

Washington Luís Lima Drummond

Cleane Medeiros da Costa

|ORG|

**POLÍTICAS DA ESCRITA:
CARTAS, DIÁRIOS E CRÔNICAS
(1960-1980)**



Comissão Editorial

Ma. Gislene Alves da Silva

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)

M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)

Dr. Washington Drummond (UNEB)

Washington Luís Lima Drummond
Cleane Medeiros da Costa
(Organizadores)

POLÍTICAS DA ESCRITA: CARTAS, DIÁRIOS E
CRÔNICAS (1960-1980)



Alagoinhas
2019

© 2019 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2019 Os autores
Copyright da Edição © 2019 Editora Bordô-Grená

Todos os direitos garantidos. É permitido o download da obra, o compartilhamento e a reprodução desde que sejam atribuídos créditos das autoras e dos autores. Não é permitido alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva
Ilustração da capa: Thais Calazans
Capa: Keila Lima de Assis
Editoração e revisão: Editora Bordô-Grená

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

P769 Políticas da escrita : cartas, diários e crônicas (1960-1980)
[recurso eletrônico] / orgs. Washington Luís Lima Drummond
e Cleane Medeiros da Costa. — Alagoinhas : Bordô-Grená,
2019.
Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-80422-17-3

1. Literatura - História e crítica. 2. Ditadura -
Correspondências. 3. América Latina - Política e governo -
1960-1980. I. Drummond, Washington Luís Lima. II. Costa,
Cleane Medeiros da. III. Título.

CDD 808.869

Os conteúdos dos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
Washington Luís Lima Drummond	
Maria Sandra Gama	
Cleane Medeiros da Costa	
CARTAS	11
CARTAS FILOSÓFICAS E EMBATES TEÓRICOS: A PÓS-HISTÓRIA DE VILLEM FLUSSER	12
<i>Maurício José de Jesus</i>	
O POPULAR ENQUANTO CAMPO DE DEBATES E DISPUTAS POLÍTICAS: EM TORNO DE LINA BO BARDI E CELSO FURTADO (1960)	24
<i>Junia Cambraia Mortimer</i>	
C. S. LEWIS E UMA “ESCRITA DE SI” ÀS AVESSAS	38
<i>João Lucas Alves dos Santos</i>	
AUGUSTO BOAL: CARTA DE UM EXILADO NA PRIMAVERA DE 1975	52
<i>Cleane Medeiros da Costa</i>	
MILITÂNCIA POLÍTICA E SACRIFÍCIO: PARTICIPAÇÃO DOS DOMINICANOS NA LUTA ARMADA (1967-1978)	63
<i>Mikaeli da Silva Vicente</i>	
DE DARCY PARA GLAUBER, QUESTÕES SOBRE A ALMA N(A) (D)A POLÍTICA	71
<i>Sophia Midian Bagues dos Santos</i>	
EXÍLIO: NARRATIVAS DE SOFRIMENTO E PRÁTICAS DO CUIDADO DE SI COMO ENFRENTAMENTO À DITADURA CIVIL-MILITAR	84
<i>Áurea de Almeida Pacheco</i>	
“NEGATIVIDADE SEM EMPREGO”: A SINA INCONTORNÁVEL DA COMUNIDADE	106
<i>Cícero Menezes da Silva</i>	

A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO EM ANTONIN ARTAUD <i>Marcelise Lima de Assis</i>	125
DIÁRIOS	136
FLANANDO EM PARIS E DIÁRIO SELVAGEM: A ESCRITA DE SI SOB A CONDIÇÃO DA FLOR FERIDA <i>Edivonha Leite dos Santos</i>	139
DIÁRIO DE COLIN CLARK E O CORPO-OBJETO DE MARILYN MONROE <i>Andréa Paula Oliveira de Carvalho</i>	150
CRÔNICAS	159
FORA DA GAIOLA? O PAPAGAIO DE VASSO E O PROIBIDO <i>Thaís Calazans</i>	160
MILITÂNCIA POLÍTICA E NOVA CONSCIÊNCIA: IMAGENS CINEMATOGRAFICAS E JORNALISMO CONTRACULTURAL (1968-1972) <i>Nicole de Oliveira Santana</i>	172

APRESENTAÇÃO

O presente livro reúne pesquisas cujas análises abordam cartas, diários e crônicas produzidas na segunda metade do século XX, período marcado pelas transformações políticas e sociais. Seja no cárcere, no exílio, nas margens da sociedade, no combate às ditaduras da América Latina ou aos processos de homogeneização da cultura e da vida, um conjunto de pessoas exercitaram uma das mais sofisticadas formas de enfrentamento e intervenção: a narrativa escrita. Mais do que “resistência” às ditaduras ou “representação” do momento histórico, entendemos que diários, cartas e crônicas inventam uma “política da escrita” como intervenção e enfrentamento aos padrões políticos, estéticos e comportamentais da época.

Através de uma escrita, pública ou anônima, forjaram-se transgressões estéticas, experimentações políticas e mudanças comportamentais. No centro dessas tensões identificamos uma crise do sujeito e a “reinvenção de si”, sob o impacto das profundas transformações históricas do período, ancoradas em novos processos globalizantes de controle e standardização das formas de vida.

Nesta perspectiva, o livro pretende dar visibilidade aos trabalhos das mais diversas áreas do conhecimento que tenham as temáticas acima delineadas, como objeto de suas reflexões e contribuindo para nossa proposta de uma historiografia do “sentimento de si”.

Pensamos que as escritas privadas confessionais e que remetem ao cotidiano estiveram por muito tempo submetidas, quanto a sua importância, aos documentos e à escrita literária propriamente dita, numa espécie de limbo historiográfico. Limitadas a uma dimensão coadjuvante na pesquisa histórica, raramente tiveram como foco de análise questões que lhes são específicas como as delineadas pelos conceitos de “política da escrita” e “escrita de si”. O ponto de partida é a recusa de entender tais escritos como representações, antes como intervenções numa determinada

experiência histórica, seja estética, política ou comportamental. A “política da escrita”, conceito desenvolvido pelo pesquisador Jean-Michel Heimonet¹, empreende esse primeiro deslocamento, ao defender a escrita como continuidade da ação política. Já o conceito de “escrita de si”, do filósofo Michel Foucault², analisa as relações entre a escrita e a reinvenção do sujeito, enquanto prática que permite tensionar as normas vigentes e redimensionar o que o historiador George Vigarello define como “sentimento de si”. Assim, o livro foi dividido em três partes (Cartas, Diários e Crônicas) as quais aglutinam os pesquisadores a partir de seus temas e das escritas específicas.

CARTAS

A primeira parte do livro inicia com o artigo *Cartas filosóficas e embates teóricos: a pós-história de Villem Flusser*, escrito por Maurício José de Jesus, que tomou o diálogo epistolar, ocorrido nos anos 80, entre Villem Flusser e S.P. Rouanet como cenário de disputas teóricas que visam compreender a emergente sociedade pós-industrial e o novo sujeito que aí advém. O segundo capítulo, intitulado *O popular enquanto campo de debates e disputas políticas: em torno de Lina Bo Bardi e Celso Furtado (1960)*, escrito por Junia Cambraia Mortimer, discute o popular enquanto campo de debates e de disputas políticas, no contexto brasileiro dos anos 1960, nas correspondências, recortes de jornal e rascunhos em torno de Lina Bo Bardi e Celso Furtado. *C. S. Lewis e uma "escrita de si" às avessas* do pesquisador João Lucas Alves dos Santos, tem como ponto de partida o olhar foucaultiano da estética da existência, no qual analisa as cartas fictícias do escritor C. S Lewis como um exercício da invenção de si. O artigo *Medo e esperança em Augusto Boal: Carta de um exilado na Primavera de 1975*, escrito por Cleane Medeiros da Costa, visa entender, através da

¹ Política da escrita.

² Escrita de si.

correspondência, o uso que o dramaturgo fez da escrita como instrumento político e a sua constituição enquanto sujeito no exílio.

No capítulo *Militância política e sacrifício: participação dos dominicanos na luta armada (1967-1978)*, Mikaeli da Silva Vicente faz a análise das cartas de Frei Fernando, Frei Betto e Frei Ivo, escritas no regime prisional enquanto narrativas de sofrimento e memória das torturas. Sophia Midian Bagues dos Santos, autora do capítulo intitulado *De Darcy para Glauber, questões sobre a alma n(a) (d)a política*, de, a correspondência entre o educador e o cineasta é analisada pelo conceito foucaultiano de parresia para entender a relação entre amizade e imaginação criadora. *Exílio: Narrativas de sofrimento e práticas do cuidado de si como enfrentamento à Ditadura Civil-Militar* de Áurea de Almeida Pacheco, enfatiza as narrativas epistolares de Caetano Veloso, exilado em Londres durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil, como uma forma de resistência política. Enquanto, *“Negatividade sem emprego”: a sina incontornável da comunidade*, escrito por Cícero Menezes da Silva, parte da escrita epistolar entre Georges Bataille e Alexandre Kojève em torno do conceito de “negatividade sem emprego” que fundamenta a ideia de uma comunidade da comunhão impossível.

Por fim, o artigo *A constituição do sujeito em Antonin Artaud*, escrito por Marcelise Lima de Assis, discute a constituição do sujeito através da noção de teatro e corpo presentes na carta que Artaud escreve para Wladimir Porché, na qual expressa revolta diante na censura que recebeu sua produção radiofônica “Para acabar com o julgamento e Deus”.

DIÁRIOS

Na segunda parte do livro, o texto de abertura *Flanando em Paris e Diário Selvagem: a escrita de si sob a condição da flor ferida*, de Edivonha Leite dos Santos, aproxima os conceitos de escrita, sujeito e corpo doente nas manifestações ficcionais do escritor Carlinhos Oliveira. O Capítulo *Diário de Colin Clark e o Corpo-objeto de Marilyn Monroe* escrito por Andréa Paula Oliveira de Carvalho utiliza uma escrita privada para compreender as tênues relações entre uma pessoa comum e um ícone sexual

do cinema hollywoodiano. Em *O diário do cárcere de frei Fernando: sacrifício político e religioso (1969 – 1973)* escrito por Nádila Silva Oliveira, o gênero diário foi investigado enquanto reinvenção do "messianismo político", "redenção de si" e enfrentamento da ditadura civil-militar brasileira.

CRÔNICAS

Na terceira e última parte, o capítulo *Fora da gaiola? O Papagaio Devasso e o proibido*, de Thais Calazans, as crônicas do escritor Guido Guerra expressam o desconforto de viver sob a ditadura ao tempo que confrontam a ordem social estabelecida. O capítulo *Militância política e Nova Consciência: imagens cinematográficas e jornalismo contracultural (1968-1972)*, escrito por Nicole de Oliveira Santana expõe a estética autobiográfica e ficcionalização de si elaboradas nas crônicas contraculturais de Luis Carlos Maciel.

O esforço empreendido na realização deste livro é recompensado pela contribuição dos pesquisadores que confiaram na nossa proposta de trabalho e confluíram as suas pesquisas individuais no sentido de uma experimentação conceitual em torno da escrita que, de certa maneira todos nós praticamos. Das cartas aos diários, dos e-mails aos posts e mensagens, o que está sendo jogado é uma heterogeneidade de escritas que nos desafiam a interpretá-las e investigá-las.

Washington Luís Lima Drummond
Maria Sandra Gama
Cleane Medeiros da Costa

CARTAS

CARTAS FILOSÓFICAS E EMBATES TEÓRICOS: FLUSSER E A SUBJETIVAÇÃO NA PÓS-HISTÓRIA

Maurício José de Jesus¹

“Todas as nossas condições objetivas, inclusive as biológicas, se passam às nossas costas: elas não interessam. Por certo, continuam a se passar: comemos, copulamos; há ciência, há técnica, há política, há economia. E tudo se passa mais depressa do que antes já que se passa automaticamente. Mas tudo isso é quimérico; torna-se concreto apenas depois de levados das costas para o novo campo de interesse, ou seja, depois de ‘traduzido em imagem’. Doravante, apenas a imagem é o concreto. O concreto se passa nos terminais; o resto é ‘metafísica’, no sentido pejorativo do termo”.

(Willem Flusser. O universo das imagens técnicas)

Na conferência intitulada *A escrita de Si*, Foucault aponta dois procedimentos, ou formas de prática da escritura, cuja função seria a da construção do sujeito: as *hypomnemata* (caderno de notas) e a correspondência.

As *hypomnemata* são uma espécie de caderno de notas, onde se anota citações, preceitos, lições dos outros; frases cuja finalidade é a consulta tanto para fundamentarem algum argumento quanto para reavivar a memória, como aponta Foucault: “Tal é o objetivo dos *hypomnemata*: fazer a recollecção do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação consigo própria tão adequada e completa quanto possível!” (FOUCAULT 1983, p. 4).

Já a correspondência, embora Foucault reconheça certa complementaridade entre a prática dos *hypomnemata* e as cartas possuem a função de atuar, enquanto técnica de si, tanto naquele que escreve a carta

¹ Mestre em Crítica Cultural (UNEB) e Licenciado em História (UNEB).

quanto naquele que a recebe e lê. Ou seja, a prática da correspondência atua como treinamento para o mestre que escreve ao discípulo assim como lições a serem assimiladas pelo discípulo leitor da carta, como indica Foucault nesta passagem:

A carta que é enviada para auxiliar seu correspondente (...) constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar: tal como os soldados se exercitam no manejo das armas em tempos de paz, também os conselhos que são dados a outros na medida da urgência da sua situação constituem uma maneira de se preparar a si próprio para eventualidade semelhante. (FOUCAULT, 1983, p. 7)

Assim posto, as cartas funcionam numa lógica que visa tanto intervir na conduta do interlocutor quanto naquele que emite a missiva. E é justamente nesse momento de troca, onde o sujeito através da exposição escrita se mostra enquanto tal e, ao mesmo tempo, se constitui ao assimilar, no processo de feitura da carta, aquilo que ele emite ao seu interlocutor. É nessa relação de troca que a correspondência atua como modo de subjetivação (agonístico).

Os *hypomnemata* e a correspondência, na dinâmica de constituição do sujeito, são procedimentos que estão relacionados com práticas de introspecção que constituem a *Ascese*, que são práticas de recolhimento e meditação, e remontam aos exercícios de temperança tão presentes nos conselhos e preceitos enviados por cartas ou anotados nos *hypomnemata*.

Na perspectiva de Foucault, a principal diferença entre as *hypomnemata* e a correspondência é que a esta serve tanto para exercitar a memória e atualizar a conduta do autor da carta quanto para aconselhar e prescrever condutas ao outro.

O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efetuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica, pois, uma “introspecção”; mas há que entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo do que como uma abertura de si mesmo, que se dá no outro. (FOUCAULT, 1983)

Então, a escrita epistolar como procedimento de constituição do sujeito, atua de maneira a fazer com que o sujeito se exponha através da

troca de cartas, mas ao mesmo tempo assimile seus preceitos e conselhos num exercício ascético de introspecção provindos do ato de escritura das missivas. Assim as cartas funcionam como procedimento específico em que se opera o que Foucault chamou de “troca de serviços da alma”.

É inspirado nesse debate, proposto pela teoria do sujeito em Foucault, que propomos compreender a subjetivação que atravessam as cartas trocadas entre o filósofo tcheco Villem Flusser e o sociólogo brasileiro Sergio Paulo Rouanet ao longo dos anos 80.

O que proponho indagar, a partir dos problemas abordados por Foucault, é como podemos compreender a constituição do sujeito, através do diálogo epistolar, no auge do que se convencionou chamar de pós-modernidade, mas que no pensamento de Flusser é mais conhecido como Pós-história.

É preciso reconhecer que as análises de Foucault, ao voltar-se para a antiguidade, utilizava tal deslocamento temporal para tornar visível aquilo que já não somos mais. Muito mais que tecer uma narrativa teleológica e cronológica que descrevesse as formas de subjetivação sob o signo da continuidade e das evoluções progressivas, o foco era mostrar a descontinuidade, os arranjos precários e assim traçar aquilo que nos difere.

A constituição do sujeito atualmente parece passar por processos que estão, além da relação com a escritura, como parte de uma prática ascética. Ao indagarmos, através das cartas de Flusser e Rouanet, como se dá a constituição do sujeito na contemporaneidade, estamos tentando indicar questões para enfrentarmos esse contexto onde a subjetivação já não busca o recolhimento ascético do sujeito, característico da antiguidade analisada por Foucault, mas sim, ao que parece, por sua exposição imediata num ambiente hipermediatizado.

Esses temas atravessam as cartas de Flusser e Rouanet, que no meio das transformações das telecomunicações, da passagem do analógico para o digital, insistiam numa prática de pensar por missivas e debater conteúdos cruciais da filosofia. Mas de uma filosofia voltada para questões da atualidade. A escrita como resistência em ambiente cibernético e informacional, onde se opera a multiplicação de suportes.

O diálogo epistolar levado a cabo por Flusser e Rouanet nos anos 80, versa basicamente no eixo que gira em torno da política e da epistemologia. A tensão que atravessa as cartas está circunscrita entre certo “iluminismo de esquerda” de Rouanet e a postura “mimético crítica” de Flusser em relação a sua abordagem sobre a sociedade pós-industrial emergente. O embate entre o Rouanet engajado e o Flusser nihilista ativo.

O ponto interessante nas cartas é exatamente o embaralhamento entre as fronteiras convencionais presentes nos campos da política e da ciência, cujo debate epistemológico, que atravessa as cartas, visa politizar o fazer científico engajado numa prática libertária. E é desse embaralhamento entre política e epistemologia que emerge as divergências entre Rouanet e Flusser.

São tais divergências que procuraremos explorar nas cartas buscando compreender como esta prática de debate epistolar no ponto culminante da pós-modernidade mobiliza toda uma política da subjetividade que visa traçar enfrentamentos ao cenário totalitário da sociedade pós-industrial, da pós-história e da tecnoimaginação.

Para tratarmos dessas questões, tomamos as cartas trocadas entre os anos de 1980 e 1981. Nos propomos analisar as cartas em seu conjunto já que as réplicas, trélicas e afins não obedecem necessariamente à cronologia dos envios e alguns argumentos se repetem. Contudo, citaremos as datas das cartas com a finalidade de situar o contexto. Dessa forma, buscamos focar nas divergências para fazer emergir o fundo político do debate, cujo eixo central é a definição de maneiras para enfrentar, segundo as preocupações que atravessam as cartas de Flusser, o totalitarismo das tecnoimagens e sua programação correlata.

O diálogo começa com uma carta de Flusser enviada a Rouanet em 21 de janeiro de 1980. Nela Flusser comenta sobre uma conversa em que as objeções de Rouanet ficaram “ressoando” em sua mente. A carta seria uma resposta a essas inquietações e versa basicamente sobre positivismo, que tem relação com certa influência do Círculo de Viena no pensamento de Flusser; e sobre os “mecanismos do poder”.

Sobre o positivismo Flusser apresenta uma postura tática: assume o positivismo como forma de questionar o conhecimento tornado ideologia:

“assumo sua praga no sentido de assumir-me morador de tais limites. Não que queira estender os limites (...) mas brinco com a região na qual a ciência passa a ser fé, precisamente quando se quer ‘dura’” (FLUSSER, 1980).

Aqui já podemos sugerir que essa postura tática ante a influência do positivismo constitui um posicionamento (político?) acerca do fazer científico. Na mesma carta Flusser fala do seu interesse pelos fatores de indeterminação. E são esses que o fazem encarar e a sugerir uma postura crítica sobre o conhecimento e a racionalização objetificante. Tal posição tática sobre o conhecimento é o que constitui o fundamento das análises de Flusser sobre poder e política.

Nessa mesma carta, Flusser aborda a questão do poder trazendo à tona as transformações, provocadas pelo avanço tecnológico das telecomunicações, ocorridas no fazer político. Na concepção de Flusser, a política remete ao diálogo em praça pública e, por isso, a participação se dá em ambiente público. O que Flusser verifica é que

A revolução dos chips (...) torna desde já obsoleta a política: é possível programar o comportamento produtivo (e também consumidor) em espaço e preço reduzido, dando não a ilusão, mas a realidade de ampla escolha de modelos. O poder invisível e privatizado não visa ‘metas’: é autônomo de decisões econômicas, sociais, psicológicas... É funcional, isto é: cretinamente absurdo. Não mais politicamente, mas ciberneticamente (...) a sociedade é explicável e manipulável. (FLUSSER, 2014)

Tal perspectiva apresentada por Flusser se fundamenta na sua abordagem acerca das tecnoimagens e do ambiente informacional onde a TV (um protótipo “duro” da internet), como caixa preta cuspidora de informação, anula a participação pública nos debates. Recolhidos em seu ambiente privado o ser humano consome informações e manipula modelos. É a isso que Flusser chama de Pós-história.

Rouanet então responde a essa carta em 5 de fevereiro de 1980. Nela aparecem ainda as objeções de Rouanet ao quadro teórico mobilizado por Flusser, reforçando sua posição de crítico, mais uma vez reticente ante a utilização tática de Flusser da influência do neopositivismo presente no Círculo de Viena, na Filosofia Analítica e correlatos teóricos.

A grande objeção de Rouanet é que a tradição positivista, ao propor ignorar proposições metafísicas, ou seja, proposições não verificáveis empiricamente, toma a ciência em seu conjunto, o que coloca as ciências humanas no reino das proposições inverificáveis presentes nas análises neopositivistas. Rouanet coloca da seguinte maneira: “O erro a meu ver está, em grande parte, na tentativa de avaliar a cientificidade das proposições relativas às ciências humanas a partir dos mesmos critérios aplicáveis para medir a cientificidade das ciências naturais” (ROUANET, 2014).

A posição de Rouanet é de que as ciências humanas possuem especificidades pois o seu objeto de conhecimento se confunde com o sujeito do conhecimento. Desta forma, as humanidades não seguem os mesmos critérios de análise que as ciências da natureza, pois seu conteúdo, ao confundir sujeito e objeto, traz à tona uma espécie de autobiografia, nas palavras de Rouanet sobre as ciências sociais: “o sociólogo num certo sentido, está conduzindo um estudo sobre si mesmo” (ROUANET, 2014).

Tal posição de Rouanet parece não levar em conta que Flusser, ao tomar taticamente alguns postulados positivistas, busca jogar com teorias para tecer sua crítica aos rumos que a sociedade estava tomando e que ambos estavam vivendo. Na perspectiva de Flusser, Política, Ciência e Arte são compostos por processos de comunicação e tais processos remetem a um concreto, a um real. Assim, o desenvolvimento técnico na área das telecomunicações, e a crescente escalada para uma sociedade informacional, também transformam a Política, a Ciência e a Arte.

Ao “brincar” com os postulados positivistas para colocar em xeque os modelos tradicionais da ciência baseados nas propostas iluministas, Flusser está chamando a atenção para a falência da discursividade, que exige a exposição pública para uma plateia, por exemplo, e que no contexto cibernético, só funciona como modelo programado, ou seja, não cria novas perspectivas, apenas reproduz modelos.

Sobre a questão do poder, Rouanet se coloca de forma categórica contra a perspectiva cibernética de análise social de Flusser. A referência de Rouanet remonta à sociologia de influência marxista e, portanto, utiliza os preceitos epistemológicos dessa tradição. A descrição do poder na sociedade

informacional emergente apreciada por Flusser foge completamente do quadro teórico marxista.

E é aí que Rouanet assenta sua crítica e faz a seguinte objeção:

A política é substituída pela técnica, mas somente ao nível da consciência, não ao nível da história real. É no plano da ideologia, e não no plano da realidade social, que a sociedade é ‘caixa preta’; é no plano da ideologia, e não no plano da realidade, que a lei, baseada no consenso, é substituída por regras, baseada na adequação instrumental de meios afins; é no plano da ideologia, e não da realidade, que a polis, entendida como praça em que se forma o *público*, é substituído por uma rede de computadores imparciais, que exclui, por definição, a contingência da vontade coletiva. Somente a ideologia, hoje como ontem, produz efeitos reais, e aspira a modelar o mundo à sua imagem e semelhança. (ROUANET, 2014)

O que Rouanet enxerga como projeto ideológico, Flusser percebe como as entranhas da sociedade pós-industrial emergente. Ao criticar a posição de Flusser, Rouanet parece não levar em conta as transformações concretas produzidas pelo avanço tecnológico e por sua disseminação, inclusive de sua linguagem específica, pelo campo social. Ao homem-funcionário, descrito por Flusser, Rouanet propõe a retomada da definição do homem como ser político, tão presente no pensamento de Aristóteles.

Esse debate se desdobra nas cartas subsequentes ganhando tons mais lúcidos, já que ambos os filósofos desconhecem seus escritos, fato que Flusser se esforça em resolver ao enviar seus trabalhos para apreciação de Rouanet, que também envia trabalhos para apreciação de Flusser. A partir de então as cartas vão se tornando mais densas em debates filosóficos, mesmo que o pano de fundo seja a política e a epistemologia, o diálogo atinge temas profundos que dizem respeito à relação entre Cultura e Natureza, mediação e imediação na relação com o concreto.

E isto ocorre exatamente por que Flusser faz coincidir a prática do pensamento com a prática política, exigindo de Rouanet um esforço para mobilizar outras perspectivas teóricas, que aos poucos vai compreendendo as propostas do pensamento de Flusser.

Em carta sem data enviada por Flusser, em resposta às objeções de Rouanet sobre alguns pressupostos presentes nos trabalhos apreciados por Rouanet, o filósofo tcheco busca tornar compreensivo sua postura ambígua ante ao contexto nascente na sociedade informacional. Rouanet identifica a postura de Flusser no enfrentamento ao cenário cibernético como mimética, ou seja, Flusser se apropria dos códigos característicos da sociedade pós-industrial para criticá-la. Essa ambiguidade de Flusser, que ele chama de dialética negativa por não comportar uma síntese, é tática, e revela sua astúcia ao não separar a prática política da prática científica.

Ante as objeções de Rouanet e da proposta de interpretar a realidade a partir de categorias da sociologia marxista da escola de Frankfurt, Flusser responde da seguinte forma:

Não é recorrendo a modelos já implodidos pela consciência, embora válidos em outros níveis de estar-no-mundo, que poderemos resistir à programação pelas tecnoimagens. É pela elaboração de conceitos dentro das categorias programáticas (...) que podemos esperar tornar transparentes os programas. Devemos movimentar-nos no modelo que nos rege se quisermos libertar-nos; é a isso que chamo “tecnoimaginação”. (FLUSSER, 2014)

A perspectiva de Flusser é de que, no contexto nascente da sociedade pós-industrial, os modelos de pensamento baseados na teleologia (historicismo) e na causalidade (iluminismo), não respondem aos problemas criados pela sociedade emergente.

A proposta de se apropriar do código do modelo programático para enfrentá-lo já sugere uma postura política e tal postura se desdobra numa espécie de política da subjetividade em contexto cibernético. É essa a invenção de Flusser. É nesse terreno que Flusser cria seus conceitos objetivando desvendar a sociedade da informação nascente. Mas tais conceitos são elaborados mobilizando não uma epistemologia, mas uma estética; por isso, Flusser argumenta: “o que urge é substituir a *episteme* pela *aisthesis*, e fazer teorias estéticas em vez de epistemológicas. Toda uma maneira de fazer “ciência” urge: para *saber*, não para *aprender*”(FLUSSER, 2014).

A proposta de Flusser, por uma tecnoimaginação capaz de enfrentar a programação por tecnoimagens, remete a sua concepção de que política, arte e ciência fazem parte do mundo codificado da cultura, e que são atravessados por processos de comunicação. Portanto, as transformações no universo das telecomunicações incidem diretamente nesses campos. O que Flusser sugere, criticando a Racionalidade presente na episteme ocidental, é que política, arte e ciência sejam feitos por composição e diálogo, não por descrição e discurso, pois o diálogo e a composição mobilizam uma intersubjetividade, que segundo o filósofo, já é uma categoria articulada pelo contexto cibernético programático. Na tecnoimaginação, a intersubjetividade teria condições de escapar ao programa exatamente a partir de elaborações estéticas, seja na ciência, na política e na própria arte.

É a partir dessas questões que percebemos uma política da subjetividade que visa enfrentar o cenário emergente dos anos 80, e que surge ao longo do debate epistolar entre Flusser e Rouanet. O pano de fundo dessas elaborações é a querela em torno da política e da epistemologia.

Rouanet chega a desvendar a inquietação profunda de Flusser ao remeter suas preocupações filosóficas a uma ambiguidade relacionada à religiosidade, que na verdade se refere ao modo como Flusser vê a cultura, ou seja, como encobrimento do Real. Segundo Rouanet, Flusser está buscando uma relação sem mediações com a natureza e a existência, o que o faz criticar a sociedade da informação, mas se vê fascinado pela comunicação (mediação) como fenômeno com possibilidades de libertação. Flusser, por sua vez, reconhece essa ambiguidade como a força motriz de suas indagações e proposições: “esta luta entre a busca do Real, enquanto dado imediato, e a consciência da alienação que impede tal contato, e que necessita de mediação que ‘carrega os pecados’, é, para mim, como você constatou tão impiedosamente, definitivamente um impasse, mas deve ser retomada sempre de novo” (FLUSSER, 2014).

Flusser elabora seu pensamento explorando sua própria ambiguidade e tomando ela como combustível para fazer funcionar suas proposições e conceitos. Esse é o traço subjetivo fundamental para compreendermos os processos de subjetivação que emerge a partir do desenvolvimento da sociedade da informação, pós-histórica e cibernética vislumbrada por

Flusser. Tematizar a própria ambiguidade, afirmar a tensão interna de não optar pelo imediato e criticar o mediado, se colocar no meio do caminho entre a cultura (símbolos, fantasmas e teorias) e o Real (a materialidade concreta onde deus se expressa) e dessa posição estratégica, enfrentar os desafios da sociedade informática pós-histórica.

Então, política e epistemologia aparecem nas cartas como pretextos para explorar questões mais profundas e urgentes que atravessavam Flusser e que o diálogo com Rouanet permitiu colocar em perspectiva. Assim posto, podemos agora traçar uma espécie de roteiro conclusivo.

A principal diferença entre Rouanet e Flusser é que este último vê na tradição do pensamento ocidental, que ele chama de Razão teórica nas cartas, se desdobrou numa sociedade cibernética, atravessada pela tecnocracia e irradiada pela informação e que, por isso, as categorias advindas dessa tradição não ajudam a enfrentar as armadilhas da sociedade pós-industrial. Já Rouanet, pela própria natureza de seus argumentos, sugere o resgate crítico da razão e da ilustração. Acreditando que as categorias advindas da sociologia herdeira da teoria crítica de Frankfurt, são capazes de mobilizar a sociedade para a superação de suas contradições. Flusser se propõe a inventar, criar; Rouanet se propõe resgatar criticamente a Razão. Por isso Rouanet, não consegue, durante algum tempo, perceber a postura política e crítica de Flusser.

As cartas trocadas entre Flusser e Rouanet, e as temáticas da política e da epistemologia que atravessam as cartas já parecem antecipar um esforço de construção do pensamento crítico a partir da intersubjetividade do diálogo. Assim a escrita epistolar praticada por ambos em contexto informacional, onde as tecnoimagens se tornam mais presentes e imponentes, parece se configurar como uma forma de resistência e embate, que no caso das cartas analisadas, aparecem no debate epistemológico e político.

Buscando compor algumas questões referentes à subjetivação, tentamos apreciar comparativamente, as diferenças entre modos de subjetivação. Tomando as indagações de Foucault sobre a escrita de si podemos sugerir o seguinte cenário: na antiguidade, a escrita como subjetivação estava articulada com uma prática ascética, onde o

recolhimento e a meditação compunham também os exercícios de construção e cuidado de si.

A introspecção e a escrita requeriam outra forma de relação com o tempo. O mediado (a escrita) e o imediato (a introspecção ascética) eram formas sucessivas e complementares de uma prática de si. Exige que o sujeito confronte as forças que o compõe, ou como Deleuze sugere sobre a perspectiva de Foucault, dobrar a linha de força para encarar a própria força, e assim compor sua subjetividade. E nesse jogo é fundamental tempo para si – onde a ascese ocorre – e tempo para a escrita que é exposição ao outro.

