – The History of Women in Rock & Roll**. Expanded Second Edition. New York, Seal Press, 2002.
- GESSEN, Masha. **Words Will Break Cement: The Passion of Pussy Riot**. New York, Riverhead Books, 2014.
- MARCUS, Sara. **Girl to the Front: the true history of the Riot Grrrl Revolution**. New York, Harper Perennial, 2010.
- MONEM, Nadine. Note from the editor in **Riot Grrrl Revolution Grrrl Style Now**. MONEM, Nadine (org.). London, Black Dog Publishing, 2007.
- PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, n-1, 2014.
- PUSSY Riot. Uma carta aberta da Pussy Riot in *Revista Verve*. Tradução de Flávia

Lucchesi. São Paulo, Nu-Sol, n.25, 2014.

_____. *Pussy Riot Manifesto in Let's start a Pussy Riot*. Jade French e Emely Neu (org.). Londres, Rough Trade/ New York, Feminist Press, 2013a.

_____. *The History of Pussy Riot in Let's start a Pussy Riot*. Jade French e Emely Neu (org.). Londres, Rough Trade/ New York, Feminist Press, 2013b.

TAFT, Jessica. *Girl Power Politics: Pop-Culture Barriers and Organizational Resistance in All About the Girl: Culture, Power and identity*. New York, Rotledge, 2004.

WILSON, John. *The Most Dangerous Man in America: Rush Limbaugh's Assault on Reason*. New York, St. Martin's Press, 2011.

Cidade sensação

Joana Egypto¹

Resumo: Este trabalho discute a relação entre dança e cidade a partir das experimentações com a dança e dos pensamentos que ela suscita. O artigo aborda a produção de novos devires por meio da arte das sensações que perpassam e deformam os corpos sem contudo, ignorar novos investimentos alçados para a dança e para as artes no interior das cidades. Na companhia de Gilles Deleuze este trabalho busca atentar-se às operações contínuas de estriagens e a alisamentos presentes nos corpos e no funcionamento das cidades.

75

Palavras chave: Corpo. Cidade. Sensação.

Abstract: This work discusses the relation between dance and the city from experiments with dancing practices and some of the reflections that it raises. It is interested with the productions of new *devenirs* by means of the art of sensations that passes through and deforms bodies, without ignoring new investments over dance and arts inside the cities. In the company of Gilles Deleuze this article intends to investigate the continuous operations of knurling and straightening present in the bodies and in the functioning of cities.

Key words: Body. City. Sensation.

¹ Pesquisadora do corpo e da cena. Integra a *Outro, Outra Cia*. Mestre em Ciências Sociais pela PUC/SP.

Introdução

Este trabalho terá por objetivo lançar inquietações acerca da relação entre dança e cidade a partir tanto das experimentações com a dança e também como com os pensamentos que ela suscita em diferentes espaços. A companhia de pensamentos trazidos especialmente por Deleuze, não desvinculados de um modo de viver, relacionar o outro, traz à tona conexões entre arte e sensação, na fabricação de devires que são efetuados no intercâmbio entre os corpos: no espaço das forças invisíveis que perpassam paisagens e pessoas.

A sensação, segundo Deleuze, é um agente de deformação do corpo. Ela distancia-se do lugar-comum e do clichê, porém não se dirige ao “sensacional”, mas sim apresenta um caráter sintético devido à simultaneidade de níveis e domínios. A sensação é sintética devido à multiplicidade de forças de diferentes valências que coexistem na passagem de uma sensação para outra. Ela encontra-se e perpassa, portanto, a figura do corpo, deformando-o continuamente (DELEUZE, 2007, p. 42-45).

O dançarino não cessa de transpor limites perceptíveis e imperceptíveis, não deixa de escavar o espaço para aí encontrar as fronteiras de cada elemento com o qual se depara. Ele não deixa de traçar outros limites desconhecidos, assim como excedê-los. Tais limites aqui pontuados encontram-se “tanto entre o corpo e o espaço como no interior do espaço e no interior do corpo” (UNO, 2012, p. 69). Não é possível dançar sem a transposição desses limites heterogêneos calcados no espaço e no interior do corpo daquele que dança. O modo de acessar essa transposição dá-se pela entrega contínua que pode tornar-se até mesmo ordinária e/ou habitual ao estudo e pesquisa de técnicas e procedimentos físicos e corporais que ajudam a alcançar graus de experimentações que distam do corpo cotidiano ou pelo menos se diferem dele.

Segundo Kuniichi Uno, entre os limites existe um campo sutil que esconde um pequeno nada “tão irredutível como a vida” (UNO, 2012, p. 78), talvez importante e crucial, que nem sempre declara sua força e que pode, por ventura, vacilar durante pequenos intervalos quaisquer que sejam. Limites sutis muitas vezes imperceptíveis: “os limiares sob os limites” (Idid., p. 77). Uno afirma ainda que passou a atinar sobre isso no dia em que descobriu a dança de Min Tanaka, como algo que experimenta um modo de perceber e conceber o mundo (Cf. UNO, 2012, p. 78):

Entre os limites das forças, as sombras e os ventos parecem uma imagem que não se vê; imagem invisível, som inaudível, liberdade descoberta entre. Movência, ponto de vista, ignições, luz negra, ruído e zumbido da terra e do céu, a beleza do que atravessa o universo, a solidão dos objetos isolados abandonados entre; solidão entre dois limites, Eros dos limites que vibram sem fim. (UNO, 2012, p. 78).

O limite enquanto tal corrói o infinito e torna possível o delineamento de uma matéria acabada. Para Deleuze, a construção dos limites está implicada na elaboração de uma atitude diante do caos, ou seja, ela é dada a partir de um plano de referência atualizado pelo estabelecimento de funções diferenciadas: os *functivos* da ciência. Quando Deleuze discute *functivos* e *conceitos* – o primeiro relacionado mais diretamente à ciência enquanto o segundo à filosofia – ele pontua que a primeira diferença entre ambos está na atitude que cada um enfrenta diante do caos. Nesse caminho, sugere que para abordar o caos a ciência renuncia à velocidade infinita para ser capaz de construir um *plano de referência* que se atualiza por funções e que vem a fim de estabelecer variáveis, na forma de uma constante universal que possa vir a pautar, ela própria, a relação com o conjunto do universo. Para que isso seja possível, ocorre uma *desaceleração* enquanto condição coextensiva de seu desenvolvimento. “São esses limites primeiros que constituem a *desaceleração* no caos ou o limiar de suspensão do infinito” (DELEUZE, 2010, p. 141).

Este movimento de desaceleração dirigida à construção de um plano de referência se estreita com a produção de um espaço estriado, no interior das cidades, que oferece referência para localizações espaciais, onde se regulam circulações e se relativizam movimentos para então enquadrá-los em uma série de prescrições político-institucionais que atravessam condutas e culturas. Esses limites ou bordas que enfrentam o caos possibilitam a construção de sistemas de coordenadas que, por sua vez, propiciam referências ao plano.

Diferentemente, segundo o mesmo pensador, a filosofia faz-se valer pela pergunta de como inventar um crivo que possa manter as velocidades infinitas, fabricando, ao mesmo tempo, um *plano de consistência*, a partir do movimento infinito de partículas tão velozes quanto o pensamento (Cf. DELEUZE, 2010, p. 140) e oferecendo assim uma espessura ao campo virtual. “Quando o limite gera, pela desaceleração, uma abcissa das velocidades, as formas virtuais do caos tendem a se atualizar segundo uma ordenada” (Ibid., p. 144), ou seja, duas coordenadas

– abscissa extensiva (eixo x) e ordenada intensiva (eixo y) – que se interceptam, formando um sistema de coordenadas composto de duas variáveis independentes e em relação. O *estado de coisa* aparece como uma matéria formada nesse sistema, uma terceira variável que apresenta, por sua vez, outra função. Contudo, Deleuze afirma que a *coisa* torna-se propriamente um *corpo* quando ela própria passa por mudanças de coordenadas, isto é, ela produz transformações singulares que não se pautam mais pelos limites e pelas variáveis, mas sim por “invariantes em relação ao grupo dos movimentos” (DELEUZE, 2010, p. 145), ou seja, pautam-se pela produção de limiares que convivem e coexistem por multiplicidades.

As multiplicidades: é preciso pelo menos duas, dois tipos desde o início. Não que o dualismo valha mais que a unidade; mas a multiplicidade é precisamente o que se passa entre os dois. Assim os dois tipos não estarão certamente um acima do outro, mas um ao lado do outro, um contra o outro, face a face ou costas contra costas. As funções e os conceitos, os estados de coisas atuais e os acontecimentos virtuais são dois tipos de multiplicidades que não se distribuem numa linha de errância, mas se reportam a dois vetores que se cruzam, um segundo o qual os estados de coisas atualizam os acontecimentos, o outro segundo o qual os acontecimentos absorvem (ou antes adsorvem) os estados de coisas (DELEUZE, 2010, pp. 181-182).

As multiplicidades admitem, contudo, a não pacificação do campo de enfrentamento das forças que se passa pelas brechas cavadas no espaço “entre”, para que tipos diferenciados de forças estejam em relação: “um ao lado do outro, um contra o outro, face a face ou costas contra costas”. Dito de outro modo há um entrecruzamento entre produções de estados de coisa e de corpos, frente aos acontecimentos virtuais: onde os primeiros não cessam de atualizar o segundo considerando os graus de variação produzidos sobre si, enquanto aquele último não deixa de absorver os primeiros. O limite pode ser dado como aquele, apresentado por Deleuze e Guattari (2005), como o *penúltimo* que marca a reprodução de um mesmo agenciamento, enquanto o limiar é dado como aquele último, onde a mudança de agenciamento torna-se inevitável (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 130). Limites e limiares são tensionados por meio da avaliação de risco aferente a uma passagem entre agenciamentos que transporiam ambos em novas operações e condição.

A invenção de *uma* dança está implicada, ao mesmo tempo, na produção de limiares entre os corpos por provocarem mudanças de agenciamentos e no

reconhecimento e estabelecimento de limites que marcam um recomeço possível ou necessário. Ou seja, inventar *uma* dança consiste numa prática onde o corpo dançarino, matéria de contorno, alvo e objetivo de culturas e cultivos, entrega-se ao caos sem forma das forças em relação; confunde-se com a fumaça e a neblina do devir, aos quais chama atenção Kuniichi Uno para a dança de Min Tanaka, e com os quais o dançarino efetua acontecimentos com o corpo no espaço tendo por alvo de afeto sua própria matéria que se atualiza e transmuta no e com o espaço. Este fluxo movente atinge pensamentos que se encontram (a)fundados em sistemas de valores e planos de referências enrijecidos como categoria do entendimento, passíveis de destruição. Corpo-pensamento encoraja-se em experimentar uma dança que expresse a morte das idealidades e a fragilidade avassaladora do corpo, que não garante espaço seguro nem bajulações. *Uma* dança pode ser por vezes solitária mesmo que esteja rodeada de outros corpos; reclama a insistência e a paciência no trabalho de escutas do corpo e de técnicas que tenham como alvo e manancial a configuração de forças como expressão posta em questionamento e experimentação constantes.

Deleuze e Guattari sugerem que a cidade somente existe em função de uma circulação e de circuitos, ou seja, ela é um ponto assinalável sobre circuitos que ela cria ou que a criam. A cidade é um correlato da estrada e sua definição se dá por entradas e saídas. Por isso, para que ela exista é indispensável um contínuo de movimentos de circulação e de regulações (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 122). Para tanto, ela apresenta-se como um espaço estriado que impõe frequências e opera polarizações de matérias diversas: inertes, viventes ou humanas (Ibid.). Ao mesmo tempo, as cidades são como pontos-circuitos pelo fato de também necessitarem de movimentos *desterritorializados* que permitem a entrada desta ou daquela matéria em seus itinerários de circulação, assim como a possibilidade de sua saída. Libera-se velocidades e intensidades que podem vir a efetuar desarranjos de matérias e fabricação de percursos esburacados e espaços lisos. É o corpo o disparador e alvo do próprio funcionamento das cidades, seja no reforço de itinerários como também de produções desterritorializadas que permite invenções de percursos surpreendentes.

O mar, dentre todos os espaços lisos, foi aquele no qual mais cedo, tentou-se estriar a partir da instalação de dependências em relação à terra, segundo planejamentos e previsões de longas viagens (Cf. DELEUZE & GUATTARI,

2005, p. 61). Isso se deu pela construção de referências a aparelhagens de Estado voltadas a exploração de caminhos e direções traçadas, movimentos relativos e construções de rotas para as investidas das grandes navegações. A estriagem dos mares se produziu durante as navegações de longo curso a partir da subordinação de uma série de operações. Entretanto, tal empreendimento não deixou de reconstituir incessantemente velocidades e intensidades que deslizam sobre as estrias produzidas, já que o mar é ocupado por um vetor de desterritorialização perpétuo. Uma pessoa não é o mesmo que o mar, mas pode nas experimentações de si, na vida, encontrar-se intimamente com ele na produção e sensação de devires.

Os espaços lisos são espaços de *affectos*, marcados por acontecimentos, mais por distâncias do que por medidas, ocupados pelas intensidades, “os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo” (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 185). Já o espaço estriado define-se pela constância da orientação e da medida, pela invariância das distâncias no sentido das trocas referenciais de inércia que não cessam de se alternar. Por isso, os espaços estriados caracterizam-se pela constituição de uma perspectiva central e junção por imersão num meio ambiente (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 205). Longe de estabelecer polaridade ou juízo de valor sobre o que caracteriza cada um desses espaços, o esforço de Deleuze e Guattari encontra-se na tentativa de mostrar “que há dois movimentos não simétricos, um que estria o liso, mas o outro que restitui o liso a partir do estriado” (Ibid., p. 187). Por este curso, interessam-se por ressaltar diferenças de graus e condições subordinadas a este movimento de conversão entre os espaços apresentados, com o propósito de ampliar o foco das sensações trazidas ao corpo pela passagem de um movimento a outro. Deleuze e Guattari destacam que não cabe, contudo, multiplicar os modelos, mas levar em conta a maneira pela qual o espaço esburacado se comunica de modos distintos com espaços lisos e o estriados (Ibid., p. 214). Sensações trazidas ao corpo por sua condição esburacada, ou seja, o corpo organismo fixado pela cultura do conhecimento biológico, neurológico, científico coexistindo em luta àquele corpo artístico perpassado e constituído de devires e camadas invisíveis de força.

O que interessa, portanto, são combinações e passagens, nas operações de estriamento e de alisamento, movimento que permite produzir sensações e, portanto, deformações. Ou seja, a maneira pela qual se configuram determinadas forças, no exercício de estriamentos e como são coagidas secretamente a novos espaços lisos por entre as estriagens:

Evidentemente, os espaços lisos não são por si só liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 214).

Pensar a produção de danças, no cenário atual da cidade de São Paulo, sugere que há liberações de espaços lisos mesmo que provisórios, considerando o empenho de intensidades e *affectos* investidos em cada pesquisa em dança, fabricação de acelerações ou lentidões que esgarçam os contornos do corpo, deformam contornos, sistemas e paisagens. Isso quer dizer que um corpo mergulhado em investigações cênicas por meio da dança, muitas vezes, entrega-se a intensidades e devires que extrapolam contornos e fronteiras visíveis de um corpo a outro. Nesse espaço entre produções de sensações e modos de expressá-las, são continuamente elaborados não somente repertórios de movimentações que variam qualidades físicas e podem alterar padrões de movimentos, mas também se aguçam canais entre sensações de si e do outro.

Não se pode ignorar que há um incremento incessante e cada vez mais sofisticado dirigidos à produção de espaços estriados, sobre onde se localizam tais danças e como se formulam determinadas regulações não somente referidas à sua circulação, mas também à condição de vida de cada pessoa envolvida nessa produção. Ou, dito de outra forma, há certa pulverização que tange o controle sobre sensações, onde percursos inventivos não somente relacionados à dança, mas às artes, são postos em circuitos prontos a fazer funcionar uma engenharia de governo pautada por *máquinas de sobrecodificação* (DELEUZE & GUATTARI, 2005) do Estado, por meio de concorrências, administração e reprodução capitalista. Políticas voltadas às artes e à dança são elaboradas a fim de organizar, classificar, recompensar e localizar onde e de que modo essas práticas investem na promoção da cidadania e na manutenção do modelo democrático participativo que regula e nivela periodicamente assimetrias por meio da cultura dos editais e da concorrência entre os grupos, bem como a organização de sua condição representativa que decide sobre estar apto ou não a concorrer. Assim, táticas de *governamentalidade* são polinizadas, no interior da cidade.

Tais adequações e instaurações de políticas partem do empenho e organização dos próprios artistas envolvidos. Isso se deve também à possibilidade dada à manutenção de pesquisas no campo de atuação das artes e da dança

contemporânea, mais especificamente, assim como a garantia de renda investida no trabalho de cada artista, o que estrutura minimamente sua vida ou sobrevivência na cidade. Contudo, as sensações não cessam de ser produzidas e cabe atentar-se às monstruosidades expostas nos corpos.

Dessa forma, Deleuze e Guattari mostram a maneira surpreendente pela qual a organização capitalista passa cada vez mais a operar sobre processos qualitativos complexos que envolvem não somente a discussão sobre a quantidade de trabalho ou sobretrabalho entendidos a partir de seu conceito físico-social, mas passa a operar sobre modelos urbanos, modos de transporte, funcionamento da mídia e os modos de perceber e sentir o mundo (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 202). Isso indica que campos admitidos como imateriais, assim como se apresentam as artes e a dança, passam a ser economizáveis e parte do fluxo capitalista que não mais se produz estritamente sobre a produção de espaços estriados, mas admite um capital circulante que recria e reconstitui “uma espécie de espaço liso, onde novamente se coloca em jogo o destino dos homens” (Ibid). Arrisca-se, portanto, sugerir que há atualmente investimentos novos voltados a certa economia relacionada às sensações.

A companhia de Deleuze instiga mover um pensamento com intensidades que implicam desconfigurações sem, contudo, deixar de chamar atenção aos aparelhos de captura e engrenagens das máquinas sociais e capitalistas que por sua vez também ativam campos de deformações e subordinações. Danças motivadas por desacomodações e desajustes no espaço do corpo e da cidade atualizam certas contingências micropolíticas. Porém não se pode ignorar que caracteres de sua visibilidade podem estar vinculados a uma política das sensações que decide sobre *como* e *o quê* é interessante ser levado em consideração, facilitado de ser produzido, financiado e produtivo economicamente. Um pensamento como a dança que atravessa os espaços e seus limites, faz mover limiares de intensidades esgarçando os contornos e provocando pequenas fissuras, as quais imantam novo campo de *afecto*. Interessa, portanto, percorrer planos que operam lugares e fugas à procura de saídas, um contínuo farejar que afasta os juízos morais e inventa *um modo* de seguir no exercício avaliativo dos graus de potências que arrastam consigo fluxos, abandonam portos e contorcem os corpos.

Referências

DELEUZE, Gilles (2004). **A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas 1953-1974**. São Paulo, Iluminuras.

_____. (2007). **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro. Zahar.

_____. (2010). **O que é a filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2005). **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, G. & PARNET, C (2004). **Diálogos**. Tradução José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'água.

UNO, Kuniichi (2012). **A gênese do corpo desconhecido**. Tradução Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 Edições.

) Limpeza do invisível (

Talita Alcalá Vinagre ¹

Resumo: Este texto propõe apresentar um registro-ensaio de uma ação performática realizada pela autora no Terminal de Metrô da Vila Madalena, na cidade de São Paulo. A fim de pontuar os efeitos no corpo e no entorno do que se nomeia aqui como investigação coreomeditativa recorre-se a alguns aliados do pensamento enquanto devir-sensível do corpo. A dança e a performance aparecem e dão abertura a movimentos mínimos que varrem o corpo para os seus limiares.

84

Palavras-chave: Limpeza do invisível. Investigação coreográfica. Coreomeditação. Devir-sensível do corpo.

Abstract: This text presents a record-essay of an action performed by the author in the Metro Terminal of Vila Madalena, in the city of São Paulo. In order to punctuate the effects on the body and surroundings of what is here referred as a coreomeditative investigation, some of the allies of thought as the body's becoming-sensitive are resorted to. Dance and performance appear and give rise to minimal movements that sweep the body to its thresholds.

Keywords: Cleaning the invisible. Choreographic research. Choreomeditation. Sensitive-becoming of the body.

¹ Mestre em Ciências Sociais pela PUCSP, dançarina, performer e artista-educadora.

Introdução

Ao longo de três dias (29, 30/4 e 01/5/2015) a autora realizou uma série de ações “despropositadas” no interior do terminal de metrô da Vila Madalena, na cidade de São Paulo. O ponto de partida para isso se deu quando, ao testemunhar, num domingo à noite, a árdua jornada de trabalho das funcionárias e funcionários da limpeza do metrô, a autora foi impedida por uma delas de pegar uma vassoura encostada em uma das paredes a fim de também nos colocarmos na ação de varrer.

Assim, mobilizada pela ação de varrer o chão do hall do metrô durante um longo período de tempo, a primeira regra que a autora se impôs foi a de permanecer nesta ação durante 8 horas consecutivas com uma única pausa de 1 hora, em três dias seguidos. E, recorrendo a algumas técnicas somáticas, especialmente as do Contato e Improvisação, do balé clássico (de linhas que se desdobraram dos estudos de Klaus Vianna) e do Kundalini Yoga, a ação de varrer passou a interessar também como possibilidade de instaurar novos processos de aprendizagem do meu eu-corpo no mundo. Colocar-me numa situação em que o ato de varrer seria a única forma de existir ao longo de um determinado tempo, lançou-me numa espécie de *ausência propositada*, em um silêncio de onde tudo poderia surgir. E que constituía, ao mesmo tempo, uma investigação coreográfica.

O primeiro dia da *performance* funcionou tal como uma preparação em que pude, aos poucos, rastrear as possíveis ações a serem repetidas, incorporadas e sintetizadas nos dois dias que se seguiram. Afeita ao propósito inicial de somente varrer, foi o que fiz ao longo das primeiras duas horas no hall do Metrô Vila Madalena. Após esse período de tempo, dei-me conta que a minha mente estava muito barulhenta, que uma mente demasiada consciente pesava sobre minhas ações. Eu queria continuar varrendo, mas a mente consciente do meu corpo me exigia muita energia. Desviei o olhar e os pensamentos, deixei passar. O varrer foi aos poucos tornando-se não mais uma finalidade, mas um processo. Jogava com as imagens que me chegavam na escadaria, me aborrecia e me divertia ao mesmo tempo com a sujeira que me escapava. Como era de manhã, recebi muitos “*bom dia!*”.

Além disso, o repertório de técnicas corporais que me apareciam como registros do meu corpo “observando e sendo observado” por mim mesma durante o ato de varrer incluíam uma visão própria do corpo em movimento, uma observação tátil, em que o contorno do corpo ganha extrema importância. Não havia ali uma

postura correta ou um movimento certo para o meu corpo, mas apenas um modo de funcionar num dado momento e que, aos poucos me conduzia a uma abertura. Inesperadamente, os cantos das paredes, os lugares quase imperceptíveis, os amontoados de cabelo, de fuligem, os jogos de luz e sombra, os pequenos lixos no chão, as manchas no carpete de borracha, os caminhos para os que não enxergam com os olhos, os sons, os passos, as conversas, o subterrâneo. Pequenas paisagens se multiplicavam infinitamente e tornavam-se universos de sensações.

Uma outra visão parecia se ampliar em mim, não fazia mais sentido olhar para querer ver o que estava ali, mas deixar que os olhos se tornassem receptáculos de algumas imagens. Não mais abrir e fechar os olhos, a cada piscadela, mas levantar as pálpebras e repousá-las sobre meus olhos. Essa receptividade dos olhos, deixando as imagens chegarem até mim se expandiu também para a escuta das diferentes camadas sonoras do *ball* do metrô. Não mais uma atenção na audição restrita ao sistema auditivo, mas o corpo todo operando como um grande ouvido. Isso fazia com que eu me tornasse parte daquela paisagem e, o que ouvia dessa paisagem era simultaneamente o meu corpo se fazendo presente. Os eventos sonoros que pude registrar, a cada vez, diferentemente também formavam uma paisagem movente e me arrastavam para uma outra presença. Cada passo, cada movimento e cada objeto vibravam sonoramente através da minha pele. Eu escutava-os sem, no entanto, querer alcançá-los.

Como uma espécie de invasão, minha pele me colocava em relação com todos os pontos do espaço, não mais envolvendo o corpo em um invólucro, mas escancarando-o, gerando volumes. Sentia que ao acessar a pele menos como um limite e mais como limiar do fora no dentro e do dentro no fora, meu corpo passava também a “esculpir o espaço”, inscrevendo seus próprios relevos numa esfera de influência. Relevos estes que eram simultaneamente esculpido de acordo com os circuitos entre as tensões e contratensões do meu corpo em pausa.

O peso dos meus ossos me ajudou a persistir na presença quieta e incômoda a mim mesma. Em cada pausa, primeiramente de 5 a 15 minutos e depois, de 30 a 45 minutos, eu escolhia uma posição, geralmente em pé, com as duas mãos apoiadas na vassoura e o olhar direcionado para o chão, minha cabeça se inclinava para baixo. Essas pausas, ao contrário de serem descansos ou ainda uma suspensão contemplativa, me varreram para o infinito dos micromovimentos do espaço interno do meu corpo.

Assim, quanto mais prestava atenção em minha respiração, em meus batimentos cardíacos, em minhas limitações físicas, minha mente de ideias, que controla ou crê controlar o sentido de meu comportamento ia se diluindo e alargando a presença de uma outra mente: a mente que é o corpo todo. Nesse outro tipo de presença, sentia que adentrava em uma zona indiscernível, de renúncia do controle da imagem daquilo que meu corpo propagava no espaço.

Esta mente que é o corpo todo atuava como uma abertura bastante singular do corpo ao conhecimento espontâneo que este tem do mundo, e que entre as linhas de tensão, moduladas a cada pequena micropercepção ia buscando alguns pontos de acomodação provisórios. Diferentemente de uma intervenção da consciência – tal como coloca o filósofo do movimento José Gil, se dá por meio da atenção mais forte e concentrada em certo órgão do corpo – e perturba qualquer tentativa de construção de uma posição equilibrada e/ou de uma estabilidade corporal, o jogo sutil e microscópico de forças que percebia atuar sobre mim propiciou sair do esquema da consciência em si. Para então, a cada deslocamento ínfimo do corpo, poder apostar no gesto inconsciente, que desposa dos poderes da mente habitual, deixando de ver o corpo do exterior para tornar-se uma consciência do corpo (GIL, 2004, p. 128).

87

Diante de alguns passageiros que vinham me pedir informações e outros muito incomodados que me ofereciam ajuda, ora se impondo sobre mim, angustiados com a minha inatividade e, principalmente com meu silêncio, esse modo de operar de uma consciência que é o corpo todo me colocou num relaxamento da atenção exterior, afrouxando a pressão das tensões externas do corpo. Não que eu estivesse impermeável a tais movimentos, mas, ao contrário, sentia meu corpo tornando-se poroso, distendendo-se no espaço. Talvez no encontro daquilo que Gil também observa ao olhar para o duplo movimento paradoxal da consciência do corpo na dança contemporânea, no qual “a consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento” (GIL, 2004, p. 129).

No entanto, em muitos momentos, me via contando o tempo, mas, era um outro tempo que ia me aparecendo e que culminava quase sempre no presente, em cada passo, em cada respiração, como o limiar de um novo, de uma

nova perspectiva. E isso era e é muito rápido. Como ouço? Como vejo? Como empreender um outro ritmo a mim mesma? Como adensar-me e estender-me em cada instante? Tudo isso me passava, e eu continuava naquele exercício de fazer de cada ação também um experimento, um “não saber onde vai dar”.

Muitas vezes, por exemplo, fui atraída pelas escadas rolantes. A sua mecânica de subidas e descidas. Durante 30 minutos elas não me levavam mais a lugar nenhum, apenas me mantinham em fluxo. E eu quase não me movia. Deixava-me somente e obscuramente aficionar-me por aquela automação. Essa obscuridade tornou-se condição para que essa “mente que é o corpo todo” pudesse se impregnar pelos eventos do espaço, pelos seus fluxos de pessoas e coisas. O meu corpo era assim “varrido” para os cantos sombreados, dos *afectos* corporais indistintos. Parecia que esse “saber inconsciente” do corpo me fazia mover sem que necessariamente alguma significação se enlaçasse a uma imagem ou preenchesse as minhas ações de um conteúdo necessariamente dotado de sentido.

No segundo e terceiro dia, as repetições me interessaram fortemente. Realizar novamente algumas ações, repeti-las exaustivamente, tal como longas pausas e caminhadas circulares que desenhavam um número 8 no chão e cortavam o fluxo de passageiros que saíam e entravam pelas catracas, assim como o olhar durante muito tempo direcionado para o chão, na busca inventada pelas sujeiras e outras miudezas foi também o que me propiciou dar contorno a um campo coreográfico. Uma composição com linhas abstratas, desenhos no espaço em que uma presença característica ia se delineando.

Repetir um mesmo gesto durante um período de tempo (5, 20, 50 minutos) foi um modo encontrado de dar passagem a movimentos não previstos. Devido ao desbloqueio progressivo do controle da mente consciente, repetir tornou-se então um aliado artifício para que o fazer-corpo tomasse um lugar de indeterminação.

Projetar-se sobre o espaço através da atenção não focada nas mutações do corpo trouxe à tona uma perspectiva de seu interior que se abre para as forças e os *afectos* que transportam o movimento. O movimento do corpo, confundido com o movimento do exterior visto do interior resultou em linhas ou planos em movimento. Assim, quando me via caminhando desenhando um oito no chão, projetava essa linha abstrata sobre o espaço, o que, ao mesmo tempo permitia “cortar” o movimento empírico do próprio espaço. Compor essa linha, projetada

de um ponto de vista que não era nem interior nem exterior, mas as duas coisas simultaneamente, não indicava apenas o meu trajeto no *ball* do metrô como também propiciava dar existência a movimentos de um pensamento coreográfico.

Contudo, sentir a vibração física do espaço e do espaço do corpo tornou-se assim mais que uma ação com uma finalidade artística, mas, sobretudo, um modo de existir capaz de deixar que algo no corpo pudesse pulsar diferentemente a cada instante, mesmo nas posições em que eu permanecia praticamente imóvel. Ainda que ao redor, tudo já estivesse acontecendo. Essa “limpeza do invisível” tornou-se uma investigação sobre o corpo naquela paisagem, uma investigação que chamo aqui de *coreomeditativa*. Por mais que não quisesse interferir no fluxo do espaço, somente o fato de ali estar com uma atenção voltada para as múltiplas variações na paisagem do meu corpo, isso já configurava um modo de provocar uma modulação no e com o entorno. Tal investigação sobre o corpo requereu um tipo de silêncio meditativo, uma concentração “dispersa” em que eu partia ao encontro de mim, de mim mesma como capaz de ser *outra*, de esperar e de se interrogar.

Antes de ser um esquema corporal ou uma imagem sobre o ato de limpar, essa ação pareceu inventar ainda um espaço, projetado pelo movimento não do “meu” corpo, mas por um plano abstrato, por linhas “invisíveis”. A ação de varrer me propiciou extravasar o corpo do cotidiano, suspender uma dada situação. E, a partir de tal experiência, a princípio, sutil, silenciosa e quase imperceptível, uma potência do corpo apareceu, tal como um distanciamento de suas formas prévias, habituais. Desapegar-me de esquemas sensório-motores padrões para encontrar na ativação receptiva de uma capacidade específica do sensível uma passagem a um *devoir-sensível* do corpo. Através de estratégias não programadas de composição o corpo foi definitivamente varrido para uma zona de indiscernibilidade e de indeterminação (DELEUZE, 1997, p. 94).

Experimentar o corpo, seus conflitos e tensões na relação com o espaço e com o tempo desta ação, o varrer não me interessava mais como regularização do gesto, mas o quanto essa ação tomada em seu avesso, ou em sua ineficácia, desacomodava o corpo, transformando-se também em material coreográfico. Não estava mais em questão a transformação desse corpo, fosse essa transformação dinâmica ou estática, mas, diferentemente, sua deformação. Uma deformação que, como lembra Deleuze, pode ser operada ficando-se no mesmo lugar, pois não depende do movimento, ao contrário, subordina-o às Forças que atravessam

o corpo (DELEUZE, 2007, p. 45). Deleuze, ao se referir às pinturas de Francis Bacon, mostra como a deformação opera “nas posturas mais naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele, vontade de dormir, de vomitar, de se virar, de ficar sentado o maior tempo possível etc.” (Ibid.).

Nessa perspectiva, movimento e repouso permanecem, desenham velocidades e lentidões relativas e pontuais. E a composição aparece mais como um plano que diz respeito a uma *desterritorialização* do corpo operada através de contornos específicos e temporários, mas estes foram conservados no ponto preciso de levar à mente consciente e a própria coreografia a um silenciamento. O ato de varrer inscreve-se aí como um modo de compor com a própria existência. Uma prática de corpo que não passa pela comunicação, mas sim pelo desvio da fala do corpo através dos gestos expressivos demais.

O movimento operando na captura de microfenômenos, das micropercepções ganhou importância assim pelo seu potencial de antirrepresentação, sinalizando processos de alteração, de vazão da diferença – não lógica e não administrável. A *coreomeditação* acontece então no momento em que uma prática de tomar o corpo em suas bordas se instaura, quando uma capacidade sensível de ser outro, de desapegar-se de si mesmo é ativada.

Se colocar em tal experimento foi também um aprendizado único, que só poderia ser realizado a partir dessa experiência, desse corpo, que, a seu modo, propiciou dar forma passageira à erupção do invisível, de uma varredura invisível de si, arrancada aos limites do corpo. A dança contemporânea no limiar com a *performance*, enquanto abordagens que possibilitam expor os limites de um corpo, irrisório, insensato e que, segundo Louppe “(...) a história e o mundo retiraram à nossa percepção e até, por vezes rejeitaram na inutilidade da existência. Do mesmo modo, a simples exploração das paisagens corporais, ou textualidade ilimitada, contendo em si as suas próprias mutações de sentido, leva-nos a reconhecer a presença de um <<outro corpo>> que, ao mínimo movimento, pode surgir inesperadamente” (LOUPPE, 2012, p. 75).

A *performance*,) *limpeza do invisível* (, como um movimento que praticou o corpo em cada instante também abriu a um campo de relações pessoais não premeditadas. Por ter conseguido autorização prévia do Metrô para realizar a ação, pude circular pela área operacional do Terminal Vila Madalena. Num dos

dias, ao procurar um canto na sala da supervisão para deixar minha pá e minha vassoura encontrei Dália, uma haitiana que há um ano trabalha para uma empresa terceirizada de limpeza naquela estação. A moça, falando poucas palavras em português me alertou para a sala adequada onde eu deveria deixar minha vassoura e minha pá. Era uma salinha ao fundo, quase um esconderijo, nos quais outros funcionários da limpeza se revezavam com seus instrumentos de trabalho e suas histórias de vida e, que ali, passam diariamente despercebidas.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pélbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Coordenação de Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

Por que ler e escrever são atos políticos? A literatura marginal periférica para além das representações

Jailton Farias da Silva¹

Resumo: Diante dos conflitos derivados da emergência de publicações atreladas ao qualificativo “marginal” e “periférico” na perspectiva literária procuraremos refletir sobre as implicações políticas das enunciações produzidas a partir desse encontro. Objetivamos registrar o deslocamento que a emergência desse fenômeno literário provoca no enunciado periferia e a subjetivação a ela atrelada. A questão que se coloca é como a literatura marginal periférica se constitui enquanto produção de saber? Quais as fissuras que esse saber insurgente produz no saber estabelecido sobre a periferia e a subjetivação a ela atrelada, o *sujeito periférico*? Pretende-se estabelecer uma perspectiva analítica que nos possibilite tratar os textos, em sua operação, como *acontecimentos* políticos e não como um *locus* de representação de disputas políticas que operariam em outro plano. Em outras palavras, situaremos a escrita e a leitura como agenciamentos que se conectam e articulam a outros agenciamentos possibilitando a criação de novos possíveis, assim como a acolmatação à modos de vida e valores estabelecidos.

92

Palavras-chave: Acontecimento. Literatura. Agenciamento. Periferia. Sujeito periférico.

¹ Mestrando em Ciências Sociais pelo PEPGCSO (PUC-SP). E-mail: jailton.farias@yahoo.com.br

Abstract: Faced the conflicts arising from the emergence of publications linked to the “marginal” and “peripheral” qualification on the literary perspective, in this article, we reflect about the political implications of the enunciations produced from this context. Besides, we aim to record the displacement that the emergence of this literary phenomenon causes in the peripheral statement and the subjectivation linked to it. The question that arises is: how marginal peripheral literature is constituted as production of knowledge? Which are the fissures that this insurgent knowledge produces in the established knowledge on the periphery and the subjectivity attached to it: *the peripheral subject*? We intend to establish an analytical perspective that allows treating the texts, in their operation, as political *events* and not as a locus of representation of political disputes that would operate in another plane. In other words, we will situate writing and reading as agencies that connect and articulate to other agencies, allowing the creation of new ones, as well as the acceptance of established ways of life and values.

Keywords: Event. Literature. Agency. Periphery. Peripheral subject.

A escrita é um meio para uma vida mais do que pessoal, em vez de a vida ser um pobre segredo para uma escrita que não teria outro fim que não ela própria. Ab a miséria do imaginário e do simbólico, sendo o real sempre remetido para o amanhã.

Gilles Deleuze e Claire Parnet.

Uma experimentação e não um método²

Ao escrever, somos arrastados por forças que fazem fugir os estratos que nos formam enquanto sujeito, que nos localizam, nos dão segurança, ao mesmo tempo em que nos fazem temer o diferente de si e desejar o mesmo. Emudecer diante do livro, ser apanhado, ao ler, por experimentações que cortam as redes de significância, entrar em conexão com multiplicidades que fazem balançar nossas certezas mais sólidas, ser outro, ou melhor, nem ser mais: fazer alianças com personagens ou conceitos, de modo que nem o personagem nem o leitor são mais os mesmos, nem a estória (seja narrativa ou tese argumentativa) e nem sua vida são mais as mesmas. Ou então, ao escrever, colmatar inúmeras forças que nos atravessam, fazendo-as se associar com o mundo estabelecido, escrever como quem se justifica a outro: encontrar os sentidos das coisas e explicar as relações que estabelecem um dado fenômeno. Fazer do livro chave que abre nossas portas mais ocultas, ler como quem procura se encontrar: fazer dos personagens, ou dos conceitos, variações de si, espelhos que refletem o *eu* e os fenômenos sociais (mesmo que de forma destorcida). Até mesmo o que é divergente, o que escapa, o que não cabe na rede de significância serve de norte na leitura: a estória, ou história, ganha valor de exemplo. Eis dois modos distintos de *agenciamento* livro e leitor.

Um livro relaciona forças, faz funcionar inúmeras conexões e desajusta outras tantas. Nos termos de Deleuze e Guattari (2009) os livros são *agenciamentos*. Identificamos a operação da leitura também como um agenciamento. A montagem do agenciamento-leitor ao entrar em contato com o agenciamento-livro pode encaixar em suas engrenagens produzindo conexões, mas também abrir fissuras que podem reconfigurar ou desmontar o agenciamento em operação.

Procuraremos pensar alguns aspectos desses distintos agenciamentos leitor e livro, para que possamos estabelecer as estratégias analíticas que possibilitem explorar aspectos políticos da leitura e da escrita em sua operação,

² Fazer um mapa de Tebas em lugar de encenar Sófocles, fazer uma topografia dos obstáculos em lugar de combater o destino... (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p.63)

como *acontecimentos* políticos e não como um lócus de representação de disputas políticas que operariam em outro plano. Em outras palavras, pensaremos a escrita e a leitura como agenciamentos que se conectam e articulam a outros agenciamentos, possibilitando a criação de *mundos possíveis* (DELEUZE, 2009), bem como a associação (ou melhor, a acolmatação) a modos de vida e valores estabelecidos.

Nesse sentido, mais do que apresentar os resultados obtidos na pesquisa empreendida, iremos, mais adiante, demonstrar como se constitui a problematização que emergiu dessa pesquisa, sua pertinência e os procedimentos analíticos que a sustentam.

A noção de agenciamento, tal como forjado por Deleuze e Guattari, é fundamental para nossa experimentação, não como um conceito que nos ajudaria a explicar determinado fenômeno, mas sim, como procedimento analítico, operando de modo a fazer fugir certa imagem de pensamento que povoa o mundo, ao menos, desde Platão: a representação.³ Então, vejamos como funciona essa noção e como podemos lançar mão dela para nosso objetivo. Os filósofos identificam o agenciamento por uma tetravalência que ocorre em dois eixos:

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado ele é agenciamento *maquínico* de corpos, de ações e paixões, mistura de corpos reagindo um sobre os outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientando, o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou *re-territorializados* que o estabilizam e de outra parte, picos de *desterritorialização* que o arrebatam (DELEUZE e GUATTARI, 2008a, p.29 -Grifos dos autores).

Temos nessa definição ao menos dois grandes movimentos que se destacam para essa perspectiva analítica. O primeiro movimento passa pelo eixo horizontal do agenciamento a partir da divisão entre *agenciamento maquínico de corpos* e *agenciamento coletivo de enunciação* possibilitando-nos relacionar o exercício da escrita e da leitura com a vida, sem fazer relação de dependência do tipo representacional. Em outras palavras, possibilita-nos tratar os textos não como

³ “(...) desde Platão, o pensamento povoou o mundo de representações. A representação propagou-se em toda parte, se estendeu sobre o mundo até conquistar o infinito. O mundo inteiro se transpôs para representação; e todos os seres que povoam são pensados de acordo com as exigências da representação” (LAPOUJADE, 2015, p. 47).

expressões que representam, descrevem ou atestam um conteúdo correspondente (um certo modo de vida) mas sim, pensar como se dão suas interferências mútuas. Deleuze e Guattari nos alertam para a independência entre *conteúdo* e *expressão*, sem com isso dizerem que não há relação entre eles, de modo que se as expressões não representam, descrevem ou atestam os conteúdos, elas intervêm neles “para antecipá-los, retrocedê-los, retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los, recortá-los de outro modo” (Ibid., p. 27). Há nessa operação por agenciamentos uma percepção da política no campo da linguagem e dos corpos, uma micropolítica. Ou seja, pensar como que a linguagem exerce poder sobre os corpos e não como ela expressa determinado regime de poder; pensar como certas organizações corpóreas propiciam, potencializam uns discursos e impedem o funcionamento de outros.

A noção de corpo a qual trata esses autores não se restringe aos corpos humanos, são misturas de afecções que se associam e se organizam em uma determinada configuração material, uma rocha, um homem, um grupo social, um livro. De sorte que um corpo não é uma unidade, a despeito de serem tratados por nomes próprios, trata-se de multiplicidade que se configuram ou reconfiguram dependendo da associação de forças que é *maquinada*. “Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas com seus acoplamentos e conexões. (...) Algo se produz: efeito de máquina e não metáforas” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 11).

Se o conteúdo refere-se a corpos, o expresso refere-se a *atos incorpóreos* que se exercem sobre os corpos. Segundo um exemplo dado pelos autores para esclarecer essas noções, “Em um sequestro de avião, a ameaça do bandido que aponta um revólver é evidentemente uma ação (...). Mas a transformação dos passageiros em reféns, e do corpo-avião em corpo-prisão, é uma transformação incorpórea instantânea” (DELEUZE e GUATTARI, 2008a, p. 19). Os enunciados ressoam em *atos incorpóreos*, ou *palavras de ordem* que se exercem sobre os corpos, no entanto não há um sujeito de enunciação. Um autor emite uma sentença, mas o enunciado que ela expressa depende de um complexo agenciamento, que inevitavelmente é uma operação coletiva, devido às operações que são feitas para efetuar o agenciamento.

Por um lado, o eixo horizontal do agenciamento nos permite identificar as transformações que os expressos dos enunciados têm sobre determinados corpos,

além de podermos identificar os agenciamentos coletivos que tornam enunciáveis os discursos. Por outro lado, acompanhando os *agenciamentos maquínicos* podemos identificar os regimes pragmáticos que afetam, produzem, misturam corpos e como essa mistura de corpos interfere em certo regime discursivo. Destarte, não nos restringiremos a pensar como um modo de vida direciona um discurso, ou como o discurso representa um modo de vida. Poderemos acompanhar na interferência mútua, dos regimes discursivos (regimes de signo) e dos regimes de corporeidade (sistemas pragmáticos), como se constitui um modo de vida específico.

No eixo vertical também encontramos elementos importantes para efetuação dessa perspectiva analítica. Ora, se o agenciamento opera por *lados territoriais* e *picos de desterritorialização* somos lembrados a todo instante da análise que não há sentido único possível, pois o agenciamento bascula entre esses dois vetores. A noção de territorialidade, também, nada tem de metafórica, trata-se de processos efetivos de *territorialização*, *desterritorialização* e *reterritorialização*. Um agenciamento, tanto na sua dupla ponta que agencia maquinicamente os corpos ou o agenciamento coletivo de enunciação cria territórios que descodificam os estratos promovendo sua reorganização, dão determinada forma aos conteúdos (operando em sistemas pragmáticos) e às expressões (operando em regimes de signo), como, na outra ponta os *desterritorializam*, deslocam, produzem linhas de fuga. Trata-se do modo de distribuição do espaço, apropriação dos meios e conexão de heterogêneos.

O vetor de territorialização contém uma marca qualitativa que faz das forças intensivas, matérias expressivas. “Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos” (DELEUZE e GUATTARI, 2008b, p.121). Enquanto o vetor de *desterritorialização* remete a um plano de consistência ou consolidação, arrastando os elementos do agenciamento para o *fora*, conectando-o com outros agenciamentos, de modo a produzir novas territorialidades, *re-territorialização*, e outras combinações de forças. “A consolidação não se contenta em vir depois; ela é criadora. É que o começo não começa senão entre dois, *intermezzo*” (Ibid, p.141).

A noção de *intermezzo* é fundamental nessa perspectiva analítica. A análise do agenciamento implica em acompanhar as forças em movimento, não na busca de sua origem ou finalidade, mas *entre* os planos que elas constituem:

plano de organização na sua ponta mais territorializada e *plano de consistência* em sua ponta mais desterritorializada. Inúmeros planos, máquinas, agenciamentos se entrecruzando constituem uma multiplicidade de possíveis. Assim poderemos acessar aspectos virtuais da potência política de determinado acontecimento, que no caso é a produção da escrita e a prática da leitura. É importante frisar que *virtual* é um conceito que não se opõe ao real, mas sim à atualização numa dada realidade. Nessa direção Deleuze e Parnet (2004, p. 181) afirmam: “O real é o complemento ou o produto, o objecto da actualização, mas esta tem somente por sujeito o virtual. A actualização do virtual é a singularidade, enquanto o próprio real é a individualidade constituída”. De sorte que as práticas políticas são atualizações de possíveis e o caráter experimental dessa perspectiva analítica se dá pela tentativa de acompanhar a constituição de mundos possíveis.

O problema e não o objeto⁴

A pesquisa que empreendemos tem como tema a produção de saberes em torno do que se enuncia como periferias dos centros urbanos. Para tratar esse tema estamos trabalhando a relação entre a produção literária - que, por vezes, é denominada literatura marginal, literatura periférica, ou também, literatura marginal periférica - e a crítica literária acadêmica que as analisa, procurando identificar os processos de subjetivação e de categorização de tais escritores. Trata-se de considerar os conflitos derivados da articulação entre distintos regimes de saberes⁵ (o acadêmico e o não-acadêmico) e seus processos de agenciamento social

Essa variação nos termos utilizados para nomear tais produções literárias já anuncia certa disputa pelo sentido do fenômeno. Há um esforço de enquadrar uma multiplicidade de autores em um dos termos para além de vinculá-los a linhas de pensamentos, movimentos estéticos e tipo social. Esse procedimento funciona como associação de forças que busca direcionar tais potências criativas.

⁴ (...) podemos, antes de tudo, reduzir nossas pretensões e compreender que assim como não há contexto não há relação sujeito-objeto (cada qual assim instituído), de modo que nos resta falar de nossos encontros e afecções, buscando estrategicamente os nós mais relevantes para nossa problematização sem esperança de esgotar o ser ou nosso problema, limitando-nos a uma prática cartográfica. (COSTA, 2012, p. 64)

⁵ Tratamos por saber o conjunto de elementos que compõem uma prática discursiva em articulação com práticas não discursivas, conduzindo e ordenando a possibilidade de enunciação e dispondo o sujeito de enunciação conforme vão sendo estabelecidos modos de subjetivação que os permitem (ou induzem a) enunciar tal ou qual discurso (FOUCAULT, 2009; 2010; 2014).

Chamamos a atenção para essa variação terminológica a fim de justificar a escolha da utilização do termo literatura marginal periférica como estratégia analítica; haja vista que o termo a ser utilizado ao invés de privilegiar um dos adjetivos em detrimento do outro, os juntam na expressão. Desta feita, pretendemos fazer aparecer essa disputa e não dá-la por encerrada.

Uma vez que nosso problema de pesquisa se estabelece diante dos conflitos derivados da emergência de publicações atreladas ao qualificativo “marginal e periférico” na perspectiva literária, procuramos refletir sobre as implicações políticas das enunciações produzidas a partir desse encontro. Em outras palavras, como a literatura marginal periférica se constitui enquanto produção de saber? Acompanhando as fissuras que esse saber insurgente produz no saber estabelecido sobre a periferia e a subjetivação a ela atrelada: o *sujeito periférico*.

O intuito desse estudo não é discutir a validade ou não dos argumentos desses campos específicos (o literário e o acadêmico), mas a produção discursiva e seus efeitos de poder. Nesse sentido, precisamos superar uma leitura que identifica as periferias como espaços geográficos circunscritos ao redor de uma região central, desprovidos de articulações materiais e políticas, as quais se encontrariam nas regiões mais centralizadas, ou aquela que identifica a periferia como identidades coletivas que se constituiriam a partir de determinados discursos sobre a periferia. Diferentemente, propomos pensar quais as tecnologias de poder e modos de resistência atuam em determinadas espacialidades e quais são as condições de possibilidade dos discursos que são colocados em jogo.

Fazer fugir a representação e a causalidade, eis dois desafios que devemos enfrentar a fim de atingir nosso objetivo de pesquisa, uma vez que identificamos essas operações do pensamento como instrumentos de captura e modelação das potências criadoras. Essas operações do pensamento, enquanto força de captura, podem ser encontradas em diversas leituras da literatura marginal periférica, tendo em comum, a despeito de toda diversidade de posicionamento, o movimento de girarem em torno de um centro de significância: a leitura da falta.

É comum, em determinadas leituras, enquadrar essas produções em um tipo social: o sujeito periférico. E a leitura das obras segue girando em torno da condição de vida desse sujeito, sob as marcas das ausências que lhe são inscritas: ele não tem acesso, ou contato, com as obras clássicas; sua educação foi precária; passou ou passa por dificuldades, por ausência de recursos e não tem tempo para

se dedicar, pois precisa trabalhar. Poderíamos seguir indexando essa inscrição da falta por longo período, mas o que nos interessa é como essa falta ressoa nas leituras representacionais e causalísticas.

Um exemplo é quando Benito Rodriguez (2003) desenvolve o conceito de *mutirão da palavra* para tentar dar conta da polifonia do livro *Capão Pecado* escrito por Ferréz (2000), polifonia essa que seria expressa na profusão de elementos gráficos e paratextuais assinado por outras pessoas⁶. Atinemos para como esse autor atribui a obra de Ferréz um caráter coletivo e como esse coletivo seria uma estratégia de superar certas ausências de recursos e forma de produzir autorrepresentação.