A partir das inquietações de Flusser, que atravessam suas cartas, podemos sugerir que há uma transformação radical da subjetivação emergida com a sociedade da informação, pois, pela própria ambiguidade assumida entre a mediação e o imediato, pela afirmação de ambos como problema filosófico que o atravessa, a subjetivação que se processa em contexto pós-histórico se mostrar bastante diferente em relação à subjetivação antiga estudada por Foucault.

E essa diferença se refere a relação com o tempo frenético e acelerado do desenvolvimento tecnológico e comunicacional recente. O contato imediato com o Real, numa subjetivação agonística como a da antiguidade, repousava no tempo para meditação e recolhimento (Ascese), a relação consigo fluía desse contato imediato, donde as provações advinham e exigiam a elaboração da subjetividade. As cartas funcionavam como troca dessas experiências e o objetivo era a constituição do sujeito e não as próprias cartas, não a escritura.

A Pós-história para Flusser é o momento em que as tecnoimagens se constituem como principal fonte de informação, circulando através de redes comunicacionais, cujos terminais se encontram em espaço privado. Em tal contexto, que muito se assemelha ao nosso, a relação consigo já não se dá por um recolhimento meditativo, onde por meio de inúmeros exercícios da alma, o sujeito se constituía e se expunha num diálogo público.

A relação com o imediato (Real) está comprometida pela onipresença dos aparelhos e suas tecnoimagens, e pela constante troca de mensagens e informações, onde é exigido o contato imediato com a

mediação, com os meios eletrônicos, e não com o concreto, com o, por assim dizer, núcleo duro do Real. Para que as tecnoimagens me programem é preciso retirar o tempo de contato comigo mesmo, é preciso retirar essa dimensão introspectiva que só o tempo livre e ocioso me oferece.

Não é exatamente esta a inquietação de Flusser sobre a configuração da sociedade informática pós-histórica? A ausência de tempo para si, por estar dedicando seu tempo exclusivamente a busca por informação e troca de mensagens, em contato quase contínuo com as mediações, a mídia, os aparelhos e suas tecnoimagens?

Tecnoimaginação: talvez, aí resida alguma possibilidade de enfrentar a ausência de nós para nós mesmos nesta época que se abre a onipresença dos aparelhos e suas tecnoimagens. Pois tecnoimaginação, em Flusser, remete ao hábito artístico de compor e dialogar; de jogar com os modelos e produzir novas possibilidades; de se relacionar com as forças para dobrá-las, encará-las de frente. Dobrar a linha de força dos aparelhos e implodir a programação, criando interferências ao embaralhar os códigos e manipular os modelos para compor outras subjetivações.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles. *As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação)*. In: DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FLUSSER, Villem. *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Villem. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Villem; ROUANET, S.P. *Correspondência*. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

ROUANET, S.P. Introdução. In: ROUANET, S.P. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

O POPULAR ENQUANTO CAMPO DE DEBATES E DISPUTAS POLÍTICAS: EM TORNO DE LINA BO BARDI E CELSO FURTADO (1960)

Junia Cambraia Mortimer¹

OLHO SOBRE A BAHIA: AS *CRÔNICAS DE ARTE, DE HISTÓRIA, DE COSTUME, DE CULTURA DA VIDA* (1958) COMO INTRODUÇÃO À TRAMA ENTRE MODERNO E POPULAR

Nos meses de março e abril de 1964, Lina Bo Bardi e Celso Furtado trocaram as primeiras correspondências de outras que aconteceriam posteriormente². Nessa ocasião, eles buscam esclarecer suas posturas sobre artesanato e arte popular. Trata-se de um tema caro aos dois e que os movimentou sensivelmente em suas trajetórias de formas distintas.

Quando Bo Bardi escreve a Celso Furtado em 5 de março de 1964 ela é então diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia de 1959 a 1963, a convite de Lavínia Magalhães, esposa do então governador da Bahia, Juracy Magalhães. Nessa posição, a arquiteta italiana radicada no Brasil empreendeu uma série de projetos e ações em torno da cultura popular, sobretudo no que concerne à valorização das práticas artísticas populares por meio de mapeamento de indivíduos e cooperativas, identificação de

¹ Professora de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

² Essa troca de cartas foi localizada no arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, tendo sido possível acessar o conteúdo delas na íntegra. Constam no arquivo outras cartas remetidas por Celso Furtado a Lina Bo Bardi mas em períodos posteriores, como aquela de 1967 cujo excerto está publicado no livro “Tempos de grossura: o design no impasse” (BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. Pp. 62-63).

redes, prospecção de centros de formação e realização de exposições de objetos.

Ao assumir a diretoria do Museu, Bo Bardi havia acabado de organizar no Ibirapuera, junto com Martim Gonçalves, Glauber Rocha, Pierre Verger e outros participantes, a exposição *Bahia*, que aconteceu concomitantemente à V Bienal Internacional de Artes Plásticas, em São Paulo. A exposição não integrou a programação da Bienal e esse desvio era já um gesto crítico dos curadores de *Bahia*, sobretudo de Lina Bo Bardi, diante do entendimento de Arte:

Aquilo que geralmente se define como “arte popular”, “folklore”, “arte primitiva” ou “espontânea” implica, ainda que tacitamente, numa classificação da arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio. Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta “terra de ninguém”, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de umas das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugeriu essa exposição.” (BARDI, L. B; GONÇALVES, M. In: FERRAZ 1996, p. 134)

Essa discussão em torno dos limites da arte com intuito de pautar a arte popular é sensível nas oito edições da coluna dominical *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais* que Lina Bo Bardi publicou no *Diário da Notícias da Bahia*, entre setembro e outubro de 1958. Nesse período, Bo Bardi havia retornado à então Universidade da Bahia, depois de realizar duas palestras sobre *O espaço na arquitetura* em abril, para ministrar um curso de Teoria da Arquitetura junto com Diógenes Rebouças.

Nas *Crônicas* Bo Bardi apresenta uma rede de interlocutores na Cidade da Bahia, naquele momento, veiculando contribuições de Koellreutter, Sílvio Robatto, Mario Cravo Jr., Martim Gonçalves e outros. Temas como “Cultura e não cultura”, “arquitetura ou Arquitetura” e “Arte industrial” indicam a preocupação de Bo Bardi em pautar o popular como potência de prática e pensamento, o que, para ela, permitiria “pensar num

possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional de cultura” (BARDI 1967, In RUBINO; GRINOVER 2009, p. 133-134).

O afã com o popular situa-se, em Lina Bo Bardi, numa íntima relação com sua postura moderna. Segundo ela:

Esta força latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido de ingênua, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno. (...) Salvar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional, será a base da nova ação cultural (...). (Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.1 7 set. 1958)

A arte popular evoca para Bo Bardi uma espécie de lugar mítico da origem de um povo, que abriga valores como autenticidade, verdade e humanismo. E essa aproximação, ou nos termos de Lina, essa coincidência entre popular e moderno estende as qualidades do primeiro ao segundo último e vice-versa, o que contribuiu para embasar sua rejeição aos padrões culturais academicistas, que flertavam com o ecletismo ou o neoclassicismo.

Nas colunas dominicais, era frequente um jogo de certo e errado em torno da questão “Qual dos dois você escolheria?”. Nessa seção ela aproximava um objeto cultural modernista de outro dotado de linguagem clássica, ou neoclássica ou eclética. Na edição 6 das *Crônicas* ela aproximou a casa da Cascata (1927), do arquiteto americano Frank Lloyd Wright, a uma ilustração de uma arquitetura eclética, não especificada. O leitor deveria pensar em qual das opções escolheria para construir a própria casa.

Esta casa, construída pelo arquiteto Frank Lloyd, é um dos exemplos mais importantes na arquitetura moderna. Se você a escolheu, achase no bom caminho.

Este projeto de mansão, estilo castelo-medieval (mas poderia ser também clássico sem colunas), é um exemplo de péssima arquitetura. Se você a escolheu, estará no mau caminho da cultura arquitetônica. Você necessita assinar, imediatamente, uma revista de arquitetura moderna, frequentar, como ouvinte, algumas aulas da Faculdade de Arquitetura e procurar um psiquiatra, especialista em

megalomania. (Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.6, 12 de Outubro de 1958)

A postura diretiva, o tom pilhérico dispensado à arquitetura eclética e os elogios tecidos à arquitetura moderna reaparecem, em outra edição das *Crônicas*, numa comparação, entre uma estátua grega e uma escultura moderna, “Exu-molas-de-jipe”, de Mario Cravo Jr. Se o leitor se enganou novamente, não se preocupe: “um estudo um pouco mais aprofundado da crítica moderna o esclarecerá” (Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.8, 26 de Outubro de 1958). A jocosidade que deslegitima a linguagem clássica ou academicista é o corte que viabiliza a costura entre moderno e popular, central ao pensamento de Lina Bo Bardi. Nesse corte e costura estão implicadas tanto uma distinção com relação ao *kitsch* e ao folclore, quanto uma aproximação à dimensão técnica e didática da realidade segundo uma sensibilidade moderna em estado de revisão crítica. É essa trama que emerge, por exemplo, no balanço inicial das *Crônicas*:

Treze anos depois da Segunda Guerra Mundial, passada a ilusão de se poder mudar logo, por meio de uma imposição violenta, o estado de coisas que parecia anacrônico, na frente da ciência e da lúcida capacidade crítica, nós perguntamos, ainda, como encontrar uma solução para que a maioria dos homens seja provida do mínimo necessário para viver, possua uma casa, não ria em face de um quadro ou de uma escultura moderna, não proteste contra a música, a poesia, arquitetura, não demonstre sua incompreensão em face da máquina, expressão de nossa época, servindo-se apenas dela como uma necessidade imposta, não zombe da figura do filósofo, sinônimo de isolamento e extravagância. (Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.1 7 set. 1958)

Apontar criticamente para a imposição violenta do moderno, possivelmente em referências a utopias funcionalistas do começo do século XX, não significa para Bo Bardi desvincular-se de uma postura projetiva diante do social, que passa pelo diagnóstico do problema seguido de prospecção da solução, nem se deslocar de um lugar de autoridade que lhe

provê juízo e visão superiores aos demais sobre o mundo, da pintura à filosofia, passando pela música, pela poesia, pela arquitetura e inclusive pela máquina. Fica clara sua preocupação com uma educação estética e sensível dos indivíduos, mas há também a necessidade de uma educação técnica e tecnológica, condizente com a era das máquinas.

Como escreve na edição 4 das *Crônicas*, Lina mostra-se crítica a uma certa herança moderna, a qual ela identifica na hostilidade da cidade resultante da era industrial, cidade da especulação e da abstração financeira, “Jungle do Asfalto”, “cidade sem amor e sem esperança, onde os homens se acostumam à solidão e à indiferença, onde esquecem de ser homens. Fria prisão do espírito aviltado (...)” (Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.4 25 set. 1958). Essa cidade fictícia que “sem planos, sem controle, (...) cresceu, extravasou, e como uma doença misteriosa fugiu ao controle humano dirigida pela abstração financeira” é uma cidade que “até poucos anos atrás tinha pequenas casas de barro e de estuque, como hoje Salvador, grandes árvores sobreviventes nas velhas casas senhoriais, pequenos jardins atrás dos muros. Cidade modesta, insuficiente, provinciana (...)”. A cidade fictícia tão intensamente descrita por Lina nessa edição das *Crônicas* é a ameaça que ela vê pairar sobre Salvador, o fantasma da cidade moderna, que ainda “não é Salvador mas o poderia ser”.

Trata-se, portanto, de uma trama complexa, essa costura entre moderno e popular enquanto civilização universal e cultural local (RICOEUR 2007 [1955]), conforme empreendida por Bo Bardi – sem perder de vista a complexidade intrínseca à condição dessas noções, as de moderno e popular, construídas dentro do próprio moderno. O alarme quanto ao futuro de Salvador, caso forças especuladoras ou abstrações financeiras venham a dirigir seu destino segundo uma cidade moderna da era industrial, é seguido, numa edição posterior das *Crônicas*, aquela de número 8, por comentários sobre Nazaré das Farinhas, centro de produção artesanal. Segundo Lina, artesanato “é um conceito perigoso” e necessita de uma abordagem que proponha uma ligação “entre a produção familiar e a mecanizada industrial”. Ao contrário das expectativas românticas que a descrição polarizadora das cidades fictícias desperta, Bo Bardi ressitua nessa

edição sua fala anterior sobre o caos urbano industrial e a suposta paz das cidades modestas, que ainda não cresceram “sem planos, sem controle”, argumentando é preciso “deixar de lado o sentimentalismo pseudo-artístico que, no campo artesanal, conduz ao aborto (folclore, tipo Espanha, e Itália, 1938). Manter “de pé uma época historicamente superada e conserva-la somente nas suas aparências é inútil e danoso” (Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.8 26 out. 1958). Complementando esse posicionamento crítico sobre artesanato, Lina tece críticas à cisão entre técnico e operário executor, inexistente no trabalho artesanal, e apresenta, então, na última edição das *Crônicas* seus planos para um museu de Arte Industrial:

Esse Museu deveria ser complementado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contato entre técnicos, desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido moderno, aquilo que foi o artesanato, preparando novas levadas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem: o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe “ler” uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho. (Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.8 26 out. 1958)

Há um desejo claro de desalienação dos processos produtivos que não significa, no entanto, um retorno ou uma manutenção de estruturas de produção pré-industriais. O grande desafio de Bo Bardi nas colunas que preparam sua inserção na Cidade da Bahia e abrem caminho para ela ocupar no ano seguinte a direção do Museu de Arte Moderna e de Arte Popular é forjar essa trama entre popular e moderno. Para isso, esses tantos movimentos de corte e costura conceituais não são necessariamente contínuos e coerentes; eles deformam e esgarçam a própria malha que se

forja, como evidência da complexidade daquilo que se pretende defender: postular, como ela faz na última coluna, que o artesanato “dos nossos dias” é a indústria.

Nas *Crônicas* não está ainda tão presente, no entanto, a inquietação de Bo Bardi em torno da dimensão (e da natureza) política-econômica de sua empreitada. Esta será uma das principais contribuições da interlocução com Celso Furtado, então superintendente da SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste), como poderemos identificar na correspondência de Março e Abril de 1964.

GENTILE DR. E PREZADA SENHORA: CORRESPONDÊNCIA ENTRE LINA BO BARDI E CELSO FURTADO

Quando Lina Bo Bardi e Celso Furtado se correspondem entre Março e Abril de 1964, a exposição *Civilização Nordeste* já inaugurou o Museu de Arte Popular no Solar do Unhão e os planos para desenvolvimento econômico do Nordeste, pela Sudene já estão em andamento. Nessa troca de cartas, o foco do embate é a valorização do artesanato enquanto manutenção do status-quo da pobreza.

Em sua carta, Lina Bo Bardi relata sua surpresa com a interpretação da exposição Bahia, por parte do então superintendente da Sudene, como “consolação através da arte em lugar do planejamento econômico e da solução técnica.” (BARDI, 1964 [rascunho de carta]). Para ela, que em diversas situações anteriores, já havia solicitado apoio diretamente ao governador³ ou mesmo indiretamente à Sudene, por intermédio de Milton

³ No arquivo do MAM-BA consta o rascunho de uma carta ao governador do Estado da Bahia, Antônio Lomanto Júnior, solicitando uma entrevista para tratar do plano de artesanato. BARDI, Lina. [carta] 1º de Maio de 1963, Salvador [para] Governador da Bahia (Lomanto Júnior), Salvador, 1f. Solicitação de entrevista para tratar do plano de artesanato.

Santos⁴, parecia estar claro que seu trabalho não deveria ser entendido enquanto “arte-lazer” e muito menos em termos de “arte requintada”, constituindo-se como grande desafio a inserção dessa iniciativa na dimensão técnica do planejamento econômico.

A arquiteta relata na carta que haveria procurado Celso Furtado para “pedir o enquadramento técnico de nosso trabalho na realidade dum planejamento, para ‘historicizar’ num presente econômico uma realidade válida até hoje somente no plano abstrato e poético” (BARDI, 1964 [rascunho de carta]). Ela se mostra consciente de que sem a devida inserção de seu trabalho em torno da arte popular numa dimensão mais ampla das políticas públicas seus esforços se resumiriam a eventos isolados, de grande atração pública, mas restritos à dimensão de uma “programação bonita”, como argumenta no rascunho da carta ao governador Lomanto Júnior: “O conjunto do Unhão é apenas uma ‘restauração’, mesmo se de grande beleza. Agora é preciso ser realizado o plano de Artesanato Popular, para que tudo não fique apenas numa programação bonita” (BARDI, 1963 [rascunho de carta]).

Ao propor um plano de Artesanato Popular e a inserção de seus trabalhos na dimensão do planejamento econômico, a postura de Lina Bo Bardi diante da cultural local do Nordeste não é, portanto, de recusa da política desenvolvimentista adotada pela Sudene, embasada na industrialização, como confirma a própria literatura⁵ desses mesmos atores

⁴ Também no arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia consta um rascunho de carta enviada a Milton Santos no qual Lina Bo Bardi solicita apoio na intermediação junto a Sudene, sempre no argumento de que a questão concernente ao artesanato e arte popular precisa ser abordado segundo uma dimensão do planejamento econômico.

⁵ Segundo o Prefácio do livro “Tempos de Grossura: o design no impasse”, publicado pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi em 1994, Lina Bo Bardi teria se dedicado a revisitar seus trabalhos no Nordeste brasileiro, interrompidos com seu pedido de demissão da direção do Museu de Arte Moderna da Bahia logo após o Golpe Militar, em agosto de 1964. O livro testemunha essa revisita, no início da década de 1980, em virtude da exposição Design, proposta para

nesse momento histórico. Ao contrário, a arquiteta identifica potência no modo de fazer pré-industrial dos artistas populares, mas sua postura não endossa a continuidade das condições de produção em termos de “conservar formas e materiais”, questão que ela buscará deixar clara em texto retrospectivo⁶ (BARDI 1994, p. 21). Recusando a criação de “fatores de rigidez na própria estrutura social” (FURTADO, 1964 [carta]), a arquiteta vai incorporar o argumento de Furtado que valoriza as formas de organização social pelo que estimulam a capacidade criadora do homem. E é muito provavelmente em resposta a essa provocação que, a propósito de seus esforços em torno do popular, Lina Bo Bardi deixará bem claro, anos mais tarde⁷, que “os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.” (BARDI, 1994, p. 21).

A proposta de uma Universidade Popular confirma o foco de Lina Bo Bardi sobre um modo de fazer, e não necessariamente em formas e materiais; seu desejo de ação estava na “poética das coisas humanas não gratuitas” (BARDI 1963b, [catálogo Civilização do Nordeste]) e não no produto final. Atrelada ao projeto do Museu, que “deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola (...)” (BARDI s/data [rascunho de texto MAMB]), a Universidade Popular implicaria a sistematização de um saber-fazer dentro de uma estrutura de aprendizagem que perceberia na

inauguração do Sesc Pompéia em 1982, e disponibiliza uma coleção de textos da arquiteta e de outros interlocutores em torno da questão de cultura popular, arte e artesanato. Em vários momentos, a autora parece querer deixar claro seu posicionamento sobre materiais, formas, processo, num exercício constante de situação de seus esforços em relação às críticas de Celso Furtado.

⁶ Texto presente no livro “Tempos de Grossura: o design no tempo do impasse.” (BO BARDI, 1994).

⁷ Num esquema gráfico datado de 9 de novembro de 1959, Lina Bo Bardi faz um estudo das atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia, organizando sua atuação segundo três eixos: atividades didática, editoriais e museográficas.

eletricidade vital dos “objetos artesanais” com “padrão industrial” (BARDI 1963b, [Civilização do Nordeste]), expostos nas exposições organizadas por Lina Bo Bardi, a poética necessária para o exercício de um design dirigido às necessidades e ao não à finesse, ao requinte.

Ainda que seja quase incontornável a associação da proposta de Universidade Popular à Bauhaus, vinculadas por uma postura moderna de “planificação” diante das necessidades individuais e coletivas cotidianas, Lina Bo Bardi resiste a essa aproximação ao declarar que “não adiantaria fundar uma nova ‘Bauhaus’ no Nordeste, [pois] o próprio Walter Gropius não corresponderia a uma realidade tão difícil, tão pobre, e Weimar 1918 está longe na história” (BARDI, 1964a [rascunho de carta]). A recusa de Lina Bo Bardi a essa associação baseia-se no seu argumento de que:

A grande tentativa de fazer do Desenho Industrial a força regeneradora de toda uma sociedade faliu e transformou-se na mais estarrecedora denúncia da perversidade de todo um sistema. A tomada de consciência coletiva de mais de um quarto da população mundial, aquela que acreditou no progresso ilimitado, já começou. (...) o problema é fundamentalmente político-econômico. (BO BARDI, 1994, p. 13)

Diferenciando-se, portanto, da iniciativa da Bauhaus através da abordagem do problema como fundamentalmente político-econômico, Lina Bo Bardi valoriza o aspecto da coletividade, sobre a liberdade individual do artista e da responsabilidade social, para “derrubar as fronteiras da estética” (BARDI, 1994, p. 14). Ela não endossa, no entanto, a reação ao fracasso tecnocrático com o que ela chama de “suicídio romântico do ‘não-planejamento’” (BARDI, 1994, p. 14). Ao contrário, ao se vincular à herança da Bauhaus pela ideia de planificação, Lina Bo Bardi investe no planejamento, de onde vem sua insistência, em suas cartas a Lomanto Júnior ou Celso Furtado, na inserção de seus esforços dentro de uma esfera de planejamento nacional. No entanto, trata-se de uma noção de planejamento que, ao revisar criticamente o Movimento Moderno, rechaça “as atitudes da tecnocracia ideológica” (BARDI, 1994, p. 24), seus requintes e sua finesse, em favor dos “buracos e das flechas do Vietnã”, dos “pequenos cacos, fiapos, pequenas lascas e pequenos restos” (BARDI, 1994, p. 24).

Por meio das exposições de arte popular, sobretudo Bahia (1959) e Civilização Nordeste (1963), Lina Bo Bardi não pretendia, como argumenta na carta a Celso Furtado, o congelamento da estrutura social para manutenção das formas de produção nem de seus produtos. Cacos, fiapos e restos de uma prática, de uma determinada organização social fatalmente ameaçados pelos planos de desenvolvimento via industrialização empreendidos no Nordeste, na 1960, pela Sudene, esses objetos, ao serem deslocados pela arquiteta para o ambiente museográfico, tornam-se escombros, ruínas, iluminando outro tempo no momento de sua morte (BENJAMIN, 2012). Mas talvez não tenha ficado claro, dado o ruído de comunicação com Furtado e outras interpretações similares, que o mais interessante e promissor disso era ver pulsar desses objetos, “formas cheias de uma eletricidade vital” (BARDI, 1963, [catálogo Civilização do Nordeste]), um determinado modo de fazer, uma poética do popular. E que essa poética, mesmo em outras bases de produção, poderia responder às necessidades individuais e coletivas alimentando uma proposta de Desenho Industrial “mais aderente às necessidades reais do país” (BARDI, 1994, p. 13).

Lina Bo Bardi acreditava que uma determinada poética, pulsante nos objetos-vestígios de uma cultura em vias de desaparecimento, pudesse interagir com outras formas de produção para chegar a novas criações em vez de abordar o cultural como necessariamente determinado pela base econômica. Se ela acreditava que essa interação pudesse existir, entre economia e cultura, com vistas a criar outras coisas, ela problematizava sim a abordagem de Celso Furtado. Mas sem, no entanto, se desvencilhar da ideia de planejamento, e da necessidade de inserir seus esforços nesse escopo.

Se a economia é a base que sustenta a sobreestrutura cultural (o afirmou categoricamente mesmo sem julgamento de valores), a estreita ligação entre as duas poderá produzir modificações na mesma base. A responsabilidade é grande demais. Defronte aos equívocos, deploro que nosso trabalho que desperta hoje interesse nacional, não tenha estrutura técnica, seja privo dos instrumentos

científicos necessários a uma ação positiva dentro da realidade.
(BARDI, 1964 [rascunho de carta])

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As *Crônicas de arte, de história, de cotidiano, de cultura da vida*, veiculadas no *Diário de Notícias* de Salvador em 1958 e a troca de cartas entre Celso Furtado e Lina Bo Bardi, em 1964, , respectivamente, ponto de partida e objeto de reflexão deste texto, ao discutir e complexificar a dicotomia entre civilização universal e cultura local, colocam em debate questões em torno do artesanato, da arte popular e do desenvolvimentismo que evidenciam a natureza dialética da relação moderno e popular, atravessando noções de design, folclore, kitsch, técnica, industrialização e formas de organização social. Ao dialogar com a discussão proposta por Paul Ricoeur, questionam também sob que condições a criatividade cultural de uma nação persiste diante do perigo de homogeneização que a civilização universal representa e como enraizar as heranças culturais de uma nação, sem cair na simples “ornamentação folclórica” de seu passado.

Quando Celso Furtado responde à carta de Lina Bo Bardi, em 5 de Abril de 1964, o Brasil já tinha passado de governo democrático a ditadura militar. Ambos, Lina e Celso, a essa altura, talvez não pudessem prever com precisão como suas atuações seriam interrompidas com o avanço das novas medidas políticas decorrentes do Golpe Militar de 1964. Reformulações de narrativas estavam em jogo e esse era um campo de ampla disputa de imaginários.

Em Julho de 1964, num de seus retornos de São Paulo (RUBINO, 1999, p. 95), a arquiteta encontra o MAMB ocupado pela Exposição Didática da Subversão: uma exposição sobre material comunista, considerado subversivo, em justificativa à nação das razões da “revolução” militar. A carta de demissão de Lina Bo Bardi virá logo na sequência, em 3 de agosto de 1964.

Muito estranhamente, a arquiteta receberia em 1966 do Governador do Estado da Bahia, Lomanto Júnior, um convite para inauguração das instalações permanentes do mesmo museu que ela havia inaugurado em

1963 com a exposição Civilização do Nordeste – a que foi proibida por ordem superior do Governo Brasileiro na véspera de sua inauguração em Março de 1965 na Embaixada do Brasil em Roma, na Itália com a justificativa de material subversivo. Lina Bo Bardi realizaria ainda uma terceira exposição voltada ao tema do popular em 1969, no MASP, intitulada *A mão do povo brasileiro*. A exposição não conseguiu competir com a pop arte, tema da bienal naquele mesmo ano. Nos tempos da Ditadura, a calorosa discussão em torno do popular parece ter sido preterida em favor do kitsch, do folclore e do pop comercial – elementos fundamentais para uma cultura de sociedade do consumo, dedicada em aprender mais com Las Vegas do que com Salvador.

REFERÊNCIAS

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2012.

FERRAZ, M (org.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996 (2ª ed).

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

FURTADO, Celso. *Uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste*. SUDENE. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido: classe e identidade de classe na Bahia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

RICOEUR, Paul. *History and truth*. Evanstone: Northwestern University Press, 2007.

RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

BARDI, Lina Bo [rascunho de carta]. 5 de março de 1964. S/ local [para] FURTADO, Celso. Recife, 2f. Conversa sobre artesanato e formas de organização social. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

BARDI, Lina Bo. [carta] 1º de Maio de 1963, Salvador [para] Governador da Bahia (Lomanto Júnior), Salvador, 1f. Solicitação de entrevista para tratar do plano de artesanato. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia.

BARDI, Lina Bo. [catálogo de exposição]. Civilização do Nordeste. Texto de apresentação. Salvador, 1963. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia

BARDI, Lina Bo. [esquema gráfico]. Museu de Arte Moderna. 11 de novembro de 1959. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia.

BARDI, Lina Bo. [rascunho de texto]. Documento datilografado. Texto de abertura do MAMB, 1959. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia.

Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.1 7 set. 1958

Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Página dominical do Diário de Notícias, Salvador, BA. N.8 26 out. 1958.

FURTADO, Celso. [carta]. 5 de abril de 1964, Recife [para] BARDI, Lina. Salvador, 1f. Conversa sobre artesanato e arte popular, planejamento e formação técnica. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

LOMANTO JÚNIOR, Antônio. [carta]. 19 de abril de 1966, Salvador [para] BARDI, Lina. São Paulo. Convite para inauguração das instalações definitivas dos Museus de Arte Moderna e Arte Popular. Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

C. S. LEWIS E UMA “ESCRITA DE SI” ÀS AVESSAS

João Lucas Alves dos Santos¹

Na última fase do pensamento foucaultiano, ao desenvolver uma ética voltada para a estética da existência ou invenção de si, pautada no pensamento greco-romano dos dois primeiros séculos, Foucault destaca a prática da “escrita de si” como exercício de constituição do sujeito. Em seus dois modos de configuração, os *hypomnemata* (caderneta de anotações) e as correspondências, a escrita de si configurou-se como uma forma de *askêsis* bastante praticada pelas tradições filosóficas epicuristas, estoicas, cínicas e até mesmo entre os primeiros cristãos. Essa perspectiva da “escrita de si” é fundamental para as discussões sobre uma teoria que procura fundamentar de que maneira um ser humano se transforma em sujeito, visto que o sujeito não é algo dado pela natureza, mas uma invenção. O próprio Foucault admitiu, em certa oportunidade, que essa questão era o objetivo de toda sua pesquisa.

Com base nessa perspectiva da “escrita de si” como uma das formas da invenção do sujeito, invenção que se manifesta no sentido de um gesto político, propomos a investigação de uma “escrita de si” do escritor cristão C. S. Lewis em seus escritos autobiográficos e em suas obras ficcionais em forma de correspondência, em especial, *Cartas de um diabo a seu aprendiz*. Nessas cartas infernais, um diabo experiente escreve a seu sobrinho, um tentador em início de carreira, a fim de que este consiga levar à perdição um jovem humano no período da Segunda Guerra Mundial. Lewis, à maneira de Sêneca, usa a correspondência como exercício de direção: “a carta que é enviada para ajudar seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui para aquele que escreve uma espécie de treino” (Foucault, 2017, p. 150). Assim, fazendo uso do artifício da ironia, a

¹ Mestre em Crítica Cultural (UNEB). Graduado em Desenho e Plástica (UFBA).

escrita de Lewis traz na voz do autor ficcional o trabalho de criação de sua própria subjetividade como cristão.

O início do século XX pode ser caracterizado pelo fim da modernidade e a ascensão do pensamento contemporâneo. Nesse contexto, as ideias de pensadores como, Nietzsche, Marx e Freud reverberavam sobre toda a Europa; podia ser constatado, em diferentes aspectos, a chamada “morte de Deus” na cultura. Esse é o cenário em que o jovem Lewis acaba consolidando sua convicção materialista e ateísta do mundo. Em 1914, Lewis vai para o front da primeira Guerra Mundial lutar pela Inglaterra. Ao retornar de lá, retoma sua formação acadêmica e, um ano depois, passa a exercer a função de professor na universidade de Oxford. Em Oxford, ele conhece J.R.R. Tolkien e outros escritores cristãos que irão influenciá-lo na sua conversão. Em 1931, ao refletir sua própria experiência com a imaginação e a literatura, relutantemente, se vê compelido a aderir a fé cristã. Lewis irá construir uma narrativa sobre essa jornada epistemológica/estética/espiritual que o levou do ateísmo para a fé cristã em duas obras autobiográficas.

Podemos sintetizar o viés de nossa abordagem na seguinte questão: como a escrita de Lewis o constitui enquanto sujeito cristão em seu momento histórico? O indivíduo que vai se constituir enquanto sujeito da fé cristã na Europa da segunda metade do século XX se deparou, sem dúvida, com questões completamente diferentes que, por exemplo, os cristãos dos primeiros séculos da era cristã, período em que Foucault estuda essa subjetividade. É sob esse prisma da constituição do sujeito histórico que pretendemos abordar as *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, bem como obras posteriores, das décadas de 50 e 60, entre elas, sua autobiografia (1955), um diário espiritual pelo luto de sua esposa (1961), a coletânea de correspondências a uma senhora americana, ou as cartas ficcionais para Malcolm (1964).