Nesse sentido, o livro é menos um empreendimento estético de corte autoral, nos quadros da cultura letrada, do que uma espécie de oportunidade para construir, com os meios disponíveis e habilidades disponíveis na comunidade, uma obra que possa oferecer um espaço de reelaboração - em muitos casos de constituição primeira- de contra-imagens dos sujeitos e de suas formas de relação e discurso, com respeito às suas representações típicas (...) (RODRIGUES, 2003, p. 58).

O autor utiliza o conceito de mutirão seguindo o sentido dado ao termo pelo urbanista Paulo Casé, segundo o qual o mutirão aparece como forma privilegiada de construção nas favelas, devido os poucos recursos dos ocupantes desses espaços. Observemos como a condição de vida torna-se causa, por consequência elemento explicativo, da forma estética da obra e de seu conteúdo, na medida em que: se as casas dos favelados são construídas, mesmo que não na totalidade, mas ao menos em partes, em regime de mutirão, também a literatura produzida por esses sujeitos poderia seguir o mesmo princípio. Não pretendemos aqui fazer uma crítica a leitura de Rodrigues, mas sim mostrar esse agenciamento leitor em operação, e como nessa leitura parte do contexto (como algo dado) para investigar forma e conteúdo da obra literária a fim de identificar a intencionalidade dos escritores.

⁶ O conceito *mutirão da palavra* não se restringe a uma análise da obra citada, Rodrigues amplia o alcance desse conceito para pensar as publicações oriundas dos cadernos especiais da revista Caros Amigos/Literatura marginal: a cultura da periferia, procurando dar conta do fenômeno literário que emerge naquele momento.

A literatura marginal periférica como acontecimento⁷

Ao nos colocarmos *entre* a literatura e a vida, o literato e o acadêmico, o constituído, estabelecido, e o porvir, e, por que não dizer, *entre* o central e o periférico, procuraremos cartografar as forças. Detenhamo-nos, por hora, em alguns aspectos do *agenciamento literatura marginal periférica* através de um fragmento do texto, *Terrorismo literário*, escrito que abre a antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, lançado em 2005. Tanto esse texto quanto a organização do livro foram feitos por Ferréz. Os textos que compõem essa coletânea foram selecionados dos três volumes especiais da revista Caros Amigos intitulados *Literatura Marginal - A Cultura da Periferia - Atos I, II e III*, lançados em 2001, 2002 e 2004 respectivamente. O texto do qual analisaremos um fragmento se compõe de partes da seleção dos editoriais, também escritos por Ferréz, que foi o organizador dos referidos números da revista.

Identificamos a composição dessas revistas e a posterior publicação do referido livro como atualização de um *acontecimento*, no sentido dado por Deleuze e Guattari a esse termo. Segundo os autores, uma “transmutação (...) uma mudança de vontade (...) que quer agora não exatamente o que acontece, mas alguma coisa *no* que acontece (...). O brilho esplendor, o acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE e GUATTARI, 2009, p. 152, grifo dos autores). Um determinado deslocamento que não deixa nada igual ao modo atual que o antecede, mudança no estado de coisas, *transformação incorporal* que opera num plano impessoal e pré-individual, produzindo singularidades, por isso mesmo, coletivo.

Sendo assim, quando Ferréz escreve:

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!

Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve.

Quem inventou o barato não separou entre boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos

⁷ (...) as palavras “guerreiros” e “guerreiras” a cada dia ganhava mais força e a gente que não havia inventado a poesia, estava inventando um novo jeito de amar a literatura, o nosso jeito. E a gente que não tinha inventado a paz, estava querendo guerra. E a gente que não tinha inventado o revólver que mata a nossa gente também inventou um novo tipo de arma, a caneta. (VAZ, 2008, p. 114 - 115).

nós mesmos nossa foto.

A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo (FERRÉZ, 2005, p. 9)

Ele está efetuando o *acontecimento* literatura marginal periférica, ou melhor, atualizando uma potência. Essa literatura como *acontecimento* é uma tomada ou uma ocupação do *espaço literário* que faz tremer o estabelecido. Trata-se da reorganização do *espaço*, da constituição de uma territorialidade e não apenas a representação de uma disputa de classe ou de raça.

Se limitarmos nossa análise à representação, ou seja, a *re-apresentação* das coisas, nos limitamos ao estabelecido, às formas colmatadas, em apenas um aspecto do agenciamento a sua ponta já formatada de um sujeito constituído. Nesse caso, identificaríamos nesse discurso uma tomada de voz de um sujeito excluído, o pobre e/ou negro lutando para se fazer ouvir, para re-apresentar ele mesmo suas histórias. Desta feita, tomaríamos o negro, o pobre e o excluído como sujeito de enunciação, de modo que tal fenômeno literário apresentaria caráter político (entendendo política como disputa de interesses), uma vez que o sujeito de enunciação faz presente seus interesses através da literatura.

O problema nessa leitura, ou seja, na preponderância desses aspectos políticos dessa literatura, é que ela se dá exclusivamente no campo dos estratos sociais configurados e dos valores vigentes. Além de alijar o sentido artístico dessas obras, na medida em que, ao tomar o ficcional por representação do real lhe nega o caráter de invenção. Perdemos toda potência de criação (tanto política, quanto artística) que o *acontecimento* provoca e toda singularidade do acontecido⁸.

Muitos autores pretos e/ou pobres e excluídos já escreviam muito antes da constituição da revista, *Literatura marginal - A cultura da periferia*. Pensemos

⁸ Tomamos a concepção de arte e de política que empregamos aqui de Nietzsche, para o qual “Os artistas não comunicam necessidades, por isso não falam a língua do rebanho, não pretendem a verdade, mas são inventores e dissipadores. Sua linguagem é a do desperdício que se deixa atravessar pela vida” como demonstra Tótoro (2008, p. 140). Vinculada desse modo a arte à vida, o seu produzir é inseparável da política: “a grande política é fluxo/quanta, quantidade intensiva. Seu modo de atuar é pura invenção, porque a grande política, como vontade de potência só existe em ato”(ibid. 2008, 143).

em Lima Barreto (1881 a 1922)⁹ e Carolina Maria de Jesus (1914 a 1977)¹⁰ para citar apenas dois autores que englobam as características levantadas, constituinte desse sujeito de enunciação, *quicá* outras características que poderíamos explorar, a saber: a relação com o consumo de bebida alcoólica que levou Lima Barreto a ser internado em hospital psiquiátrico, com diagnóstico de alcoólatra, e a condição de ser uma mulher de Carolina Maria de Jesus. O próprio Ferréz¹¹ e muitos dos autores, que publicaram nesses volumes especiais da revista *Caros Amigos*, já escreviam antes dessas publicações. O que há de singular nessas publicações que atrelam os adjetivos marginal e periférico ao termo literatura? O que há nessas publicações que expressam um *acontecimento*, “uma mudança de vontade (...) que quer agora não exatamente o que acontece, mas alguma coisa *no* que acontece”? (DELEUZE e GUATTARI, 2009, p. 152, grifo dos autores). O que faz dessas publicações uma potência política?

O que faz da literatura marginal periférica um *acontecimento* não é a publicação dessas revistas ou os diversos livros publicados posteriormente, atrelados de alguma forma a esse signo, e que não param de se multiplicar (o acontecido) ou mesmo os desdobramentos posteriores dessas publicações: a disputa por atribuir sentido ao fenômeno, ou ainda os efeitos políticos que tais obras possam gerar.

Para melhor entendermos a noção de *acontecimento* e suas implicações sociais e analíticas, podemos, em caráter explicativo e não comparativo, pensar outro *acontecimento*. Por exemplo, quando Foucault analisa a resposta que Kant deu a pergunta: o que são as luzes? E o tipo de valor significativo que o filósofo alemão atribuía à Revolução Francesa, isso pode nos ajudar a definir o que faz da literatura marginal periférica um *acontecimento*.

Ao passo que o filósofo francês vai dizer que a *Aufklärung* (as luzes, ou iluminismo) é a primeira época a nomear a si mesma, e o tratamento de Kant à pergunta (o que são as luzes?) faz a filosofia:

⁹ Tanto o pai quanto a mãe de Lima Barreto eram filhos de escravos. O escritor ficou órfão de mãe logo cedo (aos seis anos) e teve que largar os estudos para trabalhar e sustentar os três irmãos após afastamento do pai no trabalho por questões psicológicas. (BARBOSA, 1988)

¹⁰ Negra, mãe solteira de quatro filhos, catava papelão para sustentar sua família até a publicação de seu primeiro livro, *Quatro de despejo* lançado em 1960. (CASTRO e MACHADO, 2007)

¹¹ Seu primeiro livro foi *Fortaleza da desilusão*, lançado em 1997.

(...)se tornar a superfície de emergência da sua própria atualidade discursiva, atualidade que ela interroga como acontecimento, como um acontecimento do qual ela tem de dizer o sentido, o valor, a singularidade filosófica (...) com isso, vê-se que a prática filosófica, ou antes, que o filósofo, ao fazer seu discurso filosófico, não pode evitar de colocar a questão do seu pertencimento (FOUCAULT, 2013, p.14).

Ou seja, para Foucault, Kant anuncia a filosofia como acontecimento porque ela se torna uma prática expressiva que se exerce sobre o próprio enunciador, um modo de constituição de si. Pensamos que, de alguma forma, o deslocamento que a literatura marginal periférica produz e que faria dela um acontecimento, é da mesma ordem. A afirmação de Ferréz (2005, p. 9), “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos nossa foto” que é a tônica nessa literatura, mais do que contar a própria história, abre caminho para certa constituição de si, por afrontar um modo de sujeição que lhe é imposto. Atentemos para a sequência: “A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo” (Ibid.). Nessa operação, aquele identificado como sujeito marginal é desterritorializado, rasgado nas marcas da tinta sobre o papel. Quem passa a margem agora é a própria linguagem, a ordem constituída. Com isso não pretendemos dizer que essa experiência literária é efetivamente um processo de constituição de si, mas antes que ela abre *para*; é a potência *de*. Por isso pensamos a literatura marginal periférica como acontecimento, um *virtual* que é real, mas não atual. Sua atualização depende de um complexo de agenciamentos.

Outro ponto, ainda da leitura de Foucault sobre Kant, pode nos ajudar a entender essa questão da efetividade no sentido do acontecido não implicar necessariamente no sentido do acontecimento. Trata-se de Kant identificar a Revolução Francesa como um signo do progresso, independente das transformações efetivas dessa revolução.

O importante na Revolução, portanto, não é a própria Revolução, que de todo modo, é um desperdício, mas o que acontece na cabeça dos que não fazem a revolução, ou em todo caso não são seus atores principais. (...) O significativo é o entusiasmo pela Revolução. (FOUCAULT, 2013, p.19)

O que faz da Revolução um acontecimento é algo muito mais silencioso, é a transformação que ela provoca nas pessoas, é isso que Kant identificou

como entusiasmo. Sem querer comparar a literatura marginal periférica com a Revolução Francesa, mas sim elucidar certa característica do *acontecimento*, qual seja, seu modo de operação silenciosa, que, por vezes, passa imperceptível entre o barulho e turbulência do acontecido. Ou, como diria Deleuze (2009, p. 152), “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”.

Nesse sentido, o que faz da literatura marginal periférica um *acontecimento* não é o barulho das repercussões, tão pouco o estrondar das recitações apaixonadas nos saraus, mas antes uma mudança silenciosa de perspectiva, que sem necessariamente mudar algo no estado atual das coisas, nada mais pode ser visto ou sentido da mesma forma. Nada mais pode ser o mesmo. Eis a potência política que pretendemos fazer aparecer em nossa pesquisa. Como nem a literatura nem a periferia podem ser as mesmas para os corpos afetados por essa relação.

Não se pode perder de vista que a literatura está em relação com toda uma constituição de saberes e de poderes que estabelece territórios próprios (agenciamentos, como a crítica literária) e se articulam com outros ordenamentos, o aparelho de Estado e a máquina capitalista. Diante disso, pensar como essa literatura, feita nos becos e vielas, conecta-se a agenciamentos experienciais que atravessam livros, que por sua vez arrastam escritores e leitores para zonas não formatadas de pura intensidade e matéria-força.

Referências

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1988.

CASTRO, Eliana de Moura; MACHADO, Marília Novais da Mata. **Muito bem, Carolina!** Biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

COSTA, Luis Artur. "Contextualizar" In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do.; MARASCHIN, C. (org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad.: Luiz R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad.: José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

_____. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2008a.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Trad.: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008b.

_____. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad.: Cíntia Vieira Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FERRÉZ (org) .**Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato I**. Caros Amigos. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

_____. (org). **Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato II**. Caros Amigos. São Paulo: Casa Amarela, 2002.

_____. (org). **Literatura marginal: a cultura da periferia – Ato III**. Caros Amigos. São Paulo: Casa Amarela, 2004.

_____. (org). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Fortaleza da desilusão**. São Paulo: Edição Independente, 1997.

_____. **Capão Pecado**. 2 ed. São Paulo: Labortexto, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Trad.: Luiz Felipe Baeta Neves. 7ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **A ordem do discurso**. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20ª ed. São Paulo: Loyola, 2010.

_____. **O governo de si e dos outro: curso no Collège de France (1982-1983)**. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Trad.: Maria Tereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Trad.: Laymert Garcia Santos. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. “Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas”. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, nº 22, p. 47-61, 2003.

TÓTORA, Silvana. “Vontade de potência: a grande política. Arte e política em Nietzsche – apontamentos de um estudo inicial”. **Revista Aurora**. São Paulo nº 2, 2008. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/6364/4666>.

VAZ, S. **Cooperifa: antropofagia periférica**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

Quid vitae? Uma política dos movimentos aberrantes

Silvana Tótora¹

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo, n-1 edições, 2015. 319 pp.

Há pouco mais de um ano foi lançado em português, pela n-1 edições, um livro dedicado ao pensamento filosófico de Deleuze. Seu autor, David Lapoujade, percorre a produção filosófica de Deleuze desde a sua tese de doutoramento, *Diferença e Repetição*, de 1968, passando por *Lógica dos sentidos*, até os livros escritos em parceria com Guattari, *O Anti-Édipo*, *Mil Platôs — Capitalismo e Esquizofrenia*, *O que é a Filosofia?*, para citar aqueles de maior criação filosófica. Sua filosofia fulmina as concepções transcendentais (representacionais) para liberar o pensamento dos universais morais que tornam o mundo — povoado pelos valores do Estado, da Igreja e da sociedade — tolerável para nós. Enfrentam-se dois modos de pensamento: o representacional e o da imanência. E esse último abre para a emergência das linhas de ação da diferença: do invisível, do indizível e do impensável.

Lapoujade, que fora aluno de Deleuze e posteriormente seu genro, nos presenteou com um livro que potencializa nossa leitura desse filósofo, sem, contudo, fazer concessões aos leitores preguiçosos que buscam o caminho fácil e curto do acesso ao pensamento. Deleuze, assim como Nietzsche, prefere ser lido por leitores sensíveis à experimentação de um novo pensamento. Daí a dificuldade da leitura desses filósofos, em razão da originalidade de sua experiência de

¹ Professora, doutora da PUCSP e pesquisadora do NEAMP

pensamento. E não se acessa a esse novo com uma linguagem ordinária. Assim, lê-los implica estar no mesmo barco e alçá-lo ao mar em busca de novos possíveis de vida. Se Lapoujade nos possibilita acessar as potências do pensamento de Deleuze, ele também nos presenteia com sua escrita poética, afinada com o pensamento do filósofo artista.

O problema que, segundo o aluno francês, orienta toda a produção filosófica de Deleuze — inclusive as teses consagradas da filosofia da diferença, do acontecimento, da imanência, da ontologia dos fluxos — refere-se aos *movimentos aberrantes*, tanto como potência do pensamento quanto política. Esses *movimentos aberrantes* não são de natureza empírica, ligados à experiência ou qualquer vivência, contudo, e por isso mesmo, são imprescindíveis para fazer morrer em nós, ou numa coletividade social, “o que não é necessário para as potências da vida” (LAPOUJADE, p. 22).

A vida, como confirmam os movimentos aberrantes, não se restringe a produzir organismos, tampouco se limita à forma orgânica. Esses movimentos atestam uma força inorgânica da vida que atravessa o organismo vivo indiferente a sua integridade. Daí o caráter perturbador do vitalismo de Deleuze, indissociável da morte e dos perigos que ela faz correr. A vida implica a morte de algo em nós para liberar as potências. É preciso prudência para morrer de vida.

A filosofia de Deleuze em parceria com Guattari assume posições radicais no campo político. Essa radicalidade gira em torno da questão: *quid juris?* Com ela, os autores contestam o direito da axiomática capitalista exercido sobre a população que povoa a terra. Em torno dessa mesma questão, eles evocam o “direito” não codificado das minorias. Minoritário é sempre algo, por mínimo que seja, que a axiomática capitalista não pode tolerar. A escrita do filósofo, liberta de um som autoritário e de palavras de ordem, dirige-se contra o poder e fala a um povo por vir.

Se a questão *quid juris* remete a um fundamento, é por ela que ele se dissipa (LAPOUJADE, p. 35). O filósofo leva o pensamento ao limite das suas faculdades para criar uma “nova terra” para o pensamento, não mais distribuída e partilhada segundo o juízo como instância externa, mas de fluxos imanentes que a percorrem. Em *Mil Platôs*, essa “nova terra” não é um solo, mas está o tempo todo se desterritorializando. A desterritorialização constitui os movimentos aberrantes da terra (DELEUZE apud LAPOUJADE, p. 41). Ocupa-se a terra de diferentes

maneiras, segundo os agenciamentos: como nômades, metalúrgicos, trogloditas, indígenas, animal, homem de Estado. *Mil Platôs* é o grande livro da Terra.

A grande política ou “política menor” é inseparável da questão da vida (LAPOUJADE, p. 46) e de num novo povoamento da terra. Assim, a nova terra desterritorializada não seria um programa, mas uma experimentação que contamina o pensamento e, por sua vez, contagia a terra pelo pensamento.

Lapoujade, a partir do capítulo 2, percorre a obra de Deleuze, desde *Diferença e Repetição* até os escritos em parceria com Guattari. Numa escrita fluente que expressa longos anos de convívio com os textos e o próprio autor, constituindo sua familiaridade com a filosofia deleuziana, Lapoujade estabelece um fio condutor que articula toda a produção do filósofo. A terminologia conceitual ganha nomes distintos ao longo da obra, mas é alimentada pelo mesmo problema: dar consistência aos movimentos aberrantes. O problema permanece: validar as pretensões do “sem-fundo” ou “a-fundamento” para o pensamento filosófico, assim como da desterritorialização para a terra.

Ultrapassar o fundamento é conferir às intensidades, às singularidades pré-individuais e impessoais, às multiplicidades, às diferenças livres ou nômades não formatadas as proveniências do pensamento filosófico. O filósofo artista mergulha nesse caos e dele traça um plano de imanência — um crivo ou corte nesse caos —, a fim de pensar o que ainda não foi pensado. O “plano de imanência” seria a nova terra para o pensamento e para a vida. E a partir dele se constroem os conceitos filosóficos.

Se os conceitos povoam o plano de imanência filosófico, os nômades, com suas *máquinas de guerra*, ocupam a terra desterritorializada. Daí o seu confronto com os Estados e suas ambições territoriais, e, também, com o capitalismo e suas pretensões destrutivas de estender os mercados a toda a terra.

Mil Platôs é o livro das multiplicidades. E a terra é o nome dessa multiplicidade. Daí sua questão central: “como a terra se povoa”? (LAPOUJADE, p. 192). *Planos, máquinas e agenciamentos* são os conceitos criados para dar conta desse povoamento. No capítulo 7, Lapoujade explicita a natureza desses conceitos e como operá-los. Esse capítulo torna a leitura de *Mil Platôs* mais potente. Ele nos proporciona percorrer os procedimentos criados pelos filósofos para um fazer ver, sentir e pensar em perspectiva, seguindo as linhas de ação da diferença, animados pelos movimentos aberrantes.

O conflito entre *máquina de guerra* — inseparável do conceito de nômade — e *aparelho de captura* — conceito para designar o Estado — está no coração de *Mil Platôs*, afirma Lapoujade (p. 236). Não se trata de fazer a história desse confronto, porque esses conceitos não podem ser decalcados de uma formação histórica específica. Movimentos artísticos, científicos ou sociais podem configurar-se em máquinas de guerra nômades que levam mais longe uma desterritorialização do que a operada, por exemplo, por uma etnia nômade. Se há uma história traçada em *Mil Platôs* é a das sujeições por meio dos aparelhos de capturas e a das resistências através das linhas de fuga. A despeito dos aparelhos de organização que sujeitam os povos, juntamente com os modos de subjetivação da linguagem, na língua e em uma sociedade *tudo foge*.

A Terra é percorrida por um combate desigual entre as resistências nômades e o poder de captura dos Estados, aliados da destruição englobante engendrada pelo capitalismo. Como escapar, ou criar um novo modo de povoar a terra, conectado às minorias? Como se tornar capaz de agir politicamente? São essas questões que Lapoujade destaca no capítulo 9 que, no meu entender, juntamente com o capítulo 1, constituem a fortuna do pensamento filosófico de Deleuze: uma política a serviço das potências da vida. *Quid vitae?*

Num diálogo com o filósofo italiano Toni Negri, Deleuze não responde ao questionamento que fora feito por ele acerca de como articular suas críticas a uma ação política. O silêncio do filósofo francês evidencia que seu problema é outro. A cobrança por essa articulação supõe que somos capazes de agir. Pelo contrário, para Deleuze, o problema que deveria vir primeiro seria: *como se tornar capaz de agir politicamente?* (LAPOUJADE, p. 263). E já em *Diferença e repetição* esse problema foi colocado para o pensamento: como ser capaz de sentir, imaginar e pensar? A resposta para o problema do agir político e do pensamento implica as forças do tempo: a criação de novos espaços-tempo. Eis o sentido intempestivo herdado de Nietzsche que percorreu toda a sua obra: no tempo, contra o tempo e, espero, num tempo por vir.

Que sujeito é capaz de ação se somos sujeitados desde sempre pelos aparelhos de Estado e, mais, submissos às máquinas das novas tecnologias que integram as populações humanas sob a forma de bancos de dados e fluxos de informação? Somos duplamente sujeitados por uma *sujeição social* e uma *servidão maquinaica*. O que singulariza nossa época é que os processos de subjetivação

são subordinados a uma submissão maquínica — computo-informacional — generalizada.

Vivemos num mundo *sem fora*. Uma profusão de imagens clichês e flutuantes externas penetram em cada um de nós, constituindo o mundo interior. Trata-se da *sociedade de controle*. Diferentemente de uma sociedade que confina e disciplina os corpos e as almas, essa outra sociedade controla fluxos no espaço aberto da informação, segundo uma política generalizada da segurança.

Cada um de nós, nesse contexto, torna-se uma espécie de autômato, preso nas garras de um agenciamento concreto que nos faz *falar* como transmissores de palavras de ordem de uma formação social; nos faz *ver* as imagens em conformidade com essas palavras de ordem; nos faz *agir* utilizando os recortes de nosso corpo segundo essas palavras de ordem. Falamos, vemos e agimos em conformidade com um pensamento-para-o-mercado. O futuro que se projeta para a população, que Deleuze e Guattari chamam de “maioria”, é um modo de existência e de pensamento de acordo com a axiomática capitalística. Ora, afirma Deleuze (apud LAPOUJADE, p. 267), “as pessoas não aceitariam o intolerável se as mesmas ‘razões’ que a elas o impunham de fora, nelas não se insinuassem para as fazer aderir de dentro”. Daí ser a nossa potência de escolha submetida aos possíveis existentes.

A maioria, portanto, supõe um estado de dominação, e a ela é oferecido o direito do porvir (de um futuro). “Maioria” e “minoria” são conceitos não numéricos. Por maioria se entende os selecionados pela axiomática capitalística mundial e, por minoria, os excluídos dela. Não se trata de uma classe de indivíduos, pois se é reduzido ao estado de minoria sempre que se deixa de cumprir uma dada programação. E mais, dentro de cada um de nós são submetidas as nossas potências em desacordo com essa programação. As minorias são o exterior do exterior: o *de fora*. Elas são destituídas de qualquer potência social: são sem porvir. O exterior, que também é o interior dos que se constituem em *maioria*, faz com que não nos sintamos fora de nossa época, e, por isso, não “cessamos de estabelecer com ela compromissos vergonhosos” (DELEUZE; GUATTARI apud LAPOUJADE, p. 270).

Diante dessa situação, como se tornar capaz de agir político? Para isso é forçoso “saltar em outra temporalidade e descobrir as novas forças do tempo”. Trata-se do conceito de *acontecimento*: algo aconteceu que vem de *fora*. Um novo

modo de ver, sentir e pensar. A heroína do filme de Rossellini, *Europa 51*, é assolada por uma visão imediata de alguma coisa intolerável. Ao olhar para os trabalhadores que saem de uma fábrica, ela é atravessada por forças de vidas que são mutiladas. Ela não vê trabalhadores, mas escravos. Tudo muda. Os clichês que constituem a *maioria* não funcionam mais. O porvir do retorno do mesmo que repete as possibilidades da programação da época é interceptado. Não se pensa mais como porvir, mas por devir.

Pensar e agir com base no devir nos faz compor com as potências da vida que se erguem em nós e levam a algo não pessoal, mas coletivo ou político. Não se trata mais desse povo existente, mas da criação em nós de *um povo que falta*.

Enfim, o livro de Lapoujade expõe outra dimensão da política presente na filosofia de Deleuze e seu parceiro Guattari. Trata-se de uma leitura urgente e atual para interceptar as forças do niilismo advindo da impossibilidade do agir político, assim como dos equívocos de um agir com o povo sujeitado existente.

Deleuze e os devires minoritários na velhice

Ricardo Niquetti¹

Resumo: Este trabalho resultou de um estudo com base no pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze. O objetivo central da pesquisa foi investigar a velhice como vetor para criações de si, tendo como suporte e meio a filosofia política de Deleuze, em especial, o seu conceito de devir. O problema que direcionou esse estudo diz respeito aos processos de singularização e individuação que expressam algo a respeito dos modos de vida de cada um. A estratégia metodológica adotada baseou-se num procedimento rizomático e intersticial aplicado à obra do autor, priorizando a problemática que se dá na fricção entre a velhice e a política, implicados na promoção e proliferação de bons encontros, tendo os devires minoritários como disparadores. A junção da política à filosofia permitiu pensarmos a velhice como acontecimento, ou seja, contendo em si a possibilidade de transformação radical da existência. Além disso, a pesquisa avança na elaboração e na cartografia de uma política deleuziana dos encontros, que permite, entre outras coisas, problematizarmos os modos de vida contemporâneos.

114

Palavras-Chave: Velhice. Deleuze. Devir. Criação.

¹ Doutor em Ciências Sociais e professor da Universidade do Oeste de Santa Catarina (Unoesc). E-mail: ricardoniquetti@hotmail.com

Abstract: This work resulted from a study allied to the ideas of the French philosopher Gilles Deleuze. The main objective of the research was to investigate old age as a vector for creations of self, having as support and means, the political philosophy of Deleuze, especially his concept of becoming. The problem that led to this study concerns the processes of singularization and individuation that express something about the ways of life of each one. The methodological strategy adopted was based on a rhizomatic and interstitial procedure applied to the author work, prioritizing the problems found in the friction between old age and politics, implied in the promotion and proliferation of good meetings, having his concept of minority becoming as the trigger. The alliance between these fields allowed us to think of old age as an event, that is, containing within it the possibility of a radical transformation of existence. In addition, the research advances in the elaboration and cartography of a Deleuzian politics of meetings, which allows, among other things, to problematize contemporary ways of life.

115

Keywords: Old age. Deleuze. Become. Creation

Introdução

Atualmente vivemos um risco de empobrecimento das questões vitais, tanto pelas ciências naturais e biológicas que procuram instrumentalizar a temática da vida, reduzindo-a a uma problemática da sobrevivência, como pelo mercado capitalista que procura controlar e pilotar a maquinaria desejante humana, reduzindo-a ao consumo. Estas preocupações reforçam a tentativa não historiográfica ou evolutiva, mas política e filosófica de pensar o viver como possibilidade de criação de si, ou seja, como vetor intensivo para problematizarmos questões como criação, liberdade e resistência, entre outras.

O presente estudo procurará investigar a velhice como vetor para criações de si, ou seja, a velhice possuiria, a nosso ver, potencial expressivo e problemático para visualizar criações de si que podem ajudar no debate político e filosófico sobre os modos de vida contemporâneos. Essa busca se dará especificamente na aproximação e relação desta temática com a filosofia política de Gilles Deleuze, em especial ao campo problemático em torno do conceito de devir e suas implicações.

Obviamente que a velhice, aqui invocada, não é tomada como algo homogêneo ou como uma etapa obrigatória no desenvolvimento humano. A velhice trabalhada ao longo desta pesquisa é antes como um neutro que rejeita toda categoria, ou seja, espreitamos ao estudarmos a velhice as suas diferenças, criações, potências impessoais, deslocamentos, fugas e desejos que podem nos ajudar a intensificar uma política mais conectada à vida.

Posteriormente iremos descrever melhor o desenrolar dessa problemática, entretanto ressaltamos que a escolha pelo filósofo Gilles Deleuze se deve especialmente à oportunidade de trabalhar com uma filosofia que se debruça diretamente em problemáticas vitais, ou seja, Deleuze procurou consolidar conceitualmente uma determinada filosofia da experiência: a experiência da complexidade dos encontros. Se acharmos que tal filosofia complica as coisas, ela nos responderá que a complicação já está nos próprios encontros. Em nossos estados de vivência comum, nesses estados de não-filosofia, em que sentimos uma admiração, um espanto ou um susto em face de algo, é nessas experiências complexas que nos lançamos para dimensões não contidas nesse algo, mas que nele insistem.

Poderíamos dizer ainda, correndo o risco da precipitação conceitual, que a filosofia *deleuziana* inclina-se a uma proliferação intensiva de *bons* encontros. Com

quer se acreditar que “não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras” (DELEUZE, 1990, p. 179). Deleuze entende o que seja um bom encontro a partir dos seus bons encontros, tanto com a filosofia, em especial, com Nietzsche, Hume e Espinosa, mas também com as artes e com as ciências.

Assim, quando se lê os escritos de Deleuze não é raro notar que seu pensamento se envolve também com experiências, delineando um singular envolvimento mútuo de atividade e de passividade; um pensar que se sente atuando por força de conexões diferenciais, irreduzíveis tanto ao voluntarismo de um sujeito pensante quanto à ordinária recepção de dados exteriores, isto é, o filósofo reafirma que o pensamento só pensa mediante o acaso de um encontro que o violenta, que o força, que o coaja a pensar aquilo que precisa, que é necessário, que não pode mais deixar de ser pensado.

Deleuze procurou propiciar ao leitor, aberto aos seus afetos, encontros com provocações ao pensamento que impedem de seguir lendo sem vertigens, sem contrariar hábitos, sem questionar os usuais procedimentos de leitura, sem abalar seus esquemas sensório-motores, porque a cada livro ele traz novos jogos problemáticos mostrando mundos repletos de variações e movimento intensivos, dobras, redobras, efervescências, conflitos, heterogeneidades, criações de imprevisíveis novidades, de ilimitadas combinações, transpassagens de elementos, recomposições ao infinito.

Podemos resumir que o filósofo é convocado a este estudo por força de seu poder de contaminação e excitação filosófica, em especial na aproximação entre o conceito de devir e o campo problemático da velhice, para possibilitar um pensamento político preocupado e empenhado em problematizar a experiência do presente.

Pensar conceitualmente exige dedicação aos próprios encontros conceituais. Sem essa dedicação não se entra em filosofia, dedicação que é também a do “empirismo”, pois Deleuze (2006, p. 17) “trata o conceito como o objeto de um encontro, como um aqui-agora”; e Zourabichvili (2004, p. 37) acerta ao dizer que “a exposição dos conceitos é a única garantia de um encontro com um pensamento”. Assim, investigar velhice e suas implicações é forjar um lugar numa constelação conceitual que ela possa fazer sentido, no intuito de acrescentar conteúdo expressivo na dinâmica do pensamento e na vida.

Juventude: ontem, hoje e sempre

A velhice possui entre seus significados, segundo o dicionário Houaiss, o estado ou condição de velho, ou melhor, o modo ou rabugice de velho. Assim, nossa primeira dificuldade é investigar, dentro desta vasta realidade, quais são os agenciamentos de desejos que pulsam através da velhice, ou seja, a velhice pode implicar modos de existir, pois age na dinâmica e no funcionamento de alguns verbos que são importantes para a experiência vital. Quais seriam, então, os desejos produzidos ou disparados ao nos tornarmos velhos?

Entendemos o desejo não estando mais associado a uma lógica da falta e da carência, mas implicado como produção. Isso se deve predominantemente a frequentação dessas ideias com o mundo conceitual de Gilles Deleuze (1996, p. 13-25) que afirma que o desejo não é a representação de um objeto ausente ou faltante, mas uma atividade de produção, uma experimentação incessante, uma montagem experimental.

Obviamente que esse conceito de desejo desenvolvido por Deleuze, muitas vezes associado à Guattari (1930-1992)², repercute em inúmeras problemáticas, entretanto ressaltamos a importância de pensarmos a velhice imersa em agenciamentos de desejos, para enfim espreitarmos a relação entre velhice, Deleuze e devir.

Procuraremos também no enfrentamento da problemática, velhice e Deleuze, evidenciar as linhas de fuga, que de uma forma abrupta e rápida, correspondem a vetores de desorganização ou de “desterritorialização”. Esse conceito expressa, paradoxalmente, tanto as rupturas fruto da dinâmica dos agenciamentos, ligando essas rupturas à criação de novos espaços-tempos, que poderiam ser expressos por mudanças no plano das ações, como também a outras mudanças, estas que não se reduzem apenas a rupturas, pois as linhas de fuga não são apenas movimentos que procuram sair da situação, mudar, resistir, pois se assim o fossem não conseguiríamos detectar as movimentações desejosas que estão em processo de devir, de fuga, ou seja, as modificações no campo virtual que estão em curso.

Nesse contexto podemos pensar que uma das maneiras que temos de felicitar qualquer pessoa é a de atribuir a ela uma qualidade juvenil. E a pessoa

² Principal parceiro de escrita, psicanalista, filósofo, ativista e colaborador, foi decisivo no desenvolvimento e criação de inúmeros conceitos para o enriquecimento de sua obra.

não se sentirá bem apenas pelo elogio, mas também pela associação que este flerte tem com o modelo universal dominante. Esse modelo pretende aproximar todas as idades a um estereótipo de “envelhecer rejuvenescendo” (SANT’ANNA, 2006, p. 107), ou seja, os atributos como jovem, poderoso, atlético, saudável, viril, belo, entre outros, assumem *status* de condição vital. Ser jovem, ou parecer jovem transforma-se em obrigação, assim “envelhecer rejuvenescendo deixa de ser contradição entre termos para se tornar necessidade julgada saudável e socialmente bem aceita” (ibid.).

Estes valores dominantes são ideais que trabalham no funcionamento da sociedade produzindo universais (idênticos) de perfeição, verdade, entre outros. O envelhecer e a velhice nesta vertente transformam-se em estilos de vida de mercado, onde ocorre uma conexão entre os valores associados à juventude, citados acima, e as técnicas de cuidado corporal unidas para mascarar a aparência da idade. Principalmente sob o império da farmacopeia antioxidante, os velhos da atualidade são apresentados como saudáveis, joviais, engajados, produtivos, autoconfiantes e sexualmente ativos. Uma felicidade imposta parece ser o invólucro de tudo isso.

A consequência desta propagação de valores é a conformação e a unificação dos modos de vida a modelos “perfeitos” e “verdadeiros” de existir, ou seja, a sociedade relaciona o viver a algo homogêneo, indolor e consumível, sendo as ações produzidas por estes modelos justificadas através da defesa e do prolongamento da existência.

Deste modo, ao observarmos a fricção que acontece entre os modelos hegemônicos e as experiências ou vivências, encontraremos um conflito de forças onde os modelos procuram desvalorizar ou justificar as experiências que possam romper com a primazia do idêntico, elegendo o envelhecimento como ameaça a eterna juventude, e a velhice como algo que se deva combater, negar, retirar do convívio, pois ser velho é uma realidade associada à paralisia, dependência e morte.

Com o objetivo de afastar esta condição limitadora e aterrorizante que a velhice confronta, os modelos concentram seus esforços na tentativa de controlar as mudanças biopsicossociais ocorridas no processo de vida, buscando intervir no corpo dos velhos, normalizando suas práticas e tentando reduzir as alterações que um corpo sofre ao envelhecer. Tudo isso sustentado pela “falsa” ideia de vida imutável.

Duas consequências dessas ações são visíveis; a primeira é uma produção de sujeitos sujeitados, que aceitam e conservam os valores estabelecidos, desvalorizando assim as suas experiências vividas. A outra é a culpabilização, o ressentimento em relação ao que se vive. Essa atitude gera um peso, um fardo, ou seja, uma consciência culpada, que se alimenta de cada ação que desvie ou enfrente os valores vigentes, que são os da eterna juventude, do consumo, da eliminação da doença, do não envelhecer e da morte.

Assim não seria fictício supor que dentro desta lógica em que a morte, a doença e o envelhecer são tratados como fatores controláveis e evitáveis, há uma culpabilização por não nos “cuidarmos corretamente”, a ponto de parecer descuido ou acidente envelhecermos, adoeceremos ou morreremos.

Nelson Rodrigues, famoso dramaturgo, jornalista e escritor, em uma de suas crônicas, intitulada “O ‘jovem’ monstro” alerta e evidencia a obsessão de nossa cultura em idolatrar a juventude:

Sim, todo mundo quer ser “jovem”. Não importam os méritos, os feitos, as virtudes, os pecados de ninguém. Só importa ser ou não ser jovem. E os que, por indesculpável azar, envelheceram, procuram uma espécie de rejuvenescimento no convívio das Novas Gerações. [...] Diz-se “jovem”, e eis o que acontece: — instala-se no Brasil um “jovem” que está acima do bem e do mal, ser terrível, absurdo (RODRIGUES, 1993, p. 99).

Viver uma vida longa sem doenças e com o vigor da juventude parece ser o prêmio para as pessoas que vivem conforme as normas de conduta pregadas pelo modelo hegemônico e universal (TÓTORA, 2008), pois a valorização da vida para este modelo se respalda na ideia predominante de não querer transformar-se em algo que não seja jovem.

A concepção de saúde predominante na atualidade também está diretamente relacionada a uma identidade jovem, ou seja, com uma vida sem doença, sem dor e sem morte. Esta última ressoa apocalipticamente, pois os modelos dominantes pretendem exorcizar a morte e assim melhor governar os vivos, por isso associam a velhice à doença, decrepitude, perda de vitalismo ou de força, formando um juízo implacável contra a própria vida por esta conter a morte e a doença em suas entranhas, a este respeito expõe Tótorá:

Os profissionais da área de saúde ocupam a mesma posição que em épocas passadas foi exercida pelo sacerdote: a responsabilidade pelo sofrimento é do próprio homem em queda pelo pecado, imprimindo

nele uma consciência culpada. [...]Tratar a velhice como doença é a forma de produção de um sujeito sujeitado ao poder, ao saber do médico e aos demais profissionais da área de saúde (2008, p. 24).

Envelhecer tornando-se velho transforma-se em um movimento letal para todos. Estancar, paralisar, neutralizar essa via que desencadeia a morte torna-se um “problema” a ser resolvido. Estas concepções de estancar e condenar o envelhecer conclamam multidões de pequenos pastores, sacerdotes para colocarem em prática estes ideais, isto é, necessitam de profissionais que mostrem, estimulem, condenem e conduzam ao caminho da “salvação”, ou seja, não mais uma vida eterna após a morte, mas, sim, uma vida eternamente jovem.

Essa estratégia de sedução passa pelas promessas de bem-estar, de conforto, de qualidade de vida, de vida indolor, tendo como seus eixos de ação, o medo, a frustração, a conformidade da opinião pública, a insaciabilidade de consumo, a busca incessante do consenso, entre outros.

Este exército de pastores não utiliza teologia para tentar compreender os ensinamentos de um deus para posteriormente conduzir o povo numa única via de conformidade com o divino. Ele marcha utilizando-se do marketing que busca estimular e catequizar a todos para aderirem aos modelos, propiciando assim modulações diferentes, mas que necessitem sempre de participação e consumo. Tornar-se velho, nesse sentido, integra o movimento de buscar sempre a adequação aos modelos dominantes, para que estes proporcionem o prolongamento da vida, isto é, o “envelhecer rejuvenescendo”.

Isso se deve principalmente à mecânica deste regime hegemônico que visa à aceleração máxima, em que a produtividade, empreendedorismo, flexibilidade, tudo em tempos cada vez mais exíguos, mostram a capacidade empresarial de produzirmos vidas implicadas a se tornarem capital, ou como diz Foucault:

O *homo oeconomicus* é um empresário, e um empresário de si mesmo. Essa coisa é tão verdadeira que, praticamente, o objeto de todas as análises que fazem os neoliberais será substituir, a cada instante, o *homo oeconomicus* parceiro da troca por um *homo oeconomicus* empresário de si mesmo, sendo ele próprio seu capital, sendo para si mesmo a fonte de sua renda (2008, p. 232).

O *homo oeconomicus* não é apenas um agente ou empreendedor econômico no mercado de trocas, mas sim, em primeiro lugar, um empreendedor de si mesmo, pois ele é seu próprio produtor de rendimentos e de capital.

A própria vida individual passa a ser percebida como um tipo específico de capital; um capital que se acumula na forma de uma melhor aptidão, de uma melhor capacidade, de uma melhor competência para se auferir no futuro uma determinada remuneração, ou seja, faz-se necessário um investimento em si por si nos moldes de um capital humano para que o sujeito torne-se competente o bastante para obter uma renda no espaço emoldurado da concorrência artificialmente criada pela ação do mercado. O que, com efeito, cria a obrigação de transformarmos nossa vida em cifras monetárias, e estas precisam se valorizar e circular rapidamente, concebendo, assim, a necessidade de nos tornarmos empresários de si.

O que Foucault anuncia, então, é o momento cada vez mais próximo em que a genética, política e economia se fundirão, num processo que procurará tornar o homem cada vez mais longo, consumista, controlado e padronizado. Essa realidade é visível quando pensamos a integração em prol da saúde do velho, que une diagnóstico, prevenção, alimentação, atividade física, viagens e consumo, além de demandas políticas por mais direitos e cuidados, procurando tornar a velhice algo modulado, dócil e extremamente lucrativo.

Deste modo, a velhice deve ser propagada como um grande fantasma, que requer do vivente a coragem e a disposição para mergulhar na “única possibilidade viável e digna” de enfrentar esta realidade, ou seja, a medicina, a política e a economia, que unidas tornam-se o grande produtor de sentido para inúmeras vidas. Viver apartado desta efervescente realidade é um sintoma claro de descuido com a própria existência.

Velhice em devir

O acontecimento, na concepção de Deleuze, implica uma potencialização, uma ordenação da existência, que fratura a duração, aparentemente contínua, em esferas heterogêneas, produzindo modificações que preenchem e dão sentido às nossas vidas. Porém, o fruto dessas constantes modificações ainda não foi devidamente esclarecido.

Desta maneira e considerando o empenho em diferenciarmos o esforço em *prol* das criações de si, longe de formulações de modelos ou identidades, conclamamos a subjetividade (subjetivação) como um modo em que se produz e transforma-se em meio à complexidade dos encontros, ou seja, “a subjetivação é a produção dos modos de existência ou estilos de vida” (DELEUZE, 1998, p. 142) e é este processo que diferencia os diversos modos de existir.

Para isso acontecer, devemos compreender o indivíduo como um modo de potência infinita, como um modo é um grau desta potência. Entendemos que este grau desliza variando de acordo com os encontros e suas perspectivas composições. Neste sentido, veremos que a subjetividade é produzida em meio a individuações e singularizações e não se refere a identidades:

O fato de que a subjetividade seja produzida, que seja um “modo”, deveria bastar justamente para persuadir-nos que o termo deve ser tomado com muita precaução. Foucault diz: “uma arte de si mesmo que seria totalmente o contrário de si mesmo...” Se existe sujeito, é um sujeito sem identidade. A subjetivação como processo é uma individuação, pessoal ou coletiva, de um ou de vários. Ora, existem muitos tipos de individuação. Há individuações de tipo acontecimento, sem sujeito: um vento, uma atmosfera, uma hora do dia, uma batalha (Ibid., pp. 142-143).

A noção de sujeito identitário, a nosso ver, não responde às variações que compõem os modos de vida dos indivíduos. Entretanto, uma subjetividade se produz, concomitantemente, nas individuações extensivas, como nas singularizações intensivas que permeiam os encontros. Os acontecimentos, com seus corpos e incorporais, são singularidades que se atualizam na produção de subjetividades, de modos de vida.

Esses ininterruptos encontros, que ocorrem na variação contínua, nos indicam a multiplicidade de processos que compõem um indivíduo, a diversidade e a heterogeneidade que compõe uma subjetividade. Guattari (1991, p. 21-22) comenta que cada indivíduo faz seu “próprio sistema de modelização da subjetividade” (Ibid., p. 22) e diz que com isso ele faz uma cartografia, na qual as individuações se fazem em uma composição heterogênea em diferentes “demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas” (Ibid.). A recomposição dos corpos, em suas relações complexas de velocidade e lentidão, e a variação do grau de potência produzem a cada vez uma nova configuração.

Trata-se do traçado de um mapa, sempre redesenhado, que define um indivíduo. A cada encontro, um novo conjunto de corpos preenche um corpo, um indivíduo se compõe com outros indivíduos, compõe-se com graus, formando outros indivíduos. A cada encontro, intensidades atravessam um corpo extenso, em uma coexistência que faz do indivíduo um campo de singularizações. Este é o processo que se faz “entre” os indivíduos formados e o campo intensivo com o qual ele vibra. Intensidade que é entendida como grau de potência único, pois ninguém tem o mesmo grau de potência que outro.

Esta pluralidade de variações, de diferentes graus, de nuances, de “individuações sem sujeito”, é que torna a subjetivação distante de uma moral, de qualquer código moral, pois ela é conforme Deleuze “ética e estética, por oposição à moral que participa do saber e do poder” (DELEUZE, 1998, p. 142).

Ao afirmar individuações sem sujeito podemos relacionar esse conceito à ideia de “uma vida” (DELEUZE, 2002) apresentada por Deleuze como aquilo que não encontra referência numa pessoa ou num fato que o transcende, mas em si mesmo como potência singular de ação e reinvenção. Vida, neste caso, como “povoamento” de variações intensas/dobras que se atualizam em nós e nas coisas como “entretempos, entre-momentos” que não marcam um tempo entre dois instantes, mas coexistem com o instante em seu porvir.

A vida do indivíduo é substituída por *uma vida* impessoal, embora singular, que produz um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece. Deleuze marca a importância do uso do artigo indefinido “uma”, evocando a determinabilidade transcendental da imanência como experiência singular sem identidade, subjetividade e consciência.

Deste modo, se pensarmos um envelhecer como produção de uma velhice, necessitamos um desvio de um modo de vida triste, fomentado pela cultura atual, que nos mutila a potência de agir, nos impede de conhecermos e experimentarmos do que somos capazes e, também, nos reconduza a uma experimentação, aprendizagem, composição, multiplicação e afirmação dos bons encontros, ou seja, que agitem em nós novos modos de composição, mesmo que impessoais.

Spinoza já relacionava servidão à impotência com um modo de vida triste:

Chamo de servidão a impotência humana para regular e refrear os afetos. Pois o homem submetido aos afetos não está sob seu próprio comando, mas sob o do acaso, a cujo poder está a tal ponto sujeitado que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior (2007, p. 263).

Um modo de vida está na experimentação, assim nunca é algo fixo, determinado, já pronto, pois a experiência de viver é um constante devir em que nos fazemos sempre outros modos de ser, a experiência é a expressão da capacidade de *afectos*³ que tem um corpo.

³ Afecto será grafado, conforme Deleuze, acrescido do “c” para diferenciar de sentimento. Afecto seria a potência de ser afetado.

Uma estratégia para percebermos estas mudanças é permanecermos atentos às diferentes dimensões que nos atravessam, que nos pegam de surpresa em cada passo, pelas conversas, pelas imagens, pelas mídias, pela família e educação etc. Enfim estamos cercados, e assim construímos nossa subjetividade, nesta infinidade de encontros e nesta orgia de intensidades.

A questão não é fugir, ignorar ou negar certo modo de vida dominante e estéril que se produz nos encontros dos quais se participa. Mas a questão dispara para como é possível aprender, segundo menciona Deleuze, a ter criações de si, a conhecer as causas das relações complexas que compõem ou decompõem um corpo, ou seja, como selecionar-compor ou a buscar bons encontros. Enfim, aprender a arte de inventar e afirmar novos modos de vida para si.

Deleuze afirma, referindo-se a Foucault, nos seus últimos textos publicados, que a produção de subjetividade está relacionada a uma operação artista:

Não é mais o domínio das regras codificadas do saber (relação entre formas), nem o de regras coercitivas do poder (relação da força com outras forças), são regras de algum modo *facultativas* (relação a si): o melhor será aquele que exercer um poder sobre si mesmo. É isso a subjetivação: dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma (beatitude ou terceiro gênero do conhecimento de Espinosa). Teremos então os meios de viver o que de outra maneira seria invivível.[...]Não há sujeito, mas uma produção de subjetividade: a subjetividade deve ser produzida, quando chega o momento, justamente porque não há sujeito [...] a subjetivação é uma operação artística que se distingue do saber e do poder, e não tem lugar no interior deles (1998, p. 141).

Destaca-se em decorrência da questão: por que a subjetivação é uma operação artista? Pois se trata de um fino trabalho de modulação da potência, o que poderíamos dizer que é elevar o grau de uma potência, aprender a dobrar a linha como diz Foucault, encontrar um vitalismo, como diz Deleuze. A vida se faz em um processo de criação, no esforço para efetuar de uma maneira alegre a própria existência. Sendo assim, quando ela é cristalizada em uma identidade, em um sujeito, ou em noções universais, perdemos o contato com as passagens, que são os *affectos*, e perdemos a experiência dos encontros, pelo qual conhecemos a potência de um indivíduo.

Construir uma vida artista, criar: eis o desafio proposto por este incansável pensador. Este processo criativo é um aprendizado da capacidade de variação

de potência de um corpo. Neste processo de aprendizagem eu não cesso de me enganar, eu não cesso de me cercar em situações que não me convém etc. É pouco a pouco que começa a se esboçar, tatear, experimentar uma espécie de sabedoria inicial, que me remete, a saber, um pouco, isto é, ter uma vaga ideia do que somos capazes.

Ninguém previamente sabe do que é capaz. As pessoas que falam de suas incapacidades muitas vezes não são pessoas incapazes, são pessoas que se precipitam sobre o que não são capazes e deixam escapar aquilo em que elas são capazes.

Quando um corpo age, ele não julga o mundo a partir da consciência que tem das coisas, mas começa a ver, pela experiência, do que seu corpo é capaz. O *afecto* de alegria pode torná-lo mais inteligente e torná-lo um homem-livre, visto que ele pode se auto-afetar, enquanto causa adequada de seus *afectos*.

É necessário “surpreender a si mesmo”, como afirma Deleuze, para selecionarmos nossas alegrias, eliminarmos nossas tristezas, ou seja, avançar em uma espécie de apreensão das relações que nos compõem. Chegar a um conhecimento aproximativo, indutivo, das relações que me convêm ou das relações que não me convêm.

Quanto mais conseguimos nos compor com universos diferentes dos nossos, arranjando encontros, mais a potência de nosso corpo aumenta, mais heterogênea é a produção de nossa subjetividade e, como diz Guattari (1991, p. 22), mais alguém pode se re-singularizar, recompor-se, criar modos de vida.