A “ESCRITA DE SI” NA INVENÇÃO DO SUJEITO

Sabemos que o problema da consciência de si sempre foi uma questão bastante cara para as teorias do pensamento. Na Idade Média, tínhamos essa constituição de si dada pela relação do indivíduo com a revelação mística da soberania divina. Com a chegada da modernidade, em meio ao avanço da ciência e um retorno a racionalidade clássica, a constituição da consciência se desloca da revelação divina para a razão humana, posição que foi devidamente expressa na afirmação cartesiana do *cogito*: “*penso logo existo*”. Essa abordagem da consciência como núcleo racional, autônomo e inerente à condição humana foi cultivada pelo paradigma metafísico até chegar ao seu apogeu com o sujeito do iluminismo, cenário que só começará a mudar com as críticas marxistas e existencialistas (Kierkegaard) ao pensamento idealista daquele período.

No início do século XX, a questão do sujeito passará por uma reviravolta. A partir da teoria de Saussure, teoria que, posteriormente, dá origem ao método estruturalista, e dos estudos da psicanálise de Freud e Lacan, a importância que era atribuída ao sujeito desloca-se, respectivamente, para a linguagem e para o inconsciente, desaparecendo assim o sujeito do conhecimento. Para o estruturalismo, o sujeito só o é enquanto usuário de um sistema de signos (estrutura/ cultura), como sujeito de enunciação, que existe apenas em sua dimensão simbólica.

Em certo sentido, Foucault compartilhou da abordagem saussuriana e estruturalista sobre a relação entre subjetividade e linguagem. Ao comentar a relação de Foucault com uma teoria da representação, Stuart Hall (2016) argumenta que na abordagem foucaultiana a preocupação da semiótica que incidia sobre a linguagem se desloca para o discurso e a relação de poder. Por discurso Foucault entendia algo muito mais abrangente que o sistema de signos linguísticos. São também valores, práticas culturais, e relações de poder, conhecimento e verdade. “Relações de poder, não relação de sentido”, dizia ele. Todavia, nesse sentido, o discurso, não o sujeito, que produz o conhecimento. O discurso é comprometido com o poder, mas não é necessário achar um “sujeito”.

Por outro lado, Foucault, na última fase de sua pesquisa, restaura a possibilidade da constituição do sujeito fora do discurso e das relações de poder sem, contudo, devolvê-lo à posição central que possuía no idealismo metafísico. Essa fase derradeira de sua pesquisa se refere ao trabalho que empreendeu a partir do segundo volume da história da sexualidade. Ao debruçasse sobre as práticas do sujeito ético no período greco-romano, mais precisamente os dois primeiros séculos da era cristã, ele vai conceber um modo de subjetivação produzida pelo exercício do cuidado de si, onde essa constituição do sujeito é tomada do mesmo modo como um artista constrói sua obra de arte. A esse modo de vida Foucault dará o nome de estética da existência ou arte de si mesmo.

É a partir dessa abordagem a respeito das práticas de si como técnicas de elaboração do sujeito que Foucault traz a “escrita de si” como uma dessas formas de invenção/modificação do sujeito. No artigo que escreveu sobre o assunto, Foucault vai analisar uma série de escritos de diversos autores da antiguidade como um modo de *askêsis* capaz de inventar/modificar o sujeito que escreve para si e para o outro. Para homens como Epicteto, “a escrita aparece regularmente associada à ‘meditação’, ao exercício do pensamento sobre ele mesmo que reativa o que ele sabe, torna presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, assimila-os, e assim se prepara para encarar o real” (Foucault, 2017, p. 143).

Esse tipo de escrita, praticada nos dois primeiros séculos da nossa era, pode ser localizada em formas de escritas já conhecidas anteriormente, mas utilizadas para outros fins. Os *hypomnemata*, primeira forma de “escrita de si” evocada por Foucault, poderia ser concebido como caderneta individual de anotações. Nesse período, essa espécie de livro foi comumente utilizada como local para anotações de citações, reflexões e pensamentos ouvidos ou que viam à mente (Foucault, 2017, p. 144). Assim, os *hypomnemata* reuniam tudo aquilo que se pôde ouvir ou ler a fim de que, no momento oportuno, estivesse sempre disponível para servir como guia de suas ações. Nesse sentido, “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’. Ela se torna no próprio escritor um princípio de

ação racional”, e, “é a sua própria alma que se deve criar no que se escreve” (Foucault, 2017, p. 149).

A outra forma de “escrita de si” que Foucault identifica, e em que recai o interesse de nossa investigação, é a correspondência. Ele observa que a própria escrita pessoal do *hypomnemata* poderia servir de matéria prima para os textos que seriam enviados aos outros. Mas, a que ressaltar, o texto da correspondência que, por definição, é destinado a outro, pode permitir também o exercício pessoal. Citando Sêneca, Foucault justifica: “ao se escrever, se lê o que se escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz. A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe” (Foucault, 2017, p. 150).

Normalmente, as cartas como um exercício da “escrita de si” revelavam uma atitude de direção exercida por um homem maduro e experiente a outro que ainda se encontrava em meio às suas atividades no corpo da sociedade. Contudo, a carta que era escrita pelo diretor experiente não se limitava apenas a aconselhar o dirigido, mas, ao ser escrita, continuava a exercitar aquele que dirige. Nas palavras de Sêneca, “quem ensina se instrui”. Podemos ver, desse modo, como a escrita de correspondência torna-se um exercício de constituição do sujeito. Ao trabalhar no discurso verdadeiro para o destinatário, aquele que escreve, pela própria carta que envia, acaba por realizar um gesto sobre si mesmo, um olhar sobre suas próprias práticas.

Diante dessa exposição da abordagem foucaultiana da “escrita de si” fica claro a perspectiva onde a prática epistolar constitui-se uma das formas com que o sujeito se inventa. Embora o estruturalismo tenha certa razão ao dizer que o sujeito não passa de meio de propagação da estrutura geral e abstrata que é a linguagem (*langue*) em seus atos de falas individuais (*parole*), Foucault compreendeu bem que o sujeito também se constitui através de práticas, de exercícios, de relações com outras dimensões do humano. O sujeito não é apenas uma consequência da relação do indivíduo com a cultura, mas ele também é constituído por uma série de atitudes para consigo, para com os outros e para com o mundo.

O PAPEL DA ESCRITA DE SI EM C. S. LEWIS

À primeira vista seria mais apropriado falarmos de uma abordagem da “escrita de si” partindo de diários, cadernos de anotações ou cartas reais escritas pelo autor, pois é a partir desse tipo de escrita que Foucault identifica uma possibilidade de constituição do sujeito. Seria possível, se quiséssemos, começarmos uma abordagem da “escrita de si” em C. S. Lewis por esse viés. Um livro publicado em 1967 trouxe a público o conjunto de correspondências escritas por Lewis a uma senhora americana entre 1950 (quando sua obra já estava bastante conhecida nos Estados Unidos) até a sua morte em 1963. A correspondente dessas cartas não teve seu nome divulgado, a seu pedido, mas sabe-se que ela e C. S. Lewis nunca se encontraram pessoalmente. No prefácio à edição original feito por Clyde S. Kilby encontramos o seguinte comentário: “A tônica evidente destas cartas é o incentivo e a orientação espirituais, e é exatamente por isso que são valiosas”. Nesse sentido, é mais que garantido encontrarmos nessas correspondências o tipo de escrita semelhante aquele ao qual Foucault evoca na prática dos antigos.

Como alguém que alcançou certo reconhecimento em um período onde as cartas ainda eram o meio mais eficiente para a comunicação entre pessoas separadas pela distância, Lewis fazia questão de responder todas as cartas que lhe enviavam, mesmo que tenha declarado em sua autobiografia que um dos requisitos essenciais de uma vida feliz é “não ter de escrever quase nenhuma carta e jamais precisar angustiar-se com o carteiro batendo-lhe à porta”. Embora essa coletânea seja uma das mais longas trocas de correspondências de Lewis, não é a única que chega a mais de cem cartas. Por que então falarmos de uma “escrita de si” em *Cartas de um diabo a seu aprendiz* e em outros escritos ficcionais e autobiográficos produzidos por ele no escopo de sua obra?

Para compreendermos bem essa empreitada é preciso que atentemos para o caráter dos escritos de Lewis a partir da sua experiência com o cristianismo e a literatura. Se quisermos ter um vislumbre dessa questão, podemos evocar um comparativo entre Lewis e seu amigo e influenciador J.R.R. Tolkien. Podemos dizer que em Tolkien encontramos o mesmo tipo

de experiência cristã e literária àquela na qual as obras de C. S. Lewis fazem referência. Todavia, diferentemente deste, não há praticamente nada na produção de Tolkien que possamos pensar como uma espécie de “escrita de si” à maneira foucaultiana. Embora fosse um cristão fervoroso, não era a partir da escrita enquanto produção que Tolkien constituía sua subjetividade cristã; pelo contrário, teceu duras críticas a Lewis quando este passou a escrever sobre sua experiência como cristão.

Essa “escrita de si” lewisiana começa basicamente quando a Segunda Guerra Mundial se instaura no cotidiano da Inglaterra. Em 1941 a BBC convida Lewis para dar uma série de conferências radiofônicas devido à sua crescente popularidade como orador e teólogo popular em Oxford. O sucesso dessas conferências foi tamanho que outras três séries de conferências se sucederam entre os anos de 1942 a 1944. Os livretos baseados nessas conferências acabaram sendo reunidos para publicação em 1952, resultando em uma de suas principais obras, *Cristianismo puro e simples*. Duriez (2006) destaca que Tolkien achava que esse tipo de comunicação deveria ficar a cargo de eclesiásticos profissionais, chegando a comentar que, se teólogos de verdade tivessem começado a escrever teologia para leigos “o mundo teria sido poupado de C. S. Lewis”, evidenciando, assim, sua total desaprovação ao tipo de escrita que seu amigo começara a produzir.

Nos anos 50, Lewis irá publicar uma espécie de autobiografia a que deu o nome de *Surpreendido pela Alegria*. No prefácio dessa obra ele esclarece que o livro é uma abordagem de sua particular experiência com a beleza (que nessa obra é chamada de Alegria), aspecto que o fez sair do ateísmo para o cristianismo. Ele também salienta que essa é a segunda tentativa de abordar a questão, uma vez que já havia feito anteriormente. A tentativa a que ele se refere faz alusão ao livro *O regresso do peregrino* de 1932. Naquela oportunidade, Lewis tinha apenas um ano de convertido e essa era sua primeira publicação após esse fato. Diferente do primeiro, onde uma abordagem teórica é mesclada a uma narrativa cronológica da experiência de Lewis com a Alegria, *O regresso do peregrino* faz esse mesmo percurso através da alegoria, à maneira de *O peregrino* de Jhon Bunyan. O motivo que levou Lewis a reescrever uma mesma narrativa com outro

gênero foi porque lhe pareceu que, em *O regresso do peregrino*, a questão não havia ficado muito clara.

Outra espécie de “escrita de si” lewisiana aparece em 1961, quando o autor escreve um diário espiritual por ocasião da morte de sua esposa. O livro *A anatomia de uma dor: um luto em observação* mostra o lado mais sombrio e amargo de Lewis, até então desconhecido dos seus leitores. Encontramos nesse relato o registro das etapas de sua profunda aflição pela morte de sua amada. A relação de Lewis com Joy Gresham durou, do primeiro encontro em 1952 até a morte de Joy em 1960, apenas oito anos. É possível vermos aqui como Lewis elabora o sujeito cristão frente ao sofrimento e a crise de fé, onde toda sua relação com Deus é questionada a partir dessa experiência:

Nesse meio-tempo, onde está Deus? [...] volte-se para Ele, quando estiver em grande necessidade, quando toda outra forma de amparo for inútil, e o que você encontrará? Uma porta fechada na sua cara, ao som do ferrolho sendo passado duas vezes do lado de dentro. (LEWIS, 2007, p. 31)

Além dessas duas escritas autobiográficas e de seu diário sobre o luto consideramos como uma “escrita de si lewisiana” seus dois livros escritos com a forma de cartas ficcionais. À semelhança de *Cartas de um diabo a seu aprendiz*, obra que abordaremos mais detalhadamente na última sessão deste artigo, *Cartas a Malcolm* é composto de cartas fictícias a uma pessoa fictícia, Malcolm, enviadas por um C. S. Lewis fictício. No fundo histórico inventado por Lewis Malcolm é um amigo que “Lewis” conheceu desde os dias de estudante em Oxford, a quem ele escreve 22 cartas sobre o tema da oração e sobre muitas coisas mais, resgatando, inclusive, assuntos que haviam sido trabalhadas por Lewis na coletânea das cartas infernais. Apesar de termos apenas o lado de “Lewis” da correspondência, somos capazes de deduzir muitas coisas sobre Malcolm a partir daí. Duriez (2006) sugere que “a qualidade da amizade fictícia entre “Lewis” e Malcolm deve muito às amizades da vida real entre Lewis e Arthur Greeves, Owen Barfield e Tolkien, apesar de Malcolm não ser claramente o retrato de qualquer um

deles. Cartas a Malcolm foi o último livro a ser escrito por Lewis, tendo sido publicado um ano depois de sua morte.

Vimos como C. S. Lewis usa sua escrita para inventar-se como sujeito cristão e como ele o faz a partir de sua escrita criativa que mistura gêneros textuais e campos disciplinares. Não tem como isolar sua escrita pessoal como uma escrita apenas subjetiva. Enquanto fala de seus sentimentos e experiências, Lewis trabalha fundamentos teóricos da teologia, literatura e filosofia, além de criar excelentes obras ficcionais e poéticas. Veremos então como ele exercita essa “escrita de si” de forma às avessas em *Cartas de um diabo a seu aprendiz*.

AS CARTAS DE UM DIABO A SEU APRENDIZE A INVENÇÃO DE UM SUJEITO CRISTÃO.

Querido Vermebile,

É com pesar que recebo a notícia de que seu paciente converteu-se ao Cristianismo. [...] Não há motivos para desespero; centenas de adultos convertidos foram recuperados depois de uma breve temporada ao lado do Inimigo e agora estão conosco. (2009, p. 6)

Esse trecho inaugura a segunda carta de uma série de 31 correspondências onde Lewis satiricamente escreve da perspectiva de um diabo experiente instruindo seu jovem sobrinho na arte da tentação. A leitura que tencionamos evidenciar nessas cartas infernais é a de que Lewis, ao refletir seu processo de conversão e as posteriores dificuldades que enfrentou como cristão, decide por usar desse artifício literário para prescrever cuidados necessários que o indivíduo requer ao lidar com as tentações. Nesse sentido, as cartas irão refletir a experiência do Lewis dos anos 40, década em que o escritor se consolida como teólogo popular, em relação aos seus primeiros anos como cristão nos anos 30. Assim como ele, o paciente a que as cartas de Fitafuso se referem trata-se de um jovem inglês que têm que lidar com o contexto sócio-político-cultural de sua época enquanto sujeito cristão. Veremos então como algumas dessas questões serão elaboradas por Lewis a partir das correspondências de Fitafuso.

Na primeira carta, quando o jovem ainda não havia se convertido, Lewis vai trabalhar a questão da argumentação racional como uma tática ambígua no processo de conversão, algo que ele mesmo experimentou quando ateu.

Pelo próprio ato de argumentar, você desperta a razão de nosso paciente; uma vez desperta, como saberemos o que daí poderá resultar? Mesmo se uma cadeia de pensamentos puder ser distorcida a nosso favor, você logo descobrirá que fortaleceu no seu paciente o hábito fatal de atentar para questões universais e ignorar o fluxo de experiências sensoriais imediatas. (p. 3)

Robert MacSwain (2015) observa que Lewis tornou-se ateu em 1911. Para ele, mas que uma fase passageira de adolescente rebelde, era uma “rejeição sincera, ponderada e bastante intensa da crença religiosa em bases morais e intelectuais”. Contudo, ele prossegue, “sua concepção ateísta do universo estava em constante tensão com uma experiência recorrente que ele chamava de ‘Alegria’[...]”. Em 1929, ainda que relutante, essa experiência persistente, juntamente com as dificuldades filosóficas do materialismo e sua crescente amizade com Tolkien fez com que Lewis se tornasse um teísta, mas apenas em termos abstratos, impessoais e idealista. Só em 1931, depois de longa conversa sobre o aspecto mitológico e histórico dos evangelhos ele finalmente aceitou o cristianismo. Esse panorama trazido por MacSwain, baseado principalmente nas suas autobiografias, mostram como a argumentação filosófica foi decisiva em seu processo de conversão, e isso explica a questão de começar sua série de cartas abordando a dimensão intelectual como uma tática que pode ser usada por ambos os lados.

Como um ex-ateu, a prática das orações sempre lhe fora uma dificuldade. Por isso, Lewis parece querer reafirmar através de suas “escritas de si” a necessidade e a importância da prece para o cristão. Na quarta carta do livro *FitaFuso* ensina como seu aprendiz pode estragar a eficácia da prece nos humanos:

Sempre que eles se ocupam do Inimigo somos derrotados, mas há modos de impedi-los. O modo mais simples é evitar que olhem para Ele e voltem o olhar para si mesmos. Faça-os ficar observando os próprios pensamentos e tentar produzir sentimentos pela ação de

sua própria vontade. Quando tiverem a intenção de pedir-Lhe um sentimento de caridade, deixe-os, em vez disso, tentar produzir um sentimento de caridade neles mesmos. Eles jamais devem perceber que é exatamente isso que estão fazendo. Quando pedirem por coragem, deixe-os tentar sentirem-se corajosos. Quando estiverem rezando em busca de perdão, deixe-os tentar sentirem-se perdoados. Ensine-os a avaliar cada prece pela capacidade que elas têm de produzir o sentimento desejado. (p. 18)

Além de dedicar a carta de nº 4 a esse tema, Lewis dedicou também a maior parte de *Cartas a Malcolm* para tratar do assunto. Enquanto na primeira aparecem as dificuldades do Lewis recém convertido ao cristianismo, as últimas expõem as dificuldades do Lewis mais idoso para rezar. Duriez (2006) afirma que “desde a época de sua conversão ao teísmo, Lewis acreditava inteiramente na realidade sobrenatural. Assim, a questão da oração de petição, feita dentro do tempo a um Deus exterior ao tempo, era para ele muito importante”.

Outro assunto abordado por Lewis nas cartas de Fitafuso diz respeito a discussão sobre cristianismo e o alistamento militar para a guerra. Lewis passou por essa experiência ao alistar-se, em 1917, e ser designado segundo-tenente na Infantaria Leve Somerset, atuando na linha de frente de guerra na França. Em abril de 1918 foi ferido por estilhaços de granada, se afastando definitivamente da vida militar. Revisitando sua experiência, Lewis questiona o que seria mais legítimo a um jovem cristão: aderir ao serviço militar e lutar na guerra pela causa de seu país (patriotismo) ou ser adepto do pacifismo? Na carta de número 7 Fitafuso diz a seu sobrinho:

Não me esqueci da promessa que te fiz: refletir se devemos transformar nosso paciente num patriota radical ou num ardoroso pacifista. Todos os extremos, com exceção da devoção extrema ao nosso Inimigo, devem ser encorajados. (p. 33)

Seria ele um homem de grande coragem física, tão grande que não nutre receio ou dúvida quanto aos reais motivos do seu pacifismo? Será que ele consegue, quando está mais próximo da honestidade (nenhum humano jamais está próximo o bastante), sentir-se plenamente convencido de que é movido apenas pelo desejo de obedecer ao Inimigo? Se ele for esse tipo de homem, seu pacifismo

provavelmente não nos será de grande serventia [...] Mas, se ele for o homem que penso que é, tente o pacifismo. (2009, p. 34)

O que quer que ele defenda, sua principal tarefa continua a mesma, Vermebile. Deixe-o começar por considerar o patriotismo ou pacifismo como parte da sua religião. (p. 35)

Como é possível percebermos nos conselhos do tentador sênior, Lewis entendia que a raiz da questão não estava entre uma ou outra concepção moral em si mesmas, mas, quais os sentimentos nos levavam a adotar determinada posição. Mais uma vez observamos como ele projeta nas tentações do paciente seus próprios desafios para se constituir enquanto sujeito cristão. Em um artigo chamado *Por que não sou pacifista*, (resultado de uma palestra feita para a sociedade Pacifista de Oxford em 1940) Lewis deixa claro que caso optasse pelo pacifismo sua decisão não estaria baseada em nenhuma base factual concreta, nem em nenhum raciocínio claro, ou mesmo embasada pela autoridade humana ou Divina, mas teria fortes bases para suspeitar que seus desejos orientavam sua decisão. Ao se considerar um homem desprovido de coragem, aderir ao pacifismo de sua parte seria deixar-se corromper na escolha entre um futuro feliz e as infelicidades da guerra.

Esses pequenos recortes que fizemos em três cartas sobre alguns dos temas abordados na obra mostram um discernimento que Lewis propõe dividir com o leitor das missivas, discernimento que é fruto do seu autoconhecimento obtido a duras penas em sua experiência como novo cristão, mas também fruto de sua extensa leitura de uma escrita espiritual de tradição cristã. Embora se distancie da escrita de direção praticadas na antiguidade, cujo o conteúdo epistolar incidia sobre elementos práticos de tomada de decisões, as cartas lewisianas é mais um exame clínico de qualquer alma sincera.

CONCLUSÃO

A “escrita de si” é uma das formas de constituição do sujeito dentro da perspectiva da estética da existência pensada por Foucault. Nesse contexto, a escrita epistolar se apresenta como uma dessas formas de

“escrita de si”, prática muito utilizada na cultura greco-romana e cristã dos primeiros séculos. Ao abordamos os escritos autobiográficos e as cartas ficcionais de Lewis como uma “escrita de si” tencionamos evidenciar como o autor vai se constituir como sujeito cristão a partir da escrita sobre sua relação entre experiência transcendente e experiência estética. Como vimos, desde sua conversão, o sujeito cristão em Lewis em nenhum momento se descola do sujeito imaginativo, do sujeito que escreve e ler, do sujeito fruidor da arte e da literatura. Assim, *Cartas de um diabo a seu aprendiz* revela como o exercício da “escrita de si será concebido por Lewis de forma às avessas. Através de sua escrita criativa, o autor faz uso da ironia para se colocar no papel de diretor espiritual que, escrevendo para o outro, reafirma as demandas de sua própria subjetividade.

REFERÊNCIAS

- CASSIDY, Joseph P. Sobre o discernimento. In: MACSWAIN, Robert; WARD, Michael (Orgs.). *C.S. Lewis*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 333-352.
- DUREZ, Colin (2006). *O dom da amizade*: Tolkien e C.S. Lewis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos, Vol V: Ética. Sexualidade. Política*. Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2017, p. 141 a 157.
- FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder/Entrevista com M. Foucaut. In: *Ditos e escritos Vol IX: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2014, p. 118 a 151.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*: curso dado ao Collège de France (1981-1982). São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. Subjetividade e História. In. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- KIERKEGAARD, Soren. *O desespero humano* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEWIS, C.S. *A anatomia de uma dor: um luto em observação*. São Paulo, Editora Vida, 2007.

LEWIS, C.S. *Cartas de um diabo a seu aprendiz*. São Paulo, Martins Fontes, 2009a.

LEWIS, C.S. *Cristianismo puro e simples*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

LEWIS, C.S. *O peso de glória*. São Paulo, Editora Vida, 2008.

LEWIS, C.S. *O regresso do peregrino*. Uma apologia alegórica ao cristianismo, à razão e ao romantismo. Rio de Janeiro: Ichtus Editorial, 2011.

LEWIS, C.S. *Surpreendido pela alegria*. São Paulo: Mundo Cristão, 1998.

MARX, Karl. *A Ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MEDO E ESPERANÇA EM AUGUSTO BOAL: CARTA DE UM EXILADO NA PRIMAVERA DE 1975.

Cleane Medeiros da Costa¹

A presente pesquisa nasceu balizada nas discussões do grupo de pesquisa denominado *InReal: historiografia, heterologia, sujeito*, coordenado pelo professor Dr. Washington Drummond do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (UNEB). O grupo propõe análises que tendem desenvolver uma história política do sujeito, marcada pelo uso da escrita como forma de resistência política.

Houve um tempo na história em que seria impensável a possibilidade de qualquer academia aceitar como objeto de pesquisa fatos cotidianos ou objetos pessoais como diários e cartas. Porém, após estudos e embates epistemológicos, pensamos que “a medida da verdade faz o historiador sucumbir às formas de representação hegemônicas, ao custo de abrir mão do uso político” *cf.* (DRUMMOND; SAMPAIO, 2014, p. 164). A historiografia deve a Lucien Febvre e Marc Bloch que, em 1929, romperam com a chamada história positivista, conquistando um lugar para novas formas de fazer história, passando a englobar um leque bem mais amplo de fontes e métodos pluridisciplinares.

Se a medida da verdade é uma armadilha para os historiadores, deve-se buscar, portanto, compreender o homem e sua constituição enquanto sujeito a partir da invenção de si, o que pode parecer abstrato, mas em contrapartida, pode ser racionalizado e defendido teoricamente. O fato é que, como defende Dosse, entramos em uma nova era do fazer historiográfico, “a era do momento reflexivo da história” (DOSSE, 2012, p.

¹ Mestranda em Crítica Cultural (UNEB).

5), em que se busca no passado, justamente o que a priori fora marginalizado ao custo da tentativa de cientificização dessa disciplina.

No que tange a história do teatro, interessa-nos, aqui, enquanto historiadores, não os números de diretores, atores, apresentações, mas a possibilidade de escrever uma história política do sujeito que produz o teatro. Muitas narrativas acerca do tema são meros comentários clivados por ordens discursivas dentro de padrões institucionais que muitas vezes apagam completamente o sujeito da história. É como se ao sujeito não coubessem análises por ser considerado subjetivo. Foucault (1996, p. 7) muito contribuíra para esse debate em suas análises sobre a ordem do discurso. Afirmara, inclusive, que “estamos todos aqui para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra, mas o desarma”.

Fato é que, como afirmam (DRUMMOND; SAMPAIO, 2014, p. 164), essas narrativas “não se remetem nem à experiência, nem à memória, nem ao sujeito”. Para desestabilizar ainda mais a ideia de historiografia enquanto verdade inquestionável, os autores ainda afirmam que “a história não é do domínio do verdadeiro. Se não é mesmo do falso, é do domínio do provável ou efetivo” (2014, p. 164). Então, qual o sentido de se fazer história, logo que, nos parece cada vez mais distante da ciência? Talvez porque não haja ciência capaz de reproduzir o passado tal como aconteceu. Mas, sobretudo, porque essa tem sido a linguagem dos vencedores que também bebem da fonte da invenção.

Porque fazer história, afinal? E mais ainda, porque fazer a história do sujeito? Talvez porque sem esse, não exista linguagem, ciência, sociedade, cultura, filosofia, política, sem os quais também o sujeito seria inexistente, ou talvez porque, ainda que “assujeitado” aos dispositivos de controle foucaultianos, o homem ainda é o único entre os animais, capaz de decodificar o mundo e as coisas, torná-lo inteligível e até mesmo de negá-lo. E, muito embora seja cooptado pelos meios de controle social, não estão neles aprisionados todos os atos e desejos humanos. Nem mesmo o estruturalismo que tentou explicar a tudo com sua fórmula, pôde, de fato, dar conta do sujeito, pois o tem antes de tudo como um valor apenas simbólico nas relações de produção sócio-cultural, cujas singularidades

correspondem aos valores da relação. Para (DELEUZE, 1972, p. 5) os verdadeiros sujeitos são “a definição e a distribuição desses locais e dessas funções (...) é a própria estrutura”. Como seria o sujeito uma estrutura se, após a afirmação acima o autor acrescenta que “as estruturas são necessariamente inconscientes, em virtude dos elementos, relações e pontos que as compõem”?

No nosso grupo de pesquisa entendemos o sujeito não como algo dado, mas, constituído historicamente. Sendo assim, transcende a lógica estruturalista que o tem como uma estrutura que “não é nem atual nem fictícia; nem real nem possível” (DELEUZE, 1972, p. 5).

O homem tem a potência de ser ou não ser e de transcender com a linguagem. Ele tem a potência de transformação constante de si e do meio que lhe cerca. O homem é a própria história de si, ou seja, constituído pelo que está fora dele, mas não inconscientemente como afirmara Deleuze. O sujeito é antes de tudo, um acidente entre suas práticas e narrativas, conforma argumenta Drummond (2018, sp). Sendo assim, pensa-se que

Não é possível se fazer uma história do sujeito e as modalidades de sua constituição sem assumirmos um certo nihilismo temperado: não há fundamento para o sujeito, apenas a várias armações, deslocamentos na superfície e as posições que aí ocupa, numa ligação accidental entre um conjunto de práticas e narrativas. O sujeito é ‘um oco de alma’, como escreveu Clarice Lispector, nunca totalmente preenchido, refém das circunstâncias históricas. Em cada recorte histórico deveríamos nos perguntar sob quais narrativas (e práticas!) o sujeito estabelece relações consigo mesmo, constituindo-se. (DRUMMOND, 2018, sp)

Enquanto ao historiador, diante do desafio do quarto escuro chamado real, deve ter-se a compreensão de que mesmo através da leitura dos códigos deixados em alguma escrita, o que o homem viveu, e que, possa ter narrado, passa por uma zona simbólica, portanto, cabe aceitar que o real é inatingível. Entretanto, isso não quer dizer que nada do que se busque entender sobre o sujeito não tenha validade, pois que, é possível conhecer os rastros deixados, e, como um detetive, ligar os sinais e desvendar as práticas e experiências estéticas que o constituíram.

Então, onde está o sujeito se não preso em uma estrutura ou em uma rede de controle? Onde perceber Boal, logo que, a única forma de conhecê-lo esteja fora do seu corpo real? Parece metafísica procurar algo onde ele não se encontra, mas o que resta de Boal se tirarmos seus discursos, seus escritos, seu teatro e sua estética artística que estão tão intrínsecos ao sujeito, mas que também estão fora dele? Parece-nos bastante lógico. É exatamente a partir dos rastros marcados pelas suas ações que podemos constituir-lo historicamente.

O dramaturgo Augusto Boal viveu a época ditatorial no Brasil e esteve em vívida atividade teatral e política quando a repressão aos artistas subversivos ao regime ditatorial era demasiadamente violenta. Época em que peças de teatro foram censuradas, artistas presos, torturados e exilados em nome do lema nada inocente “ordem e progresso” que constitui a bandeira nacional. Pensemos, pois, que, se os dispositivos de controle foucaultianos que “ordenam” a vida social cooptassem completamente todos os homens cívicos, teria havido total sujeição destes, o que não nos parece possível, logo que surgem em inúmeras épocas os “sujeitos disparatados” como ilustra o próprio Foucault, ou seja, aqueles que divergiam do padrão através de suas práticas. Drummond (2018) aborda que

embora, a sociedade capitalista tenha se especializado na produção e consumo de mercadorias, convergindo para a segurança dos comportamentos, enquadrados em formas constantes, repetitivas e ordenadas, ao dobrar-se sobre si, num jogo disruptivo entre práticas e narrativas, o sujeito que aí emerge torna-se uma inflexão acidental entre o fazer e o dizer. A prática da escrita é uma dessas modalidades de constituição de si que, independentemente dos gêneros, espalhou-se em cartas, diários, romances, crônicas etc. (DRUMMOND, 2018, s/p)

Boal e outros artistas abriram campos de lutas a fim de desmascarar e derrubar o regime também por meio da escrita: escreviam, dentre outras modalidades, peças teatrais, e cartas, as quais eram trocadas também internacionalmente durante exílio, a fim de manter relação e contato entre amigos e artistas. Quando em 1968 surge o teatro do oprimido, este mostra

como principal objetivo fazer emergir o que Boal chamou de “expectadores”. O termo refere-se à transformação de expectadores em atores, em que estes saem da passividade à atividade teatral.