É possível observar o quanto alguém, nos seus encontros, consegue aumentar sua potência de agir, percebendo mais coisas, de modo a se compor com novos corpos que lhe convêm, mas também podemos observar aqueles que não percebem quase nada, o quanto sua potência é diminuída, desperdiçada.

Há modos de vida que implicam em perceber mais e mais coisas, e modos de vida em que não se percebe quase nada. Tornar-se velho percebendo somente os encontros diários pelos seus efeitos, e assim passar pelas coisas, ora surpreendidos por uma alegria e logo adiante surpreendidos por uma tristeza, diz respeito a uma velhice desinteressada, pois para estas pessoas tudo deve convergir para que possam ser felizes. Desta maneira, quanto mais afastados de nossa potência, menos experimentamos os bons encontros, mais distantes estamos de uma criação ética e estética de si.

Todo indivíduo pode aprender a deslizar na direção de uma vida alegre. No entanto, quando um corpo está tomado de tristeza, ele dificilmente consegue perceber outras coisas, outros modos de se compor, e isto ocorre porque “a tristeza não torna ninguém inteligente” (DELEUZE, 2009).

Um *afecto* de tristeza decompõe nossas relações, pois não conseguimos criar corpos que convêm com o nosso e esta situação separa o indivíduo de sua potência. Quando algo diminui nossa potência de existir, estamos arruinados, pois a tristeza não lhe faz compreender nada, não o torna mais inteligente, não lhe deixa perceber ou “ver” que há outras formas de se compor e muitos modos de se afetar.

A velhice para Deleuze afina a percepção, ela dispara os *perceptos*, que são capacidades de ver as nuances, as intensidade, as micropartículas: “Os perceptos podem ser telescópios ou microscópios, dão aos personagens e às paisagens dimensões gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir” (1993, p. 222).

Assim, podemos pensar que é através da sabedoria que conseguimos nos livrar da comodidade e da tristeza dos acasos, selecionando, compondo, afirmando, aprendendo o caminho dos bons encontros. Entretanto podemos relacionar esta aprendizagem a um devir, ou seja, a velhice nos propicia ferramentas para nos desviarmos do caminho dominante, e assim produzirmos nosso próprio caminhar, ferramentas estas que modificam a percepção. Dessa forma aprendemos a fazer uma espécie de inventário dos nossos *afectos*, aprendemos a observar nossas experiências, para enfim construir mapas de nossos deslizamentos, de nossos deslocamentos, de nossas variações.

Além disso, podemos afirmar que o devir possui um caráter eminentemente político que está presente em todo tipo de ação, tão logo um acontecimento abra as coordenadas extensivas de espaço e tempo de um determinado fenômeno ou acontecimento efetuado (um indivíduo/sujeito, um alguém, um fato histórico) para um complexo de linhas, para toda uma geografia de espaços intensivos, de mapas de devires que desenham fluxos no campo dos acontecimentos, posto que cada indivíduo é uma multiplicidade infinita, e toda a natureza uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individuada.

Para Deleuze e Guattari (1997) devir é um verbo com uma consistência própria e não pode ser reduzido ao “parecer”, “ser”, “equivaler”, pois não se trata de

imitar, identificar-se, reproduzir, mas apreender um movimento em que as formas escorrem de seus compartimentos no intuito de entrar em “zonas de vizinhança” com elementos não formados.

Pensar o devir é pensar algo que nos constitui, ou seja, não há nada para além do devir, pois o devir é o próprio movimento de aparição e desaparecimento de singularidades, isso porque o devir é sempre o que está entre dois termos, entre dois pontos: a abelha e a orquídea, Ahab e a baleia, eu e minha velhice, nesse sentido, não é a operação de substituição de um termo por outro, por imitação, semelhança ou identificação. Entre um termo e outro, entre um e outro, cria-se uma zona de indiscernibilidade, de vizinhança, em que o devir age.

O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18)

Ao transformar fronteiras, o devir libera a vida das individualidades estanques em que ela se vê aprisionada, seja nos gêneros, nas espécies, nos reinos apartados, e em especial neste caso, libera a velhice para possibilidades de infinitas contaminações, ou seja, os encontros intensivos, os acontecimentos, podem liberar na velhice a opressão orgânica e social que está envolvida, ou melhor, a velhice pode ser o grande acontecimento que provoca liberações de devires minoritários.

O que isto quer dizer, devir livre [...] Não se nasce livre. Não se nasce racional. Estamos completamente à mercê dos encontros, isto é, estamos completamente à mercê das decomposições. E devemos compreender que é normal em Espinosa; os autores que pensam que somos livres por natureza, são aqueles que fazem uma certa ideia da natureza. Eu não creio que se possa dizer: nós somos livres por natureza se não nos concebermos como uma substância, isto é, como uma coisa relativamente independente. Se nos concebemos

como um conjunto de relações, e não absolutamente como uma substância, a proposição ‘eu sou livre’ é estritamente destituída de sentido. Isto não é a mesma coisa que eu seja o contrário: isto não tem nenhum sentido, liberdade ou não liberdade. Ao contrário, talvez tenha um sentido a questão: ‘como devir livre’ [...] Então, se racional, livre, etc. têm algum sentido, isto só pode ser resultado de um devir (DELEUZE, 2009, p. 173-174).

Devir minoritário seja talvez conseguir desatar-se do emaranhado de tristeza que vai cada vez mais prendendo as pessoas ao modo de vida dominante. A liberdade tem a ver com um caminho de alegria, no sentido em que esta propulsiona o indivíduo a aumentar sua potência de agir.

Devir na velhice implica uma linha que se passa entre as idades, não uma linha homogênea, mas uma linha que só tem o meio. “O meio não é uma média, é um acelerador, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 91). Assim, podemos indicar que a trajetória de uma vida envolve um processo de deslizamentos na escala da potência, momentos de alegria e de tristeza que vão construindo um aprendizado, que vão ensinando pela experiência a conhecer o que pode um corpo. Aprende-se com este processo que esta linha é invadida por entretempos de intensidade, por acontecimentos inesperados, por afectos que podem mudar o rumo de um encontro.

Devir não é progredir segundo uma série, não implica o depois, não tem termo, não é uma evolução, nada tem a ver com descendência ou filiação, mas antes com aliança, contágio, propagação, povoamento. Nesses devires não se trata de indivíduos novos, mas de velocidades novas, relações de movimento e repouso singulares, *afectos* e *perceptos* envolvendo-se, graus de potência correspondentes.

A questão é aprender a fazer variar a linha a nosso favor. A grande jogada é não se conformar com o que é dado, aquilo que é da ordem do extensivo, mas se apegar a alegrias que permitam criar novas estratégias, novas “saídas para a vida”. Devir é uma aliança com as aprendizagens de uma vida, com seus conhecimentos, um contágio com as vibrações e porosidades das experiências, uma propagação de encontros e desencontros, um povoamento de composições. Devir não é evoluir é roubar, extrair, criar...

Com base na dimensão política do acontecimento, a velhice em devir apresenta-se de duas maneiras diferentes. Primeiro, a velhice em devir é fruto de uma vida repleta de devires, fruto de modos de vida construídos por estes

movimentos, em que o acontecimento da chegada da velhice seria mais uma forma de intensificação neste processo longo. Segundo, a velhice em devir seria fruto deste acontecimento imenso, que desencadeia devires onde só existia linhas duras e molares.

Assim, podemos observar que a velhice em devir é uma forma de extrair vitalidades onde só havia limitações. Essa criação pode ser fruto da convocação de potências no momento exato que elas precisam aparecer, isto é, a criação de uma obra única, necessária, e que deve acontecer, para modificar a ordem das coisas, por isso a velhice, em alguns casos é algo tão perigoso às pessoas mais próximas, pois um velho em devir é imprevisível. “Saber envelhecer não é permanecer jovem, é extrair de sua idade as partículas, as velocidades e lentidões, os fluxos que constituem a juventude *desta* idade” (DELEUZE, 1997, p. 70).

Fragilidade como precursor de devires

Se pensarmos que uma das maiores preocupações e investimentos da política de “biossegurança” é a preservação de uma vida biologicamente longa, ou seja, sobreviver torna-se o grande desejo coletivo, agenciando inúmeros modos de existência.

Sem entrarmos nessa vereda de inúmeros pensamentos, alguns já apresentados ao longo deste trabalho, reforçamos apenas que aquelas pessoas que vivem muito, para essa matriz de pensamento, tornam-se modelos, como foi o caso de Oscar Niemeyer.

Niemeyer é tido como um exemplo de envelhecimento bem-sucedido, um modelo para essa política de “biossegurança”, porém numa breve e provisória pesquisa de como ele é tratado nesta perspectiva de pensamento, torna-se claro que Niemeyer é ungido a tal posto por dois fatores que alimentam e valorizam a sociedade esquizofrênica de biocontrole, a saber: viveu biologicamente muito, até os 105 anos, e permaneceu trabalhando ao longo de toda sua vida, ou seja, ativo.

O binômio biologia-trabalho talvez seja a chave para entendermos os mecanismos do controle em nossa sociedade, pois, muitas vezes, por ele se compreende a única esfera importante da vida. Entretanto, nos afastaremos dessa discussão para nos aproximarmos de Oscar Niemeyer.

Oscar Niemeyer foi um arquiteto com uma obra quase centenária, formada principalmente de grandes edificações, além de livros de literatura, arquitetura, memórias e também de uma vasta produção de pinturas além de conceder inúmeras entrevistas.

Ao comentar sobre sua idade, porém, sempre a relacionou a um golpe de sorte. Ao responder qual a sensação de ter mais de 100 anos, ele começava a se revelar um aliado poderoso da relação entre velhice e criação de si. Acompanhemos:

A vida a gente vai usufruindo cada um a sua maneira, acho que a maneira mais prática é você trabalhar, ter amigos, ter prazer em ter amigos, ter prazer em ajudar os outros, em participar de coisas justa ao povo e ao nosso país e pronto, a gente não interfere em nada, as coisas que poderiam ofender de forma mais cruel acontecem né, a gente vai viajando vendo a vida passar.⁴

Gosto da solidão. Gosto de ficar sozinho a pensar na vida, neste universo imenso que nos encanta e humilha. De sentir a fragilidade das coisas e a nossa própria insignificância (NIEMEYER, 2011, p. 94).

Vida para Niemeyer está intimamente ligada a uma concepção de fragilidade. Viver esta fragilidade parece conectar o arquiteto a uma generosidade, uma simplicidade, uma pequenez visível, isso é explícito em sua arquitetura, como em seu modo de existir.

Percebemos a fragilidade, como intercessor, agindo como um intensificador dos encontros, como uma estratégia em devir, ou seja, não há muitos méritos em tornar-se velho, mas há inúmeras glórias em criar-se mesmo com uma potencialidade limitada. Reforçando essa ideia, o arquiteto dispara, ao ser questionado sobre como gostaria de ser lembrado:

Uma pessoa como outra qualquer... uma pessoa que sempre achou que era pequena demais. Passou a vida debruçado sobre uma prancheta. Interessou-se pelos mais pobres. Amou os amigos e a família. Nada de especial. Não tenho nada de extraordinário. É ridículo esse negócio de se dar importância... *e completa*: a minha vida não tem nada de especial. É um ser humano assim insignificante, que atravessa a vida que é um sopro, né ?

Eu acho que tudo vai desaparecer. O tempo cósmico é muito curto. Me perguntaram outro dia: 'o senhor não tem prazer em saber que mais tarde o sujeito vai passar e ver o trabalho que você fez?' Ah, mais tarde o sujeito vai desaparecer também. É a evolução da natureza. Tudo nasce e acaba. O tempo que isso vai perdurar é relativo.⁵

⁴ NIEMEYER, Oscar. Entrevista com Kennedy Alencar. É Notícia. Rede Tv. São Paulo, 17 de dezembro de 2009. Página visitada em 15 de abril de 2012.

⁵ MACIEL, Fabiano. Oscar Niemeyer: a vida é um sopro. [Filme-vídeo], 2007.

Outro aspecto relacionado à concepção de fragilidade é observável quando Niemeyer se afasta de uma relação direta entre sua velhice e uma possível sapiência (sábio): “não (não me sinto sábio), sinto nada, gosto de me informar, gosto principalmente de ter uma ideia do que eu quero ser (futuro, modo de ser), politicamente, diante dos amigos... isso me satisfaz ”⁶ e prossegue dizendo: “às vezes eu comento isso, quando dizem que se fosse possível começar de novo faria tudo igual, muitos afirmam isso, não fariam não, a gente faz muita besteira”⁷. E o repórter prontamente pergunta, “o que você faria de diferente?” Interessado em revelar contradições, falhas, arrependimentos etc. típico do dispositivo de comunicação. E o arquiteto responde rapidamente: “nada, faria o que sempre fiz, ia navegando, gostando de uma coisa de outra, gostando de me divertir, dos amigos, de mulheres [...]”⁸.

Todos temos dentro de nós um ser oculto, que nos leva para um lado ou pra outro. O meu é esse: ele gosta das coisas, ele gosta de mulher, gosta de se divertir, gosta de chorar, se preocupa com a vida. É um sujeito complicado, não é? (NIEMEYER, 2002, p. 214).

Outra passagem, que expressa essa relação singular do que chamamos de uma potência da fragilidade, é quando o arquiteto se lembra do passado, da família e dos amigos que se foram e diz que a vida é chorar e rir a vida inteira, aproveitar os momentos de tranquilidade e brincar um pouco e reagir às coisas ruins. E, ele afirma, “uma grande tristeza me possui e me emociona. Uma tristeza mansa e silenciosa, quase amiga, me invade e me faz bem, como a me dizer que a vida é assim mesmo, que devemos nos adaptar” (NIEMEYER, 2011, p. 226). E acrescenta: “se essa posição realista nos entristece, ela nos garante, por outro lado, a modéstia que a fragilidade do ser humano e as nossas pobres vidas justificam” (Ibid., p. 223).

Viver intensamente a fragilidade, esse lema de Niemeyer produz um modo de ser disposto a produzir ruídos, fissuras nestes modos de vida replicáveis, isto é, seu modo de vida, sua arquitetura repleta de sedução e curvas, suas frases que mais parecem gritos silenciosos, conclamam as potências, devires, dobras

⁶ NIEMEYER, Oscar. Entrevista com Kennedy Alencar. É Notícia. Rede Tv. São Paulo, 17 de dezembro de 2009. Página visitada em 15 de abril de 2012.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

daqueles que desejam permanecer menores, no sentido dado por Deleuze, que encontram neste estágio porosidades que embelezam o mundo:

Beleza é importante. Você vê as pirâmides... uma coisa sem menor sentido, mas são tão bonitas, são tão monumentais que a gente esquece a razão das pirâmides e se admira, né? ⁹

Se você ficar preocupado só com a função, fica uma merda. A literatura deu à minha vida um sentido mais amplo, mais modesto, diante deste universo que nos encanta e humilha (NIEMEYER, 2002, p. 241).

Simplicidade, generosidade, beleza, leveza, surpresa, diferença, formam um estado que se impôs e insistiu em arrastar o arquiteto, ao ser convocado pela arquitetura, em inventar novas soluções arquitetônicas (arquiteturais). Aí se encontra seu trabalho, pois quando somos atacados por um campo de sensibilidades temos o que dizer, assim sua arquitetura é uma expressão que passa a dizer o que ele tem para dizer.

Não é o ângulo reto que me atrai,
Nem a linha reta, dura, inflexível criada pelo o homem.
O que me atrai é a curva livre e sensual.
A curva que encontro no curso sinuoso dos nossos rios,
nas nuvens do céu,
no corpo da mulher preferida.
De curvas é feito todo o universo,
O universo curvo de Einstein.¹⁰

Neste momento, podemos esclarecer que a idade ou bioidade unida com o trabalho, sendo algo útil ou funcional, estão distantes de expressar alguma coisa no pensamento de Niemeyer, pois sua potência está mais próxima de uma maquinaria desejante e criadora, liderada pelos devires minoritários, que uma pessoa pode agenciar quando torna-se velha. A este respeito, ainda, relacionamos uma frase do próprio Niemeyer, ao relatar uma mudança radical e sensível ao envelhecer, acompanhemos:

Leio este texto e sinto que com a idade uma tendência à confraternização me envolve docemente, superando velhos ressentimentos, vindo em todos um lado bom e positivo, o que não impede a minha revolta diante dessa miséria imensa que cobre o mundo (NIEMEYER, 2011, p. 103).

⁹ MACIEL, Fabiano. *Oscar Niemeyer: a vida é um sopro*. [Filme-vídeo], 2007.

¹⁰ MACIEL, Fabiano. *Oscar Niemeyer: a vida é um sopro*. [Filme-vídeo], 2007.

Percebemos essa nuance na música que ele mesmo compôs aos 103 anos, com a parceria do enfermeiro Edu Krieger, após permanecer quatro meses internado, intitulada: *tranquilo com a vida*:

Hoje em dia minha vida vai ser diferente
 Calça de pijama, camisa listrada, sandália no pé
 Andar pela praia vou fazer toda manhã
 E até moça bonita vai ter se Deus quiser
 Vou parar nos cafés pra ouvir historinhas
 Coisas da vida que um dia vão ter que mudar
 Quero ser um mulato que sabe a verdade
 E que ao lado dos pobres prefere ficar
 E assim vou eu
 Tranquilo com a vida
 À espera da noite já solta no ar
 Como um manto de estrelas com que se anuncia
 E se multiplica nas águas do mar
 Da minha favela eu olho os grã-finos
 Morando na praia, de frente pro mar
 Não devemos culpá-los
 São prestigiados
 Que um dia entre nós vão voltar a morar (NIEMEYER; KRIEGER
 , 2010).¹¹

Em sua vida como em sua obra, o arquiteto parece expressar uma ideia de velhice como vetor para criações de si, em que a velhice está repleta de sabedoria vital, dessas que sabe acolher os acontecimentos, uma velhice mais preocupada em permanecer viva como intensidade, do que em se estender como cronologia, uma vida que não abdica do jogo intenso das criações e dos devires minoritários.

¹¹ YouTube. “Tranquilo Com a Vida” – Samba de Oscar Niemeyer e Edu Krieger. Vídeo (2min31s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cRKC51970bw> . Acesso em: 27 setembro de 2010.

Considerações finais

Estudar a velhice proporciona uma antecipação de algumas problemáticas vitais, como o enfraquecimento de certos valores viris, de inúmeras expectativas inúteis ou de certas esperanças vazias. Estudar a velhice apartada de toda instrumentação da saúde torna-se riquíssimo, pois não estamos preocupados com o tempo que uma vida leva para desaparecer, o que levamos em conta é quanto essa vida pode produzir de criações intensas, quanto essa vida pode se envolver em devires.

Essas criações ou esses devires podem ser a própria vida que, a nosso ver, ganha contorno trágico, explícito ao nos tornarmos velhos. Então, como não escrever sobre velhice, sobre toda relação vital que ela expõe? A velhice, artífice deste trabalho, hoje não recebe da sociedade o tratamento merecido e saudável. O adjetivo velho é depreciativo a qualquer termo que ele agregue.

Porém, se avançarmos a respeito do medo da velhice, veremos que esconde linhas de uma sociedade estéril, que não sabe mais se reinventar, vive como se viver fosse algo conhecido e previsível. Estamos perdendo a ousadia de nos reinventarmos como coletividade e não possuímos mais a coragem de nos envergonhar de nós mesmos ou de nossa época.

A velhice e todas suas armadilhas nos impõem um bom combate, ou seja, o trabalho procurou dar visibilidade para essa luta desleal que acontece todos os dias.

Assim, o conceito de devir de Deleuze nos propiciou vivenciar outro olhar sobre a velhice, em que a natureza dos encontros abre-se em jogos de captura e fuga, em que a constituição do sujeito é algo mutável, aberto e de invenção.

Porém, a principal contribuição desse trabalho é o resgate de um vitalismo para a velhice, se pensarmos no tempo, nos desafios, nos combates, nas veredas e errâncias, veremos que a velhice transforma-se de um vetor de enclausuramento, numa vertente de liberdades outras.

Referências

- DELEUZE, Gilles. Desejo e prazer. In: **Cadernos de subjetividade**. Especial Gilles Deleuze, jun. 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- DELEUZE, Gilles. “Imanência: uma vida”. **Revista Educação e Realidade – Dossiê Gilles Deleuze-V.27, N 2, JUL-DEZ 2002**, UFRGS, Porto Alegre.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)**. Fortaleza: Ed. UECD, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol.4**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. Curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo, Ed. 34, 1991.
- NIEMEYER, Oscar. **Conversa de amigos: correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind**. Rio de Janeiro: Revan, 2002.
- NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo – Memórias**. 9. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2011.
- RODRIGUES, Nelson. **O óbvio ululante: primeiras confissões crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SANT’ANNA, Denise. Entre o corpo e os incorporais. In: Vários colaboradores. **Velhices reflexões contemporâneas**. Edição comemorativa dos 60 anos SESC. São Paulo: SESC: PUC, 2006.
- SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- TÓTORA, Silvana. Apontamentos para uma ética do envelhecimento. **Revista Kairós**. São Paulo, EDUC, v.11 n.1, p. 21-38, 2008.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

A pós-modernidade da comunicação: o discurso sob o efeito de verdade

Walcler de Lima Mendes Junior¹

Resumo: Sob a crítica de que os paradigmas da modernidade sofreram a partir da virada linguística proposta pelos autores pós-modernos, novos espaços de fala se abrem problematizando oposições como verdade \times mentira, real \times falso. O artigo aqui apresentado se debruça sobre alguns aspectos dessa desconstrução operando a partir dos campos da filosofia, comunicação, cinema e literatura. Propomos, para tanto, a construção de duas ideias: o “Crime do texto” e o “Grande Mentiroso” que funcionam como alegorias ou ferramentas que auxiliam a interpretação aqui sugerida. Por crime do texto compreende-se as operações textuais que borram a fronteira entre verdade e mentira, real e virtual. O Grande Mentiroso se apresenta como o sujeito descentrado que falseia o avatar discursivo que assume o lugar do autor clássico. Por fim, o texto questiona se essa postura pós-moderna ainda serviria como ferramenta crítica frente ao atual estado das coisas caracterizado pela violência, truculência e pensamento único dissimulado em multiplicidades e liberdade de expressão.

137

Palavras-chave: Pós-modernidade. Comunicação. Discurso. Verdade. Autoria.

¹ Doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ). Professor titular da Faculdade de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas da Universidade Tiradentes, (SOTEPP/UNIT).

Abstract: Under the critique that the paradigms of modernity suffered from the linguistic turn proposed by the postmodern authors, new spaces of speech open up problematizing oppositions like truth \times lie, real \times false. The article looks at some aspects of this deconstruction operating from the fields of philosophy, communication, cinema and literature. Therefore, we propose the construction of two ideas: the “Crime of the text” and the “Great Liar” that function as allegories or tools that help the interpretation suggested here. By crime of the text one understands the textual operations that blur the border between truth and lie, real and virtual. The Great Liar presents himself as the decentered subject that fakes, the discursive avatar who takes the place of the classic author. Finally, the text questions whether this postmodern stance would still serve as a critical tool against the current state of affairs characterized by violence, truculence and a single mind concealed in multiplicities and freedom of expression.

Keywords: Postmodernity. Mass communication. Speech. Truth. Authorship.

Introdução

Passados quase meio século de bombardeio pós-moderno sobre os conceitos modernos de razão, verdade, ética, ciência etc. e apesar de toda crítica que a pós-modernidade tem operado sobre esse gigante com pés de barro, figura alegórica dos grandes discursos da modernidade e seus mentores, Kant, Hegel, Marx etc. dificilmente pode-se assumir como satisfatórios seus resultados práticos considerando o grau de intolerância e de expressões fundamentalistas ainda presentes nas sociedades ocidentais nesse novo milênio. O marco da modernidade, localizado aqui como fenômeno relativo ao movimento filosófico denominado de Idealismo Alemão, de fins do século XVIII, teve como principais expoentes Kant e Hegel. O pensamento moderno foi responsável pela criação desse ideal de homem racional, iluminista e credor da ciência como modo de ver o mundo. Porém, em grande medida, basta assistir a um telejornal de qualquer parte do mundo para perceber que problemas, mesmo anteriores à constituição de um ideal de homem moderno, continuam presentes, produzindo vítimas e algozes à moda antiga.

Ao contrário de outras culturas e civilizações em que a razão não despertou pela crítica das suas crenças míticas, o Ocidente caracteriza-se pelo desenvolvimento de uma razão autônoma teórica, prática e técnica, dessacralizadora da natureza, da sociedade e do poder e emancipadora do homem, agora sujeito de direitos inalienáveis, independentemente da sua religião, raça, sexo, idade ou condição (PEREIRA, 1992, pp. 206).

O subproduto desse pensamento racional é a produção de um modo de pensamento tão etnocêntrico quanto o verificado nas demais sociedades fundamentalistas. A diferença é que enquanto o *eurocentrismo* se baseia em uma fé pela razão, seus “outros”, alvos de sua crítica, “objetos” de suas análises, estariam cegados por crenças e fanatismos de caráter sagrado e religioso. A lógica racional que aponta e separa sujeitos e objetos no mundo, relações de causa e efeito, métodos de prova e contraprova, isolamento de variáveis quantificadas e qualificadas, prestou-se como efeito dessa obsessão pela análise fria e pela resposta exata, à justificativa de expressões racistas, preconceitos, guerras genocidas, holocaustos e extermínios sem paralelos na história, seja pela escala de atrocidades

e número de vítimas seja pelo caráter de produção industrial desse aniquilamento humano. Vide a proliferação dos campos de concentração ou campos de refugiados na Europa do século XX e XXI.

Este problema é fulcral na discussão das formas contemporâneas de fundamentalismo, pois se é justa a crítica racional a toda a manipulação, repressão e eliminação do homem em nome do Sagrado, não é menos pertinente a crítica a toda a usurpação do Sagrado pelo poder hegemônico de uma razão autônoma capaz de absolutizar o seu próprio falibilismo. (...) Tudo o que não estribar em razões convincentes, derrete-se como neve sob o sol ardente, à luz da razão iluminista (Idem, p. 207).

Coube ao pensamento pós-moderno – tributário do niilismo de Nietzsche, da fenomenologia de Husserl a Heidegger e a nova linguística de Wittgenstein, além do diálogo com a psicanálise de Lacan – produzir a crítica mais contundente ao modo de pensamento baseado nas estruturas racionais que persistiam, desde o século XVIII, como discursos hegemônicos dentro do pensamento acadêmico. Entre a geração de autores representada pela virada linguística de *Maio de 68* e os dias atuais, são quase 50 anos de discursos de desconstrução dos paradigmas que fundaram os modos do homem moderno ver e se ver no mundo. Frente a esse suposto paradoxo hodierno – razão \times fundamentalismo – a pós-modernidade vem se inserir operando uma dupla crítica. Primeiro, questionando a separação assumida de forma explícita pelos defensores de cada termo - racionais \times mitólogos - depois propondo uma espécie de reorganização que no lugar de eliminar um pelo outro, acusa a presença do fundamentalismo racional, promovido pela ciência, nas razões fundamentalistas e, o que seria mais inesperado, a presença de argumentos fundamentalistas no discurso da ciência. Sob a condição desse duplo questionamento, expressaremos discursos alinhados com a proposta da crítica pós-moderna, ao mesmo tempo considerando a possibilidade das bandeiras erguidas nas barricadas estudantis do Maio de 68 terem desabado de forma débil e inexpressiva ao término da primeira década dos anos 2000, entre expressões ultraconservadoras e uma multiplicidade de reivindicações baseadas em argumentos culturais, etno-raciais, etno-religiosos, de gênero, de identidade e pertencimento comunitários que parecem não dialogar entre si. As palavras de ordem: sem agenda, sem partido, sem bandeira, sem centro, sem liderança que marcaram movimentos da Primavera Árabe, do *Occupy* de Wall Street e das Manifestações de 2013 no Brasil, podem ser lidas como sintoma dessa crítica da crítica.

O crime do texto

Quando o social se confunde com a mídia, o cidadão com o consumidor, o político com a celebridade e a política com o espetáculo, o crime do texto apresenta-se como estratégia de resistência ao modelo ideológico hegemônico que se nos apresenta. O crime do texto como farsa plausível ou do sujeito-autoral como farsa de si é o modo de reação, meio quixotesca, certa atitude kamikaze contra a esquizofrenia que *Echo* e Narciso interpretaram como mito à beira do lago, agora, devidamente transmutado na forma das muitas, mas também da mesma mídia social. Procura-se urgentemente por oásis insanos quando a ética protestante e o espírito do capitalismo parecem justificar mesmo o injustificável: a fome, o genocídio, a guerra, a ganância, o sucesso como apreço, a dignidade mensurável. A mentira torna-se *pharmakon*², a farsa e os textos dos falsários de uma sociedade corrompida pelos próprios signos da dignidade são momentaneamente elencados ao patamar de paladinos quixotescos. Na construção da alegoria de inspiração benjaminiana³ que nomearemos como o “Grande Mentiroso”, alguns desses autores devem falar por si, outros, em pura fantasmagoria, na medida em que se desdobra essa apresentação. Assim, de acordo com o que se propõe nesse ensaio, podemos entender a literatura de Borges como expressão dessa crítica pós-moderna.

Como se sabe, Borges foi um mestre das trapaças ficcionais. Ao forjar escritos apócrifos atribuídos a autores existentes ou inexistentes, citações existentes atribuídas a autores falsos, traduções que são na verdade invenções, autores reais (como Bioy Casares e ele mesmo, Borges) convertidos em personagens de histórias fantásticas, contos escritos como se fossem ensaios ou resenhas de livros, fundou uma outra concepção de literatura, de autor, de tradução e de leitor para a contemporaneidade, fazendo da leitura um exercício de ficcionalização da paternidade literária, de conversão do autor em criação do próprio leitor (MACIEL, 2004, p.27).

Mas, por hora deixemos o cinema e a literatura de lado e concentremos atenção em que exatamente os crimes do texto atuam ou contra que valores

² *Pharmakon*, diz respeito ao que não se estabiliza nem como remédio, nem como veneno, ao mesmo tempo em que pode agir como ambos. O caso da cicuta que ao mesmo tempo em que mata o corpo de Sócrates, salva e liberta sua filosofia (DERRIDA, 2005)

³ O conceito de alegoria rompe com paradigmas do sujeito histórico, preso ao tempo e ao contexto de sua época. A alegoria benjaminiana serve de inspiração para certo pensamento pós-moderno no sentido mesmo do pensamento de Benjamin ao propor que “as alegorias são no reino do pensamento o que são as ruínas no reino das coisas. (...) O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilbaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca (BENJAMIN, 1984, p.188).

representariam ameaça. Quando a honestidade/dignidade está comprometida pela lógica produtivista, especulativa e espetacular do homem proativo, engajado naquilo que a sociedade de mercado denota valor, restaria mentir, sabotar, usar a estratégia escusa da farsa como *pharmakon*.

Numa antiga anedota que circulava na hoje falecida República Democrática Alemã, um operário alemão consegue um emprego na Sibéria; sabendo que toda correspondência será lida pelos censores, ele combina com os amigos: “Vamos combinar um código: se uma carta estiver escrita em tinta azul, o que ela diz é verdade; se estiver escrita em tinta vermelha, tudo é mentira”. Um mês depois, os amigos recebem uma carta escrita em tinta azul: “Tudo aqui é maravilhoso: as lojas vivem cheias, a comida é abundante, os apartamentos são grandes e bem aquecidos, os cinemas exibem filmes do Ocidente, há muitas garotas, sempre prontas para um programa - o único senão é que não se consegue encontrar tinta vermelha”. Neste caso, a estrutura é mais refinada do que indicam as aparências: apesar de não ter como usar o código combinado para indicar que tudo o que está dito é mentira, mesmo assim ele consegue passar a mensagem; como? Pela introdução da referência ao código, como um de seus elementos, na própria mensagem codificada. Evidentemente, este é o problema padrão da autoreferência: como a carta foi escrita em tinta azul, todo o seu conteúdo não teria de ser verdadeiro? A resposta é que o fato de a mensagem ter mencionado a inexistência de tinta vermelha indica que ela deveria ter sido escrita em vermelho. O interessante é que esta menção à inexistência de tinta vermelha produz o efeito da verdade independentemente da sua própria verdade literal: ainda que houvesse tinta vermelha, a mentira de ela não existir é a única forma de transmitir a mensagem verdadeira naquela condição específica de censura. Não é esta a matriz de uma crítica eficaz da ideologia - não somente em condições “totalitárias” de censura, mas, talvez ainda mais, nas condições mais refinadas da censura liberal? (ZIZEK, 2003, p.15).

Seria interessante pensar nessa censura liberal como poder hegemônico atuando sobre a linguagem, por exemplo, o discurso publicitário ou do jornalismo produzido pela mídia industrial/empresarial que orienta de forma bastante estreita certa construção/interpretação daquilo que deve ser tomado como acontecimento, fato, notícia, reclame e como esta narrativa deve ser lida ou vista a partir de uma sobre-construção denominada pelos agentes midiáticos de opinião pública. A censura liberal configura essa estreita passagem que seleciona

de forma quantificadora e qualificadora fenômenos como fatos midiáticos segundo interesse dos próprios veículos, que, via de regra se confundem com interesses conservadores de grupos tradicionalmente beneficiados pelo modelo liberal.

Como um primeiro passo, reconhecemos que toda a gente tem todas as liberdades desejadas - e então ao completar o enunciado simplesmente adicionando que a única coisa que falta é a tinta vermelha: sentimo-nos “livres” pela razão de que nos falta a língua que permitiria articular nossa falta de liberdade. Transposto para os tempos contemporâneos, a falta de tinta vermelha significa que os principais termos utilizados para designar o conflito atual - “guerra contra o terrorismo”, “democracia e liberdade”, “direitos humanos” etc., estão errados. Eles distorcem nossa percepção da situação em vez de permitir que pensemos. Neste sentido, nossas próprias liberdades são usadas para ocultar e apoiar a nossa profunda falta de liberdade (Idem, p. 20).

A honestidade e credibilidade, signos elencados pela mídia empresarial da indústria da comunicação, tornam-se imagem vulgata, sequestrada por discursos moralizantes, expressos em editoriais que anunciam: *Basta! Chega de impunidade! Prisão para os corruptos, falsários e mentirosos!* A falsa moral midiática (e o que seria a verdadeira moral?) é bastante seletiva na estratégia de elencar tais signos de moralidade. Por exemplo, reservam-se ao direito de omitir que o alicerce discursivo que, em nome da vontade do povo brasileiro ou da opinião pública (dois conceitos extremamente imprecisos, mas assumidos como objetos nítidos), exige punições exemplares aos acusados de corrupção, confunde-se com os mesmos discursos moralizantes que outrora apoiaram atos hediondos praticados nos anos de chumbo da Ditadura Militar brasileira e, em parte, perpetuados por uma polícia herdeira daquela violência política. Sob tal condição, violência e verdade tornam-se signos monetarizados a serviço de ideologias neoconservadoras que põem em prática velhos autoritarismos, agora devidamente camuflados pelos signos da segurança, da dignidade e da liberdade individual.

Contrariando Hegel e o conceito de Espírito do Estado como verdade imutável e suprema de uma condição política elevada, Adorno (2001) afirmaria que o todo ou a totalidade só se apresentaria como mentira. Por isso a arte, enquanto expressão não totalitária, expressaria a fantasia liberada da mentira de ser verdadeira. Partindo dessa premissa moderna podemos compor como discurso em palimpsesto o modo de dizer do “Grande Mentiroso”: o que se apresenta como

pharmakon atuando nas ciências sociais, na política, na economia, nas construções narrativas de grandes agências midiáticas e também nos indivíduos curvados sobre as telas das mídias, espelhos de si no mundo, em que tudo se fala e ninguém se ouve, tudo se mostra e ninguém se enxerga para além da condição já domesticada e atomizada do internauta. Nada como apoiar a revolução entre as compras no “Mercado Livre” e os comentários relâmpagos no *Facebook*. No momento em que o bombardeio de discursos amplificadas pelas mídias sociais reinstaura a sensação de participação política, ainda que, via de regra, restrita a virtualidade da rede, a construção de uma verdade política galvanizadora, aos moldes modernos, se esvai.

Cursor em punho, o internauta pode acreditar que é possível impedir o extermínio das florestas, seus bichos e povos, o extermínio de palestinos, de congoleses, de sírios, promover a paz entre as duas Coreias, o desarmamento dos Estados Unidos e de Israel, salvar a música do Mali, enfrentar a lógica especulativa de bolhas financeiras e, por fim, contradizer a direita organizada sob a sombra totalitarista da democracia neoliberal. Ou então, tal estratégia não seria mais do que outro braço de uma reação já prevista e domesticada, ação confinada ao lazer privado, ao prazer do leitor, recurso que só o perfil classe média urbana tem a seu dispor.

Navegando na internet, um jornalista descobre o jogo de guerra denominado *Italiani Brava Gente*. No jogo triângulos coloridos representam embarcações de albaneses, dispostas como alvo. A quantidade de embarcações destruídas é o critério para a vitória. Para obtê-la o jogador deve acionar os canhões localizados nas margens, evitando o desembarque. No momento do disparo o brinquedo emite o som de mulheres e crianças em desespero, tendo ao fundo a canção o sole mio. Indignado o jornalista exige medidas drásticas para o controle das páginas informáticas. O naufrágio e morte de centenas de refugiados albaneses que, no mês anterior, dirigiam-se para a costa italiana em busca de trabalho convertem-se em cores fortes no jogo de *war-game* (BAPTISTA, 2009, p.65).

Frente à virtualidade severa que descortina a suposta moral de uma realidade fundada na tolerância, aproxima-se da boca de cena o “Grande Mentiroso”, como pícaro, herói quixotesco, fantasia burlesca. Posto isso, é importante afirmar que essa constituição fantasmagórica e fantasiosa guarda sua potência, sua vontade política que se expressa objetivamente no desejo, na aventura de enfrentamento ao estado de coisas relatado acima. Parafrazeando Ortega Y Gasset, diríamos

que se em ato o Grande Mentiroso é irreal, mas sua potência de transformação é verdadeira⁴.

O Grande Mentiroso se apresenta

O Grande Mentiroso (o arquiementiroso que mente sobre a mentira) seria aquele que comete crimes de texto para abrir caminho frente à ausência (ou sobrepresença) da ética. Ao dizer que ele mente, ou que ele mente que mente, assumimos que a princípio, a ilusão, a mentira e a invenção não se estabeleceriam como uma oposição simples ao real, ao verdadeiro, ao fato dado.

Em nossas sociedades, a “economia política” da verdade tem cinco características historicamente importantes: a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas “ideológicas”). Em suma, a questão política não é o erro, a ilusão, a consciência alienada ou a ideologia; é a própria verdade (FOUCAULT, 1979, p. 14).

145

O que está em disputa é o “efeito de verdade”. Quais discursos conseguem efetivamente produzir sentido de realidade. Neste aspecto, a crítica *frankfurtiana* à grande mídia ainda é relevante, uma vez que as mídias tradicionais, ora em confronto ora ecoadas nas mídias sociais, seguem produzindo esse efeito.

O real não é simplesmente subvertido pelo virtual⁵. Não se trata de

⁴ (...) a querência é real, mas o querido é irreal (ORTEGA Y GASSET, 1967, p.155).

⁵ Zizek propõe a não separação simples das experiências de real e irreal (ou virtual): “Sexualidade nunca é somente eu e minha parceira (...), tem sempre um elemento fantasmagórico, um elemento de imaginação fértil que permite que eu me envolva na sexualidade. Há uma fascinação irresistível em nós, pelo menos para mim, nesta cena horripilante, quando Neo acorda da Matrix e toma consciência do que ele realmente é naquele contêiner fabril, imerso naquele líquido e conectado à realidade virtual, onde você é um objeto completamente passivo com sua energia sendo sugada de você. Então porque a Matrix precisa de nossa energia? Acho que a forma adequada de fazer essa pergunta é mudá-la para a questão: não porque a Matrix precisa da energia, mas porque a energia precisa da Matrix. Quer dizer, acho que a energia de que estamos falando é a libido, nosso prazer. Porque nossa libido precisa do universo virtual de fantasias? Porque não podemos simplesmente

“realidade virtual” (emulação de um real em formas gráficas), mas da própria realidade percebida como virtualidade. O virtual diz da idealização, seleção, de um modo específico de ver e se ver no mundo. Esse modo de ver e se ver diz dessa condição virtual do real sem a qual a existência seria insuportável.

(...) se olharmos nossas experiências diárias mais comuns, de nós mesmos e de outros, (...) a maneira que nós imediatamente a experienciamos, nós apagamos, extraímos a partir da imagem da outra pessoa, nosso parceiro, determinadas características, que são simplesmente muito embaraçosas para serem mantidas em mente o tempo todo. Tipo, eu falo para você: claro que racionalmente eu sei, você está defecando, você está suando, para não falar outras coisas, mas, literalmente, quando eu interajo com você, isso não faz parte da imagem que eu tenho de você. Portanto, quando eu lido com você, eu não estou basicamente não lidando com o seu real. Estou lidando com a imagem virtual de você. E esta imagem tem uma realidade, no sentido de que ela estrutura o jeito que eu lido com você. E então essa idealização é crucial. (...) imagem virtual que determina como nós interagimos com outras pessoas. Imagem virtual, no sentido de: embora nós interagirmos com pessoas reais, nós apagamos, nos comportamos como se todas as “camadas” da outra pessoa não existissem (ZIZEK, 2004).

A “verdade” de um real não mediado por virtualidades se apresentaria, segundo esses termos, como insuportável. Caberia ao Grande Mentiroso atuar, entrar em cena, produzir obscenas. Esconder, ocultar, deixar em aberto. Também se pode mentir sem que se esteja de fato mentindo. Caso da famosa leitura de Orson Welles do clássico “Guerra dos Mundos”, que levou boa parte dos ouvintes do programa de rádio à histeria. A ficção se traveste de realidade pelo efeito de catarse, pela potência de realidade que possui: a possibilidade de ser verdadeira.

Mentir é querer enganar o outro, às vezes até dizendo a verdade. Pode-se dizer o falso sem mentir, mas pode-se dizer o verdadeiro no intuito de enganar, ou seja, mentindo (DERRIDA, 1996, p. 8).

Welles joga com esta ideia ao nos fazer uma promessa logo no início do filme “F for Fake”:

Senhoras e senhores, como forma de introdução, este é um filme sobre truques e fraudes, sobre mentiras. Dita ao pé da lareira ou

apreciar diretamente? Um parceiro sexual e por aí vai, esta é a pergunta fundamental. Porque precisamos desse suplemento virtual? Nossa libido precisa de ilusão para sustentar a si mesma”. (Transcrição do filme “A realidade do virtual”, Slavoj Zizek, 2004).

em um mercado ou em um filme, quase toda a história é quase certamente uma espécie de mentira. Mas não desta vez. Não, isso é uma promessa. Durante a próxima hora, tudo o que você vai ouvir de nós é realmente verdadeiro e baseado em fatos sólidos (WELLES, 1975).

O filme se desenrola sob este signo, esta promessa. O enredo mistura a discussão da falsificação de obras de arte com a crítica à ideia de originalidade artística, seguindo a história de dois falsários: Elmyr de Hory, falsificador de obras de arte e Clifford Irving, autor da (falsa) biografia de Howard Hughes⁶. A trama segue discutindo as verdades da mentira e as mentiras da verdade, até que Welles faz um novo anúncio:

No início, eu - de tudo isso, eu fiz uma promessa. Lembra-se? Eu fiz a promessa de que por uma hora, eu diria apenas a verdade. Aquela hora, senhoras e senhores, acabou. Nos últimos 17 minutos, eu tenho mentido deslavadamente. A verdade, e por favor, perdoe-nos por isso, é que temos forjado uma história da arte (WELLES, 1975).

O Grande Mentiroso e a verdade

Distinção de base dentro do pensamento moderno-iluminista, a separação entre realidade e fantasia, verdade e ficção foi fundante nos processos de separação do pensamento racional, científico, e daquele proposto no campo da arte, do discurso literário, das narrativas subjetivas. Tal distinção pressupõe uma ciência capaz de desvelar a verdade a partir de uma imparcialidade própria do pensamento moderno.

O fotógrafo esloveno Evgen Bavcar provoca o pensamento moderno com a seguinte questão:

“Se o mundo é uma expressão imagética do meu interior, do que me vai por dentro, somatório de impressões e leituras, significa que o mundo é em grande parte minha ficção. E, por ser também ficção, poderia também ser negado?”⁷.

Bavcar sugere que, se o mundo é uma “representação interna de uma realidade exterior” (2001, p. 25), sua tarefa é fixar essa construção em uma película como forma de reencantamento da matéria que Descartes desejava desencantar.

⁶ Em 1971, Clifford Irving torna-se famoso ao publicar uma falsa autobiografia intitulada: “*Autobiography of Howard Hughes*” (Autobiografia de Howard Hughes).

⁷ Eugen Bavcar em palestra proferida no *Seminário Muito além do Espetáculo*, (ciclo de seminários organizado por Aduino Novaes). Rio de Janeiro: Teatro Maison de France, 2003.

Esse encantamento do mundo também diz respeito a banhar o visível de invisível, encher nosso campo ótico com a imagem que um cego tem do mundo⁸. Essa imagem traduz suas memórias e seus desejos ao mesmo tempo em que nos permite formular novas questões sobre nossa visão de mundo e o nosso desejo de mundo. Nada muito distante da ideia de tentar ler o território de uma cidade através das imagens que se constroem a partir do faro de um cão à deriva.

O escritor que escreve não a escrita, mas a voz; que escreve a voz, mas não a sua voz; que escreve a voz de outro: não de um outro que é humano, mas daquilo que é exatamente a interrogação da humanidade. (...) O cachorro corre, enfim, porque fareja algo. Algo que a cidade não pode ver, sentir, sequer imaginar. Algo que a voz literária, simulando um olhar impossível, tenta detectar: 'O cachorro fareja algo que não sabemos, fareja nossa ignorância' (SANTOS In MACIEL, 1999, p.155).

O “olhar impossível” é a voz que o escritor (COURTOISIE, 1997) simula no cão, desejo de borrar a fronteira que separa o mundo da linguagem, do mundo que se expressa além da visão antropomórfica – o faro do cachorro que mapeia a cidade para si, o texto-cão que Derrida (2002) propõe no indecível *animot*⁹.

Bavcar propõe que quem narra o mundo é metaforicamente cego, porque, para fazê-lo, necessita penetrar na escuridão do verbo, vasculhar seus espaços de sombra, suas possibilidades interpretativas. A rígida separação entre luz e sombra, defendida pelo ideal iluminista, tem seus contornos amolecidos quando o autor sugere ver o mundo a partir da invisibilidade interior. Ver o invisível denota borrar fronteiras entre inteligível e ininteligível, como tentar ler o desejo do cão que fareja imagens que não pertencem ao homem.

Para a desconstrução pós-moderna, não se trata de perguntar se um enunciado é falso ou verdadeiro, postura de primeira instância para o Grande Mentiroso. A questão é saber se o enunciado tem legitimidade pela sua operacionalidade, aplicação dentro de um sistema. Se o enunciado funciona, então ele é aplicável. O consenso não reside mais na verdade do discurso, mas na aplicação pragmática das ideias, na sua comunicabilidade, ou se quiser, na sua potência de credibilidade a serviço de determinada moral. Para o pensamento

⁸ Evgen Bavcar se apresenta como filósofo e fotógrafo cego disposto a produzir esse efeito de invisibilidade no campo visível.

⁹ Corruptela na língua francesa sobre os signos animaux (animal) e mot (palavra).

pós-moderno, a ciência nada tem a descobrir. Ela apenas cria jogos de linguagem com ideias e conceitos considerando que sobre essa prática se constrói a percepção do mundo empírico.

O testemunho mentiroso

O discurso do mentiroso opera sobre a impossibilidade de discriminar de forma objetiva e clara o que seria da órbita do testemunho, logo da órbita do documento, do registro, e o que seria da órbita da ficção, da fábula, de certa cosmogonia estranha a tradição jurídico-europeia. Trata-se de responder de forma irrefutável ao oráculo que interpela: “Existem versões de fato, mas existem fatos de fato?” Nos interpela sobre como responder ao fato jurídico, imune as permissividades da ficção, da simulação, da performance dramática.

Porque insistir tanto no direito? Na nossa tradição jurídico europeia, um testemunho deveria ficar sempre estranho à literatura, e sobretudo, na literatura, a isso que se dá como ficção, simulação ou simulacro, e que não é toda a literatura. Um testemunho testemunhante explicitamente ou não sob juramento, lá onde sem poder nem dever provar, apela ao outro em se engajar em dizer a verdade, nenhum juiz aceitará que ele se desobrigue ironicamente de sua responsabilidade declarando ou insinuando: isso que vos digo guarda um estatuto de ficção literária. E, portanto, se o testemunha é no direito, irredutível ao ficcional, não há testemunho que não implique estruturalmente em si mesmo a possibilidade de ficção, de simulacro, de dissimulação, de mentira e de perjúrio – quer dizer também de literatura, da inocente ou da perversa literatura, que joga inocentemente para perverter todas as distinções. Se essa possibilidade que parece interdita estivesse efetivamente excluída, se o testemunho se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia sua função de testemunho. Para manter-se testemunho deve deixar-se assombrar. Deve se deixar parasitar por aquilo que está excluído de seu interior, a possibilidade, ao menos, de literatura. É sobre esse limite indecidível que tentaremos nos demorar. Esse limite é uma chance e uma ameaça, o recurso ao mesmo tempo do testemunho e da ficção literária, do direito e do não direito, da verdade e da não-verdade, da veracidade e da mentira, da fidelidade e do perjúrio (DERRIDA, 2015, p. 38-39).

Num momento de premiadas delações *à brasileira*, ocultar a faceta de performance e ficção do testemunho sugere como mentir dizendo a verdade ou afirmando o que é verdade. Já tratamos anteriormente da mentira por omissão,

mas a mentira pode se constituir também através da operação de publicização da verdade enquanto revelação que finge apresentar *toda a verdade*.

[Não se pode nunca] estar assegurado da distinção entre um testemunho e uma ficção de testemunho, por exemplo, entre um discurso que avança seriamente, de boa-fé, sob juramento, e um texto que mente, forja a verdade e simula até o juramento, seja em vista de enganar, seja em vista de produzir uma obra literária, seja ainda dissolvendo os limites entre os dois para dissolver os critérios da responsabilidade. É dessa possibilidade sempre aberta – e que deverá assim permanecer para o melhor e para o pior – que nos alimentaremos (idem, p.45).

Uma forma de enfrentamento a esse problema, seria deslocar o discurso do testemunho na condição do feminino (não do feminismo). Assumir o discurso nesses termos é se colocar como o “outro” da “verdade” que, na crítica de Nietzsche/Derrida, é uma pré-condição do dizer masculino, falocêntrico.

É o homem que acredita que seu discurso sobre a mulher ou sobre a verdade (...) E na verdade, as mulheres feministas, contra as quais Nietzsche multiplica seu sarcasmo, são homens. [...] O feminismo é a operação pela qual a mulher quer parecer com o homem, com o filósofo dogmático, reivindicando a verdade, a ciência, a objetividade, quer dizer, com toda a ilusão viril, o efeito de castração que a isso se junta (DERRIDA, 2013, p.44).

Derrida propõe operar o jogo verdade x mentira sob o signo mulher, na condição do outro da verdade, texto-mulher, escritura no feminino. Operar na condição do outro é optar pelo mais fraco, mais vulnerável, nem que seja como invenção, fábula, porque fora dessa condição, toda possibilidade de escuta do outro, pelo outro – um cão, um cego, uma mulher - silencia.