O teatro de Augusto Boal tinha o “povo” como principal público alvo. Fez do teatro uma máquina de guerra contra a censura e injustiças sociais do período em que ditaduras, do meio para o fim do século XX, vinha sufocando a América Latina. O diretor enfrentava seu próprio medo na luta artística contra o sistema opressor, visando colaborar para a formação da consciência crítica dos subalternos iletrados, conforme Gomes; Diniz (2017) discorrem:

Boal queria que o protagonista usasse o teatro de forma democrática, que fosse de acesso a todos, principalmente ao povo que não era alvo da então democracia praticada no Brasil, ministrou cursos de teatro para operários nos quais problemas do cotidiano dos trabalhadores eram discutidos performaticamente na busca de soluções, entretanto, sua forma popular de fazer teatro foi rudemente punida pelo Regime Militar, a censura tentava de várias formas impedir o Teatro Arena de apresentar suas peças, e sempre Boal dava um jeito de driblar os censores, mudar o endereço da peça, promover outras apresentações, até ser sequestrado pelo regime. Boal passou um mês sob custódia dos policiais, sofrendo torturas e sendo acusado de subversão e difamação da pátria no exterior. (GOMES; DINIZ, 2017, p. 4)

A saber, o Teatro de Arena surge em 1956 sob direção de José Renato que, juntamente com Boal o mantém em atividade até a sua interrupção com o Golpe de 1964. Em resposta à entrevista de Dina Sfat, Boal esclarece que embora o teatro do oprimido tenha se desenvolvido em países como Argentina, México e Colômbia, foi no Brasil onde nasceu, em resposta a uma “situação social e política concreta”.

No dia vinte e três de setembro de 1975, na condição de exilado político, Augusto Boal escreve ao amigo Carlos, o qual estava a editar o seu livro *Milagre no Brasil*. O diretor, como menciona na carta, visava usar o livro contra o regime político brasileiro na audiência que estava para ocorrer em Lisboa em Janeiro de 1976. Em Buenos Aires, em uma máquina de datilografar Augusto Boal escreve:

Meu caro Carlos,

A análise que você faz em sua carta do processo português coincide total e absolutamente com o que eu e minha mulher pensávamos, aqui tão distantes. Temos ainda muita esperança, embora tenhamos também muito medo de que tudo tenha sido apenas um sonho muito bom, muito gostoso (...)

Infelizmente, eu já assisti a muitas primaveras: primeiro foi a de Goulart, pouco antes de 64. Tínhamos a certeza de que as transformações sociais já feitas eram absolutamente irreversíveis. E foi aquele desastre que perdura até hoje. A última, foi a de Cãmpora, aqui na Argentina, em 73. Nunca vi um povo tão feliz (a não ser nas fotos que nos chegavam de Portugal). Também poucas vezes tenho visto um povo tão revoltado como o da Argentina de hoje. Vi também a primavera Chilena de Allende e hoje sinto náuseas quando, nessas viagens que faço, sou obrigado a fazer escala por alguns minutos no aeroporto de Santiago.

Em todos esses desastres existiu sempre uma constante: a desunião da esquerda. Nisso, eles, que pensam sempre individualisticamente em aumentar a própria fortuna, eles se unem no momento da luta; e nós, que pensamos no povo, desgraçadamente nos individualizamos, nos atomizamos. Foi assim no Brasil, no Chile e na Argentina. A esquerda argentina não pôde resistir à violência das direitas, unificadas, pelo menos temporariamente.

Mas, por felicidade, ainda creio que em Portugal ainda há tempo. Ainda se pode evitar o desastre embora, como você tão amargamente disse, “existem lugares em que já é perigoso não ser reacionário”...

Fico torcendo para que a pausa “a que a revolução está condenada a fazer” como diz você, seja uma pausa breve. E fico ansioso por receber notícias. E mais ansioso ainda por poder colaborar, de alguma forma, com esse processo que, de qualquer maneira, é maravilhoso se comparado a tanta tristeza latinoamericana.

Espero suas notícias. Um grande abraço fraterno do [rúbrica]

P.S.- Acabo de receber uma carta do tribunal Bertrand Russel. Segundo eles a nova sessão contra o governo brasileiro deve ser realizada em Lisboa na segunda e terceira semana de janeiro, a menos que surja algum imprevisto.

Devo participar como testemunha. Meu testemunho, basicamente, será o meu livro MILAGRE NO BRASIL. Você crê que para essa

época o livro já estará editado? Seria maravilhoso que sim. Por favor, faça todo o possível. [rúbrica]. (BOAL, 2017, s/p)

No primeiro parágrafo, Boal responde à carta de Carlos que tratava do processo de Revolução Portuguesa a qual reivindicava os direitos do povo. Entre as reivindicações, estava a liberdade de expressão e imprensa, fim dos monopólios e distribuição justa da riqueza do país. Embora a carta do amigo traga boas notícias sobre o processo, Boal expressa insegurança em meio a tantas “tristezas latinoamericanas” que vivenciara. Sobre esse momento em que o Brasil encontrava-se numa situação infértil para os artistas tidos como subversivos, (TELES; SAFLATE, 2010, p. 31) abordam que “ainda teríamos nesse período muitos presos políticos e cassados”.

Ainda segundo Saflate; Telles, (2010), a ditadura militar conseguiu reduzir a legalidade à dimensão da aparência. Os autores escrevem que:

Tínhamos eleições com direito a partido de oposição, editoras que publicavam livros de Marx, Lenin, Celso Furtado, música de protesto, governo que assinava tratados internacionais contra a tortura, mas, no fundo, sabíamos que tudo isso estava submetido à decisão arbitrária de um poder soberano que se colocava fora do ordenamento político. (SAFLATE; TELLES, 2010, p. 251)

Exilado e nostálgico, o diretor não deixara adormecer a sua potência criadora. É evidente que questões políticas eram mais que o alvo da arte que produzia. Elas estavam presentes até mesmo nas conversas com a sua companheira, sendo que, ainda distantes do Brasil na condição de exilados em Portugal, mantinham-se informados sobre o que ocorria em seu país.

A realidade em sua volta lhe afligia, vendo traços da história se repetirem. Tão envolvido pelos fatos que chega a sentir náuseas ao passar em lugares que lhes traziam lembranças difíceis de superar. O que muito lhe incomoda também era a desunião da esquerda, enquanto a direita mantém-se unida e bem articulada para alcançar os objetivos projetados.

Para participar do processo contra o governo brasileiro, Augusto Boal investe mais do que a sua presença física e a sua fala, mas, apresentaria o seu livro *Milagre no Brasil* como o seu testemunho.

Em suas montagens cênicas, ele também dizia o que a mídia brasileira em censura não o permitiria. As peças teatrais faziam intervenção no mundo em sua volta, mas, sobretudo, no mundo dentro de si, o que é notado na peça *Murro em Ponta de Faca*, na qual a personagem Maria expressa sentimentos que parecem mais com o seu autor do que com a própria personagem, exilada, preocupada, melancólica, insegura e em constantes fugas.

A montagem ilustra a situação de vida de três casais brasileiros exilados, sendo cada um deles pertencente a uma classe diferente. No caso, burguesia, proletariado e intelectuais, que transitam pela Argentina, França e Chile. Boal põe em pé de igualdade os três casais que dependem uns dos outros para sobreviver sendo a falta de liberdade a característica primordialmente em comum a todos do grupo.

À medida que Boal percebia as incoerências do seu tempo, utilizava-se de sua potência criadora para fazer um teatro engajado. Pensamos dessa forma por percebermos que algumas imagens da montagem *Murro em ponta de faca* parecem fazer uma alusão entre a necessidade da união da esquerda, problema que ele compartilha com Carlos, e às divergências entre os seis personagens que, embora precisem estar unidos para sobreviverem, não conseguiram sequer decidir qual deles fingir-se-ia de morto para que, simulassem uma “marcha fúnebre” despistando, assim, os algozes que os perseguiram em uma determinada fuga.

Contudo, consideramos que o teatro não é, nem deseja ser, um espelho capaz de representar o real, mas uma forma de narrativa inteligível capaz de causar sensações e reflexões e, no que se refere ao teatro de Boal, a transformação dos espectadores. Mais que um veículo de conhecimento, o teatro assume o papel de provocador, pois, ao mesmo tempo é capaz de ser aquele que desafia, ofende ou que promove o gozo. Como defende Antonin Artaud (1999, p. 128), “o teatro só deve fazer o homem e seus apetites intervirem na medida e sob o ângulo em que ele se encontra com seu destino, não para submeter-se a este, mas para enfrentá-lo”. Boal claramente comunga dessa ideia, visto que, o seu teatro fora de renegação e enfrentamento político. O trocadilho sobre o teatro enquanto espelho é ressignificado por Boal (2012), para ele, o teatro deve ser como um espelho

mágico para, quando não gostarmos da imagem que a gente vê, que a gente possa entrar nele e transformá-la.

Vê-se, portanto, o quanto se faz pertinente a fala de Bataille (1987, p. 42) ao afirmar que “Não existe interdito que não possa ser transgredido.” O conceito de transgressão de George Bataille, por sinal, é visto por Foucault como um gesto relativo ao limite. Segundo Foucault (2009, p. 32), a transgressão “conduz a tentar para seu fim, a se reencontrar naquilo que ela exclui, a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda [...] nesse movimento de pura violência”. Sobre o seu medo, Boal afirma:

Não tenho medo só porque tenho medo: fico com medo de que os outros vejam meu medo, sintam meu medo, pressintam que eu estou com medo, sei que o medo está à espreita, o medo é narciso, vaidoso, gosta de se mostrar nos momentos inconvenientes: o medo não tem medo de se exhibir! Quando acontece, empurro a timidez pro lado, grosseiro, e falo alto para esconder o medo... Fico com medo de ter medo e escondo o medo. Onde? Em mim! Que medo! (BOAL, 2014, p. 168)

Joel Dor (1989, p. 107) ao analisar o sujeito lacaniano, afirma que “a relação do sujeito com seu discurso sustenta-se, portanto, em um efeito singular: o sujeito só está ali presentificado ao preço de mostrar-se ausente em seu ser” e que, o sujeito que advém pela linguagem somente se insere nela como um efeito que o faz existir para depois eclipsá-lo. Sendo assim, para Lacan, segundo Dor (1989), ele (o sujeito), só apreende a si mesmo através de uma representação. Para Boal, todos são atores.

Na percepção de Augusto Boal (2012) sobre o que seja o homem, afirma ser este, ator e expectador de si mesmo. Todos são teatro ainda que não façam teatro. É aqui onde ele afirma talvez até inconscientemente que o homem se constitui pelo que lhe está fora. No programa Encontro Marcado com a Arte, apresentado em 25/08/2011 ele afirma que seu trabalho sem os seus amigos não teria existido e que, fora influenciado até por filósofos que não havia lido, mas que seus amigos haviam lido e lhe compartilhado. Sentia-se um protagonista, e ao mesmo tempo, seu próprio escritor, diretor, e figurinista.

Afirmara que no momento em que fala com outras pessoas, está sendo ator e que é assim com todos os homens. A transgressão de Augusto Boal era o esgarçamento do seu “medo de ter medo”, e por isso falava alto, escrevia, atuava, dirigia e transformara o teatro e o mundo a sua volta. Ele sabia que enquanto estava transformando a sua imagem, estava transformando a si mesmo.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos).

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. São Paulo: L&PM, 1987.

BOAL, Augusto. *Encontro Marcado com a Arte*, 2011. Instituto Augusto Boal. Disponível em: <<https://institutoaugustoboal.org/2011/08/25/encontro-marcado-com-a-arte/>>.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DELEUZE, Gilles. “*Em que se pode reconhecer o Estruturalismo*”, In: A ilha deserta e outros textos. São Paulo, 2. Reimp.: Iluminuras, 2006.

DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre. Artes Médicas, 1989.

DRUMMOND, Washington e SAMPAIO, Alan, *Genealogia e historiografia: dissolução do sujeito, elisão da memória*. In: REDOBRA . nº 13 . ANO 5 . 2014.

DRUMMOND, Washington. Hiperviolência e pornografia como “cosmética de si”. In: *Revista Barril*, Edição: 20, junho de 2018 . Disponível em: <<https://www.revistabarril.com/hiperviolencia-e-pornografia-como-cosmetica-de-si/>>.

FABIAN; LIBERO SAPORETTI. *Augusto Boal*. Instituto Boal, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c-LE9kXutRw> em 22-07-2018.

FOUCAULT, Michel Prefácio a transgressão. In: *Literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 28-45. (Ditos e escritos III).

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Gislaine; DINIZ, Alai Garcia. *Murro em ponta de faca: o teatro como denúncia e enfrentamento*. Disponível em < file:///C:/Users/Lize/Downloads/Artigos%20Humanidades_%20248-262.pdf>. Anais do Humanidades nas Fronteiras: imaginário e cultura latino-americanas, 2017.

Instituto Augusto Boal (blog oficial), 2017. Disponível em: < <https://institutoaugustoboal.org/category/correspondencias/>>

TELES, Edson e SAFLATE, Vladimir (Orgs). *O que resta da Ditadura: A excessão brasileira*. São Paulo. Boi Tempo, 2010.

MILITÂNCIA POLÍTICA E SACRIFÍCIO: PARTICIPAÇÃO DOS DOMINICANOS NA LUTA ARMADA (1967-1978).

Mikaeli da Silva Vicente¹

INTRODUÇÃO

A pesquisa se fundamenta no conceito de sacrifício oriundo da teologia-política e sua aparição na guerrilha urbana e experimentação estética, através da análise das cartas presente no livro “O canto na fogueira: Cartas de três dominicanos quando em cárcere político”, de Frei Beto, Frei Fernando e Frei Ivo (1978), buscando esclarecer aspectos religiosos envolvidos em meio a um período fatídico, analisar o clima de violência que se alastrou no país e aspectos dos documentos epistolares, confessionais e levantamentos dos principais impasses de violência e política estabelecida no período. Por sua vez, essas cartas, tomadas como documentos, foram estudadas e selecionadas para efetuarmos o levantamento do conceito de sacrifício e sofrimento.

É algo inédito, nesse cenário político ditatorial e marco histórico, o aparecimento de uma cultura que namora intimamente com a noção de sacrifício e devoção religiosa, na qual estão imersos grandes grupos de populações. Nesse contexto e em meio ao cenário político nacional que é de grande turbulência, saindo de uma rara experiência democrática e mergulhando em uma ditadura cruel assistiremos às formas e estéticas que religiosos, entre eles os dominicanos, produziram para dar conta do enfrentamento às forças políticas que ignoravam os interesses da população.

¹ Graduada em História (UNEB).

Para conhecer como os dominicanos produziram e entenderam o Brasil daquele momento específico, é que mergulharemos na análise da correspondência dos mesmos, tendo como fator facilitador o tom confessional dos religiosos que permitem ver, sem censura, os limites e os entraves da vida naquele tempo cheio de sacrifícios e dores, suportadas com o sentimento de heroísmo e a força do sacrifício religioso, lastreado pela esperança no consolo que o divino traria nesta vida ou em outra.

São diversos os temas abordados pelos dominicanos em suas escritas, em suma, neste trabalho foram destacados discursos sobre temas políticos, relações religiosas e sofrimento.

QUESTÕES SOCIAIS E POLÍTICAS

O golpe de estado que vigorou no Brasil entre os anos de 1964 a 1985, nesse período instauraram um regime comandado por entidades militaristas que passou a governar o país a partir de ordens militares, tornando possível o fim do governo de João Goulart. É interessante destacar que, os eventos ocorridos no Brasil neste período mudaram completamente a realidade social, política e econômica durante os 21 anos, com maior respaldo numa forma repressiva e violenta. Ao referir-se a tal assunto remontamos a relatos de pessoas que vivenciaram de perto a desconstrução de um governo e o mesmo sendo substituído por outro de feição autoritária. Envolvidos em um meio totalmente desprovido de uma realidade digna, os dominicanos estudados aqui buscaram, mesmo em meio às mazelas da prisão, levar o evangelho e dar continuidade a sua vida religiosa, ao tempo que repensaram a vida religiosa e os compromissos assumidos na militância política.

A forma como pensamos o meio social do período ditatorial no Brasil perpetua analisar alguns aspectos interessantes, os quais nos permitem observar e entender como os conceitos foram construídos e facilitar trabalhar a noção dos fatos, bem como se permitir a uma análise da realidade e as relações entre os vários aspectos, isso é possível a partir dos documentos confeccionais.

Segundo os dominicanos religiosos, sua missão enquanto cristão era dar continuidade aos ensinamentos do evangelho de cristo, um cárcere não era motivo de se restringir a esta missão e dever do cristão. Nada era visto como obstáculo ou problema, e sim como um aprendizado, a vida cristã põe em comunhão a solidariedade a todos sem qualquer espécie de isolamento. É importante destacar qual era o nível de convivência existente entre essas diversas pessoas de culturas distintas que compunham nesse sistema prisional, pois as mesmas formam um aglomerado organismo que compõe a sociedade na eclosão de seus mártires, a partir dos diversos contextos históricos sociais.

[...] é preciso que concentremos todas as energias que temos para que a missão seja bem cumprida, e que o nosso amor seja eficaz. Renunciar não é sentir falta do que renunciamos. A renúncia pesa, muitas vezes é difícil e nos faz sofrer. Mas é compensada pelo objetivo alcançado.²

A prisão para os dominicanos é justificada em sua religião como uma forma sacrificial presente nas doutrinas religiosas, desta maneira, poderia expandir sua fé em meio às mazelas do cárcere, ou seja, eles não se mostravam indignados por estarem presos ou muito menos insatisfeito com a missão que deveriam cumprir, a de levar o evangelho e tornar possível que as pessoas tenham conhecimento de seus direitos e que assim pudessem expressá-los em forma de resistência.

“Hoje eu me encontro mais convencido de que não posso lamentar, de modo algum, o que sofro, sob o pretexto de que essa é a vontade de Deus”.³

Não bastava apenas querer ser bom e fazer as coisas certas se o próprio sistema não permitia, pois as leis não os protegem ou os defendem

² Relato de Frei Fernando em uma de suas cartas escritas no Presídio Tiradentes em maio de 1972 a uma religiosa dominicana.

³ Relato de Frei Ivo em uma de suas cartas no Presídio Tiradentes em 24 de janeiro de 1971 a uma tia.

das injustiças, se uma pessoa humana tem dignidade, a exploração vem a ser um atentado a essa dignidade e que não se leva em conta os princípios e os ideais. A este respeito, é esclarecedor transcrever que, essa ideia era utilizada pela Igreja Católica para justificar seu abandono ao meio pobre, como se nada que pudessem fazer ou contestar seriam levados em conta, como se o governo fosse maior que o poder do povo, como se o lugar desse povo realmente estivesse restrito a obedecer sem nenhum resquício de liberdade ou direitos, os mantendo calados e cegos para a verdadeira realidade. O posicionamento conservador e conciliador de parte da igreja frente aos processos políticos do período e o apoio expresso ao regime ditatorial, corresponde a uma descentralização do valor universal cristão.

INTERPRETAÇÕES SOBRE O SOFRIMENTO E SACRIFÍCIO

A militância dos dominicanos nos instiga a perceber o quanto o povo era tributário de um passado oprimido e a dimensão da miséria pela qual foram reduzidos. Como em toda e qualquer prisão, os cárceres da ditadura compunham de vários tipos de pessoas, muitos deles compartilhavam com os religiosos presos assuntos sobre a realidade social que estavam vivenciando e a verdadeira face do país voltada para a sociedade de consumo, em que o capitalismo investia nas grandes indústrias com o propósito de levar a sociedade ao consumismo. Segundo as concepções analisadas pelos dominicanos, é de grande relevância destacar que o capitalismo passou a tomar conta da ideologia de boa parte da sociedade, fator que se consolidou com base na produção de riquezas e exploração do trabalho.

Ao mesmo tempo as cartas indicam que nesse sistema capitalista possa haver um movimento geral de solidariedade para uma política eficiente de investimentos, organização da produção e da comercialização e, de igual modo, de formação que critique o aparelho industrial em seu intuito de exercer um poderoso controle sobre o indivíduo como se o mesmo fosse condicionado pela máquina. O desejo dos dominicanos era de que a Igreja Católica visasse os pobres e excluídos, estes compunham a

imagem da marginalidade social, em que os interesses em lucros, por parte da elite, tornava possível o desequilíbrio social, na qual boa parte da população recebia o mínimo necessário para sobreviver e a demanda por sobrevivência se tornava um problema social.

O conceito de sofrimento, de um modo geral, é associado a um conjunto de fatores a que são reduzidos no sistema prisional, assim como da situação política e econômica do povo brasileiro. As características que revelam um sofrimento são também as dores físicas e morais, amarguras, angústias, dificuldades, vida miserável, em suma, o sofrimento vivido nos cárceres da ditadura. Para melhor compreensão foi necessário abordar alguns teóricos que em suas obras analisam o conceito de sofrimento. O filósofo Friedrich Nietzsche, estudado por Tiago Calçado, no livro “o sofrimento como redenção de si”, nos ajuda a entender o conceito de sofrimento a partir de suas experiências, pois em sua trajetória tentou redescobrir a si mesmo através de seu sofrimento físico, do qual padeceu boa parte de sua vida, cedo teve a convicção de que seu problema era hereditário, não lhe restando nada mais que a aceitação do mesmo.

Tomando o sofrimento como principal protagonista do entendimento de si, Nietzsche traçou caminhos até se chegar a uma ideologia de que o mesmo tem um poder de autolibertação, isso o contrapõe ao discurso científico a respeito da doença física, chegando à conclusão de que a medicina no século XIX exerceu uma grande influência na ideologia social estabelecendo um padrão de vida e conceitos pelos quais os indivíduos pudessem se enquadrar e serem circunscritos, como nos explica Calçado, quando afirma “Nietzsche, se contrapôs ao poder mesmo do saber, da verdade que é atribuída aos saberes dominantes, e aos efeitos de verdade que eles veiculam sobre as subjetividades”⁴.

A falta de liberdade faz com que as pessoas sejam capazes de perceber as coisas com mais nitidez, além de adquirir uma visão mais ampla

⁴ Explicação do sentido do sofrimento na filosofia Nietzscheana, contida no livro “o sofrimento como redenção de si” do Autor Tiago Calçado, página 35.

dos momentos vividos e a sua total e real construção. Existe uma liberdade por trás das grades da prisão, a do interior, em que se é possível conhecer a si mesmo em meio ao sofrimento humano, é a partir daí que se pode enxergar, de fato, o que se vive, em uma escala que mal podiam imaginar o reconhecimento de seus privilégios, as condições que desfrutavam e que muitos não podiam ter.

É claro que a vida na prisão não era nada agradável, refuto a noção de que muitos sofreram horrores, foram sujeitos a condições desumanas, torturados das mais perversas e diversas formas que chega a se perder a noção de que se trata de um ser humano, alguns eram isentos de serem sujeitados a tamanhas humilhações, então eram considerados de “certa forma” como privilegiados dentro do contexto da crueldade, mas este não foi o caso dos dominicanos, não foram imunes de maus tratos, torturas, sofrimentos, perseguição e todos os adentros utilizados para hostilizar a integridade humana.

Um dos estudos de Michel Foucault, “A escrita de si”⁵, nos conduz a um caminho que leva a entender como diários e cartas podem constituir o sujeito. A escrita de si não está vinculada apenas a sentimentos ou rupturas da vida do indivíduo, mas aos diversos fenômenos que ocorrem em sua volta, ou seja, existe uma razão pela qual se desenvolve uma escrita cujo intuito é buscar a constituição e entendimento de si mesmo.

Partindo da ideia de que há uma diversidade de produção e que cada um tem a sua forma de se expressar, ao analisar as cartas devemos partir para a contextualização do momento vivido por quem as escreve e o motivo pelo qual os levou a relatar tal experiência. Neste âmbito, deve se analisar a escrita como uma exteriorização, pois a mesma se constituía como uma forma de expressar a solidão vivida, como uma espécie de desabafo, como se esta forma os ajudassem a serem melhores e mais fortes a cada dia, já que suas rotinas eram torturantes e a escrita favorece se redescobrir, em meio a

⁵ Estudo sobre “A escrita de si”, extraída da coleção de textos de Michel Foucault, contida no livro “Ética, sexualidade, política”.

um momento degradante, uma forma de viver, de pensar e de se enxergar. Para os dominicanos que viveram tensos momentos no cárcere a escrita significava também um meio de libertação, pois as cartas são táticas dentro do contexto que se estabelece.

A escrita de si a partir do corpo traz uma dialética sobre “o sentimento da existência” que está vinculado às percepções físicas, por exemplo, o corpo traz marcas não somente de um passado vivido, mas de uma trajetória de vida e de uma história. A escrita é também analisada como uma das táticas de intervenção e exteriorização, assim entendidas através dos diálogos nas cartas, a mesma proporcionava aos dominicanos uma nova forma de dar continuidade a sua militância, o mesmo proporcionava a constituição de uma subjetividade militante, religiosa que enfrentava e compreendia a si através das narrativas do sofrimento vivido no regime prisional e da memória velada das torturas.

Contudo, a escrita (cartas) produzida pelos dominicanos durante o regime prisional indicou a constituição de uma subjetividade militante de enfrentamento ao regime militar e de produção de novas táticas de resistência, atuação política e reelaboração teológica. Este trabalho também possibilitou compreender a escrita enquanto um registro de experiências cotidianas, bem como o reconhecimento de si, possibilitando a constituição histórica do sujeito.

Para conhecer como os dominicanos produziram e entenderam o Brasil daquele momento específico, foi necessário se aprofundar na análise da correspondência dos mesmos, tendo como fator facilitador o tom confessional dos religiosos que permitem ver, sem censura, os limites e os entraves da vida naquele tempo cheio de sacrifícios e dores, suportadas com o sentimento de heroísmo e a força do sacrifício religioso, lastreado pela esperança no consolo que o divino traria, nesta vida ou em outra.

As experiências da prisão ajudam o leitor a entender essa complexidade de como é viver em um mundo reduzido às mazelas das prisões descritas pelos dominicanos de maneira sucinta, relatando detalhadamente suas condições de vida sem nenhum receio ou mágoa da vida sofrida, apesar de sentirem a morte por perto diversas vezes. Vemos como na década de 60 e 70 a fé cristã e a militância comprometida com

causas sociais atingiram os jovens religiosos, chegando ao ponto de aproximá-los da luta armada que enfrentava o regime ditatorial, provando que a fé cristã e a opção social não eram incompatíveis.

REFERÊNCIAS

BETTO, Frei. *Cartas da Prisão, 1969-1973*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

BETTO, Frei. et al. O canto da Fogueira: Carta de três Dominicanos quando em cárcere político. Petrópolis: Vozes, 1978.

CALÇADO, Thiago. *O sofrimento como redenção de si: doença e vida nas filosofias de Nietzsche e Pascal*. 1ª ed. Paulus. 2015.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: passagens. 1992. Pp. 129-160.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro. São Paulo: Edições Graal, 1979.

GASPARI, E. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GASPARI, E. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KLINGER, Diana. Escritas de si, escrita do outro: o retorno no autor e a virada etnográfica/Diana Klinger. 2ª Ed. –Rio de Janeiro: Letras, 2012.

VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si: história da percepção do corpo, século XVI-XX*/Georges Vigarello; tradução de Francisco Morais. Petrópolis; Rio de Janeiro. Vozes. 2016.

DE DARCY PARA GLAUBER, QUESTÕES SOBRE A ALMA N(A) (D)A POLÍTICA

Sophia Midian Bagues dos Santos¹

Em um momento histórico em que, mediados pelos dispositivos digitais, responsáveis pela disseminação de imagens, representações, *fake news*, na era do império dos signos, uma parcela dos brasileiros reivindica o retorno da Ditadura Militar. A atmosfera geral do Brasil é de rebuliço, deflagrado sentimento geral de insegurança pela greve dos caminhoneiros que já afeta o abastecimento de víveres e gasolina nos principais centros urbanos. Desse modo, a gasolina reforçou sua importância crucial na dinâmica do mercado e a ameaça de faltá-la nos tanques dos automóveis desesperou a sociedade.

A insipiência momentânea no fornecimento dos derivados do ouro negro foi o suficiente para que grupos civis se manifestassem a favor de uma intervenção do exército na contenção da greve e se multiplicassem os apelos, principalmente nas redes sociais, para que fosse instaurado, novamente no país, o militarismo. Muito diferente do motivo que provocou a tomada do poder pelos militares no golpe de 1964, em que o presidente João Goulart foi deposto. Em carta escrita ao cineasta Glauber Rocha, eterniza Darcy Ribeiro:

O que a história nos colocou foi aquela conjuntura concreta, com as oportunidades de romper a velha ordenação social que ela ensejava e também com as limitações que impunha (...) a política do governo Jango, sendo encarada pelas classes dominantes como revolucionária (...) provocou a contra-revolução, por parte dos interessados em manter a velha ordem. (BENTES, 1997, p. 439)

¹ Professora da Universidade do Estado da Bahia.

Glauber havia pedido ao amigo para que este, na posição de autor do plano de governo do ex-presidente, fizesse-lhe uma análise da figura de Jango:

Glauber, meu irmão:

Você me pede que escreva sobre um tema tão amplo e complicado, que nem com todos os meus livros consegui ou tentei abarcá-lo. Pede, nada menos, que eu entre na alma do Jango para interpretar seus desígnios passados e futuros, para avaliar suas convicções e para captar sua visão de mundo. Imagine se alguém pedisse a um amigo que desse de você, Glauber, um retrato-diagnóstico desta natureza. (...) Não acha que seria impossível? O máximo que se pode alcançar neste plano de prospecções biográficas são visões – mais ou menos informadas – de como as pessoas atuam em certas circunstâncias. (Ibid., p. 439)

O pedido era parte de uma pesquisa para o projeto “Jango”, composto por um filme, uma peça de teatro e um romance. A esses escritos Glauber se dedicou até a sua morte, em 22 de agosto de 1981, os quais foram salvaguardados nos arquivos do Tempo Glauber², no Rio de Janeiro, até o encerramento de suas atividades, em novembro de 2017, estando agora sob a guarda da Cinemateca Brasileira. Das três propostas que integrariam o Projeto Jango, somente a peça “Jango – Tragédia em três atos” chegou a ser encenada pelo diretor Luis Carlos Maciel, em 1996 e, mais recentemente, pelo diretor baiano de teatro Márcio Meirelles. Glauber também se inspira em Jango na criação do personagem Vieira, de Terra em Transe, o governador populista de Província, interpretado por José Lewgoy:

² “O Tempo Glauber é o acervo do Glauber, não o imóvel. Ele tem esse nome porque não está condicionado ao espaço. Agora começa uma nova etapa. A obra tem que circular. Não trabalhamos doze anos no restauro dos filmes para eles ficarem enfiados numa caixa de poeira”, disse Paloma em matéria ao Estadão, disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,tempo-glauber-encerra-suas-atividades-no-rio-de-janeiro,70002084830>>.

O Governador Filipe Vieira anda apressado pelos corredores do palácio (...Todos falam ao mesmo tempo, repórteres e fotógrafos cercam Vieira.

Vieira: Calma! Calma!... Novas informações?

Capitão: O presidente exige sua renúncia em cinco horas.

Vieira: Mais alguma coisa?

Capitão: A infantaria federal já se deslocou para Alecrim.

Vieira: Calma. Não quero derrame de sangue.

(Terra em transe)

Além de se constituir enquanto fonte de pesquisa, a troca de cartas entre Glauber Rocha e Darcy Ribeiro, a respeito do ex-presidente, João Goulart, torna-se uma ferramenta que auxilia no desvelamento de si perante o outro, à medida que, também, funciona como uma pista do momento histórico em que aquela correspondência acontece. Embora esse tipo de formato de escrita seja considerado aquém dos documentos na pesquisa em História, formando com os diários, crônicas e canções parte do limbo historiográfico, meros coadjuvantes, seu papel principal se reforça na reinvenção de si, sobretudo, em um período marcado pela crise do sujeito, ocorrida sob a égide das profundas transformações postas em curso na primeira metade do século XX.