Nessa condição do feminino, inverte-se o texto platônico que hierarquiza verdade, cópia e simulacro. Todo o crime de texto se apoia no simulacro, no enfeite, na performance. E, uma vez esvaziada de sua potência falocêntrica, a verdade deve, não exatamente ser substituída pelo “simulacro” deleuziano¹⁰, mas hospedar o efeito, o conto, o mito, a narrativa quimérica, receber esse outro na condição do mais fraco, operar a desconstrução entre os opostos ciência e literatura, na condição do que recebe o outro que narra ao pé do lajedo o fato de uma cobra falante engravidar a virgem local. Trata-se então de nos desembaraçarmos dessa condição masculina de ciência e de verdade e passar a operar, em um signo devir-mulher.

¹⁰ DELEUZE, G. “Platão e o simulacro”. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974

“[O] devir-mulher da ideia como presença ou encenação da verdade, é o momento em que Platão não pode mais dizer “eu sou a verdade”, em que o filósofo, não é mais a verdade, se separa dela como de si mesmo, não a segue senão como rastro, exila-se ou deixa a ideia se exilar (idem, p.62).

Um crime de texto teria essa relação com a verdade, não a exclui enquanto possibilidade, mas a tem como efeito performático, construção narrativa, um estilo, uma possibilidade da escritura, do texto cânone que permite se deixar umedecer pelas narrativas que recontam “outras verdades”. E o texto-cânone que tanto festejou os homens, seus dogmas e verdades, o filósofo, o doutor, a objetividade jornalística, a razão científica, pode agora demorar-se, contaminado pelo signo do crime do texto, como um estilo, uma “espora estilística” que bate no dorso da verdade hegemônica e:

suspende a oposição decidível do verdadeiro e do não-verdadeiro, ela instaura o regime epocal das aspas para todos os conceitos pertencentes ao sistema desta decidibilidade filosófica, ela desqualifica o projeto hermenêutico, postulante do sentido verdadeiro de um texto, ela liberta a leitura do horizonte do sentido do ser ou da verdade do ser, dos valores de produção do produto ou da presença do presente – isto que desencadeia é a questão do estilo como questão da escritura, a questão de uma operação esporeante mais poderosa que todo conteúdo, toda tese e todo sentido (idem, p.78).

A desconfiança na verdade, operação que o mentiroso coloca em movimento pela dúvida em seu discurso é um dos efeitos engendrados pelo crime de texto. Desconfiar, duvidar, capitular frente às verdades constituídas seja pelas manchetes sensacionalistas da mídia tradicional, seja pela disseminação das falas replicadas nos atos contínuos de curtir e compartilhar conteúdos nas mídias sociais, parece ser uma fresta instituída pela mentira, pela farsa, pelo perjúrio. Contribuição pós-moderna à descrença, ao descrédito que permitiu a emergência de novas falas, novos pontos de emissão discursiva antes invisibilizados. No entanto, ao mesmo tempo, como possibilidade de crítica da crítica imersa em processos de despolitização, ou falsa mobilização, caberia hoje pedir ao Grande Mentiroso que falasse a verdade?

Conclusão

O crime do texto, ou a traição do texto contra o autor, também diz respeito a possibilidade da crítica da crítica, estendendo a crítica inclusive ao paradigma pós-moderno, ao expressar um compromisso ético que agrega resistências, mesmo que para isso, seja necessário abrir mão de expressões caras à pós-modernidade: como a preferência ao fragmento, em detrimento do todo, ou à reinterpretação sem fim, em detrimento da conclusão. Esse exercício é assumido como compromisso ético ao mesmo tempo em que, como crítica da crítica, atua na dicção do ardil, da farsa, da mentira.

Então o Grande Mentiroso seria o rastro discursivo que nos diria que é sempre importante seguir em frente, sem saudosismos e sem deixar a saudade para trás, porque possivelmente só os fantasmas de um tempo de possibilidades abertas poderiam sobreviver hoje sob o peso da liberdade de ter que dizer, mesmo na falta da caneta vermelha da piada de Žižek. A presença hegemônica dessa qualidade de liberdade foi o que justificou produzir essa compilação de textos/ autores falseadores e fanfarrões, como forma de resistência.

Houve um tempo (tempo mítico, fabuloso, utópico) em que liberdade e dignidade eram signos associados à luta e as possibilidades transformadoras e revolucionárias que o pensamento crítico, principalmente sob a marca dos signos da esquerda política, não se deixava confundir, seja pela aspereza/brutalidade do inimigo, seja pela unidade caleidoscópica que trabalhadores, estudantes e políticos engajados expressavam em seus múltiplos discursos. Tais discursos não permitiam confundir os termos liberdade e dignidade em nome do que o conservadorismo quer sagrado: o direito inviolável da propriedade, o apaziguamento do trabalhador, a disciplina do estudante, a ordem da lei, a moral da religião, o valor incontestado do capital e da mercadoria determinando a defesa das vozes que se erguem contra a corrupção e pelo saneamento moral da política partidária no Brasil.

Pela ausência de um discurso afirmativo, causado quem sabe pela falta ou pelo excesso de zelo, a pós-modernidade colhe sua primeira grande safra de resultados, expressos pelos homens-bombas, kamikazes ultranacionalistas ou fundamentalistas religiosos que não se encaixam nem nos paradigmas da direita conservadora, muito menos respondem aos anseios libertários da esquerda tradicional moderna. Reinterpretam livremente conceitos fragmentados de um lado e do outro, e se explodem de forma profética e revolucionária sem aparente contradição.

Por outro lado, jovens da classe média ocidental ganham as ruas sob confusas bandeiras, que se digladiam entre si. Antes mesmo do enfrentamento com o poder conservador, lutam pela afirmação de movimentos sociais, étnicos, éticos, ambientalistas, que somente de forma atabalhoada (talvez pela ausência daqueles paradigmas modernos de “classe”, “alienação”, “hegemonia”) articulam-se, porém sem compromisso mútuo.

E levantam palavras de ordem frente ao que a comunicação de massa chama de “mensalão”, e anunciam seu horror a filiação partidária como solução asséptica à podridão da política de *mainstream*. Vozes saídas das mídias sociais ganham as ruas e desaparecem em questão de dias, dão um susto na política e voltam para o lugar do conforto privado. A mídia desliza sobre e entre os discursos da rua, para de novo pautar a visão hegemônica dos fenômenos. *Blackblocs* saídos de um lugar misterioso não encontram aderência nem entre os representantes da classe trabalhadora, nem na esquerda anarquista.

Enquanto igrejas católicas, templos protestantes, sinagogas e mesquitas fundam um novo messianismo, uma nova eucaristia, nunca estiveram tão na moda, tão cheias, pastores e padres se revezam na mídia e nos palcos para grandes multidões. Equiparam-se em sucesso de público, aos templos de consumo, os *shoppings* e grandes cadeias que reinaram absolutos nas décadas anteriores. Sem enfrentamento, o consumo sacro e o consumo pagão dividem o mesmo fiel, com o mesmo perfil paradoxal: consumista ávido e justificado por Deus (foi Deus quem me deu); moralmente conservador nas aparências, mas reproduzindo machismos e pornografias esquizofrênicas ao gosto da falsa moral anglicana; por fim, individualista nos objetivos pessoais, ainda que aparentemente se apresente como colaborador pragmático nos assuntos do céu e da terra.

A questão é: vale retomar o “Crime do texto” e o “Grande Mentiroso” como ferramentas que ainda serviriam, quem sabe usados como um martelo lançado de encontro ao ecrã, a tela total que filtra o modo de ver o mundo, ou a crítica e a crítica da crítica já caducaram frente as velhas/novas truculências, que assim se nos apresentam?

O mais lamentável de tudo que há para se lamentar da crise dos paradigmas modernos sob o bombardeio da desconstrução pós-moderna, será ler esse texto daqui há dez anos e perceber que ele não caducou.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BAPTISTA, Luís Antonio. **O veludo, o vidro e o plástico: Diversidade e desigualdade na metrópole**. Niterói: EdUFF, 2009.
- BAVCAR, Eugen. **A luz e o cego**. Revista Benjamin Constant, 19, p.24-26, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Outras inquisições. Obras completas**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999. v. 2.
- COURTOISIE, Rafael. **Vida de Perro**. Ed. Alfaguara. Uruguai, 1997.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.134.
- DELEUZE, Gilles. & GUATARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. **O animal que logo sou** - São Paulo: Editora UNESp, 2002.
- _____. **História da mentira: prolegômenos**. Estudos Avançados. São Paulo, vol. 10, n.17, p. 7-39, 1996.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MACIEL, Maria Esther; ÁVILA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo Motta. **América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX**. Rio de Janeiro: Sette letras, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. São Paulo: Livro Ibero-americano Ltda., 1967.
- PEREIRA, Miguel Baptista. **Modernidade, Fundamentalismo e Pós-Modernidade**. In: Revista Filosófica de Coimbra. Portugal: Universidade de Coimbra, 1992. VI.2.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão. **Um cachorro corre na cidade vazia**. In: (org.)

MACIEL, Maria Esther; ÁVILA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo Motta. **América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX**. Sette letras, Rio de Janeiro, 1999.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!** Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

Filmografia

WELLES, Orson. **F for Fake**. [Filme], Produzido por François Reichenbach, Dominique Antoine e Richard Drewitt, direção de Orson Welles. França, Irã e Alemanha: 1975, 86min.

ZIZEK, Slavoj. **Slavoj Zizek: a realidade do virtual**. [Documentário]. Direção de Slavoj Zizek. Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte: 2004, 71 min.

A transição da carreira do músico profissional para o ensino do ofício

Adriano Batista Alves¹

Resumo: O estudo busca compreender as motivações que conduzem músicos profissionais a associarem em suas carreiras o ofício do ensino musical através de uma pesquisa exploratória com análise qualitativa, que por sua vez focaliza os principais fatores enunciados pelos respondentes. De modo complementar, os resultados também são relacionados com a teoria das *Carreiras Proteanas* de Douglas T. Hall para se analisar elementos característicos destas jornadas profissionais relacionados com o sucesso psicológico e demais fatores deste modelo teórico.

156

Palavras-chave: Carreiras, Artistas, Músicos, Motivação.

Abstract: The study aims to understand the motivations that lead professional musicians to associate in their careers the craft of teaching music through an exploratory research with qualitative analysis, which itself focuses on the main factors listed by respondents. In a complementary manner, the results are also related to the theory of Douglas T. Hall's *Protean Careers*, to analyze the characteristic elements of these professional journeys related to psychological success and other factors of this theoretical model.

Keywords: Careers, Artists, Musicians, Motivation.

¹ Professor de Administração na área de Gestão de Pessoas na PUC/SP de 2010 a 2015. Bacharelado e Mestrado em Administração pela mesma instituição.

Introdução

As transições de carreira são fenômenos creditados às transformações profissionais do indivíduo onde também se associam fatores derivados de variáveis externas, como mercados e oscilações econômicas. O estudo sobre as transições na carreira de artistas, aqui focalizado em músicos profissionais, procura traduzir as relevantes motivações que fazem o músico migrar sua carreira para o ensino da profissão.

O artigo tem como enfoque a pesquisa da carreira de músicos profissionais e sua transição para o ensino do ofício, este voltado para estudantes iniciantes ou avançados, buscando compreender o(s) motivo(s) que conduziu (ram) estes artistas a redesenharem suas carreiras.

A partir da experiência pessoal como músico amador, o autor teve a oportunidade de estudar com músicos profissionais especializados em estilos diferentes conduzindo o interesse desta pesquisa em investigar sobre a transição da carreira destes artistas para o ensino da música.

As habilidades técnicas do músico o habilitam para que este seja um profissional direcionado à produção musical e suas derivações, tais como compositor, integrante titular ou contratado de banda, arranjador e produtor e reprodução de *jingles* em estúdio. Alguns destes profissionais decidem efetuar uma transição em suas carreiras para o ensino de música, dirigido principalmente a jovens iniciantes, onde estabelecem definitivamente a mudança profissional por dedicarem-se exclusivamente desde a elaboração de uma metodologia específica ao instrumento que possui proficiência até o preenchimento de seu horário laboral com turmas de alunos ou ensino individual. Qual(is) a(s) motivação(ões) que conduz(em) o músico profissional para o ensino de música?

A expectativa acerca deste estudo é que se consiga elucidar e compreender o fenômeno da transição de carreira do músico profissional para o ensino de seu ofício, a partir de suas verdadeiras motivações e os efeitos desta em sua identidade profissional.

Referencial Teórico

Os modelos tradicionais de carreiras

Os estudos sobre carreiras organizacionais iniciaram suas aplicações através da observação das estruturas de carreira advindas desde a década de 1960 criando forma e estrutura em meados dos anos 70 e início dos 80. Alguns dos principais

autores partiram pela definição do termo carreira, como na proposta de London e Stumph (1982), que classifica a carreira como a ocorrência de transições ligadas a necessidades individuais e imposições da organização e sociedade. Hall (1976), em convergência com o conceito destes autores, coloca com suas palavras que “carreira é uma sequência de atitudes e comportamentos, associados com experiências e atividades relacionadas ao trabalho durante o período de vida de uma pessoa”.

Segundo Martins (2001), etimologicamente a palavra carreira se origina do latim *via carraria*, que significa estradas para carros (CHANLAT, 1995 *in* BALASSIANO). Ao longo do século XIX, com a segunda revolução industrial e sua constante evolução no mundo ocidental carreira torna-se um termo relacionado à trajetória da vida profissional de um indivíduo no período de sua vida.

Os estudos sobre carreiras tornaram-se efetivos com três obras publicadas nos anos 70: *Career in organizations* (HALL, 1976), sendo esta a base sólida para traçar os estudos das características e desenvolvimento de carreiras nas organizações, *Career dynamics* (SCHEIN, 1978), cujo autor 10 anos antes desta obra realizou pesquisa junto à formandos de um curso de pós-graduação de modo a observar as respectivas escolhas profissionais e seu desenvolvimento como carreiras o qual cunhou-se o termo âncoras de carreiras como resultado desta pesquisa. Por fim, *Organizational careers* (VAN MAANER, 1977), focalizado na ascensão de carreira alinhada com as necessidades pessoais e expectativas da empresa em relação ao seu corpo de funcionários.

Com esta literatura inicial, que apontava para um caminho a se seguir no desenvolvimento destes estudos, no início dos anos 80 os autores Arthur, Hall e Lawrence notaram que eventos temáticos foram se realizando gerando material para produção acadêmica, esta por sua vez alavancada pelo período dos estudos que se tornaram simultâneos entre teoria e prática. Os mesmos publicaram o livro *Handbook of Career Theory* (1989) consolidando o material de pesquisa. Esta obra ainda é grande referência nos estudos de carreiras organizacionais.

Chanlat (1995) denomina e organiza um modelo moderno de carreiras, em face às mudanças de ordem social, como o ingresso das mulheres no mercado de trabalho, a elevação dos graus de instrução e a flexibilização do trabalho, assim como sua força. O quadro abaixo organiza e sintetiza os elementos da composição das carreiras segundo o autor, de modo a ser possível a interpretação objetiva deste conceito:

Quadro 1: Tipos de carreiras

Tipos de carreira	Recursos principais	Elemento central de ascensão	Tipos de organização	Limites	Tipos de sociedade
Burocrática	Posição hierárquica	Avanço de uma posição hierárquica à outra	Organizações de grande porte	O número de escalões existentes	Sociedade de empregados
Profissional	Saber e reputação	Profissão, perícia Habilidades profissionais	Organização de peritos Burocracia profissional	O nível de perícia e reparação	Sociedade de peritos
Empreendedora	Capacidade de criação Inovação	Criação de novos valores, de novos produtos e serviços	Pequenas e médias empresas Empresas artesanais, culturais, comunitárias e de caridade	A capacidade pessoal As exigências externas	Sociedade que valoriza a iniciativa individual
Sócio-política	Habilidades sociais Capital de relações	Conhecimento, relações Parentesco (Rede social)	Familiar Comunitária de clãs	O número de relações conhecidas e ativas	Sociedade de clãs

Fonte: Chanlat (1995, p. 72)

A Carreira Proteana

Em relação ao modelo tradicional e ao organizacional, a *Carreira Proteana* - cujo nome se dá em referência à mitologia grega onde *Proteus* era o deus do mar e mudava sua forma para cada situação - apresenta diferenças substanciais, entretanto, estas também voltadas para o desenvolvimento das carreiras na esfera organizacional.

Segundo Hall (2002), autor que propôs os termos e características deste formato de carreira, ao contrário da estabilidade que delineia as carreiras tradicionais, é dentro de um cenário de instabilidade que este contrato de carreira toma forma, substituindo as relações profissionais de longo pelas de curto prazo. As *Carreiras Proteanas* definem-se principalmente pelas seguintes características:

- Autonomia;
- Habilidade para ampliação de conhecimento;
- Redirecionamento da carreira e da vida;

- Mudanças frequentes;
- Cenários de instabilidade;
- Planejamento sob incertezas;
- *Networking*.

A principal característica da *carreira proteana* é o contrato psicológico, que desta vez o indivíduo faz consigo mesmo, onde o sucesso psicológico é o principal objetivo. No modelo tradicional existe um contrato psicológico entre empresa e empregado, onde a noção de sucesso é proveniente de fatores externos, como reconhecimento, promoções, remuneração e notoriedade no ambiente social.

Na perspectiva da *Carreira Proteana* a satisfação pessoal é a principal orientação de motivação e busca profissional; associando invariavelmente às esferas profissionais, individuais e familiares em um contexto uno com o indivíduo. Este contrato é baseado em uma natureza *outcome-based*, e não *behavior-based* (Balassiano, 2005, p. 4). As referências internacionais de *outcome* e *behavior-based* são oriundas dos estudos da psicologia contemporânea (em referência ao paradigma Freudiano na psicologia moderna), onde estes têm suas traduções em *locus* externo e interno do indivíduo, respectivamente. Este conceito concerne às motivações externas ou internas para as tomadas de decisão quanto ao ingresso profissional.

Quadro 2: As características da *Carreira Proteana*

- ⇒ **Objetivo:** Sucesso psicológico
- ⇒ A carreira é administrada pelo indivíduo e não mais pela empresa
- ⇒ A carreira estende-se por toda a vida em uma serie de mudanças de identidade e aprendizado contínuo
- ⇒ A idade da carreira é determinante em relação à idade cronológica
- ⇒ A organização fornece:
 - Trabalhos desafiadores e
 - Relacionamentos
- ⇒ Desenvolvimento não é necessariamente:
 - Treinamento formal
 - Readaptação
 - Mobilidade vertical
- ⇒ Perfil de sucesso:

De:	Para:
Know-how	Learn-how
Segurança no trabalho	Empregabilidade
Carreiras Organizacionais	Carreiras Proteanas
Individualidade no trabalho	Individualidade no todo

Fonte: Hall (1996, p. 9)

Carreiras sem Fronteiras

Em face à atual competitividade e à respectiva necessidade de flexibilidade e agilidade, a *carreira sem fronteiras* tem sido proposta como modelo de relação das pessoas com a organização. Observando o cenário do Vale do Silício onde os profissionais possuíam uma relação transacional com as empresas e vice-versa, o conceito prevê uma relação independente, onde as pessoas são as responsáveis por sua mobilidade profissional, esta diretamente proporcional com seu aprendizado e desenvolvimento ao longo da carreira.

O conceito de trabalho agora não mais remete a ter um emprego fixo em uma organização, mas caracterizado pelo dinamismo, o indivíduo consegue oferecer determinado trabalho à mais de uma empresa, com horários e locais flexíveis. Neste contexto, suas habilidades contribuem para sua independência profissional e, decorrente disto, existe a associação de fatores individuais e familiares na composição da carreira; solvendo a dissociação entre estes como no modelo tradicional.

A *carreira sem fronteiras* apresenta vários tipos e possibilidades de carreira em suas dimensões. A carreira pode caracterizar-se por interorganizacional ao considerarmos a possibilidade da prestação de um determinado serviço para mais de uma empresa. A carreira agrega valor e possui “negociabilidade” além de um empregador (LACOMBE, 2005). Outro exemplo é a carreira acadêmica, favorecida, entre outros fatores, pelo *networking*, assim como um profissional de publicidade ou artista *freelancer* que amplia sua mobilidade com a utilização de redes de conhecimentos ou sociais. Caracteristicamente, a *carreira sem fronteiras* possui esta denominação por dissolver os limites de desenvolvimento de competências, aprendizado e posições colocadas pelo mercado de trabalho e pelas organizações no formato de gestão de carreiras tradicional. Como desdobramento do tema, formam-se novos aspectos que direcionam, motivam e mantêm a carreira do indivíduo, relacionados da seguinte forma:

1. Crescimento e desenvolvimento de competências: inerente às quebras das fronteiras profissionais, um indivíduo pode, neste contexto, desenvolver-se de maneira horizontal ao trafegar por diversas empresas e posições, assim como em outros setores da economia.
2. O cruzamento da estabilidade com a motivação: a estabilidade na carreira é substituída pela motivação fomentada pelo conhecimento, o que

anteriormente era pela busca de posição hierárquica. Determinados conceitos não podem ser, nesta análise, avaliados apenas entre si ou serem considerados em um caráter cartesiano de valores, onde estes apenas estariam invertidos, pois a concepção interna dos profissionais sobre a própria carreira apresenta referências as quais não são associadas diretamente com a visão no formato puramente sócioeconômico (posição social e valor financeiro).

3. A responsabilidade da carreira: as *carreiras sem fronteiras* determinam que não exista a estabilidade de emprego que, por sua vez, é determinante na lealdade do funcionário com a empresa. Sem a estabilidade, a carreira que no formato tradicional era de responsabilidade do empregador, o indivíduo ganha autonomia para o direcionamento de sua carreira. A partir de um planejamento alinhado com suas expectativas, competências, aptidões e preferências de ordem pessoais, o profissional tem em suas mãos a condução de sua carreira, e, diferentemente do senso comum, voltada para si como um todo: o alinhamento da carreira com os elementos familiares, individuais e profissionais na composição de seu trabalho, que por sua vez, transcende o emprego.

Dutra (2002), em sua obra sobre carreiras, que originaram no Brasil os estudos que se dirigiram aos profissionais locais, coloca a necessidade da manutenção da carreira neste formato e os passos para a construção de um projeto profissional, relacionados a seguir:

1. Autoconhecimento;
2. Conhecimento do mercado;
3. Objetivos da carreira;
4. Estratégias da carreira;
5. Plano de ação;
6. Acompanhamento do plano.

Anteriormente ao estudo de Dutra, os autores London e Stumph (1989) afirmavam que o planejamento de carreira depende de três pilares sendo estes tarefas de responsabilidade do indivíduo:

1. Autoavaliação: Avaliação de qualidades, interesses e potencial;
2. Estabelecimento de objetivos de carreira: baseados na auto-avaliação e na avaliação de oportunidades do mercado;
3. Implementação do plano de carreira: Obtenção da capacitação e experiências profissionais para aumento da competitividade e atingir metas.

Teorias Motivacionais

De acordo com Bergamini (1994, p.103), “motivação deriva originalmente da palavra *movere*, que significa mover”. As pessoas possuem interesses diversos, logo não se movem em direção a um objetivo ou não fazem as mesmas coisas pelas mesmas razões, a motivação cobre uma série de formas comportamentais.

Fatores extrínsecos ao trabalhador tais como salário, segurança, políticas organizacionais, relacionamento interpessoal, condições do ambiente de trabalho, fazem apenas com que as pessoas se movimentem para buscá-los, ou se disponham a lutar por eles quando os perderam. Não é sua presença que motiva (BERGAMINI, 2006, p.54).

Com base em Kondo (1994, p.103), motivação é “o estímulo à vontade de trabalhar das pessoas”. Não existe um saber fazer técnico para resolver o problema da falta de motivação dos colaboradores, nem uma forma padronizada para se conseguir a motivação no trabalho, mas podem ser utilizados estímulos que vão mexer com o coração e a mente deles e provavelmente irão provocar reações.

Conforme indicado por Vroom (2000, p.21), do ponto de vista das empresas “(...) a motivação para exercer o esforço é acionada pela perspectiva das recompensas desejadas: dinheiro, reconhecimento, promoção e assim por diante”.

Porter (2006, p.31) propõe que a motivação seja uma cadeia de eventos baseada no desejo de reduzir um estado interno de desequilíbrio tendo como base a crença de que certas ações deveriam servir a esse propósito. De acordo com o autor, quando se fala em motivação deve-se levar em conta que cada indivíduo traz consigo características individuais e uma “bagagem” cultural própria, e essas diferenças podem levar a variadas interpretações de desejos e uma maneira particular de cada pessoa na busca de seus objetivos, logo a motivação pode ser considerada como um processo que vem de dentro das pessoas e dificilmente pode-se motivar alguém. Entende-se que é possível diante de alguma expectativa que a pessoa já tenha ativado um determinado tipo de busca de objetivos.

Outro aspecto também importante do ponto de vista do autor para o entendimento do comportamento motivacional é que um indivíduo possui vários destes comportamentos e, à medida que consegue suprir uma necessidade, retoma-se a busca por novos objetivos; em consequência à necessidade do indivíduo de realinhar suas motivações e metas.

A terceira teoria com grande relevância para este estudo é utilizada para identificar os fatores que os funcionários mais valorizam na empresa e recebe a nome de Teoria dos Dois Fatores, de Frederick Herzberg. Segundo Casado (2002), diferente dos outros estudiosos das teorias de motivação, Herzberg se baseou em uma pesquisa de 200 engenheiros e contadores questionando-os sobre momentos e que se sentiam mal no trabalho. Como resultado dessa pesquisa, Herzberg conseguiu desenhar como o ambiente de trabalho e o próprio trabalho interage para produzir motivação. Em sua teoria, a origem da motivação se divide em duas categorias: fatores motivacionais (conteúdo do trabalho) e fatores higiênicos (ambiente de trabalho). De acordo com Herzberg (1959) um fator corresponde a satisfação e o outro a insatisfação, mas não são extremos um do outro. O fator motivacional está relacionado à satisfação ou não satisfação, mas a ausência do mesmo não causa insatisfação. Os responsáveis pela insatisfação são os fatores higiênicos (ambiente de trabalho), no entanto a presença dos mesmos não gera satisfação.