As cartas trocadas entre Glauber e Darcy inserem-se em uma “política da escrita”, conceito em que Jean-Michel Heimonet defende o ato de escrever como uma continuidade da ação política, indo além da representação ou da resistência, atuando como uma intervenção e um enfrentamento público, como revela esse trecho extraído da correspondência trocada entre os dois amigos:

Você pergunta se Jango teria um projeto para o Brasil. Eu diria que sim, porque às forças políticas nas quais ele se sustentava correspondiam aspirações que ele expressava (...) (Reforma Agrária, contenção de exploração estrangeira, direito de greve, liberdade sindical, expansão de educação popular, etc.), tiveram naqueles anos livre curso para manifestar-se de mil modos. (BENTES, 1997, p. 443)

Essas e outras missivas foram publicadas no livro “Cartas ao Mundo”, organizado por Ivana Bentes, que reúne a correspondência entre

Glauber, familiares e amigos, entre eles, figuras ilustres da intelectualidade e da vida artística do Brasil e do mundo.

“Na intimidade propiciada pela palavra escrita, o missivista Glauber Rocha sustenta sua fala vulcânica, sua inteligência violentamente libertária, sua emotividade desmedida, seu *logos*, às vezes, arrogante, às vezes compassivo”, aponta Bentes na orelha do catatau. O compêndio nos permite transitar no momento histórico pelo qual passava o Brasil, no período que concerne à profícua troca de cartas entre Glauber e uma geração de intelectuais³, artistas e políticos, como Caetano Veloso, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Ênio Silveira, João Ubaldo Ribeiro, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Alberto Guevara e Darcy Ribeiro, dentre outros.

Especialmente de 1971 a 1976, Glauber acompanhou de perto – e registrou em seus escritos – o comunismo internacional, decorrente de viagens a Cuba, ao Congo, Chile e a Moscou. No período em que o Ato Institucional Nº 5 restringia a liberdade política e artística no Brasil, Glauber Rocha se retirou em um exílio criativo, que começou na viagem feita à Nova

³ “os intelectuais surgiram historicamente no e do ultrapassamento da oposição entre cultura pura e o engajamento; são por isso seres bidimensionais; para evocar o título de intelectual, os produtos culturais precisam preencher duas condições, de um lado pertencer a um campo intelectualmente autônomo, independente do poder religioso, político, econômico e outros, e precisam respeitar as leis particulares desse campo do conhecimento. De outro lado precisam manifestar sua perícia e sua autoridade específica numa atividade política exterior ao campo particular da sua atividade intelectual. Eles precisam permanecer produtores culturais em tempo integral sem se tornar políticos no sentido profissional do termo (...) quanto maior a independência do intelectual com relação a interesses mundanos, a independência advinda da sua maestria, tanto maior a sua inclinação a asseverar esta independência criticando os poderes existentes e tanto maior a efetividade simbólica de qualquer posição política que ele possa tomar” (BOURDIEU, 1989, p. 99).

York, em janeiro de 1971, quando apresentou a tese "Eztetyka do Sonho"⁴ na Universidade de Columbia.

Antes de sair do país, porém, anunciou no Pasquim a extinção do cinema novo em decorrência do golpe militar, movimento em que se autodeclarou, em entrevista ao *Le Monde*, como o "cavaleiro da esperança, o profeta de uma revolução malograda".⁵ O *Leão de sete cabeças*⁶ foi realizado nesse período, no Congo. Na Espanha, filmou *Cabezas Cortadas*, rodado na região da Catalunha (BENTES, 1997).

Glauber Pedro de Andrade Rocha dialogou com líderes revolucionários e elaborou sua subjetividade com um pensamento político original, ao ponto de chegar a suscitar a genialidade do coronel Golbery Couto e Silva, comparando-o a Darcy Ribeiro, a quem consultava a respeito da personalidade de Jango.

Darcy já receava que Glauber pudesse se reconciliar com Golbery, o que veio a ser confirmado na carta que o cineasta enviou para Zuenir Ventura, em 31 de janeiro de 1974, da capital da Itália. Em meio às ideias de Darcy, às quais haviam tido acesso tanto na correspondência epistolar quanto no encontro que o cineasta tivera com ele no Peru, Glauber anunciava suas conclusões:

"Querido Zus, (...) acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. Estou certo inclusive que os militares são legítimos representantes do povo. Chegou a hora de

⁴ "O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário. O sonho é o único direito que não se pode proibir", trecho de *Eztetyka do Sonho*, manifesto escrito por Glauber Rocha em 1971, posterior à *Eztetyka da Fome*, feito 1965, onde discursa sobre a estética da violência como um sentido revolucionário.

⁵ *Entrevista concedida a Louis Marcorelles e publicada, no Brasil, por Novais Teixeira, em O Estado de S. Paulo. (Apud REZENDE, 1986)*

⁶ No título original do filme, *Der leone have sept cabeças*, Glauber Rocha critica, através dos diferentes idiomas usado em cada palavra, as colonizações perpetradas pelos alemães, italianos, anglo-americanos, franceses e portugueses.

reconhecer sem mistificações, moralismos bobocas, a evidência: (...)
Acho Delfim Netto burro, idem Roberto Campos. Chega de
mistificação. Para surpresa geral, li, entendi e acho o General
Golbery um gênio – o mais alto da raça ao lado do professor Darcy”.
(Ibid, p. 448)

Entretanto, como pondera o cientista social Gilberto Felisberto Vasconcellos:

Até hoje persiste a incompreensão de enquadrar Glauber Rocha como um porra-louca e inconsequente, porque assumiu, em seu discurso polifacético, as contradições alucinadas da sociedade brasileira. Do que ele pensou, falou, filmou sobre os militares, a inércia mental reteve apenas a frase, dita numa entrevista fora do Brasil, em Roma, 1974 (...) Admitamos que Glauber se equivocou quanto ao trêfego general, supondo que ele estivesse empenhado em realizar as reformas de base – agrária, moradia, educação, saúde – quando, na verdade, seu soldo vinha das multinacionais. O problema é que a frase de Glauber sobre Golbery é um tanto irônica, inclusive porque deve ser neutralizada em função do antropólogo Darcy Ribeiro, que era ideologicamente antípoda do general multinacionalizado”. (VASCONCELLOS, 2001, p. 143)

Na primeira carta do livro, escrita aos 14 anos, Glauber revela seu conhecimento sobre a cultura universal. "Não serei superior como Nietzsche, pessimista como Schopenhauer ou cínico como Voltaire" (Ibid, p. 78), relata o jovem nascido em Vitória da Conquista, interior da Bahia, no ano de 1939, ao seu tio Wilson Mendes de Andrade. Em 1954 Glauber deixa o interior e ingressa no Colégio Central, em Salvador, onde se iniciam suas aventuras artísticas, quando, já em 1956, realiza dramatizações com As Jogralescas, junto com seus colegas dessa época. A partir de 1957, começa a atuar como jornalista, primeiro como repórter policial, para então se consolidar como crítico do Jornal da Bahia, e depois, do Diário de Notícias. Mais tarde, em 1963, lança sua Revisão crítica do cinema brasileiro, ganhando notoriedade dentro do campo, com diversos artigos publicados a respeito da obra nos principais jornais brasileiros da época.

Embora nunca tenha esboçado nenhum estudo sistemático sobre a obra do cineasta nascido no sertão baiano, na cidade recebi uma herança

grata do empenho de amantes do cinema que mantinham um projeto de cineclubes⁷ no auditório da universidade em que fiz minha graduação, o Glauber Rocha, palco de lendários debates e seminários voltados para o filho da terra, que ganhou reconhecimento internacional e tornou-se uma espécie de mito, o pai do Cinema Novo. Em 1969, Glauber ganhou o prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes, pelo filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, sonho grande para qualquer menino de interior:

O que você fez até agora como cineasta assegura uma audiência internacional maciça, à qual você pode dizer coisas significativas sobre o que nós somos como povo, que nos ajudem a realizar nossas potencialidades. Confio em que você fará isso muito bem, arrancando outra vez do peito a imagem que quer transmitir: verdadeira, lúcida e motivadora. (Ibid, p.445)

Com sua fala direta, franca, por vezes agressiva e irônica e sua postura polêmica e inquiridora, quase sempre com discursos inflamados, Glauber se relacionava socialmente, maneira que poderia ser definida através do conceito de *parrhesia*, exposto por Foucault nos últimos cursos que este deu no Collège de France, de 1983 a 1984, intitulados “A coragem da verdade”:

“A *parrhesia* é, inicialmente, definida por Foucault em sua dimensão positiva original, como fundamento ético da democracia: ela é a devolução ao cidadão bem nascido do privilégio de tomar a palavra, de usar do franco falar, de exercer uma ascendência sobre os outros”. (GROS, 2004 p. 159)

A franqueza na verbosidade de Glauber era provocativa e estava, a todo o momento, tentando provar alguma coisa. Era vista tanto nos seus filmes, através de seus personagens revolucionários, como na sua vida social, que mantinha com artistas e intelectuais. Se a *parrhesia* torna

⁷ O projeto de extensão da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, Janela Indiscreta, exibe semanalmente, há 20 anos, obras-primas da cinematografia mundial, seguido de debate com professores e pesquisadores.

“diretamente legível no corpo a presença explosiva e selvagem de uma verdade nua, de fazer da própria existência o teatro provocador do escândalo da verdade” (GRÓS, 2004, p. 163), ela podia ser assistida por todos que tivessem acesso à televisão, uma vez que estava inscrita no comportamento de Glauber, reproduzido no quadro semanal que mantinha no programa Abertura, da extinta TV Tupi, que ia ao ar aos domingos pela noite, entre fevereiro e outubro de 1979 ⁸:

Darcy Ribeiro:

Uma vez, que eu não vou esquecer nunca, Glauber passou uma manhã abraçado comigo, chorando, chorando, chorando compulsivamente. Eu custei a entender, ninguém entendia, que Glauber chorava a dor que todos nós deveríamos chorar, a dor de todos os brasileiros. O Glauber chorava as crianças com fome. O Glauber chorava este país que não deu certo. O Glauber chorava a brutalidade. O Glauber chorava a estupidez, a mediocridade, a tortura. Ele não suportava. Chorava, chorava, chorava. Os filmes do Glauber são isso. Um lamento, um grito, um berro. (...) Glauber viveu entre a esperança e o desespero. Como um pêndulo louco. (Glauber, o filme – Labirinto do Brasil)

Aos 14 anos de idade, em correspondência com seu tio Wilson, esse ímpeto já era sentido pelo culto rapaz, “Não sei como, mas tenho algo de impetuoso no meu espírito. Tenho raiva das coisas fáceis, idolatrando as que, para consegui-las, arranquem-nos suor da face” (BENTES, 2007, p. 62).

O *parresista* Glauber Rocha pôde expor livremente suas ideias nas centenas de escritos deixados, entre roteiros, livros, peças de teatro, letras de música e cartas, muitas cartas. De olhos fechados sorteei uma das missivas no livro que as reúne e tem 794 páginas. Foi assim que decidi qual delas iria nortear esse texto. Em um lance de dados⁹, saiu uma das cartas escritas por

⁸ Ainda hoje é possível ver o despojamento de Glauber em entrevistas semanais, como a que realizou com o ex-governador da Bahia, ACM, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IskPmQZIFF4>

⁹ “Deus não joga dados com o universo”. Albert Einstein

Darcy Ribeiro, em resposta à correspondência anterior, enviada pelo amigo Glauber Rocha.

O acaso quis que fosse a carta do dia 31 de maio de 1972 a escolhida para a análise que tento empreender aqui. Nela, o locutor é o sociólogo Darcy Ribeiro, professor da Universidade de Brasília, que responde a Glauber a pergunta colocada, em outra missiva, sobre suas impressões a respeito de Jânio Quadros.

Quanto ao Jango, a primeira observação seria a de uma aparente dualidade entre o que ele é, pela vida que se construiu de fazendeiro-invernista bem-sucedido e rico, e seu desempenho de político reformista. Mas a simples suposição desta dualidade traz implícita a ideia de que as personalidades são entidades inteiriças e coerentes, o que é muito duvidoso. (BENTES, 1997, p. 439-440)

O que Glauber pretendia ao solicitar de Darcy uma leitura de Jango assemelha-se ao que Foucault considera nas análises existenciais de Binswanger, que atravessam a distinção entre antropologia e ontologia, em que a linha de partida é a existência concreta para “fazer aparecer o ponto no qual vêm se articular formas e condições de existência” (FOUCAULT, 2006, p. 73). Já na perspectiva foucaultiana de elaboração de si, é possível se perguntar de que modo Jango e o próprio Glauber podem ser inferidos enquanto sujeitos através dos traços deixados pela correspondência entre um dos maiores sociólogos brasileiros e o diretor de cinema de maior destaque na cena internacional que existiu na cinematografia nacional?

Darcy tenta dar conta do retrato-diagnóstico do presidente Jango, missão proposta por Glauber. “Pede, nada menos, que eu entre na alma de Jango”. (Ibid, 1997). Em sua rasura, construindo a si próprio no ato que não se restringe ao conselho ou à ajuda, a carta de Darcy a Glauber assume, em um exercício pessoal, a categoria de exame, atuando sobre aquele que a envia (FOUCAULT, 1992).

A aproximação entre Darcy e Jango se deu quando o antropólogo participou de seu governo. Pela primeira vez, entre 18 de setembro de 1962 e 23 de janeiro de 1963, quando ocupou o Ministério da Educação¹⁰, reflexo de seu trabalho desenvolvido na reestruturação da UnB; e três meses depois, de 18 de junho de 1963 a 31 de março de 1964, como Chefe da Casa Civil, depois da restituição do parlamentarismo¹¹, quando todo o ministério foi mudado. “Não me negue isso, Darcy. Preciso de uma pessoa em que possa confiar inteiramente. Preciso de um chefe da Casa Civil que tenha competência e lealdade ao presidente”, relata Darcy em seu livro de confissões (RIBEIRO, 1997).

É a partir dessa vivência que Darcy Ribeiro irá penetrar na alma de Goulart, como Glauber lhe pediu. Mais do que um aliado político, ele foi o principal responsável pelo programa de reformas do governo de Jango.

Na carta sorteada, o modo de atuar do político reformista, que teve seu mandato cassado pelo Golpe Militar, é analisado, ao passo em que ela se constitui em certa maneira de Darcy manifestar a si próprio e o seu interlocutor na análise:

Mais verdadeira é talvez a observação de que os homens atuam na vida social, e particularmente na arena política, muito mais de acordo com as circunstâncias que se apresentam – as conjunturas, como se diz – do que com o ideário que acaso tenham. Todos nós estamos permanentemente nos representando a nós mesmos, representando para plateias indiferentes ou coniventes, que tanto nos

¹⁰ Darcy Ribeiro foi convidado, pelo então Chefe da Casa Civil, Hermes Lima, a assumir o Ministério de Educação e Cultura, em detrimento do nome de Anísio Teixeira.

¹¹ O sistema presidencialista foi reestabelecido no Brasil em 06 de janeiro de 1963, por uma maioria esmagadora de votos. Em junho daquele ano, gozando de plenos poderes presidenciais, Jango realiza uma ampla reforma em todo o Ministério, dando atenção às reformas de base, demanda histórica da esquerda brasileira (FERREIRA, 2004).

coagem com suas expectativas que interiorizamos como se projetam em nós. (BENTES, 1997, p. 439-440)

Para esmiuçar a importância do formato carta no processo de subjetivação, esse “serviço de alma prestado pelo escritor ao seu correspondente” (FOUCAULT, 1992), Foucault traz à luz suas considerações sobre outro tipo de escrita de si denominada *hypomnemata*. Esta, segundo Foucault, consiste em fazer anotações em um caderno específico de citações de outros autores, observações sobre as leituras correntes, reelaborações reflexivas do que se lia e ouvia:

Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (Ibid, p. 3)

Assim, não se tratava de um diário propriamente dito, mas “de se constituir a si próprio como sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação de um ‘já dito’ fragmentário e escolhido” (Ibid, p.11) ou ainda “pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira” (Ibid, p. 6).

Uma vez tendo explicitado o *hypomnemata*, em A escrita de si, Foucault se volta para o papel da carta no processo de autoconhecimento e elaboração do sujeito enquanto subjetividade. “No caso da narrativa epistolar de si próprio, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volta para si próprio quando se aferem as ações quotidianas às regras de uma técnica de vida” (Ibid, p. 11). O si próprio que se constitui através da literatura menor. O *Merschsein*, o ser-homem (FOUCAULT, 1999), sendo desnudado diante do outro, por meio da carta.

Nela, o sujeito “abre-se ao olhar do outro de forma radical. Essa “narração de si” surge nas cartas, não como algo íntimo ou privado, mas como um experimentar-se que deve ser exteriorizado” (Ibid, p. 9-10). Assim, o Outro de Glauber era Darcy, a quem reputava tal respeito por sua

percepção dos acontecimentos que eram deflagrados naquele momento histórico movido por tensões que cuidou de lhe pedir que pintasse o perfil do presidente Jango, figura a quem devotava fixação, cuja ficcionalização de sua persona ganhou relevo em sua obra, a partir dos diálogos encetados com o professor Darcy Ribeiro:

O que quero dizer é tão-somente que um homem não exprime, no poder, a sua ideologia pessoal, mas a conjuntura política com que ascendeu. É claro que deve haver certa compatibilidade entre o papel representado e a personalidade que o encarna. Mas, vai de regra, as personalidades são suficientemente flexíveis para se acomodarem aos papéis que ordinariamente são chamadas a viver. (BENTES, 1997, p. 439- 440)

Voltando ao último ciclo de estudos em que Michel Foucault investiga as práticas de si como modo de subjetivação, no rol em que anuncia a *parrhesia* como maneira de se colocar perante a sociedade, o outro possui papel-chave:

Foucault, ao se interessar pelas práticas de si, empenha-se em mostrar a figura do Outro (o mestre, o diretor) no processo de formação de si: não posso ser chamado a alcançar uma certa verdade de mim mesmo a não ser por um outro que me exorta e me arranca de uma alienação primeira. (GROS, 2004, p. 156)

Esse outro que irá ajudar a revelar Glauber a si próprio, na medida em que fala a respeito de Jango, é Darcy, instigado pelo amigo e diretor de cinema que lhe lança o desafio de perscrutar a alma do presidente deposto pelo golpe.

Não era um pensamento abstrato o que importava no pedido feito a Darcy naquele ano de 1972. Falar de João Goulart é falar da vida brasileira naquele período, uma vez que Jango foi um dos atores cruciais no acontecimento nacional que marcou profundamente a história do país, ferida que, volta e meia, é aberta, como agora, nas falas públicas de um candidato a presidente nas eleições de 2018, que evoca, nostalgicamente, a ditadura militar brasileira: Jair Bolsonaro. Como seria descrito por Darcy, em uma carta do futuro, e representado por Glauber, na sétima arte, esse peculiar político reacionário que virou febre entre os alienados direitistas?

Na medida em que Darcy Ribeiro afirma, por meio da carta, que “um homem não exprime, no poder, a sua ideologia pessoal, mas a conjuntura política com que ascendeu”, ele também se faz presente ao “mostrar-se”, fazendo aparecer o rosto próprio junto ao outro:

Não sei que imagem se terá, no futuro, de meu amigo Jango. Aventuro-me, porém, a predizer que será mais generosa do que esta que se difundiu depois do golpe. Afinal, seu governo não caiu por seus defeitos. Foi derrubado por suas qualidades. Suponho que, ainda agora, depois de tantas páginas, tenha dado muito pouco do que você pede e necessita. Pensando no filme-painel sobre o Brasil, me esforço por imaginar alguma coisa que seja útil comunicável. Não sei. Acho, porém, que este filme é muito importante, Glauber. (BENTES, 1997, p. 445)

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana (org.). Glauber Rocha. *Cartas ao Mundo*. São Paulo. Companhia das letras, 1997.

BOURDIEU, Pierre. The corporatism of the universal: the role of Intellectuals in the Modern World. Ed. Telos, 1989.

FERREIRA, Jorge (2004) “A estratégia do confronto: a Frente de Mobilização Popular”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p. 181-212.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos Vol. I* Problematização do Sujeito Psicologia.

MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Vega, 1992.

GROS, Frédéric (org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo, Parábola Editorial, 2004.

RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

EXÍLIO: NARRATIVAS DE SOFRIMENTO E PRÁTICAS DO CUIDADO DE SI COMO ENFRENTAMENTO À DITADURA CIVIL-MILITAR.

Áurea de Almeida Pacheco¹

INTRODUÇÃO:

A segunda metade do século XX foi marcada por uma série de transformações políticas e sociais complexas que exerceram influências significativas na existência de diversas pessoas engajadas nas mais variadas maneiras de reagir frente às mudanças que ocorriam simultaneamente. Nesse momento forjaram-se várias formas de resistência: através da luta armada, da utilização do corpo ou da ideologia. Mas foi no campo da escrita que indivíduos condicionados ao cárcere ou ao exílio, em detrimento das ditaduras que permeavam a América Latina, encontraram uma das mais sofisticadas formas de resistência e intervenção através da narrativa escrita de vários episódios cotidianos e dos “sentimentos de si”.

Nesse sentido procuramos enfatizar as narrativas epistolares de Caetano Veloso, exilado político em Londres durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil, em suas diversas cartas enviadas ao Jornal *O Pasquim*, enquanto uma narrativa interpessoal que denota o conjunto de experimentações vivenciadas, de modo a constituir a estética da existência, a fim de determinar a constituição do sujeito posicionando-se frente a outro.

EXÍLIO:

Em 29 de julho de 1969, Caetano Veloso embarcou para a Europa onde viveu durante dois anos e alguns meses um período amargo na sua

¹ Graduada em Licenciatura em História pela Universidade do Estado da Bahia campus IV Jacobina.

história psíquica e social. No itinerário que passava por Lisboa, Paris e Londres, corpo e alma iniciam um processo de adaptação à circunstância, visto que a condição do exílio não se restringe apenas a um “afastamento geográfico ou à impossibilidade de retorno à pátria, refere-se a um processo psíquico específico de desenraizamento da identidade” (INDUSKY, 2015, p. 247). Segundo Edward Said

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. (SAID, 2003, p. 46)

O exílio rompeu com uma norma que outrora regiam as suas relações cotidianas; tal ruptura possibilitou uma experiência angustiante, pesada e obscura que o levou a mais terrível solidão, marcada pelo sofrimento e pela saudade enquanto um “sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 65).

Apartado de suas referências culturais, familiares, e do traquejo que lhe despertava a sensibilidade, o gozo e o prazer de quando atuava como artista da vanguarda comportamental e pessoa livre, “encontrou o corpo como a última ancoragem daquilo que lhe era próprio” (INDUSKY, 2015, p. 276-277).

Na depressão que ocorre em detrimento da perda, o sofrimento torna-se a essência que se abate e se instaura no interior do próprio corpo. Portanto, “toda a realidade psíquica se reduz a esse sofrimento, sendo que a maior parte das relações exteriores se apaga nessa retração e o corpo adquire o valor de continente que deve sustentar essa carga” (INDUSKY, 2015, p. 280).

Assim, a sensibilidade que existe no próprio corpo permite o desdobramento de toda tensão secreta, “é o que uma multiplicidade de métodos pretende concretizar, como o projeto de descobrir-se a si mesmo pela consciência profunda do corpo” (VIGARELLO, 2016, p. 9).

O local para onde foi destinado configurava o estrangeiro, “no contexto da modernidade Theodor Adorno dizia que a sensação de

estranhamento, do não se sentir em casa estando em casa, é a única postura moral aceitável” (PARADA, 2015, p. 89). Londres não se apresentava como um ambiente onde o indivíduo poderia reconstruir a sua história. Tampouco, resgatar a sua identidade; restando ao exilado desfrutar da repulsa, antipatia e desafeto. Como revela o trecho na carta a seguir enviada de Lisboa entre os dias 11 a 18 de setembro de 1969

Meu caro Sigmund²

Eu agora também vou bem, obrigado. Obrigado a ver outras paisagens, senão melhores, pelo menos mais clássicas e, de qualquer forma, outras. (...) eu e o Gil fizemos uma aparição no programa português de maior audiência, o Zip-zip. (...) eu achei um fracasso mas os jornais disseram que foi um sucesso. (SALOMÃO, 1977, p. 39)

Caetano caracteriza Lisboa enquanto um espaço onde tudo lhe parecia enternecedor, porém deprimente, visto que Portugal ainda estava sob o domínio de Marcelo Caetano, herdeiro do ditador Salazar, portanto, a impressão que ficava era a de um povo triste jogado fora da história em um lindo lugar.³

Em seguida escreve na mesma carta sobre sua passagem pela França: “Paris é uma festa. (...) Eu gosto de Paris porque é como se de repente Recife virasse o Rio de Janeiro”. (SALOMÃO, 1977, p. 40). Em um momento anterior na carta diz que “Lisboa é uma cidade lindíssima e que o mar de Caiscais é quase igual ao da Bahia” (SALOMÃO, 1977, p. 39). É importante notar a referência à memória como espaços vivenciados com os quais ele se identificava. De acordo com Walter Benjamin “a memória é a mais épica de

² Personagem criado pelo cartunista Jaguar. Representava o rato intelectual de Ipanema, mascote e uma espécie de “garoto propagando” do semanário a escolha do nome é uma referência a Sigmund Freud. (Informações disponíveis no artigo intitulado “a breve história e a caracterização d’o Pasquim” de Bruno Brasil).

³ VELOSO, Caetano. Verdade Tropical, Caetano Veloso. – 3ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras. 2017. Ed comemorativa de 20 anos. p. 411.

todas as faculdades” (BENJAMIN, 1985, p. 213), na qual o autor empreende o papel de narrador da sua trajetória com o objetivo de preservar a sua experiência histórica, social e cultural.

Ainda sobre Paris, Caetano diz que sofre muito como mostra o fragmento a seguir

Eu sofro muito. A mulher do metrô grita irritada. O garçon nunca deixa você acabar de falar. Todo mundo tem medo de perder o tempo e, principalmente o espaço que é muito pouco. A grossura parisiense é uma daquelas verdades indiscutíveis. Paris é uma fera. (BENJAMIN, 1985, p. 40)

Os relatos sobre Paris denotam um sentimento de desconforto e apreensão, fatores que possibilitaram o deslocamento para Londres, conforme o trecho a seguir: “Dentro de alguns dias estarei em Londres, imagine, onde pretendo morar. Talvez de lá com a cabeça assentada (se ela assentar...) eu envie algum papo mais interessante” (BENJAMIN, 1985, p. 40), segundo Caetano,

Lisboa era anacrônica e Paris, tensa. Londres apresentava o oposto desses dois cenários. Estável, tranqüila, e na última moda, a capital inglesa com toda sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável, mostrou-se a solução mais racional. Seja como for, eu mais aceitei a decisão do que influí nela. (VELOSO, op. cit., p. 412)

Instalado em Londres, Caetano escreve em uma das cartas que “pela primeira vez sentia-se em um país exterior. (...) Tendo ido a Lisboa e Paris, ainda não tinha conhecido o estrangeiro. Aqui é o estrangeiro. O Inf(v)erno” (SALOMÃO, 1977, p. 41). Note-se que ele se refere ao “inverno” londrino como um “inferno” a qual ele atribuía as mudanças que iriam suceder a partir de então. Nesse contexto, é importante assinalar essa figura do infernal como uma noção de lugar que remete ao sofrimento no interior de uma grande cidade.

Nessa situação, os objetivos e os desejos pessoais de deixar o que já fazia profissionalmente para estudar, dirigir filmes ou escrever recolheram-

se sob o impacto da prisão e do exílio. Portanto, não tinha mais forças para esboçar qualquer gesto livre (VELOSO, op. cit., p. 116).

ESCRITA DE SI

No exílio, intensificam-se as relações de si para consigo mesmo, em meio à fragilidade “o indivíduo se aprofunda e se estrutura (...) à fluidez das comunicações íntimas (...) reabilita a intuição enquanto maneira de se conhecer” (ARIES, 1991, p. 418). E no espaço interior, acentua-se a necessidade de solicitar o próprio corpo.

Segundo Vigarello o sentimento da existência é a síntese de todos os demais sentimentos de maneira que

[...] a interioridade do corpo torna-se objeto de uma apropriação pessoal. Deleitação, apaziguamento, calor, indicações aparentemente triviais, mas pela primeira vez tornadas excepcionais, todas sublinhando como nunca antes uma ocupação nova do espaço e do tempo, através das quais o indivíduo diz experimentar-se, centrando-se em si mesmo. (VIGARELLO, op. cit., p. 103-104)

Partindo desse ponto de vista, o sujeito torna-se objeto de autocontemplação na medida em que consegue elaborar, pela perspectiva corporal, uma interpretação não apenas de si, mas do mundo onde se movimenta.

O fragmento a seguir faz parte de uma correspondência enviada ao Pasquim entre os dias 27 de novembro e 02 de dezembro de 69, nesta carta Caetano narra seus sentimentos recorrendo ao corpo enquanto um espelho da própria alma.

Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era a minha própria cara. Eu sou um sujeito famoso no Brasil, muita gente me conhece. Eu acredito que a maneira pela qual esse conhecimento se dá pode dizer muito a mim mesmo sobre mim. Acho que uma capa de revista pode ser como um espelho para um homem famoso. Quando um homem vê a sua cara no espelho ele objetivamente o estado em que a vida o deixou.

O vídeo-tape, a fotografia colorida e as manchetes que incluem o nome de um homem famoso são também assim como o espelho. Durante todo o tempo em que eu estive trabalhando em música popular no Brasil, eu levei em conta esse fato. E eu pensava que estivesse fazendo alguma coisa. Pois, a imagem que me era devolvida era a de alguém vivo, em movimento, passando realmente por entre as coisas. (SALOMÃO, op. cit., p. 47, 48.)

A correspondência supramencionada fora enviada ao *Pasquim* posterior a publicação de uma manchete da Revista *Fatos e fotos*, na qual exibia na capa, uma fotografia de Caetano e Gil “sorridentes, com o Big Ben ao fundo, e a legenda ‘Caetano e Gil de Londres – Aquele abraço’ (...) essa edição da revista, de grande vendagem na época, contribuiu para construir no Brasil, uma imagem aprazível do exílio” (JULIÃO, 2017, p. 311).

Contudo, Caetano sentiu-se pouco representado. “Em uma das páginas, lê-se a manchete ‘para Caetano, Londres é uma boa cidade para clínica de repouso; Salvador, Gal Costa, Pituba e o Varanda são as grandes saudades’ (JULIÃO, 2017, p. 311), crítica direta à manchete, a descrição que Caetano faz de si, imprime todo o conjunto de sensações, transformações psicológicas e corporais, contradições pessoais resultantes do sofrimento como consequência do recente período de isolamento.

“Ascender à representação e posse de sua própria imagem é algo que instiga o sentimento de autoestima, que, democratiza o desejo de atestado social” (ARIÊS, DUBY. op. cit., p. 425.). A capa da revista é o resultado do “papel inovador da técnica que reproduz o desejo da imagem de si, convertida ao mesmo tempo em mercadoria e em instrumento de poder” (ARIÊS, DUBY. op. cit., p. 423).

No entanto, não é o caso de Caetano, pelo contrário, o rosto que aparece diante do espelho ou na capa da revista já não é mais o rosto de um artista jovem, cheio de vida outrora representado em fotografias e jornais; o rosto apresentado nesse momento é parte de um “corpo frágil, ameaçado, minado de pequenas misérias e que em troca ameaça a alma menos por suas exigências demasiado vigorosas do que por suas próprias fraquezas” (FOUCAULT, 1985, p. 62), que incorpora e reflete as dores da alma, através de uma exposição usual.

Na carta, Caetano constrói uma narrativa de si que vai desmistificar aquilo que fora erroneamente divulgado pela revista, enquanto a revista apresentava uma fotografia em que ele estava sorrindo associando a sua estadia no exílio como algo positivo, Caetano lança ao papel palavras que refletem o estado da sua alma, através da imagem projetada no espelho.