Figura 1: Motivação a partir de Maslow e Hezberg



Fonte: Maximiano (2005)

Maslow consolida sua teoria através do escalonamento das necessidades do ser humano, onde a demonstra com a “pirâmide das necessidades” que leva o seu nome, onde sua base representa as necessidades básicas, como alimentação e

as demais fisiológicas, seguido pelos conceitos de segurança, afiliação, autoestima até seu cume onde é representado pela autorrealização.

Com uma proposta mais conhecida pelo emprego nos estudos da administração, David C. McClelland, professor norte-americano que tem seu doutorado em psicologia na *Yale University*, desenvolveu um estudo universalista acerca da motivação, onde a interação entre a personalidade e ambiente sustentam seu modelo teórico, este, por sua vez, formado por três elementos: os traços, os esquemas e os motivos.

A construção da noção de traço é proveniente de sua revisão aos materiais de autores contemporâneos a sua época como Allport, Cattell e Murray (SAMPAIO, 2004, p. 87), apesar de apresentar divergência entre estas teorias e seu construto. McClelland define seu conceito como:

Um traço é tendência aprendida de um indivíduo reagir como ele reagiu de forma mais ou menos bem-sucedida no passado, em situações similares, de forma similar (1967, p. 216; *apud* SAMPAIO, 2004).

Assim, o autor contextualiza que existe uma interdependência entre situações e reações na construção dos traços de um indivíduo, a se considerar a formação de padrões de comportamento a partir desta aprendizagem ou experiência.

O segundo elemento de seu modelo teórico é fruto da organização de um modelo cognitivo individual, denominado *schemata*. Neste, o autor defende que origina-se na experiência pessoal e seria construído gradualmente e é modificado constantemente pelo indivíduo, que por sua vez não tem consciência deste processo de construção. Na interpretação do próprio autor, há duas formas de se mensurar os *schemata*: inferindo sua existência a partir dos julgamentos feitos por uma pessoa ou fazendo uma análise introspectiva de seus relatos fenomenológicos (SAMPAIO, 2004).

O terceiro e último ponto da teoria da personalidade de McClelland é a motivação, na qual o autor trabalha em uma perspectiva culturalista, ou seja, os motivos dos indivíduos são inerentes e indissociáveis de sua relação com o ambiente ao qual está inserido, em uma análise que parte de seus valores e o respectivo alinhamento com a cultura da sociedade que o inclui. Para se ilustrar o conceito, nas próprias palavras do autor:

Um homem se torna um cirurgião não apenas por causa de uma necessidade subjacente, mas também por causa de suas concepções de como é a vida de um cirurgião, ou do que é exigido dele no serviço aos outros (*schemata*), e por causa de seus ajustamentos passados a situações similares (traços de controle emocional, etc.). Necessitamos também das variáveis traço e esquema, assim como da variável motivação para explicar qualquer escolha particular como esta (McCLELLAND, 1967, p. 479; *apud* SAMPAIO, 2004:90).

A se observar algumas das principais teorias da motivação, percebe-se que existe uma diversidade de conceitos e construtos teóricos que não necessariamente são convergentes, apesar de sempre assertivos em suas pesquisas e propostas. Apesar da raiz comum, a psicologia, estes estudos sofrem a influência de seus autores e do ambiente social que projetam seus olhares em busca da compreensão da motivação como fenômeno objetivo e subjetivo e suas associações do indivíduo e núcleo social, sendo este último a refletir também as relações profissionais e de trabalho.

Metodologia

Enfoque e tipo de pesquisa

Na condição de se compreender as motivações que promovem a transição na carreira do artista, aqui considerando o músico profissional, o estudo se desenvolve através de pesquisa exploratória que, segundo Selltiz (1960), essas pesquisa exploratórias têm como função a ampliação do conhecimento acerca de um fenômeno, assim com também é o tipo mais indicado para problemas em que o conhecimento é reduzido. São estudos que permitem considerações diferentes sobre um mesmo fenômeno a partir de um planejamento flexível (CÁLCENA, 2012).

Fonte de pesquisa e delimitação do estudo

A utilização de fontes primárias se faz determinante para a conclusão do estudo em face da necessidade de se compreender os elementos psicológicos, além dos profissionais, que contribuíram para a transição das carreiras dos respondentes. A pesquisa irá focalizar a jornada de quatro profissionais da música que permanecem como professores atualmente e que já passaram por diferentes momentos em suas carreiras ao que se refere à produtividade profissional. Na esfera geográfica, o estudo acontece com respondentes na cidade de São Paulo e que tenham o ensino de música como principal, ou exclusiva, fonte de renda.

Coleta de dados

A coleta de dados para este estudo se faz através de entrevista com questões focalizadas nas trajetórias profissionais e seus desdobramentos, principalmente nas motivações que conduziram os respectivos artistas a efetuarem a transição de carreira, a partir uma pesquisa de campo. A entrevista é o método de coleta mais apropriado para se obter informações sobre as percepções, sentimentos, crenças, motivações, previsões ou planos das pessoas (LAKATOS, 2009 *apud* CÁLCENA, 2012); permitindo amplitude e flexibilidade nas análises de resultados da pesquisa.

A adoção de um método de entrevista semiestruturada (GIL, 2002), ou menos sistemática (SELLTIZ et al. 1960, p. 295) é baseada por sua melhor capacidade de revelar os aspectos afetivos e carregados de valor das respostas das pessoas onde este tipo de entrevista atinge seu objetivo na medida em que as respostas das pessoas são espontâneas e não forçadas. A intenção da pesquisa é obter a partir dos relatos dos entrevistados suas verdadeiras motivações e os respectivos desdobramentos de suas trajetórias profissionais até que chegassem a ministrar aulas em suas especialidades musicais.

Aplicação da entrevista

Para a pesquisa obter os resultados desejados, a metodologia de tipo exploratória e com perguntas em comum aos entrevistados possibilitando a revelação de fatores motivacionais distintos através da abertura durante a entrevista é a forma escolhida. Esta estrutura baseia-se em poucas questões que consideram o ponto focal do objeto de estudo; as motivações para a transição de carreiras destes indivíduos, sendo:

- i) Tipo de formação musical;
- ii) Instrumento de especialização;
- iii) Tempo de exercício profissional;
- iv) Tempo de exercício profissional como professor;
- v) Formação da estrutura da metodologia de ensino;
- vi) Principais motivações para a transição na carreira;
- vii) Processo de desenvolvimento profissional para o ensino musical;
- viii) Trajetória e movimentos intercarreiras adotados;
- ix) Expectativas profissionais na área de ensino;
- x) Sobre formação e desenvolvimento contínuo.

Pesquisa e análise dos resultados

Para se traçar um perfil dos respondentes desta pesquisa, optou-se pela descrição dos músicos associadas às suas especialidades profissionais, onde é possível observar o tipo de formação musical, o tempo de profissão, tempo em que atua como professor e a metodologia de ensino que emprega, sendo esta última focalizada apenas entre a aplicação de uma metodologia própria ou se segue a metodologia de uma ou mais escolas.

Tabela 1: Perfil principal dos entrevistados

Artista	Formação	Instrumento	Tempo Profissão	Professor há	Metodologia de ensino
M1	Erudito	Guitarra	23 anos	22 anos	Escola
M2	Popular	Violão	27 anos	23 anos	Escola e Própria
M3	Autodidata	Guitarra	22	22 anos	Própria
M4	Erudito	Violão / Violino	35 anos	25 anos	Escola

Fonte: Respondentes da pesquisa

As análises deste estudo apresentam como pano de fundo as motivações que conduzem estes artistas a seguirem suas carreiras, paralelamente ou não, como profissionais do ensino. Entretanto, em sintonia com as descrições de todos os entrevistados, foi percebido que além das motivações iniciais que foram determinantes para o ingresso no ensino de suas especialidades, há também fatores característicos para que o indivíduo permaneça na carreira de professor; sustentando a profissão pelas transformações das perspectivas pessoais e da obtenção do sucesso psicológico, característica inerente das Carreiras Proteanas. Assim, a análise de resultados fará uma associação com a teoria de Douglas T. Hall (1976 e 1994), de modo a contribuir na interpretação das motivações e transformações destas carreiras.

Motivações

Foram constatadas algumas motivações em comum aos quatro entrevistados que os conduziram aos desdobramentos de suas carreiras como professores. Estes pontos serão aqui relacionados como uma primeira e principal parte do conteúdo das análises das motivações e, de forma secundária, posteriormente alguns dos

pontos que possuem exclusividade nas respostas. Ao buscar a carreira de professor em suas especialidades musicais, caracteriza-se unânime entre os artistas a busca por:

1. Estabilidade financeira;
2. Minimização das incertezas profissionais;
3. Desenvolvimento e atualização constantes.

Estabilidade financeira

O ponto focal mais observado para o início de uma carreira como professor de música é a busca pela estabilidade financeira. Os artistas aqui puderam relatar com detalhes e ilustrações suas motivações para começar a lecionar música, sempre no instrumento e estilo musical em que se consideravam melhores, entretanto nem sempre proficientes. Conforme declaração de M1, este iniciou dando aulas quando:

(...) aprendia na aula com o professor e no dia seguinte eu estava transformando em matéria para dar aula de guitarra.

E, conforme M3:

Fui chamado como (professor) substituto no (conservatório) Souza Lima.

Se os alunos estavam com medo, eu estava ainda mais...

Observa-se a partir destes dois exemplos que a proficiência didática e/ou técnica não é determinante para se iniciar como professor. Para todos os artistas consultados, existia uma necessidade de, além da conquista da independência financeira, estabelecer uma renda regular mensal, para prosseguir estudando, fazendo faculdade ou mesmo comprar equipamentos, pois as apresentações em clubes, bailes e também acompanhar músicos profissionais em suas turnês tinham invariavelmente seus períodos de “baixa”, sendo na verdade hiatos referentes a meses de férias, oscilações de mercado e demais variáveis externas que afetam diretamente o mercado musical e seus atores.

Alguns destes ainda acumulavam trabalhos através de empregos em organizações até atingir a estabilidade financeira exclusiva com o ofício musical. Conforme relato de M2:

Trabalhava em um banco de manhã e em outro à tarde. Conforme consegui montar uma turma boa de alunos, saí do banco à tarde e permaneci apenas no emprego pela manhã. Em pouco tempo saí deste também pois minhas aulas (...) foram pelo “boca a boca”

umentando. Aí fiquei tranquilo para ficar só com isso e com alguns *sbows* que pintavam.

Em uma análise com o conceito de McClelland (1967), os traços dos indivíduos são as reações que este apresenta a partir das experiências bem sucedidas, contextualizando aqui no início da percepção destes profissionais como habilitados a tocar um instrumento com segurança e passar para o próximo passo, que focalizados pelo estudo, será a transmissão do conhecimento para *outrem*. O autor também contribui para a melhor compreensão da manutenção destas carreiras com a *schemata*, pois o artista está aprendendo a compreender o conceito de vida e seus pré-requisitos ambos para as artes, sendo aqui, a música. Este, entretanto, ilustra apenas o fenômeno da transição e a respectiva assunção de riscos na carreira de professor, mas permanece carente de uma melhor avaliação científica dos motivos primários da escolha.

Em referência a Bergamini (1994), motivação é o movimento de um indivíduo no sentido de algo que deseja conseguir ou atingir. A busca pela estabilidade financeira que as aulas ofereciam aos pesquisados, consegue realizar pontualmente este conceito, pois caracteriza-se a estabilidade financeira como objetivo final e a construção de uma nova carreira, podendo falar também em identidade de carreira, como o movimento descrito pela autora.

Minimização das incertezas profissionais

Caracteristicamente, os respondentes enfrentaram restrições financeiras por ser de famílias não abastadas e também sentiram, em muitas vezes, aquilo que suas escolhas de carreira viriam a demonstrar por outras vezes em suas jornadas: o trabalho sem emprego. A profissão de músico apresenta incertezas derivadas de variáveis externas, conforme descrito anteriormente, onde associada ao fato de que, na grande maioria das vezes, não se ter vínculo empregatício em face ao modelo de receita por entrega (gravações, participações, concertos e análogos) faz com que o profissional busque mais de uma atividade simultânea para se compensar estas oscilações.

Tocava na noite nos barzinhos e não sabia direito quanto ia ganhar, “tomava chapéu” porque era filipeta e chegava na hora e não tinha nada para receber...

(Entrevistado M1, sobre o início de sua carreira como músico profissional)

Segundo os próprios músicos entrevistados ministrar aulas contribuía com o cenário de minimização, ou ao menos redução, destas dificuldades do mercado. Conforme depoimento de M4, apesar de ser bem relacionado e sempre solicitado por artistas já consagrados, ainda assim existe a “entre safra cultural” no *mainstream*:

Já toquei com Eduardo e Silvinha Araújo, Edson e Hudson ainda na época que não eram famosos (...) mas sabe que tinham poucos shows e também não dava para conciliar as turnês, pois cada uma estava em um lugar diferente na mesma data. Em janeiro era muito difícil porque a turma estava de férias e a gente (músicos contratados) ficava sem trabalho.

O advento das aulas de música se sobrepunham, compensavam as desvantagens de exercer exclusivamente atividade musical como contratado, pois quando questionados durante a entrevista, os artistas pontuaram com propriedade nas suas trajetórias profissionais como característica de empuxo (motivação) o fato das referidas incertezas. Apesar de cômicos de que em determinadas épocas do ano não há apresentações (concertos), assim como algumas outras atividades musicais, o que em tese descaracteriza incerteza, as variáveis externas apresentam complexidade relativa aos fatores econômicos e sociais havendo possibilidades de eventuais produções e manifestações artísticas musicais nas sazonalidades (Exemplos: anos eleitorais, comícios, festas temáticas, campanhas publicitárias).

Mesmo com estas considerações dos próprios envolvidos e conhecedores de suas carreiras, ainda existem pontos a serem descritos como incertezas, pois há menos alunos nos períodos de férias escolares, sendo que os professores autônomos não têm recebimentos financeiros neste período. Outro fator é a variação aceitável de períodos com menos alunos ingressantes para os cursos, em quaisquer dos estágios de dificuldade das aulas.

Desenvolvimento e atualização constantes

Este fator foi colocado aqui na terceira posição das motivações determinantes para o desdobramento de suas carreiras, pois (i) isoladamente não possui sustentação para a nova carreira e (ii) músicos que não consideram a importância do aprendizado contínuo, imediatamente não apresentariam as características de professores. Caso houvesse algum músico com pouco tempo de profissão na atividade de ensino entre os entrevistados e não apresentasse tal característica, o estudo deveria tratá-

lo isoladamente para que não houvesse distorções na análise de resultados. Não houve ocorrência desta natureza na pesquisa.

O tópico apresenta características não apenas motivacionais, entretanto já associa elementos das *Carreiras Proteanas* (HALL, 2004), que será relacionado a seguir, por considerar o sucesso psicológico e a transformação da segurança no trabalho para a Empregabilidade.

Os músicos entrevistados citaram a importância também de terem a oportunidade de um desenvolvimento contínuo através da gestão de suas carreiras como professores. Tal relevância pode ser traduzida como dois pilares de sustentação na percepção destes artistas: (i) a necessidade de aprendizado contínuo para a manutenção das aulas e dos alunos e (ii) manter-se atualizado comercial e tecnicamente como músico. O aspecto comercial aqui apenas preconiza os diversos estilos musicais que aparecem e se tornam *hits* entre os mais jovens.

Me especializei em guitarra *blues* e paguei o preço. Ainda me lembro que vinham me procurar para dar aulas de rock, de jazz, MPB e tal... () recusava estes alunos pois estava muito focado no estilo que estudei e acabei desenvolvendo uma metodologia específica. Valeu a pena porque hoje eu tenho tarimba (e.g. notoriedade) como músico e professor de *blues*.

(Entrevistado M3, sobre sua especialização e foco de ensino)

Esta motivação é inerente aos profissionais que apresentam as diversas características das vocações – o *vocare* (chamado) – para o ensino, além da tomada do controle de suas carreiras através da empregabilidade de suas habilidades técnicas e de relações interpessoais, onde é *mister* para quem não tem segurança profissional, aqui já anteriormente relacionado como emprego formal. Este aspecto ainda chama a atenção pelo fato que, no que diz respeito à consciência da amplitude de suas responsabilidades profissionais e da multilateral autonomia de carreira, o músico - estes professores - não têm esta percepção clara de que possuem as características consideradas pelo empreendedorismo, pelas *Carreiras Proteanas* de Hall e das *Carreiras Sem Fronteiras*, de Arthur (1996).

Maslow (1975, in MAXIMIANO, 2005) colocava que no topo das pirâmides das necessidades, estava a autorrealização, onde concentra-se a satisfação do indivíduo com sua vida, esta que aqui trata-se na esfera das profissões e carreiras. A realização do ser humano com seu ofício é pautada pela noção ou percepção de sucesso que seu trabalho realiza. Os artistas professores respondentes

desta pesquisa, naturalmente apresentam fatores mais subjetivos de sucesso, por estes não estarem pautados em valores comerciais, materiais ou tangíveis, mas em conceitos pessoais do que é o sucesso em suas carreiras. O contínuo desenvolvimento para a sustentação de suas carreiras formula uma espécie de indexação profissional destes indivíduos com seu trabalho, onde fica difícil a dissociação de seu ofício dentro e fora das salas de aula. Traçando um paralelo, é como um organismo, onde o funcionamento da unidade depende da inter-relação conjugada de seus órgãos.

O enfoque das Carreiras Proteanas

Uma característica relevante do modelo teórico das *Carreiras Proteanas* (HALL, 1994) é o fato de que a busca pela realização ou sucesso profissional é subjetiva. Fatores de sucesso objetivos, como salário, posição elevada na cadeia de comando organizacional, renda e titulação não corroboram com os valores dos artistas aqui observados. O que se tem nas carreiras artísticas de um modo geral é a subjetividade na interpretação do que é sucesso.

Quando questionados se estavam felizes na condição de professores de música, a resposta foi positiva entre todos os pesquisados, mesmo com considerações acerca de jornada de trabalho longa ou dupla jornada. Os músicos, segundo seus próprios relatos, possuem facilidade em encontrar a realização profissional na condição de professor, pois sentem-se realizados com o desempenho dos alunos, com a respectiva projeção de seus nomes no mercado musical e também de serem reconhecidos como professor em eventos sociais, musicais ou não. Os elementos trazidos pelos pesquisados aqui reiteram os componentes que corroboram com o modelo das *Carreiras Proteanas*, não exclusivamente, pois a empregabilidade através das habilidades técnicas (conhecimento do instrumento e didática) e interpessoais (rede de relacionamento, compreensão da diversidade cultural) são também contundentes e não menos importantes neste estudo.

Como não há emprego na maioria dos casos analisados, também não há relação com ascensão em uma escala hierárquica organizacional (sentido vertical), ou com o advento do crescimento na carreira. Entretanto, como já enunciado previamente a este tópico, o modelo das carreiras de artistas apresenta um desenvolvimento contínuo (sentido horizontal), onde o artista se vale de múltiplas habilidades para o exercício de suas atividades profissionais e ainda pode desenvolver novas destas habilidades, a ilustrar, um estilo diferente de música,

eventos que contam com música ao vivo, interações com teatro, cinema e dança, mercado infantil e outros tantos que são observáveis e indissociáveis das carreiras de músicos que contribuem, e são naturalmente afetados por esta diversidade de cenários.

No artigo *Psychological Success: When the career is a calling* (HALL; CHANDLER, 2004), os autores contextualizam basicamente três aspectos relevantes e levantados por este trabalho, onde (i) as carreiras objetivas não necessariamente são benéficas pelo seu *status* de estabilidade e rentabilidade, (ii) as carreiras subjetivas possuem implicações de dificuldades até o atingimento dos objetivos previamente estabelecidos pelo profissional e (iii) o chamado da carreira, onde o indivíduo percebe e reage com suas habilidades e constrói o que é chamado de *Metacompetências*. Este conceito converge diretamente para as características profissionais dos músicos professores em face a multiplicidade de seus conhecimentos teóricos (em suas formações), práticos (como músicos) e didáticos (como professores), além de eventuais associações de habilidades formadoras de competências ao longo da carreira.

Trabalhei por pouco tempo em outro campo fora da música, isso foi nos anos 80, na primeira vez como assistente em eletrônica no concerto de órgãos eletrônicos, a segunda experiência foi na oficina de carros da família. Quando estive envolvido nesses trabalhos me esforcei para fazer o melhor, mas eu sempre soube que iria mesmo seguir a carreira de músico, nasci para fazer isso.

(Entrevistado M3 sobre sua carreira fora da música e seu “chamado”)

Um outro conceito, o último utilizado aqui na interlocução com as *Carreiras Proteanas* de Douglas Hall, é a transformação de *know-how* para *learn-how*. Em tempos em que a empregabilidade era “quantificada” pelo *know-how*, o advento da especialização profissional admitia que profissionais não desenvolvessem novas competências, focalizassem quase que exclusivamente no crescimento dentro das organizações e mantivessem a fidelidade (organizacional) como moeda de troca pela estabilidade. Transpondo para o tempo presente e mantendo-se o foco na pesquisa, os profissionais admitiram, e ainda assim permanecem, a necessidade de aprendizado contínuo em suas carreiras, sendo desta forma o efeito do conceito de *learn-how* aplicado e observado nas carreiras destes indivíduos.

Conclusão

Com o estudo, pode-se destacar as principais motivações que conduzem músicos profissionais a se tornarem professores são a busca pela estabilidade financeira em um primeiro momento, onde a ideia de se ter rendimentos regulares torna a possibilidade de manter-se exclusivamente na carreira de músico profissional mais concreta. Seguindo este elemento, outros dois aparecem em unanimidade pelos respondentes, sendo a minimização das incertezas do mercado musical, em referência às oscilações do mercado em relação às variáveis externas encontradas por estes profissionais, como a quantidade e sazonalidade de concertos. Por último e não menos importante, a oportunidade de desenvolvimento e atualização constantes, onde o músico optante pela carreira de professor se beneficia pela necessidade de se manter em sintonia com diversos estilos musicais, assim novidades do mercado musical, associado ao fato de manter-se em estudo para a manutenção de suas turmas de alunos.

Uma breve sobreposição com o modelo das Carreiras Proteanas foi feita neste estudo em face da importância de se consolidar a pesquisa não apenas com as teorias motivacionais, mas também com as de carreira. Os aspectos “proteanos” a partir da análise dos respondentes aparece imediatamente pela característica da carreira subjetiva dos artistas, onde seu sucesso é psicológico, ou seja, percebido unicamente pelo próprio indivíduo através de seus conceitos e valores acerca do que é sucesso. Aprofundando-se na teoria de Hall, não há características de crescimento organizacional (sentido vertical), sendo que também não há motivação para tal, onde observa-se apenas o desenvolvimento contínuo (sentido horizontal) em suas carreiras, mencionando o conceito de *learn-how* como elemento das *Carreiras Proteanas*, assim como a correlação das Metacompetências, onde percebe-se também na carreira destes indivíduos, a se exemplificar pela pluralidade das habilidades adquiridas e aplicadas ao longo da jornada profissional.

Referências

ALVES, A. B. **Teorias de Carreira: Um estudo sobre a Jornada Profissional do Artista**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Economia e Administração da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

ARTHUR, MICHAEL B.; ROSSEAU, DENISE M. **Boundaryless Career: A new employment principle for a new organizational era**. Oxford University Press: 1996.

BERGAMINI, CECILIA WHITAKER. **Motivação nas Organizações**. São Paulo: Ed. Atlas, 1997.

CÁLCENA, ESTEBAN JOSÉ FERRARI. **A Mudança da Identidade Profissional em Transições de Carreira**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

CASADO, TANIA. **A motivação e o Trabalho**. In *As pessoas na organização*. São Paulo: Editora Gente, 2002.

CHANLAT, 1995 in BALASSIANO, 2007. **Carreiras e cidades: existe um lugar melhor para se fazer carreira?**

DUTRA, J. SOUZA. **Gestão de carreiras na empresa contemporânea**. Cap. 1. São Paulo: Ed. Atlas, 2010.

FILHO, ANTONIO F. S. **Vivendo de Cinema**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

GIL, A. CARLOS. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Ed. Atlas, 2002.

HALL, DOUGLAS T.; CHANDLER, DAWNE. **Psychological Success: When The Career is a Calling**. *Journal of Organizational Behavior*. P. 1-22:2004. Disponível em: www.interscience.wiley.com. Acesso em 02/07/2013.

_____. **Protean Carrer: A quarter Century Journey**. *Journal of Organizational Behavior*. P. 1-13:2003. Disponível em: www.elsevier.com/locate/jvb. Acesso em 14/06/2013.

_____. ET AL. **Protean and Boundaryless Careers: An Empirical Exploration**. *Journal of Organizational Behavior*. P. 30-47:2006. Disponível em: www.elsevier.com/locate/jvb. Acesso em 14/06/2013.

IBARRA, H. **Workingidentity: Unconventional Strategies for Reinventing your carrer**. Boston: Harvard Business School Press.

JONES, CANDANCE. **Careers in Project Networks: The Case of the Film Industry**. In: Arthur, Michael B. (Org.). *The Boundaryless Career: A New Employment Principle for a New Organizational Era*. Oxford university Press, 1995.

RIFKIN, J. **O Fim dos Empregos: O Declínio Inevitável dos Níveis dos Empregos e a Redução da Força Global de Trabalho**. São Paulo: Ed. Mc Graw-Hill, 1996.

SAMPAIO, JADER DOS REIS. **Voluntários: Um Estudo Sobre a Motivação de Pessoas e a Cultura em uma Organização do Terceiro Setor**. Tese de Doutorado. Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

SAMPIERI, R. HERNANDEZ. **Metodologia de Pesquisa**. São Paulo: Ed. Mc Graw Hill, 2006.

SCALABRIN, A. CARLA. **Carreiras Sem Fronteiras e Trajetórias Descontínuas: Um Estudo Descritivo sobre Decisões de *Opt-Out***. Dissertação de mestrado: Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade – FEA – Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2008.

SELLTIZ; ET AL. **Método de Pesquisa nas Relações Sociais**. São Paulo: Editora pedagógica e universitária, 1960.