Para Alain Corbin, o espelho constitui uma identidade corporal, ao ponto em que o indivíduo consegue contemplar o corpo onde habita, tal indiscrição coloca perante o sujeito um perfil que consentirá o afloramento de uma estética de si (CORBIN, 1991). Posto que

a pele revela nossos estados de alma, as dores ou tensões do corpo, revela nosso íntimo, o sobrepeso acusa nosso estresse, os inchaços denunciam nossa vida agitada e pressionada, ao passo em que os nossos conflitos íntimos vem duravelmente inscrever-se em nossos tecidos para envenenar nossa vida. (VIGARELLO, op. cit., p. 8)

Nessa ótica, o elemento corporal revela certa complexidade, pois não está mais atrelado a uma sensação comum, transporta-se:

faz-se imagem, torna-se representação, participa de um si que não pode mais pensar-se sem o corpo, transformando esse corpo em vertente reflexiva, fonte de manifestações e efusões, lugar de idéias e afetos. O corpo pode assim revelar uma história íntima, um conflito passado uma emoção de carne. Ele, pura e simplesmente se transforma em psicologia. (VIGARELLO, op. cit., p. 13)

Assim como o espelho, a fotografia ocupa um espaço crucial nesse processo do olhar para si, exercendo uma função direta na afirmação da personalidade. Possibilita ao indivíduo, tomar para si sua própria imagem, estetizar sua existência, através do registro como lembrança. Bem elaborada, a fotografia revela a realidade, que pode ser positiva ou negativa, refletindo alegrias ou angústias.

“A construção do tempo pessoal autoriza a elaboração de uma história individual, condição para a identificação e para a comunicação autônoma” (VIGARELLO, op. cit., p. 430.). Somado a isso se apropria da escrita sobre si enquanto uma companhia indispensável, prática edificante no exercício da disciplina e interiorização.

A escrita corresponde a um “exercício do pensamento sobre si mesmo que reativa o que se sabe, de modo que se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo que reflete sobre eles, os assimila, e se prepara assim, para enfrentar o real” (FOUCAULT, 1992, p. 129-160).

A partir da escrita, constitui uma etapa primordial no processo para o qual se destina toda prática. Enquanto componente do treino de si, a escrita tem uma função que Foucault denomina *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*, responsável por delinear o conjunto de práticas e costumes através de uma relação entre a ética e a estética (FOUCAULT, 1992, p. 129-160).

Segundo Foucault a ética é um tipo de relação que se deve ter consigo mesmo e que determina a maneira pela qual o indivíduo deve constituir-se a si mesmo como sujeito moral de suas próprias ações.⁴ Assim essa se configura como escolha estética das formas de existência. (FOUCAULT, 1984)

Pensando a estética não apenas relacionada à arte, mas à incorporação de alguma coisa que precisa ser experimentada e ancorada na escrita. A produção epistolar representa um exercício de introspecção, a exposição de si ao olhar do correspondente através da carta possibilita a *narração de si* onde o sofrimento é dramatizado e estetizado. (BENTES, IVANA. (ORG.). op. cit.,) Segundo Drummond:

O sujeito é “um oco de alma”, como escreveu Clarice Lispector, nunca totalmente preenchido, refém das circunstâncias históricas. Em cada recorte histórico deveríamos nos perguntar sob quais narrativas (e práticas!) o sujeito estabelece relações consigo mesmo, constituindo-se. (...) ao dobrar-se sobre si, num jogo disruptivo entre práticas e narrativas, o sujeito que aí emerge torna-se uma inflexão acidental entre o dizer e o fazer. A prática da escrita é uma dessas modalidades de constituição de si que, independentemente dos

⁴ NARVAZ, Martha e NARDI, Henrique Caetano. Problematizações feministas à obra de Michel Foucault. In: *Revista Mal-estar e Subjetividade* – Vol. VII – Nº 1 – Fortaleza – mar/2007, p.59.

gêneros, espalhou-se em cartas, diários, romances, crônicas etc. (DRUMMOND, 2018, sp)

A escrita estabelece uma conversa infinita, conectando o sujeito a tudo que aconteceu e lançando possibilidades para tudo que vai ser produzido depois, funciona como mecanismo de articulação do sujeito e uma intervenção possível naquele momento. O indivíduo exilado “deverá colocar-se à prova de elaborar e traduzir as marcas de tais transições a fim de reinscrever suas memórias em outra espacialidade e assim transmitir a sua herança cultural” (INDURSKY, CONTE, op. cit., p. 277).

ESTILO AFORÍSTICO

A escrita de si em Caetano Veloso revela um conteúdo onde o autor dispõe de um espaço de experimentação entre a escrita confessional, tradicional e a inventiva de vanguarda, que pode ser compreendido como um estilo aforístico: “Para Pascal, essa é uma maneira de escrever que se insinua melhor e permanece mais na memória, pois relaciona toda a composição de ideias nascidas das várias conversas comuns da vida” (CALÇADO, 2012, p. 21).

Os textos não seguem uma ordem cronológica, são recortes, de vários dias, abordando assuntos diferentes, que podem ou não necessariamente fazer um sentido, porém, não isento de um objetivo, conforme a correspondência datada do dia 2 a 9 de abril de 1970

A praça Castro Alves é do povo, como o céu é do condor. O céu é azul. O azul é incrível. O Vermelho é incrível. O mar da Bahia fica acima do nível do mar. Mandei fazer pra você, Maria, uma fantasia de papel crepon. Mas pra você sair na rua tem que a previsão dizer que o tempo é bom. Amarelo. O sol *under-ground*. Cerveja ferro na boneca antártica a cerveja brahma nossa amaralina. Amaralina, para quem está por fora da geografia, fica muito longe da Praça Castro Alves. Mas pra quem está por dentro da geografia Amaralina fica também ali embora Amaralina seja o lugar onde o mar está ao nível do mar e a terra está ao nível do mar e o céu também enquanto na Praça Castro Alves o mar está acima do nível da mão do poeta e não

há geografia que explique que descreva que estude o azul é do povo como o vermelho e o amarelo. (SALOMÃO, op. cit., p. 60-61-62)

Inicialmente é importante perceber como o texto está esteticamente elaborado, no que se refere à: pontuação, rimas, metáforas e pequena parte em espanhol; Caetano adota um estilo completamente próprio de escrita inventiva da literatura experimental, com ampla liberdade para estetizar o texto, organizar os pensamentos, falar sobre diversos assuntos metaforicamente. A estética do texto não é o único diferencial, posto que nele, Caetano faz uma série de referências, por exemplo: No início cita o poema “o poder ao povo” do poeta Castro Alves.

A ditadura a qual ele trata metaforicamente como “o sol,” faz uma crítica ao Estado de exceção, a violência exercida pelo sistema ditatorial, e ao imaginário de paz, criado pela ditadura, posto em prática pela mídia, que trabalhava a serviço do estado.

O sol, dizia eu, *underground* sobem flores losangos cotovelângulos eu só posso falar com você sobre o que você não entende numa forma que você não entenda. O branco. Como o negro é do condor. Fui telefonar pra o meu amor, disquei o número mas não fui atendido. Eu metia o dedo, tirava o dedo, já estava com o dedo ferido. Carnava. Ladeira, águas bruscas, sacasacasacascarolha. Eu quero é couro. Na rua do ouro. Barbarracas Sé. (...) Severiano Mudança do Garcia Internacionais. (...) O fantoches é do povo como o céu é da rolinha.

Fantoches: coxas. Quem sabe, sabe. (...) Voltando ao sol, cuidem de mim correndo paladeira morrendo atrás do trielétri. Não tem doutor pra lhe curar, não tem padre pra lhe salvar, não tem polícia militar pra lhe prender, não tem juiz pra lhe julgar, não tem ladrão pra lhe roubar. (Ibid)

Em seguida se refere ironicamente à censura quando diz “eu só posso falar com você sobre o que você não entende numa forma que você não entende.” Visto que os textos eram publicados no *pasquim*, o que demandava certo cuidado em relação aos censores.

Quero morrer, quero morrer já. Fui curado de cansaço e medo por um doutor. Quero viver, quero viver lá. (...) Ai aiaiai, está chegando a hora. Cielito lindo. Sabes que me estás matando, que estás acabando

com mi juventud. Eres como laespinita que se há cravado em mi corazón. (Ibid)

Descreve ainda sobre o carnaval e a saudade, o sofrimento que invade o seu ser, caracteriza o exílio como algo que está matando aos poucos, acabando com sua juventude; e a ditadura como um espinho cravado em seu coração. Expressões que fazem parte das canções: *Espinitae Cielito lindo* do trio mexicano *Los Panchos*.

Segundo Ivana Bentes, ao analisar uma correspondência é possível elaborar uma trajetória e uma biografia práticas, através da à ilusão de recobrir a vida pela escrita, e ao mesmo tempo perceber experiências difíceis de definir: angústias, pressentimentos, projetos, estados eufóricos ou depressivos, pensamentos lúcidos e estratégias, como se a carta em questão tivesse acabado de chegar e fôssemos nós o destinatário desse mundo em convulsão (BENTES, IVANA. (ORG.). op. cit.,).

CUIDADO DE SI

Na perspectiva foucaultiana, o ato de escrever consiste em um “cuidado de si”, princípio no qual o indivíduo “fundamenta a sua necessidade, comanda o seu desenvolvimento e organiza a sua prática” (FOUCAULT, op. Cit., p. 49). A escrita tanto para si quanto compartilhada funciona como uma maneira de adestrar-se, treinar os seus instintos, desejos e emoções; projetar o conjunto de experimentações vivenciadas em detrimento da solidão (PACHECO, 1969-1970, s/p).

Segundo Andrade a solidão é um local particular, no qual possibilita ao indivíduo diferenciar-se de seus contemporâneos, bem como, apropriar-se de valores e perspectivas contrastantes aos de seu tempo. É através desse distanciamento que o sujeito solitário consegue dimensionar a lucidez da perspectiva com que irá examinar o mundo e a si próprio (ANDRADE, 2007, p. 146-150).

Pensar a solidão é também pensar o sofrimento e conseqüentemente a própria formação do indivíduo, com atenção especial para a dor psicológica que se manifesta no corpo, propondo “uma nova forma de lidar

com as normas, com o saber e a verdade de si e consigo mesmo, sugerindo uma transgressão” (CALÇADO, op. cit., p. 26).

No isolamento o sujeito desenvolve intensa relação consigo, criando mecanismos de resistência frente à solidão. Por intermédio da solidão desenvolve sua autonomia que “facilita o desabrochar do monólogo interior; as modalidades da prece, as formas do devaneio, as condições de adormecer e despertar, o desenvolvimento do sonho e do pesadelo, tudo é transtornado” (ARIËS, DUBY. op. cit.).

Mediante a intensidade das relações consigo percebe-se agente ativo “capaz de tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se, e promover a própria salvação” (FOUCAULT, op. cit., p. 48.). Conhecendo a si próprio, ciente da dinâmica promovida pela condição de exílio, elabora uma “narrativa”⁵ de verdade sobre si, reavaliando sua existência, superando-se cotidianamente.

A necessidade de permanecer forte adquire uma potência que com certa frequência, precisa enfrentar forças negativas que tentam derrubá-la, provocando uma luta dentro de si mesmo. Contudo a persistência em práticas do cuidado de si possibilita que a vontade de potência possa superar sempre. Ou seja, “a vontade de potência é o impulso de toda força a efetivar-se e, com isso, criar novas configurações em sua relação com as demais (MARTON, 2000, p. 70).

Portanto, “a solidão tem o papel fundamental nesse processo de libertação do indivíduo. É ela quem permite um isolamento do contexto letárgico anterior possibilitando ao indivíduo tornar-se aquilo que é” (CALÇADO, op. cit., p. 68). Isto é, arquitetar por meio de práticas do cuidado de si a estética da existência, posto que, “não se pode aprender a arte de viver sem a prática” (FOUCAULT, op. cit., p. 129-160) antes, tal aprendizado “consiste em transformar a existência em um exercício permanente” (FOUCAULT, op. cit., p. 54).

⁵ No grupo de pesquisa o professor Drummond substitui a ideia de discurso por narrativa.

Para Marco Aurélio é necessário ao indivíduo correr na direção de seu alvo e exercer o cuidado de si, “renunciando as vãs esperanças, se tiveres interesses por si próprio, enquanto ainda for possível” (AURÉLIO, 2001, p. 32).

Quanto ao cuidado de si, implica dizer que corresponde a “um processo da sua própria si-mesmidade, ligado ao amor-próprio e ao cultivo de si” (CALÇADO, op. cit., p 39.), no qual o indivíduo deve “tornar-se senhor de si mesmo, senhor também das suas próprias virtudes” (NIETZSCHE, 2005, p. 12) a ponto de

fazer fremir o eu, enriquecer-se com uma experiência nova do espaço e dos outros, vividas fora do quadro habitual, constituem então metas essenciais. O simples passeio também se transforma. O desejo de um refúgio no seio do qual busca-se a emoção das vibrações íntimas (...) conserva seu prestígio, porém renova. (ARIÈS, DUBY.op. cit., p. 466)

A isso atribui à parte que Foucault propõe consagrar-se, tomar posse de si próprio (FOUCAULT, op. cit., p. 56.) no qual o tempo não é vago, antes, repleto

por exercícios, tarefas práticas e atividades diversas, somadas as meditações, leituras, anotações que se estende sobre livros ou conversações ouvidas, e que mais tarde serão relidas. A rememoração das verdades que já se sabe, mas, de que convém apropriar-se ainda melhor. (Ibid, p. 56-57)

Uma das tarefas apontadas por Caetano como forma de preencher o vazio era o ato de frequentar as aulas de inglês, embora “falasse português quase o tempo todo, morando numa casa habitada por brasileiros e frequentemente visitada por brasileiros” (VELOSO, op. cit., p. 416). Conforme o trecho da carta enviada ao Pasquim datada de 18 a 20 de setembro de 1969:

A felicidade é uma arma quente. Veja como as coisas traduzidas são. De longe eu ouço alguém cantando em Queen’s Gate: “Nelson Rodrigues Jumps The gun...” Estou certo de quem foi isso que o John Lennon escreveu. Veja como as coisas traduzidas ficam. Eu não consigo entender nada do que esses ingleses falam. Eles, ao contrário,

entendem tudo o que eu digo. Veja as coisas traduzidas: Hide Park – Raio que o parta. (SALOMÃO, op. cit., p. 41)

Em outra carta datada de 26 de março a 01 de abril de 1970, Caetano diz:

Hoje vivendo na Inglaterra e escrevendo em inglês, tudo me parece mais engraçado. A língua inglesa me deixa louco. Simone Weil escreveu que, para um crente, é tão perigoso mudar de religião quanto um escritor mudar de língua. (...) Mas é uma loucura escrever letra de música na língua dos outros. A gente nunca sabe o que está dizendo. (SALOMÃO, op. cit., p. 59)

Esses são exemplos claros de atitudes que o exilado pode escolher para proteger-se da solidão. A experiência de se dedicar aos estudos com o objetivo de aprender ou melhorar o que já sabe quanto ao idioma é crucial. Não menos importante, as relações que se estabelecem com colegas de classe ou professores constitui o ato de experimentar-se cotidianamente rompendo limites e procurando redescobrir-se. Conforme mostra o trecho a seguir

O meu professor de inglês detesta os americanismos lingüísticos. Mas eu morro de rir. Eu vou para a escola todo dia e sou um bom aluno. Meus colegas são alemães na maioria e tudo que é difícil para eles é fácil para mim. Os textos cheios de palavras latinas são considerados difíceis e elevados. Pra mim torna-se fácil brilhar.

As atividades supramencionadas correspondem ao desejo de viver, atrelado à necessidade de se auto superar relacionado a uma proposta de afirmação de si em relação aos outros (CALÇADO, op. cit., p.38) buscando “aceitar a vida e suas possibilidades de frustrações, buscando unicamente nela a saída para a própria realização” (Ibid., p. 59).

Para Foucault o diálogo que se estabelece com os outros é fundamental, pois, “as conversas com um confidente, com amigos, com um guia ou diretor; às quais se acrescenta a correspondência onde se expõe o estado da própria alma, solicita-se conselhos, ou eles são fornecidos a quem deles necessita” (FOUCAULT, op. cit., p. 57).

As conversas com amigos, pessoas aleatórias, ou até mesmo as cartas destinadas a amigos ou conhecidos no Brasil constituem um fator recorrente narrado em várias cartas. Entre os dias dezenove a vinte e cinco de fevereiro de 1970 escreveu a Gal Costa

Gal, seu disco é bacana. Seu disco é muito bacana mesmo. Cada ano sai melhor. Cada vez que eu leio um comentário sobre cinema em revista brasileira eu gosto mais do seu disco. Cada música nova que eu faço eu gosto mais do seu disco. Cada vez que eu sinto a barra. E a barra não está leve. (...) seu disco é bacana. Você deve ter brigado muito por ele. Com você mesma, com alguém, com alguma coisa. Se não brigou pra fazê-lo, ainda vai brigar por tê-lo feito. (...) eu falo que você deve, de alguma forma, ter brigado pra fazer o disco como fez, porque eu acho que ele é seu demais. E não é fácil a pessoa chegar inteira até o fim de um disco. Você chegou aqui, no disco, e você está maravilhosa. (...) meu nome é Gal, nasci em Santo Amaro da Purificação, Bahia, tenho vinte e sete anos, admiro Macalé, Erasmo, Mariah, Orlando Silva, Augusto de Campos, uma (*)de gente. Mas tem certas ostras e certos teiús de brejo que nem morta! (...)

Agora eu estou pensando em mandar esta carta através d’o *Pasquim* em vez de mandar direto pra você. Porque estou falando de seu disco e, como o pessoal que compra o *Pasquim* quer mesmo é ficar por dentro (quer mesmo?), isso pode ser útil (SALOMÃO, op. cit., p. 54-55).

Em outra carta destacou a visita de Roberto Carlos: “O Rei esteve ontem aqui em casa e eu chorei muito” (Ibid., p. 48). Em seguida faz uma referência à música “as curvas da estrada de Santos” – na ocasião, cantada por Roberto, sozinho ao violão que pegara emprestado de Caetano (VELOSO, op. cit., p. 415)—Para Caetano, Roberto representava “a presença simbólica do Brasil. Como um Rei de fato, ele claramente falava e agia em nome do Brasil com mais autoridade (e propriedade) do que os milicos que os tinham expulsado” (Ibid).

A leitura das cartas traz para o destinatário peculiaridades do indivíduo exilado, viabilizando por meio da escrita a construção subjetiva, histórica e testemunhal através da narrativa de ações cotidianas dessa vivência. O ato de escrever é o ato de revelar-se ao outro, personificar o

ausente a partir do reconhecimento da criação de uma “escrita de si” e da partilha desse “si” com o outro na figura do destinatário (PACHECO, op. Cit.).

VIDA SEM UTOPIA, NÃO ENTENDO QUE EXISTA.

Exilado, Caetano acompanhava as notícias do que se passava no Brasil, principalmente aquelas referentes às “ações terroristas”, e mesmo sem que estivesse certo do que poderia resultar de uma revolução armada, as informações lhe causava um misto de entusiasmo e apreensão. O heroísmo dos guerrilheiros, enquanto alternativa radical diante da violência promovida pela ditadura provocava em Caetano medo e respeito ao mesmo tempo. Ao tempo em que se identificava com o caráter romântico, que segundo ele, não se encontrava nem com a esquerda tradicional, tampouco com Partido Comunista, mas à esquerda da esquerda. Nesse contexto, as trocas de embaixadores por grupos de prisioneiros e os relatos com que confirmavam os sequestrados de que haviam sido tratados com humanidade, representava uma vitória daqueles que lutavam a boa luta de resistência diante da barbárie (VELOSO, op., cit., p. 417-418).

O fragmento a seguir corresponde a uma carta já mencionada que fora enviada entre os dias 27 de novembro a 2 de dezembro de 69, dias posteriores ao assassinato de Carlos Marighella que aconteceu em 04 de novembro de 1969:

Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar; talvez tudo tenha acontecido por acaso. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha querido me aniquilar porque o consegui. Gilberto Gil e eu enviamos de Londres aquele abraço para esses caras. Não muito merecido porque agora sabemos que não era tão difícil assim nos aniquilar. Mas virão outros. Nós estamos mortos.

Ele está mais vivo do que nós. (SALOMÃO, op. cit., p. 49)

Carlos Marighella foi uma das personalidades mais representativas da resistência armada contra a Ditadura Civil-Militar no Brasil. Baiano, preso durante o governo Vargas, ex-deputado pelo PCB. No decorrer da

Ditadura Civil Militar, com a censura no auge da sua intensidade, tendo em vista a impossibilidade de trazer a política para o campo do diálogo, em fevereiro de 1968 passou a atuar clandestinamente como líder da Ação Libertadora Nacional (ALN), em junho de 1969, publicou o *minimanual do guerrilheiro urbano*. Tornou-se um dos maiores inimigos do governo ditatorial. Foi assassinado em São Paulo em uma operação policial sob o comando do Delegado Sérgio Fleury em Novembro de 1969.

Contudo, ninguém no Brasil havia identificado a referência e embora tenha recebido muitas cartas de solidariedade frente ao sofrimento que estava condicionado em detrimento do exílio, não havia, por parte de brasileiros, qualquer relação entre a morte de guerrilheiro e a carta. Conforme escreve no trecho da correspondência enviada entre 8 a 14 de janeiro de 1970:

Eu, por exemplo, recebi muitas cartas de felicitações pela minha morte, que entre outras besteiras, eu mesmo noticiei há uns três Pasquins. Quero responder publicamente a *todos* os que me escreveram nessa oportunidade, explicando que eu quis dizer que estava morto e não triste. Não estou nem mais alegre, nem mais triste do que antes. Nem mais nem menos poeta, tampouco.

(...)

Londres é bom, fiz umas músicas bonitas que estão agradando aqui, acho que nunca vou aprender a falar inglês, mas não faz mal etc., talegal tudo. Além do mais, não há motivo para tanta alegria: eu ainda posso ressuscitar. A nossa época é uma época de milagres. De qualquer modo, o negócio não é esse bicho. Eu gostaria que a minha morte fizesse bem à Gal Costa. Tomara que ela tenha percebido que eu morri. Digo isso porque eu mesmo não me apercebi de imediato. Alguns amigos me avisaram, mas eu não liguei, até que vi o retrato. (SALOMÃO, op. cit., p. 49)

De volta à manchete já mencionada, (no tópico escrita de si, p. 50) da revista *Fatos e fotos*, “coincidiu de publicarem (...) na mesma capa em que expunham a foto de Marighella morto” (VELOSO, op. cit., p 418). “na parte de cima, lia se na manchete principal ‘Marighella a morte de um terrorista’ com uma pequena foto em preto e branco que o mostrava morto” (JULIÃO, op. cit., p. 312).

Portanto, “o ‘Ele’ implícito que está ‘mais vivo’ que Caetano e Gil representa uma declaração de solidariedade ao guerrilheiro” (JULIÃO, op. cit., p. 312). Por quem Caetano expressava um sentimento de empatia, íntima e ao mesmo tempo secreto (Ibid) o fato que se passou imperceptível aos olhos dos leitores do Pasquim na época, foi revelado posteriormente em Verdade Tropical, e na música Um Comunista⁶ do disco Abraço 2012 — “o baiano morreu, eu estava no exílio, e mandei um recado ‘eu que tinha morrido’ e que ele estava vivo mas ninguém entendia”.

Para Caetano a “escrita de si” assume dois aspectos cruciais. Primeiro, atua como uma estratégia de defesa, diminuindo “os perigos da solidão; dá ao que se viu ou pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro” (FOUCAULT, op. cit., p. 129-160). Segundo: funciona como uma intervenção, “libertação de uma verdade sobre si que rompe com o silêncio imposto por um poder repressor que obriga todos a se calarem” (CALÇADO, op. cit., p. 34-35).

Nesse ponto é evidente o posicionamento de enfrentamento à Ditadura através da referência clara no momento em que diz “talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar”, é importante perceber que ele utiliza o termo “aniquilar”, que pode significar extermínio ou destruição por completo, anulação, ou esgotamento físico. Nesse sentido, nota-se que o termo não está relacionado apenas a sua indignação com a situação a qual está submetido, não se trata apenas da revolta frente ao exílio, mas de alguém que teve a sua vida “aniquilada” pelo regime militar (PACHECO, op. cit.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Segundo Maurício Parada “o exílio constrói uma das narrativas mais poderosas da cultura ocidental”, (PARADA, op. cit., p. 89.) as experiências

⁶ Compositor: Caetano Veloso. Álbum: Abraço. Ano de lançamento 2012.

vivenciadas e redigidas por meio das missivas possibilitaram uma transgressão, ao escrever esses textos ele empreendia uma luta política contra a ditadura civil-militar vigente.

O exílio de maneira nenhuma fora uma escolha de Caetano Veloso, obviamente foi uma situação imposta que pode ser apaziguada a partir da relação com a escrita, pois esta, tanto para si mesmo, quanto para o outro, possibilita uma organização dos pensamentos, expressão de formas de invenção e reconhecimento de si próprio, permitindo ao solitário desenvolver aptidão para enfrentar o momento adverso.

As narrativas de sofrimento foram responsáveis por externar sensações, transformações psicológicas e corporais, contradições pessoais resultantes do sofrimento como consequência do isolamento no exílio. Caetano Veloso exerceu “a escrita na ordem dos movimentos internos da alma” (FOUCAULT, op. cit., p. 129-160), através da elaboração de uma verdade que permite a mediação entre indivíduos, mas, que se abate sobre si. Em seu conjunto, esses escritos elaboram uma estética da existência na qual o indivíduo assume o papel fundamental de autor da sua própria arte de viver.

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife. FJN, Ed. Massangna. São Paulo, 1999.

ARIËS, Phillippe, DUBY Georges Org. *História da vida privada*, 4: da revolução francesa à primeira guerra / sob a direção de Michelle Perrot ... [et al.]; Trad. Denise Bottman, partes 1 e 2; Bernardo Joffily, partes 3 e 4. –São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

AURÉLIO, Marco. *Meditações*.copyright Editora Martin Claret, 2001.

BENJAMIN, Walter. “*Magia e técnica, Arte e política*”3ª Edição. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana. (Org.) *Terra de fome e sonho*: O Paraíso material de Glauber Rocha.

BENTES, Ivana. (Org.). Glauber Rocha. *Cartas ao Mundo*. São Paulo. Companhia das letras.

- BETTO, Frei. *Batismo de Sangue: Guerrilha e morte de Carlos Marighella/ Frei Betto*. – 14ª Ed. Ver. e ampliada. – Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- BRANDÃO, Antônio Carlos. DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais da juventude*. 17ª edição. Editora Moderna.
- BRASIL, Bruno. *A breve História e a caracterização d'o Pasquim*. Revista do arquivo geral da Cidade do Rio de Janeiro.
- CALÇADO, Thiago. *O sofrimento como redenção de si: Doença e Vida nas filosofias de Nietzsche e Pascal*. São Paulo. Paulus, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva. 1974.
- CARROLL, A. *Cartas do Front*. Zahar: Rio de Janeiro, 2007.
- CAVALCANTI, P.; RAMOS, J. *Memórias do Exílio: Brasil 1964/19?? 1. De muitos caminhos*. São Paulo: Editora e Livraria Livramento, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de Fazer / Michel de Certeau; 16. Ed. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- CORBIN, Alain. Bastidores. In: ARIËS, Phillippe, DUBY Georges Org. *História da vida privada*, 4: da revolução francesa à primeira guerra / sob a direção de Michelle Perrot [et al.]; trad. Denise Bottman, partes 1 e 2; Bernardo Joffily, partes 3 e 4. –São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*Tradução: [www.terravista.pt/ilhadomel/1540](http://www.terraviva.pt/ilhadomel/1540). 2003.
- DRUMMOND, W. L. L. ; SAMPAIO, A. *A cidade e seu duplo: imagem, cidade e cultura*. 1. ed. Salvador: Eduneb, 2013.
- DRUMMOND, W. L. L. *A Escrita Literária: heterologia, despesa e os dispositivos estatais*. In: Congresso Internacional de ABRALIC, 2013, Campina Grande. ANAISABRALIC INTERNACIONAL, 2013. v. 01.
- DRUMMOND, W. L. L. Genealogia e historiografia: dissolução do sujeito, elisão da memória. *Redobra*, v. 13, p. 161-172, 2014.
- DRUMMOND, W. L. L. Heterologia e sujeito em Georges Bataille. A encenação dos acontecimentos e a cena do sujeito. In: *O que pode a literatura?* Juliana Miranda (Org.). Editora Bordô – Grená. p. 83-99.

- DRUMMOND, W. L. L. *Hiperviolência e pornografia como “cosmética de si”*. Edição: 20. Junho de 2018. Ponto 3. Disponível em: <https://www.revistabarril.com/hiperviolencia-e-pornografia-como-cosmetica-de-si/>.
- DRUMMOND, W. L. L. *Imagens da cidade: do segredo da cena à obscenidade midiática*. In: XII Seminário de história da cidade e do urbanismo, 2012, Porto Alegre. A circulação das ideias na construção da cidade: uma via de mão dupla. Porto Alegre: Cnpq, 2012.
- DRUMMOND, W. L. L. *Muros: da cidade capsulada ao surto heterológico*. In: Leonardo França. (Org.). *A brecha e o muro*. 1ed. Salvador: Associação conexões criativas, 2014, v. 1.
- DRUMMOND, W. L. L.; BERENSTEIN, P; BRITTO, F. (Org.) *Experiências Metodológicas para a Compreensão da Complexidade da Cidade Contemporânea*, 4vs. Salvador: Edufba, 2015.
- FAVARETTO, Celso. *“Tropicália alegoria alegria”*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FERREIRA, Jorge e DELGADO Lucília de Almeida. N. (Org.) *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v.1.
- FICO, Carlos. *Além do Golpe – Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Editora Record - 2004.
- FORASTIERE, André. MONTI, Cristiane. CAMPOS, Rogério de. (Direção). *Paris: Maio de 68*. Trad. Léo Vinicius. São Paulo: Conrad, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In *O que é um autor?* Lisboa: passagens. 1992. Pp. 129-160
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3. O cuidado de si*./ Michel Foucault: Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque: Revisão técnica de José Augusto Guilhan Albuquerque. –Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro. São Paulo: Edições Graal, 1979.
- GASPARI, E. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GASPARI, E. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – A esquerda brasileira: Das ilusões perdidas a luta armada*. São Paulo Ática 1987

- INDURSKY, Alexei Conte. CONTE, Bárbara de Souza. *Trabalho psíquico do exílio: O corpo à prova de transição*.ágora (Rio de Janeiro) v. XVIII n. 2 jul/dez 2015 273-288.
- JULIÃO, Rafael. *Infinitivamente pessoal – Caetano Veloso e sua Verdade tropical*/ Rafael Julião. – 1. Ed. –Rio de Janeiro: Batel, 2017.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: O retorno do autor e a virada etnográfico*/ Diana Klinger. 2ª ed. Rio de Janeiro. 7 Letras 2012.
- MACIEL, Luis Carlos. *Nova consciência: Jornalismo contracultural – 1970/72*. Livraria Eldorado Tijuca LTDA. Rio de Janeiro.
- MALATIAN, Teresa. *Narrador, Registro e arquivo* in:O historiador e suas fontes. Editora Contexto. p. 195-221.
- MARIGHELLA, Carlos. *Escritos de Carlos Marighella*. São Paulo. Livramento 1979.
- MARIGHELLA, Carlos. *Manual do guerrilheiro urbano*. Sabotagem. 2003.
- MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68*/ Medeiros, Paulo Tarso Cabral de. – João Pessoa: Manufatura, 2004.
- NARVAZ, Martha e NARDI, Henrique Caetano. *Problematizações feministas à obra de Michel Foucault*. In: *Revista Mal-estar e Subjetividade – Vol. VII – Nº 1 – Fortaleza – mar/2007*.
- PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao vento no Coração do Brasil*. Editora: Scipione. Ano 1996.
- PARADA, Mauricio. *Reinvenções de si: O exílio como deslocamento e crítica*. Projeto História, São Paulo, n. 53, pp. 88-120, Mai.-Ago. 2015.
- SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SALOMÃO, Waly. Org. *Caetano Veloso Alegria, Alegria*. Editora Pedra Q Ronca 1977.
- TOLEDO, Caio de Navarro. *A democracia populista Golpeada*. São Paulo. 1997.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*, Caetano Veloso. – 3ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras. 2017. Ed. comemorativa de 20 anos.
- VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si: história da percepção do corpo, séculos XVI-XX*/ Georges Vigarello; trad. Francisco Moraes. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

“NEGATIVIDADE SEM EMPREGO”: A SINA INCONTORNÁVEL DA COMUNIDADE

*Cícero Menezes da Silva*¹

Eu mesmo sou exatamente essa “negatividade sem emprego”
(eu não poderia me definir de maneira mais precisa).

[...]

Sigo-a antes de tudo nas formas que ela engendra
não primeiramente em mim mesmo, mas em outros.

Georges Bataille

Na passagem para a segunda metade do século XX, Bataille, sem hesitar, disferiu uma violência radical e sem precedentes aos cânones até então imputados à experiência da comunidade. Combatendo a ascensão nazifascista e, não obstante, qualquer outra forma de totalitarismo comunal, desenvolveu uma crítica derrisiva tanto ao horizonte social quanto à realidade humana de sua época. A comunidade vislumbrada por ele, diante disso, jamais poderia ser tomada como uma comunidade de Estado, como uma liga de membros reunidos sob o desígnio de algum dominante, ou como qualquer outro tipo de associação servil operada por indivíduos sob a autoridade objetivável de um chefe. Sob tais condições, para além de toda racionalidade e sobremaneira, de qualquer concorrência, a única comunidade possível só poderia ser a comunidade da paixão política, igualmente entendida como a comunidade do sacrifício, e como tal, ao contrário de qualquer meta totalitária, ordenada à própria imolação, e não nela ou por ela ordenada. Durante um breve período entre os anos 1935 e 1940, ele e seus sectários, entre os quais, André Masson, Pierre Klossowski, Roger Caillois, Jean Rollin, Jean Wahl, Jules Monnerot, entre alguns outros,

¹ Doutorando em Arquitetura e Urbanismo (UFBA).

levaram a cabo esse vislumbre, tentando soldar a secreta comunidade *Acéphale* e, não menos, atravessando-a com a elaboração de uma revista homônima insuflada das mesmas obsessões comunitárias. *Acéphale*, assim, além de ser o nome de uma publicação periódica, ao mesmo tempo era o nome de uma pretensa comunidade secreta que, de forma paradoxal e inevitavelmente irônica, tivera um chefe ou uma “cabeça”: o próprio Bataille. Em ambos esses empreendimentos, não necessariamente simétricos entre si, tendo logo sido ab-rogados ou mesmo culminados em derrisão, de toda sorte, eles expuseram uma problemática tentativa comunal que por fim, fora estilhaçada.

Num rascunho epistolar² datado de 6 de dezembro de 1937, remetido, mas não propriamente enviado à Kojève, Bataille tacitamente já renunciava este estilhamento, ou seja, a dissolução ou o fracasso de *Acéphale*. Mantendo o mesmo teor elisivo, embora suprimindo a metade final do conteúdo escrito, em 1961, o teor desse mesmo rascunho ainda viria a ser publicado pelo próprio Bataille, no Apêndice da reedição de *O Culpado*, precisamente sob o título “(Carta a X., encarregado de um curso sobre Hegel...)”. Na ocasião desta publicação, em nota, Bataille (2017, p. 159) então nos esclarece: “O rascunho desta carta, dado como destruído (ou perdido) [...], estava guardado junto aos fragmentos de um livro começado, publicado neste Apêndice. Esta carta inacabada não foi copiada, mas o rascunho foi comunicado a seu destinatário.” Nas duas formas desta mesma correspondência, efetivamente não realizada, ao postular a negatividade para além dos limites humanos, Bataille prontamente ultrapassaria as bordas herméticas da dialética postulada por Hegel e acastelada por Kojève. Sem renunciar propriamente à exigência comunitária, ou à implacável busca pela experiência da comunidade, embora já renunciando à tentativa comunal que até aquele momento havia o inquietado e o impelido fortemente à ação, portanto, Bataille finda por introduz a comunidade

² Cf. BATAILLE, Georges. À Alexandre Kojève [Paris, 6 de dezembro de 1937]. In: *Choix de lettres: 1917-1962*. Paris: Gallimard, 1997, p. 131-136.

enquanto aporia imprescindível no interior de um movimento dialético descrito por Hegel e, à época, endossado por Kojève: a passagem da dialética do desejo para a dialética do reconhecimento.

Durante as aulas de seus cursos³ ministrados entre os anos 1933 e 1939 na École des Hautes Études, Kojève (2002, p. 50) não hesitava em afiançar essa passagem enquanto uma espécie de dialética constitutiva da humanidade, assim introduzindo os elementos do ponto preciso para onde converge o clímax fenomenológico vislumbrado por Hegel. “O homem busca ser reconhecido pelos outros”, escreveu ele: “o simples desejo torna-se desejo de reconhecimento. Esse reconhecimento (*Anerkennen*) é uma ação [...], e não apenas um conhecimento.” Seguindo o desfecho aí aludido, a ação oriunda do desejo de reconhecimento seria aquela que operaria sobre uma outra ação, a que viria do simples desejo, ou do desejo antropogênico; e é nestes termos que Kojève (2002, p. 63) então continua: “O que faz o valor antropogênico da ação é que ela é negação do dado, da natureza, do caráter inato. A base é a ação: o homem é ação.” Daí, poder-se-ia inferir que ele, o desejo, só se instaura e se manifesta, ou se configura enquanto tal, através dela, da ação. Mas se assim é, “se a ação (o ‘fazer’) é – como diz Hegel – a negatividade”, contestou Bataille (1997, p. 131-132, tradução nossa), “a questão se coloca então de saber se a negatividade daquele que não tem ‘*mais nada a fazer*’ desaparece ou subsiste no estado de ‘*negatividade sem emprego*’: pessoalmente, só posso decidir num sentido, já que eu mesmo sou exatamente essa ‘*negatividade sem emprego*’”. Com essas palavras, já nas primeiras linhas de sua escrita epistolar, Bataille então inicia um verdadeiro atentado aos limites sistemáticos de Hegel reverberados e atualizados por Kojève, nos expondo uma outra intensidade negadora, uma outra intensidade humana, então aberta à sua exterioridade: a “*negatividade*

³ Aulas sobre a Fenomenologia do Espírito ministradas de 1933 a 1939 na École des Hautes Études reunidas e publicadas por Raymond Queneau. Cf. KOJÈVE, Alexandre. Introdução à leitura de Hegel. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto; EDUERJ, 2002.

sem emprego”, a negatividade daquele que não tem “*mais nada a fazer*”, mas que mesmo assim não lança o homem de volta à pura vida natural de animal da qual se desvencilhou, prontamente negando-a, insistindo enquanto negação e, de tal modo, subsistindo enquanto acuidade necessariamente negadora, apesar de destinar-se à inempregabilidade.

Assim tomada, a negatividade tida como inerente à humanidade assume contornos singulares, precisamente no que tange ao aniquilamento do tempo humano, ao desaparecimento do homem no *fim da história*: episódio filosófico entrevisto por Kojève enquanto o cimo do sistema de Hegel e, não obstante, ainda tendo laconicamente em vista a redenção materialista vislumbrada por Marx.⁴ Tal desapareção, sob a perspectiva hegeliana-marxista de Kojève (2002, p. 410), não seria “uma catástrofe cósmica: o mundo natural permanece[ria] o que foi desde sempre.” Não seria nem mesmo “uma catástrofe biológica: o homem continua[ria] vivo como animal que está de acordo com a natureza ou o ser dado”. O que desapareceria logo seria apenas a negação que está no “próprio Ser do homem, o Ser consciente de si, [que] implica e supõe o desejo. [...] Oriunda do desejo, a ação tende a satisfazê-lo, e ela só pode fazer isso pela negação”. (KOJÈVE, 2002, p. 11-12) Elidindo, pois, esse desenlace kojéviano, em nenhuma hipótese a “*negatividade sem emprego*” que Bataille afiança poderia ser tomada como a supressão desse desejo antropogênico, ou, mais

⁴ Já na primeira publicação da “(Carta a X. [...])”, como o próprio Bataille salienta em nota: “Talvez erroneamente, erroneamente ao menos no que tangia aos vinte anos que se seguiriam, X. [ou seja, Kojève] imaginava próxima a solução revolucionária do comunismo.” BATAILLE, Georges. (Carta a X., encarregado de um curso sobre Hegel...). In: O Culpado: seguido de A aleluia. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 (Suma ateológica II), p. 159. Convém salientar que essa solução redentora seria para Kojève uma espécie de acesso ao “reino da liberdade” descrito por Marx, uma espécie de extremidade onde o trabalho não mais estaria submetido à razão utilitária do “reino da necessidade”, e, cessada a exploração, todo trabalho excedente emergiria tão só enquanto ação criativa, assim provendo o reconhecimento, mas tornando obsoleta a necessidade da luta.

precisamente, como um regresso do homem à sua animalidade, à sua condição natural de animal. Sendo assim, ainda que supondo a temporalidade *pós-histórica* advinda com o *fim da história*, a ação meramente negadora do homem renunciaria tão somente ao seu caráter servil, cujo imperativo é a razão utilitária, mas de modo algum se esgotaria por completo. Ao invés disso, nela só remanesceria a exuberância do “fazer”, que são as ações sacrificiais do homem conservadas enquanto aquilo que nele não cessa de emergir, ou seja, *práxis* dilapidatórias, ainda que negadoras do todo imutável, tais como o amor, o jogo, o riso, o luxo, o erotismo...; todas, por excelência, então emanadas e envolvidas pela aura de excepcionalidade do êxtase.

Mas longe, muito além da objetivação servil à utilidade, para se configurar como tais, cada uma dessas imolações negadoras exigiriam ser reconhecidas, a um só tempo, exatamente “no instante em que entram no jogo da existência como estímulo de grandes reações vitais”. (BATAILLE, 1997, p. 133, tradução nossa) Aliás, para Bataille (1997, p. 133, tradução nossa), “nem na obra de arte, nem nos elementos emocionais da religião”, os quais em suas irredutibilidades à utilidade por fim reduzir-se-iam enquanto “objeto de uma contemplação”, a negatividade é reconhecida em sua excepcionalidade extática, isto é, em sua objetividade absolutamente irredutível à servidão antrópica, ou ao que poderíamos nomear de antropismo. Até mesmo nestes dois casos, quer dizer, tanto na arte quanto na religião, para Bataille (1997, p. 133, tradução nossa), a negatividade, “muito pelo contrário, ela é introduzida num processo de assimilação”, o qual prontamente a encadearia numa série refletida de tomada de consciência, a anulando em seu instante mesmo, ou seja, no instante em que se introduz ou se consoma na experiência, e como decorrência, assim, só a sua afirmação posteriormente far-se-ia reconhecível. Portanto, segundo o postulado batailliano, haveria “uma diferença fundamental entre a objetivação da negatividade, tal como o passado a conheceu, e aquela que permanece possível *no fim*.” (BATAILLE, 1997, p. 133, tradução nossa) O homem da “*negatividade sem emprego*”, por outro lado, já absorto nos interstícios desse *fim extremo da história*, na medida em que aí se reconhece, ou seja, necessariamente pela via de sua experiência de

consumação, “involuntariamente se propõe ao reconhecimento dos outros, pois só pode ser o homem da ‘*negatividade reconhecida*’ na medida em que se faz reconhecer como tal.” (BATAILLE, 1997, p. 134, tradução nossa)

Como há de convir, o reconhecimento a que Bataille se refere não segue o encaminhamento do reconhecimento alçado por Hegel, apesar de estar marcado pelos desdobramentos interpostos por Kojève. Em Hegel, afirma Kojève (2002, p. 527), “o desejo de reconhecimento é o desejo do desejo, isto é, não de um ser dado (=natural), mas da presença da ausência de tal ser. Esse desejo transcende, portanto, o dado natural, e, na medida em que se realiza, cria um ser trans-natural ou humano.” Para além do desejo antropogênico que levaria o homem simplesmente à ação, tratar-se-ia então de um desejo que o leva a empregá-la por meio de uma lógica utilitária, conduzindo-o a uma esfera que transcende a transformação real na qual o mundo se apresenta restritamente enquanto fenômeno. Nestes termos, diferentemente do desejo antropogênico que se reporta apenas ao mundo natural, o desejo de reconhecimento seria o impulso que passaria a se reportar ao próprio mundo humano ou histórico. “E, se no primeiro a ação negadora era trabalho, no segundo ela é luta (luta de morte pelo reconhecimento [*Anerkennen*]). Mas em ambos os casos há efetiva negação ativa do dado, ou, como diz Hegel, movimento dialético do real.” (KOJÈVE, 2002, p. 527) Ultrapassando a estrutura dessa concepção estrita, o reconhecimento, ou melhor, o desejo de reconhecimento com o qual Bataille se ocupa, não é luta, é entrega, doação e abandono, e poderia ser enunciado como o desejo de suspensão do desejo, ou, caso se queira, como desejo de satisfação. Esse desejo, portanto, vai em direção ao real, transcende o mundo já transcendido que é o mundo trans-natural ou humano, prontamente estendendo um canal à animalidade, mas sem que possa haver regresso à ela ou ao puro ser dado sobre o qual a humanidade encarnou, e, na medida em que parcialmente falha nessa regressão, longe de alcançar a satisfação, ainda assim atinge uma objetividade pela via da ação, porém, sustando-a ou pondo-a em suspensão dentro do reino utilitário, exponencializando-se enquanto tal e assim criando uma via soberana, nem animal nem humana, para o ser desejante.

Imbuído dessa asserção, noutra carta,⁵ esta de fato enviada em 8 de abril de 1952, Bataille adverte Kojève, precisamente naquilo que tange à concepção deste quanto ao “homem realizado” de Queneau, o *Homo quenelleusis*, que em conformidade à concepção de Hegel, ao atingir o reconhecimento, estaria a um passo da “satisfação *com si mesmo*” no fim da história, logo tomando consciência de seu desenvolvimento integral e portando, como consequência dessa integralidade atingida, o saber absoluto. Nesta escrita epistolar, lê-se então: “Essa satisfação de que você fala não é atingível, sendo, em suma, no fim das contas, uma farsa no sentido mais próprio [...]. Seria necessário, verdadeiramente, para ser completo, encontrar um tom indefinível que não seja nem o da farsa nem o do contrário”. (BATAILLE, 1997, p. 441, tradução nossa) Ora, sobre as decorrências desse inatingível da satisfação, o que é colocado em xeque não poderia ser outra coisa senão a sabedoria em seu estado puro, o saber absoluto idealizado como a condição efetiva de satisfação do homem, e, apontando justamente para além dessa condição, que seria a condição de acabamento do homem ou da história propriamente dita, mais à frente, lê-se ainda: Tudo “isso abre, acredito, perspectivas onde desenvolvo uma série de questões novas, ligadas a um problema que não é mais exatamente o da satisfação, mas o da soberania” (BATAILLE, 1997, p. 442, tradução nossa). Conduzindo o desfecho *pós-histórico* também ao extremo do possível humano, chega então o instante no qual Bataille começa a introduzir a sua proposição excepcional de abertura – a “operação soberana” da experiência

⁵ Cf. BATAILLE, Georges. À Alexandre Kojève [Orléans, 8 de abril de 1952]. *Choix de lettres: 1917-1962*. Paris: Gallimard, 1997, p. 441-443. Na publicação de *Choix de lettres* editado por Surya, eis a seguinte nota: “O pretexto desta carta (que continua, de certa forma, a de 6 de dezembro de 1937) é o artigo que Kojève, sob o título “Os romances de sabedoria” (*Crítique*, n. 54, novembro de 1951), dedicou a três dos romances mais conhecidos de Queneau, *Pierrot mon ami*, *Lin de Rueil* et *Les Dimanches de la vie*.” SURYA, Michel. In: BATAILLE, Georges. À Alexandre Kojève [Orléans, 8 de abril de 1952]. *Choix de lettres: 1917-1962*. Paris: Gallimard, 1997, p. 443, tradução nossa.

–, transformando com isso o que fora antes designado como “acabamento” em algo intermediário, uma espécie de “meio”, ainda que lampejante: nada mais nada menos do que um *entremundos*, um limiar de travessia em direção ao campo de fulguração que não cessa de cintilar ao homem.

“Colocando a soberania do sábio no *fim da história* e não a sua satisfação, a história se faz presente como um todo – concretamente – no *fim da história*; e a identidade da satisfação e da insatisfação torna-se *sensível*”, escreveu Bataille. (1997, p. 442, tradução nossa) Com essas palavras, para além do sublime desfecho hegeliano-marxista evidentemente nelas posto em causa, ele então postula o que poderíamos nomear como “reconhecimento sem emprego” ou “reconhecimento sem luta”, e isso, tão só e fortuitamente ao ser que se faz soberano, ao homem que ultrapassa a sua própria humanidade e se faz exuberante já nesta extremidade *pós-histórica*. Precisamente neste ponto, é necessário salientar: “a situação deixada pelo acabamento da história (ou pelo pensamento de seu acabamento)”, (BATAILLE, 1997, p. 133, tradução nossa) já era a situação hodierna a qual ele nos legou os seus próprios testemunhos epistolares. Não se tratava, pois, de uma situação vindoura,⁶ mas de desencadeamentos

⁶ Na segunda edição da Introdução à leitura de Hegel originalmente publicada em 1947, Kojève (2002, p. 411) retoma em nota a questão do desaparecimento do homem no fim da história para asseverar essa mesma condição já presentificada impelida por Bataille. Em algumas partes deste adendo Kojève de fato flexibilizaria, entretanto, não chegaria a ultrapassar a estrutura estrita da concepção dialética oriunda de Hegel: “Na época em que redigi essa nota (1946), o retorno do homem à animalidade não me parecia impensável como perspectiva de futuro (aliás, mais ou menos próximo). Mas compreendi pouco depois (1948) que o fim hegeliano-marxista da história não estava para vir, mas já é presente.” KOJÈVE, Alexandre. Introdução à leitura de Hegel. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto; EDUERJ, 2002, p. 411. Mais à frente, avançando na extensão do adendo, ele equivale enquanto animais pós-históricos os quais alguns homens já haviam se tornado, não apenas os norte-americanos que cumpriam a American way of life, mas ainda os japoneses que, ainda segundo ele, praticavam uma forma de esnobismo em estado puro. Em suma, para Kojève, tanto uns quanto outros se equivaleriam aos personagens de

singulares, já passíveis de consumação, nas fulgurações do inumano, e que mesmo sem limitar unicamente a si, ele não pôde nos expor outra prova senão as formas de existência ligadas ao êxtase, que já haviam ocorrido nele mesmo. Ultrapassando o mero processo de “assimilação” que historicamente anula a negatividade em seu instante mesmo e a delega enquanto afirmação para um depois, o homem da “*negatividade sem emprego*”, pelo fato de escapar a qualquer servilismo antrópico que o utilitarizaria no mundo e esgotaria o seu valor como tal, é justamente o homem ulterior que no seu agora se reconhece e se faz reconhecer por outros através de sua ação, e tão somente no instante em que ela se consuma soberanamente em sua experiência.

Por tais circunstâncias, o homem da “*negatividade sem emprego*” torna-se, a um só tempo, o homem da “*negatividade reconhecida*”, pois compreendendo que ela não tinha mais emprego, a “reconheceu’ [...] exatamente na necessidade de agir, e esse reconhecimento se vincula a uma concepção que faz dela a condição de toda a existência humana.” (BATAILLE, 1997, p. 134, tradução nossa) Tal concepção, entretanto, não iguala ou equivale a “*negatividade reconhecida*” à negatividade inerente à humanidade, apenas apregoa que essa extrema condição de reconhecimento é potência abrasadora que pode emergir no ser de todos os homens. E este reconhecimento, é preciso ainda explicitar, ele é necessariamente sem emprego, se esvai no instante em que se consuma na experiência; e aquele que o atinge evidentemente na esfera da ação, é aquele que não encontra “*mais nada a fazer*”, a não ser “dar à parte de existência liberada de fazer sua satisfação”. (BATAILLE, 1997, p. 134, tradução nossa) Trata-se, mais do que qualquer outro, em suma, do atributo soberano que nos permite entrever a comunidade vislumbrada por Bataille. Precisamente no instante em que se

Queneau, os sábios pós-históricos absolutamente satisfeitos, que por não terem mais nada a fazer, ao largo de qualquer “operação soberana”, simplesmente contemplariam a paisagem e testemunhariam o curso do tempo sem nele implicar qualquer negatividade.

torna *sensível*, consumando-se na experiência e tão somente nela, esse atributo é o que destitui a concepção de comunidade convencionalizada como sendo uma realização ou uma produção. Diante disso, em contraste com qualquer obra totalizante de fusão, de união, ou de comunhão entre homens, o referido atributo emerge excepcionalmente no instante preciso o qual pode ser nomeado como “reconhecimento extático” do ser, ou seja, no instante da autoconsciência refletida concebida por Hegel,⁷ a reflexão sobre si proveniente do outro, mas desde que seja suspensa no limite de acesso ao ser cômico de si mesmo. Pois bem, a única autoridade nesse instante só pode ser a experiência nele implicada, e esta experiência, na medida em que se consuma como tal, é aquilo que vem a nós enquanto “experiência extática de reconhecimento”.

Por parte de Bataille, se sua vindoura interlocução com Blanchot já tivesse ocorrido, essa questão acerca da autoridade na experiência decerto teria sido posta em causa em sua postulação epistolar de 6 de dezembro de 1937. “A própria experiência é a autoridade (mas a autoridade se expia)” (BATAILLE, 2016, p. 38), escreveu ele em 1943, nas páginas de *A experiência interior*. Com essa breve sentença, entendamos: a autoridade, ao ser expiada, não poderia ser assimilada, e sob essa acepção, a experiência só poderia emergir a nós enquanto contestação de toda e qualquer autoridade assimilável, que ao operar como tal, só poderia manifestar-se como autoridade dominante.⁸ Vilipendiando essa diligência imperatória ou até

⁷ “A consciência de um Outro, de um objeto em geral, é necessariamente consciência-de-si, ser refletido em si, consciência de si mesma em seu ser-outro. O processo necessário das figuras anteriores da consciência – cuja verdade era uma coisa, um Outro que elas mesmas – exprime exatamente não apenas que a consciência da coisa só é possível para a consciência-de-si, mas também que só ela é a verdade daquelas figuras.” HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 132.

⁸ Entre estas autoridades, segundo Bataille, entenda-se, no domínio do espírito[...]: “a autoridade da ciência, da Igreja, da Escritura.” BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora,

mesmo autoritária, de modo resoluto, mais à frente Bataille escreveu (2016, p. 43): “A experiência, sua autoridade, seu método não se distinguem da contestação”, e partindo desse postulado, “a dificuldade – o fato de que a contestação deve se dar em nome de uma autoridade – é resolvida assim: contesto em nome da contestação que é a própria experiência (a vontade de ir até o limite do possível).” Tendo em vista e já aderindo a estas proposições declaradamente provenientes de Blanchot, seria minimamente cabível afirmar que a experiência, no instante extático do reconhecimento, é também a própria contestação, e que assim sendo, ela se expia nela mesma, não encontra desdobramento para além de si mesma, para além de seu instante mesmo. Ora, esta experiência extática de reconhecimento coincide, até em seus mais ínfimos aspectos, com a experiência percorrida por Bataille (2016, p. 95) em cada uma das páginas de *A experiência interior*. Trata-se, pois, de “conquista, e como tal, *para outrem!* O sujeito na experiência se desgarrar, perde-se no objeto que, ele próprio, dissolve-se”.

Sob tal perspectiva, necessariamente pela via da experiência, aquele que se reconhece, prontamente instando o reconhecimento de outros, só o instaria em prol da contestação de si mesmo. “O ser busca, não ser reconhecido, mas ser contestado”, exortou Blanchot (1983, p. 16, tradução nossa), assim como Bataille, também ultrapassando consideravelmente a concepção hegeliana defendida por Kojève. Nas palavras de Blanchot, dando seguimento à mesma frase, lê-se ainda: o ser, “vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega, a fim de que ele comece a ser nessa privação que o torna consciente [...] da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse* ou, caso se queira, como indivíduo separado.” Sem cessar, assim, longe de empreender qualquer totalização coletiva como realização do homem para o homem, ao contrário, *um* e *outro*, *uns* e *outros*, na paixão contestatória de si pela via da experiência, expiam simultaneamente quaisquer autoridades, reencontrando negativamente

2016 (Suma ateológica, v. I), p. 37. Além destas, ainda poder-se-ia elencar no mínimo outra, talvez a mais dominante que todas: a autoridade da Lei.

“alguma coisa ‘a fazer’ num mundo onde, do ponto de vista da ação, nada mais se faz.” (BATAILLE, 1997, p. 134, tradução nossa) Esse “fazer”, para além de apenas conclamá-lo, Bataille veementemente buscou consumá-lo como tal. É o “fazer” sacrificial através do qual absolutamente nos doamos e nos abandonamos à nossa própria existência. É o “fazer” insubordinável com o qual e para o qual nos destinamos ao *porvir* exuberante de nossa humanidade. É, pois, o único “fazer” que, para além de todo fechamento dialético, a partir de então, Bataille vislumbrou possível na experiência paradoxal que exceto o nome, não se limita ao interior, que é aberta à alteridade e tem como emergência a relação com o *fora de si*, interrompendo assim o acesso à consciência de si no instante exato da reconhecimento. Nem ação a ser empregada, tampouco obra a ser realizada ou produzida, mas a própria consumação extática do ser: o “fazer” da comunidade.

Somente no início da década de 1940, enfim, Bataille e Blanchot se encontraram após uma espera de ambos os lados ansiosa; e na interlocução que de tal encontro decorreu, uma estranha reciprocidade prontamente se estabeleceu entre eles. Desde então, se não nos é absolutamente admissível dizer que eles pensaram juntos, como certa vez verbalmente arguiu Michel Surya, é possível afirmar que ao menos não pensaram mais sozinhos. Entre os temas do diálogo no qual emergiram sem reserva, o apelo à exigência comunitária logo se impôs. Elucidando-nos as circunstâncias dessa imposição na qual tal apelo culminou, Blanchot (1983, p. 14-15, tradução nossa) enumera ao acaso uma série de elementos que compuseram o testemunho de ambos. Dentre esses elementos, os quais ele nos narra remetendo à temporalidade do encontro, aquele que se avulta com maior notoriedade é, “antes de tudo, a lembrança dos soviets, o pressentimento daquilo que é já o fascismo, mas cujo sentido, assim como o devir, escapam aos conceitos em uso, pondo o pensamento na obrigação de reduzi-lo ao que ele tem de baixo e de miserável”. Ora, o que aí se coloca como obrigação não é nada menos que o combate encampado por Blanchot, ao lado de Bataille, à qualquer tipo de uso ou de emprego necessariamente totalitário da comunidade; é a contestação de qualquer tipo de totalidade societária mobilizada a operar enquanto obra comunitária. É justamente pela via desse

combate, sem negligenciar de modo algum que há nele algo de surpreendente politicamente sendo posto em causa, que a comunidade perseguida por Bataille logo será prolongada por Blanchot.

Da “*negatividade sem emprego*” enquanto o “fazer” da comunidade, portanto, ao desobramento da comunidade, à comunidade da “ausência de obra que, ao contrário, necessita de obras e supõe as obras para deixá-las se escrever sob a atração do desobramento”. (BLANCHOT, 1983, p. 14-15, tradução nossa) Tal concepção assim prolongada, para Blanchot (1983, p. 45, tradução nossa, grifo nosso), seria o que *escreve*, ou, para ser mais preciso com o trabalho da palavra aí implicado, o que “*instaura* aquilo que Georges Bataille (pelo menos uma vez) vai chamar de ‘a comunidade negativa: a comunidade daqueles que não têm comunidade’”. Esta enunciação batailliana proferida não se sabe quando, não por acaso, compõe a epígrafe de abertura do livro *A comunidade inconfessável*, extemporaneamente publicado por Blanchot, em 1983. *Inconfessável* porque dela nada foi ainda dito, aliás, dela nada pode ser dito. “Só podemos ir mais longe [...], devemos nos expor ao inaudito da comunidade” (NANCY, 1999, p. 68, tradução nossa), que de forma paradoxal, através das palavras, “tem lugar necessariamente naquilo que Blanchot nomeou de desobramento”. (NANCY, 1999, p. 78, tradução nossa) Assim elucidou Nancy, autor de “A comunidade desobrada”,⁹ texto publicado poucos meses antes, de onde Blanchot assumidamente partiu para, assim como o seu interlocutor de então, também revisitar e retomar a reflexão sobre a exigência comunitária de Bataille. Para tal, o duplo empreendimento de *Acéphale* é decerto tomado como o ponto de inflexão para a postulação da comunidade enquanto o “fazer” da “*negatividade sem emprego*”, ou seja, o

⁹ Além desse texto homônimo a um livro de Nancy lançado em 1986, outros quatro textos do autor compuseram as edições subsequentes do mesmo livro. Os textos intitulados “Do ser-em-comum” e “A história finita” foram acrescentados à segunda edição (1990), já os outros dois, “O mito interrompido” e “O comunismo literário”, ambos foram acrescentados posteriormente.

“fazer” que provê a passagem da obra comunitária ao seu desobramento. Com exceção de “A prática da alegria diante da morte”, último texto dos cinco números da revista *Acéphale*, em todos os anteriores nos deparamos, ou com o projeto da comunidade, ou com o lapidamento em prol de sua duração. “Podemos ler nesse texto”, como atesta Scheibe (2013, p. 21), “a renúncia, não, de maneira alguma, à comunidade, mas a dela fazer obra.” Portanto, da comunidade “da comunhão fundada no sacrifício, à comunidade fundada no sacrifício da comunhão”. Eis, pois, a passagem para o caráter mais que abismal do fundamento, o sem-fundo, a ausência de fundamento. Caráter, porém, não menos vertiginoso que, ao fim de *Acéphale*, será postulado à comunidade. É convergindo para esse mesmo caráter precisamente negativo que em *Teoria da religião* Bataille já havia afirmado: “Sacrificar não é matar, mas abandonar e doar.” (1993, p. 24) Não por acaso, por assim dizer, ligar-se à comunidade necessariamente pela via do sacrifício que lhe é inerente seria, antes de tudo, ausentar-se, ou, abandonar-se e doar-se: “doar-se sem retorno ao abandono sem limite.” (BLANCHOT, 1983, p. 30, tradução nossa)

Tragado pelo duplo movimento sacrificial dessa imolação, mesmo após a falência da comunhão tentada em *Acéphale*, assim como qualquer ser em sua singularidade, para dizer como Blanchot (1983, p. 12-13, tradução nossa), Bataille “não se reencontraria mais só [...], mas em uma solidão compartilhada [...], [...] exposto a uma comunidade de ausência, sempre pronta a se mutar em ausência de comunidade”. Ora, esta *comunidade de ausência* é a comunidade do sacrifício, a comunidade do ser que se imola na doação de si sem retorno e ao abandono de si sem limite, logo se lançando e se expondo num *fora de si* sob a espécie de uma *ausência de si*. Trata-se do êxtase, da comunidade enquanto o lugar destinado ao êxtase, um espaçamento aberto por onde os seres se doam e se abandonam, prontamente se ausentando de si no instante exato em que experienciam a própria experiência. Eis a entrega sacrificial da comunidade, afiançou Blanchot (1983, p. 30, tradução nossa), “ao tempo dispensador que não autoriza nem a ela, nem àqueles que se dão a ela, a qualquer forma de presença, devolvendo-os assim à solidão que, longe de protegê-los, os dispersa ou os dissipa sem que eles se reencontrem a si mesmos ou em

conjunto”. A *ausência de comunidade*, justamente por isso, só pode ser o próprio sacrifício imolado por essa *comunidade de ausência*, e não a sua falência, tal como é o fado de toda pretensão comunal empenhada por qualquer vivente. É a comunidade enquanto aquilo que não se realiza, não se produz, não se funda, não se engendra: está sempre chegando. É um *porvir* no sentido de um *dever que vem sempre*, à cada um de nós, convocando-nos à exposição no limite de nossas experiências enquanto seres singulares. “É porque ela não cessa de vir que ela resiste sem fim, à própria coletividade tanto quanto ao indivíduo”. Num texto publicado mais tarde, “O comunismo literário”, assim salientou Nancy (1999, 177, tradução nossa), e noutro também de publicação posterior, “O mito interrompido”, ainda prossegue com a mesma tônica: “Na *ausência de comunidade*, a obra da comunidade, a comunidade enquanto obra, o comunismo, não se realiza, mas a paixão da comunidade se propaga, desobrada, exigente, conclamando a passar todo o limite, toda a realização que fecha a forma de um indivíduo” (NANCY, 1999, p. 151, tradução nossa).

A comunidade, ademais, é a própria paixão política, o espaçamento precisamente desencadeado da ação, mas fora de qualquer obramento, de qualquer realização humana. Ela é, então, o “desencadeamento de paixões” (BATAILLE, 1976, p. 371, tradução nossa), que pela via do sacrifício expõe a finitude, expõe aquilo que é, para as singularidades, o limite tanto ôntico quanto ontológico de existir. Ela revela a impossibilidade da infinitude, ou seja, do isolamento, do acabamento, da completude ou da suficiência de cada indivíduo rumo à comunhão consigo mesmo, interrompendo ao mesmo tempo a pretensão comunal entre cada um, como intentam quaisquer proposições comunitaristas e seu contingente de homens, hiantes por obra. Enfim, a comunidade não é um empreendimento, nem de homens, nem entre eles. Ela não pode prover o emprego do comunismo, tampouco a sua obra. Ela não pode ser uma realização, não pode ser de fato empreendida. “Não a produzimos, fazemos a experiência (ou sua experiência nos faz) como a experiência da finitude”, escreveu Nancy (1999, p. 78, tradução nossa). A comunidade propõe e impõe a *experiência inconfessável* que não pode ser conhecida, que no ser não pode ocorrer

enquanto consciência de si mesmo, isto é, o êxtase, o *estar-fora-de-si* que o sacrifício abre à humanidade: um *confim além dos homens*. Trata-se, assim, de uma extremidade encampada por homens da “*negatividade sem emprego*”, uma extremidade *pós-histórica*, o espaçamento aberto por onde os seres humanos ultrapassam a si mesmos e atingem o *extremo do possível* do ser, expondo a finitude de suas singularidades além do próprio limite, ou seja, expondo-a a outras singularidades. A paixão de ser que torna os seres singulares, ao contrário dos imperativos da infinitude ou da obra que os perpetuaria infinitos, é o que contesta e interrompe a comunhão ou a pretensão comunal entre eles, e ainda, para além de toda *comunicação*¹⁰ mensurável, é o que expõe as singularidades ao limite da experiência de ser.

Esse limite, como escreveu Nancy (1999, p. 42-43, tradução nossa) e reiterou Blanchot (1983, p. 23-24, tradução nossa), é a morte. “A verdadeira comunidade dos seres mortais, ou a morte enquanto comunidade, é a sua comunhão impossível.” Enquanto experiência que é, e nada mais, a comunidade assume essa impossibilidade: “a impossibilidade de fazer obra da morte”, “a impossibilidade de sua própria imanência”. Ela é, tão somente, a apresentação da “verdade mortal” àqueles que nela e à ela comparecem, “a apresentação da finitude e do excesso sem recurso que perfazem o ser finito.” A experiência da comunidade, portanto, convoca a morte sem realmente a consumir, inegavelmente conduzindo o ser do homem para a finitude ao mesmo tempo em que o arremessa ao seu ápice indeterminável

¹⁰ “A comunicação responde tanto ao espírito como à matéria do ‘ser isolado’. Neste jogo, o espírito perdeu o caráter da imortalidade pessoal. Ele empresta do antigo domínio da matéria seu caráter impessoal. Mas matéria, espírito, além de ser isolado, comunicação, têm uma única realidade. Em nenhuma parte, há ‘seres isolados’ que não se comuniquem, nem há ‘comunicação’ independente dos pontos de isolamento.” BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VII*. Paris: Galimar, 1976, p. 553, tradução nossa. “A violência que Bataille infligiu ao conceito de comunicação era consciente de sua insuficiência”. Levando-a ao limite, “em última instância, essa palavra é insustentável”, afirmou Nancy. NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. In: *La communauté désœuvrée*. 3 ed. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1999, p. 51, tradução nossa.

de vida. É somente a partir dessa experiência que ele se abre àqueles que são naturalmente como ele, atingindo um *fora de si* e aí vivendo uma vida à *altura da morte*. Nas palavras de Bataille (1976, p. 245, tradução nossa): “Ao ver seu semelhante morrer, um vivente não pode subsistir, senão *fora de si*. [...] Cada um de nós então é expulso da estreiteza de sua pessoa e se perde o mais possível na comunidade de seus semelhantes. Por isso é necessário à vida comum manter-se à *altura da morte*”, ou seja, à altura da soberania do ser, o nível do excesso inexorável ou de uma necessidade sedenta de glória, irredutível que é ao nível econômico da necessidade humana. Ao trafegarmos pelas trilhas desbravadas por Bataille, naquilo que tange mais à autoridade de sua experiência do que ao seu pensamento, poderíamos dizer que o primeiro nível enunciado é aquele no qual a comunidade emerge, ainda que por ausência, ainda que enquanto “potência absoluta”, pois ela não cabe, jamais caberá dentro das circunscrições estabelecidas nem pela história, nem pela economia. É este o nível ilimitado no qual ela vem a nós, no qual ela emerge: o nível *pós-histórico* do “fazer” soberano do ser, da experiência de um domínio *fora de si* que é uma espécie de *sacrifício de si*; e que assim como todo desencadeamento não meramente sexual, mas erótico entre seres, é também um *foda de si* no qual um e outro, uns e outros, se entregam um ao outro, uns aos outros, nessa experiência, cada um se tornando o outro de si mesmo, todos se tornando os outros deles mesmos. Trata-se, assim, da “operação soberana” da experiência, “*que extrai sua autoridade apenas de si mesma*”, e “*expia ao mesmo tempo essa autoridade*” (BATAILLE, 2016, p. 245), logo a sacrificando enquanto possibilidade efetiva de dominação. Autoridade, enfim, que se não fosse necessariamente expiada, não seria soberana, a experiência donde proviera teria algum ponto de aplicação, acederia ao imperativo útil ou servil da negatividade e, por conseguinte, para além da consagração no instante, buscaria a operação do império através da obra comunal.

Não por acaso, a questão da soberania que é aí posta em causa emerge inexoravelmente descolada da perspectiva estatal que o direito internacional define, e, como aqui já explanado, Bataille a abordou através de uma torção e de uma abertura na concepção hegeliana em torno do reconhecimento, precisamente enquanto operação imolada e numa gloriosa

ligação com o animal que serve de suporte natural à negatividade humana. No que tange a essa investida, lê-se ainda na carta enviada à Kojève em 8 de abril de 1952: “A contradição entre a soberania e a luta contra a natureza animal parece mal-aventurada desde o início (ser humano é deixar de ser soberano)”. (BATAILLE, 1997, p. 442, tradução nossa) Entretanto, diante da morte, a despeito do animal, é necessário ressaltar: só ao homem é dada a possibilidade de se “fazer” verdadeiramente soberano. Por esta perspectiva seria consequente asseverar, novamente junto com Bataille (2016, p. 106), mas a partir das páginas de *A experiência interior*, que “a morte é, num sentido vulgar, inevitável, mas, num sentido profundo, inacessível. O animal a ignora, embora ela lance o homem de volta à animalidade.” Mas tudo isso, por mais que nos empuxe em direção ao animal que nos suporta, de modo algum equivaleria a compactuação com o pressuposto racional de que, na vida, a intensidade violenta da morte poderia vir a suprimir o ser do homem. Ora, ao lançar-se ou ao ser lançado de volta à animalidade, o homem não se reduz, não pode se reduzir propriamente ao ser do animal, ao ser dado, ao puro ser da espécie *Homo sapiens*. Tal volta, tal movimento de retorno não é, não pode ser de fato regressão; é impulso que o catapulta e provoca derramamento desmedido, emergência gloriosa da animalidade no homem que torna monstrual a encarnação humana, torna o homem um ser inumano. Trata-se, nestes termos, de uma *experiência limite*: uma *experiência sem termos*. Logo, a morte, ela mesma, enquanto a experiência do próprio limite que a “*negatividade sem emprego*” abre além de qualquer antropismo: a experiência sacrificial na qual a finitude do ser é exposta, é aberta aos seus semelhantes já no extremo do possível desse ser enquanto ser humano. Eis, pois, a intensidade, o nível sem limite, a experiência possível da comunhão impossível: a experiência da comunidade.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes* VII. Paris: Gallimard, 1976.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Trad. Sergio G. Paula e Viviane de Landre. São Paulo: Editora Ática, 1993.

- BATAILLE, Georges. À Alexandre Kojève [Paris, 6 de dezembro de 1937]; À Alexandre Kojève [Orléans, 8 de abril de 1952]. In : *Choix de lettres*. 1917-1962. Paris: Gallimard, 1997, p.131-136; p. 441-443.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016 (Suma ateológica, v. I).
- BATAILLE, Georges. (Carta a X., encarregado de um curso sobre Hegel...). In: *O Culpado*: seguido de A aleluia. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 (Suma ateológica II), p. 159-161.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto; EDUERJ, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. La communauté désœuvrée ; Le mythe interrompu ; “Le communisme littéraire”. *La communauté désœuvrée*. 3 ed. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1999, p. 10-102 ; p. 108-174 ; p. 175-198.
- SCHEIBE, Fernando. Um periódico intempestivo. In: *Acéphale* [Original de 1936]. Trad. Fernando Scheibe, Desterro, v. 1, n.1, p. 9-22, 2013, p. 21.

A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO EM ANTONIN ARTAUD

Marcelise Lima de Assis¹

dilatar o corpo da minha noite interior
Antonin Artaud

INTRODUÇÃO

Antonin Artaud viveu na primeira metade do século XX (1896-1948). Foi um crítico do teatro, poeta, dramaturgo, escritor e artista plástico francês. Alocou, no cerne de suas discussões, a noção de corpo, valendo-se de um tom de revolta contra o *modus operandi* de interdição que opera estrategicamente para certo esgotamento das forças vitais da vida. Artista combativo, esteve ligado ao Surrealismo, do qual foi banido, em 1928, por discordar da filiação do movimento ao partido comunista, além de inúmeras divergências com André Breton, que renderam diversas cartas, um dos gêneros textuais aparentemente preferido por Artaud. Em 1937, sofreu várias internações em manicômios franceses e, no dia 13 de outubro de 1937, foi submetido ao prefeito de Havre um certificado médico solicitando sua transferência, com urgência, para o asilo departamental de alienados. O médico que assinou o documento certificou que Artaud, com a idade de 41 anos, apresentava problemas mentais e um conjunto de alucinações (ARTAUD, 2004, p. 847, tradução nossa), terminando o artista por ser internado no hospital psiquiátrico de Rodez de 1943 a 1945, de onde escreveu diversas cartas endereçadas ao médico psiquiatra chefe Doutor Ferdière, nas quais expressava um sofrimento intenso e argumentava em favor de sua liberdade.

¹ Doutoranda em Crítica Cultural (UNEB).

A esse diagnóstico, Artaud reagiu durante todo o período em que esteve internado, através de uma escrita volumosa, preenchendo inúmeros cadernos escolares, nos quais, como descreveu Ana Kiffer (2017, p. 8), Artaud “volta a uma prática incessante de escrita. Uma prática, no entanto, completamente nova e inusitada. A partir desse ‘suporte’, ele põe em cena uma escrita que não se assemelha a nenhum modo antes explorado pelo autor”. Nota-se, aqui, um dos pontos centrais da nossa abordagem sobre a “política da escrita”, compreendendo escrita como intervenção em determinado tempo. Por meio dessa escrita, Artaud se constitui e instaura uma intervenção ao apresentar mecanismos e formas outras de expressão de si.

A ESCRITA EM FOUCAULT

Dado o exposto, o presente artigo visa compor a proposta do *ST 02 do IX Encontro Estadual de História: história e movimentos sociais*, proposto pelos professores Washington Luis Lima Drummond (UNEB) e Maria Sandra Gama (UNEB), denominado *A escrita ao avesso: cartas, diários, crônicas e canções como enfrentamento político nos anos 1960/1980*². Busca-se, a partir das discussões do grupo de estudo, tecer uma

² As cartas, diários, crônicas e canções sempre estiveram submetidas, quanto a sua importância, aos documentos e à escrita literária propriamente dita, numa espécie de limbo historiográfico. Limitadas a uma dimensão coadjuvante na pesquisa histórica, raramente tiveram como foco de análise questões que lhes são específicas como as delineadas pelos conceitos de “política da escrita” e “escrita de si”. O ponto de partida é a recusa de entender tais escritos como representações, antes como intervenções numa determinada experiência histórica, seja estética, política ou comportamental. A “política da escrita”, conceito desenvolvido pelo pesquisador Jean-Michel Heimonet, empreende esse primeiro deslocamento, ao defender a escrita como continuidade da ação política. Já o conceito de “escrita de si”, do filósofo Michel Foucault, analisa as relações entre a escrita e a reinvenção do sujeito, enquanto prática que permite

linha de pensamento em meio a qual “O ponto de partida é a recusa de entender tais escritos como representações, antes como intervenções numa determinada experiência histórica, seja estética, política ou comportamental” (DRUMMOND; GAMA, 2018, sp).

Nesse sentido, busca-se depreender como se dá a constituição do sujeito em Artaud por meio da carta que este dirige a Wladimir Porché. Para isso, tentaremos compreender como ocorre a constituição do sujeito em Michael Foucault, teórico que se norteou em Artaud para escrever sobre corpo. Foucault busca informações na antiguidade e apresenta, em seu texto *A escrita de si*, como a escrita era tomada pelos seguidores do ascetismo. Segundo o teórico, em *Vita Antonii* de Atanásio, a escrita era o exercício capaz de possibilitar ao ascético o conhecimento sobre si mesmo, uma vez que dava a conhecer os movimentos do seu próprio pensamento, quer sejam maus ou bons. Nesse sentido, para os ascéticos, ao escrever era possível livrar-se dos maus pensamentos, uma vez que tal exercício motivava uma espécie de inibição diante do mal pensar e suas práticas, levando-os a evitá-los, disciplinando seus corpos à servidão do bem e frustrando as argúcias do inimigo. Nota-se a escrita como um exercício de batalha espiritual, uma vez que, ao escrever os movimentos interiores, acaba por externar os movimentos da alma. Ao eliminar os maus pensamentos, finalidade essencial do exercício da escrita, o ascético “dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 1983, sp).

Ainda para Foucault, a escrita está associada ao exercício do pensamento pelo menos de duas maneiras: uma, que diz respeito ao trabalho pela escrita, ao exercício do pensamento, ou melhor, ao treino em situação real (FOUCAULT, 1983); e, outra maneira, na qual “a meditação precede as notas, as quais permitem a releitura que, por vezes, relança a meditação” (FOUCAULT, 1983, sp). Desse modo, Foucault conclui que,

tensionar as normas vigentes e redimensionar o “sentimento de si”. Texto Disponível em:

< http://www.encontro2018.bahia.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=15>.

independentemente do modo de exercitar a escrita, esta sempre constituirá uma etapa essencial no processo que leva o sujeito a repensar o cuidado, o conhecimento de si, e afirmar uma criação de si por meio de uma “política da escrita”, ao passo que acaba por instaurar uma intervenção em determinada experiência histórica.

Foucault chama esse exercício de treino de si, o qual possui a função *etopoiética*, por meio da qual se opera a transformação da verdade em *ethos*. Ou melhor: “Esta escrita etopoiética, tal como surge através dos documentos do I e do II séculos, parece ter se estabelecido no exterior de duas formas já conhecidas e utilizadas com outros fins: os *hypomnemata* e a correspondência” (FOUCAULT, 1983, sp).

Foucault assinala que essas duas formas de escrita (*hypomnemata* e correspondência) podem ser compreendidas como parte da constituição do sujeito. Os *hypomnemata* são cadernos de anotações e/ou de notas e diz respeito a um modo de anotar pensamentos, lições e frases para melhor argumentar sobre determinado assunto ou para serem consultadas posteriormente. Ou ainda, como descreve o teórico: “Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (1983, sp). Nota-se que é por meio da escolha de elementos heterogêneos que se constitui os *hypomnemata*. Não se trata de escrever como se compreendeu determinada leitura de uma obra, mas dos elementos que se pôde captar e anotar para uma consulta futura.

Foucault (1983, sp) afirma ainda que “Os cadernos de notas, que, em si mesmos, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria prima para textos que se enviam aos outros”. Aqui se situa a correspondência, a segunda forma de escrita de si apresentada. Nela reside, além do compartilhamento com outrem, o exercício pessoal.

Para Foucault (1983), na correspondência, cada sujeito se manifesta a si e ao outro, fazendo-se presente àquele a quem se direciona. Nesse sentido, a carta opera sobre o destinatário, mas também sobre quem a envia e isso implica, para Foucault, uma introspecção, em uma abertura de si mesmo que se dá ao outro. Esse treino também implica o exercício do pensamento a partir do conhecimento de si.

A carta que Artaud envia a Wladimir Porché, em 4 de fevereiro de 1948, anuncia sua revolta em relação à censura imposta a sua transmissão radiofônica intitulada *Para acabar com o juízo de deus*, trabalho em que se dedicou por meses e esperava, com muito entusiasmo, a recepção do público. Vale enfatizar que, à primeira vista, pode parecer que o estudo não respeita a proposta deste livro, contudo, faz-se importante trazer a discussão, pois se trata de um pensador que muito contribuiu e inspirou o movimento de contracultura dos anos 1960 e 1970 e que tem inspirado discussões sobre a noção de corpo na contemporaneidade. Além disso, Artaud se constituiu em um norte para Foucault (quando de seus estudos sobre o corpo) e para Deleuze, ao inspirá-lo a escrever sobre o *corpo sem órgãos*, discussão que Artaud traz em seu texto *Para acabar com o juízo de deus*, mas que não o toma conceitualmente, trabalho feito por Gilles Deleuze e Felix Guattari (SARDINHA, 2017, p. 200). Quase incompreendido em seu tempo, a partir da década de 1960, as ideias de Artaud passaram a ser reinterpretadas e colocadas em prática por diversos diretores de teatro em todo o mundo. No Brasil, podemos citar o José Celso Martinez Corrêa, estudioso e intérprete das obras de Artaud, sobretudo por meio de sua liderança no Teatro Oficina (1960).

Por ser um pensador do corpo, foi no teatro que Artaud encontrou terreno fértil para experimentar o que ele chama de *teatro da crueldade*. Artaud trabalhou toda a sua vida para mobilizar a noção de corpo. Incomodava-se com os automatismos, daí a criação de uma obra que revolucionou o teatro contemporâneo: *O teatro e seu duplo*. Mas, Artaud não pensou o corpo apenas no teatro. Diríamos que nele esse corpo fosse possível de ser experimentado/praticado. O artista pensou esse corpo durante toda sua trajetória de vida. Sua própria vida foi uma experimentação dessa crueldade, de uma busca não para apenas entender o corpo, mas para experimentá-lo além das suas funcionalidades (UNO, 2012). Para Artaud, o corpo estava engendrado em formas governadas e automáticas, as quais eliminavam a vitalidade e a força da vida, daí a necessidade da busca por um *corpo sem órgãos*, um corpo aparentemente impossível, ou melhor, tomar o corpo mais por suas intensidades do que por suas funcionalidades.

A MENSAGEM DE ARTAUD

Diferente das duas formas de constituição do sujeito que foram apresentadas por Foucault, por meio do seu estudo dos documentos do I e do II séculos, Artaud nos apresenta uma constituição do sujeito que se concentra no corpo. Sua escrita exaustiva em cadernos, no período que passou em Rodez, faz parte dessa busca para dilatar o corpo, conforme argumenta Ana Kiffer (2016, p. 10), por meio de um trecho do poema de Artaud, ao dizer que todo pensamento se faz com o corpo. Sendo assim, quanto menos corpo ordinário, mais pensamento, sendo preciso, desse modo, utilizar-se do corpo para fragilizar o pensamento. Ou melhor, a destituição do corpo ordinário possibilita a problematização do pensamento. Nota-se, por meio dos registros de Artaud, que, ao dilatar o corpo ordinário, o sujeito é capaz de apreender um corpo radicalmente outro. Não uma destruição do corpo anterior, mas a desorganização ou a busca do corpo que aconteça por suas intensidades. Era essa intensidade e essa suspensão do corpo ordinário que Artaud desejava injetar no público com a transmissão de seu texto censurado. Eis o motivo pelo qual escreve e expressa revolta em carta ao responsável pela rádio:

Senhor,

Permita-me estar um pouco mais do que revoltado e *escandalizado* com a medida tomada em relação à minha Radiofusão:

“Para acabar com o julgamento de deus”,

(...)

Não ignore a curiosidade com a qual essa emissão era esperada pela grande massa do público

que a via como uma espécie de libertação,

que contava com um conjunto sonoro que a retirava da rotina ordinária das emissões. (ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 163)

Vê-se que a escrita se torna política e a carta opera como intervenção e ação política. Nota-se, também, no trecho da carta citada, que Artaud queria agir/atuar no público ouvinte de sua transmissão, na tentativa de possibilitar a experimentação de um conjunto sonoro que lhe apresentasse uma espécie de libertação, ao retirá-los da rotina ordinária das emissões

costumeiras, agindo diretamente sobre o sentido de cada um. Ouvir é exercício corpóreo e envolve a voz do outro, com seus tons, volumes, expressões etc. Para Artaud não bastava que o público tivesse acesso ao seu texto apenas por meio da escrita como exercício de leitura.

O texto *Para acabar com o juízo de deus* propunha ao público uma desorganização corporal: convidaria o público a experimentar a vida pela via corporal, abandonando o julgo sógnico dos julgamentos responsáveis por criar os corpos ordinários. Artaud insistia em uma experimentação radical do corpo, em que fosse possível sabotar os juízos que empobreciam os corpos, como pontua Kuniichi Uno (2012) em seu texto *A gênese de um corpo desconhecido*:

Uma das obsessões mais fortes para Antonin Artaud era de que seu corpo não era nada além de um autômato manipulado por Deus. Mas o que ele queria fazer não era destruir este autômato, mas se desvencilhar do autômato, do seu próprio corpo paralisado. O que ele queria era reconstruir ou descobrir um outro autômato que se gerasse seguindo as forças, os fluxos e o tempo, um outro tempo. Os órgãos são execráveis na medida em que eles representam e articulam as ordens que determinam o autômato de Deus. É por isso que Artaud comandaria a luta contra os órgãos durante toda a sua vida. (UNO, 2012, p. 66)

Se, para Foucault, o ascéticos buscavam na *escrita de si* uma espécie de fuga dos maus pensamentos ao eliminá-los da escrita, Artaud toma a escrita como um lugar para colocar o corpo e problematizá-lo enquanto noção e, conseqüentemente, como pensamento. Sua transmissão radiofônica tinha a intenção de atingir os pontos centrais dos corpos e propunha a experimentá-los fora das limitações que situam o bem e o mal. Compreende-se, desse modo, que o conhecimento de si se dá pela perda do si e do corpo para uma abertura ao outro, ao novo. Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2002) acrescenta que “em Artaud, a linguagem, recusada como discurso e retomada na violência plástica do choque, e remetida ao grito, ao corpo torturado, à materialidade do pensamento, à carne;”. O que, para Kuniichi Uno (2012):

De uma maneira muito condensada, sua reflexão apoia-se na história do corpo. Tudo o que ele escreveu em suas centenas de cadernos apresenta-se como um apocalipse do corpo, tanto que ele continua a pensar constantemente em como o corpo foi roubado, martirizado, torturado, deformado, suprimido de uma maneira quase irrecuperável. O Cristo, as doutrinas, os misticismos, as metafísicas, as ciências, as políticas, tudo o que é social, a medicina e os hospitais psiquiátricos são responsáveis por isso. A vida humana, suas forças vitais, incluindo a libido ou o desejo, é moldada nas redes institucionais da vigilância, da organização ou da exclusão. (UNO, 2012, p. 41-42)

Os escritos de Artaud tornaram-se verdadeiras revelações de como o corpo foi furtado. Aqui podemos marcar a diferença entre a constituição do sujeito em Foucault e em Artaud. Na constituição do sujeito, no trabalho foucaultiano, o sujeito cria medidas e princípios que o ajudem no autocontrole, pois só aquele que governa a si mesmo pode governar a *polis*. Artaud, ao contrário, utiliza-se da escrita e, particularmente, em cartas e cadernos, para uma espécie de perda de si e desconstituição do corpo ordinário. Na carta em estudo, ele insiste na ação política de enfatizar a importância da transmissão de seu texto para o público ouvinte da rádio:

Eu, o autor, ouvi como todo mundo a emissão gravada,
decidido a não deixar nada passar
que pudesse lesar
o gosto
a moral,
os bons costumes,
a vontade de honra,
e que pudesse por outro lado
manifestar
o tédio,
o déjà vu,
a rotina
queria uma obra nova que fixasse certos pontos na vida orgânica,
(ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 164)

Observa-se que a carta escrita por Artaud possui toda uma desorganização estética que a aproxima de um poema com pequenos versos.

No conteúdo do trecho em questão, ele garante ao responsável pela rádio que sua transmissão não ia apresentar ao público um momento tedioso, uma rotina ou um *déjà vu*, ou melhor, apresentaria algo novo, fora da realidade costumeira que o público estava habituado. Garantia que não afetaria o gosto, a moral, os bons costumes, a vontade de hora do público, seu alvo era atingir “certos pontos da vida orgânica”, ou melhor, queria atingir os corpos com seus organismos e funcionalidades, de modo que o público se deixasse experimentar o corpo em suas intensidades. Nota-se, que a busca de Artaud pela experimentação das intensidades do corpo era também parte de uma luta que ele travava contra a medicina do seu tempo, sobretudo por toda sua experiência em Rodez.

Ainda que as palavras do seu texto fossem violentas e assustadoras, ele garantia não lesar “o gosto, a moral, os bons costumes, a vontade de honra”, pois o que pretendia apresentar estava fora da vida, tão fora da vida que, provavelmente, o público não se escandalizaria. Notamos aqui uma sutil ironia, uma vez que todo o trabalho de Artaud foi exatamente o de fazer voltar à vida, ou melhor, ele supunha que o público estava fora da vida, mergulhado em uma rede de automatismos e costumes rotineiros, espécies de corpos robotizados. Sua transmissão poderia ser incompreendida e não causar efeito algum, dado o nível de afastamento da vida no qual os ouvintes estariam imersos:

Ora eu busco.
E encontro
1º a pessoa da felicidade,
texto constelado por palavras violentas, assustadoras,
sim, existem palavras violentas, assustadoras,
mas tão fora da vida que não acredito que possa haver nesse
momento um público capaz de se escandalizar.
(ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 165)

E acrescenta que se houver um ouvinte capaz de afetar-se, que assim o seja, que ele compreenda que “não aguenta mais a sujeita” física e fisiológica do corpo, a ponto de desejar uma mudança corporal profunda:

Sim e que seja, que o último imigrante compreenda
que ele não aguenta mais a sujeira,

- física, como fisiológica,
E DESEJAR uma mudança
CORPORAL
De fundo.
(ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 165)

O sujeito se constitui na recusa de um corpo ordinário, na sua desorganização e na constituição de um corpo novo e perspicaz, capaz de perceber as formas de empobrecimento da vida, capaz de notar que é preciso estar constantemente buscando esse corpo de mudança intensa, capaz de devolver o sentido da existência combativa diante das formas de automatismo e captura, liberando-os para sua vitalidade:

Resta o ataque inicial contra o capitalismo americano.
Mas é preciso ser muito ingênuo, Sr. Wladimir Porché, a
essa altura, para não dar-se conta que o capitalismo americano
e o comunismo russo nos levam, os dois, à guerra.
então pela voz, tambores e xilofonias alerta as individualidades para
que façam corpo.
Eu sou

Antonin Artaud.

(ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 165)

Façam corpo, propõe Artaud, ainda que esse seja inatingível, conforme aponta Kuniichi Uno (2012, p. 42) “Artaud foi longe demais, ao ponto de chegar a uma imagem de um corpo irrealizável, esvaziado de todas as possibilidades reais, como já se disse suficientemente a propósito de seu teatro da crueldade”. A crueldade criativa e quase eufórica, como modo de abertura sofisticado, em outros termos: a crueldade em Artaud é uma abundância de vida. Para Kuniichi Uno (2012), o Estado, a sociedade, o exército, a escola, a medicina e a cultura são inimigos do corpo. Artaud entrega seu corpo ao trabalho de oposição a essas formas, sobretudo ao corpo orgânico biológico e higiênico. Para ele o corpo sempre se distingue do corpo como objeto determinado, pois nele se situa uma diferença que se espessa em matéria flutuante e, como conclui Kuniichi Uno (2012, p. 43), “abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam”.

Daí o desejo de criar uma obra pela qual pudesse desestabilizar os julgamentos para que fosse possível buscar um corpo que evadisse a esses autómatos divinos que tanto se afastam do corpo e suas pulsões. Em Artaud, o corpo precisa ir além dos seus limites orgânicos, sociais e historicamente organizados, “ele busca, explorando todo o caos que transborda do sistema de vida ocidental, um outro plano que manifestaria uma outra ordem, uma outra economia de forças vitais” (UNO, 2012, p. 40).

Há uma *perda de si* e o sujeito se constitui por meio da linha tênue entre o corpo e um novo corpo. Em Artaud, a palavra escrita está além do seu significado. É tomada por suas intensidades, pela força com que atravessa os corpos para desestruturá-los, abrindo conexões outras: “então pela voz, tambores e xilofonias alerta as individualidades para que façam corpo.”

Portanto, como aponta Ana Kiffer (2018, p. 116), “Artaud escreveu e desejou modos de acabar com o julgamento”. E, se, para ele, nenhum pensamento se faz sem o corpo, era preciso, com o corpo, atingir o pensamento. E assim o fez. Toda a vida de Artaud foi concentrada em traçar a batalha contra o automatismo em meio ao qual os corpos foram imersos.

CONCLUSÃO

A escrita do texto *Para acabar com o juízo de Deus* e a carta analisada durante o texto apresenta a atuação política de Artaud durante e após os nove anos que passou em internação psiquiátrica em Rodez. Por meio do conteúdo dos dois textos analisamos, nota-se que Artaud buscou fazer críticas aos automatismos em que os corpos estavam imersos, para ele, essa organização acaba por eliminar toda força criadora e vital da vida.

Ao escrever a carta para Wladimir Porché, Artaud nos apresenta também a escrita de si, não no modelo apresentado por Michel Foucault, exercitado pelos acéticos, voltada para o campo espiritual, mas de uma escrita que permeia na noção de corpo e seus organismos, ou melhor, Artaud chama atenção para a importância do corpo na formação do pensamento. Entendendo que o corpo e sua vitalidade foram roubados pelos

mecanismos de controle social; igreja, trabalho, produção de bens etc., e demais formas de capturas.

Na carta enviada a Wladimir Porché e no texto *Para acabar com o juízo de Deus*, o autor externa seu pensamento e mostra que é possível a criação de outro corpo, que a recuperação das vitalidades da vida, a experiência consigo são portas possíveis para a criação de uma sociedade mais humanizada e respeitosa. Nesse sentido, a escrita de Artaud se apresenta como ato político, sobretudo após ser internado em Rodez, período marcado pela escrita. Artaud imerge no mundo da escrita como mecanismo de busca por um *corpo sem órgãos*, sem julgamento, sem controle – um corpo que cedesse espaço para as sensações. A escrita, para ele, foi o lugar pelo qual pôde suportar os tratamentos com eletrochoque e outras formas de tortura pelas quais foi submetido. 191 *Ephemera Journal*, vol. 3, nº 4, Jan./Abr. 2020 Das experiências que marcaram sua vida, Artaud extraiu o mais exuberante e escreveu o apocalipse do corpo (UNO, 2012).

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São. Paulo: Max Limonad, 1984.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus (1947). In: WILLER, C. (tradução, seleção e notas). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2004.

DRUMMOND, Washington. Sacrifício das formas: da estética ao sujeito. In: *REVISTA IDEIAÇÃO*, n. 31, Jan./jun. Feira de Santana/BA: UEFS, 2015.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

KIFFER, Ana. Carta-prefácio. In: *ARTAUD, Antonin. A perda se si: cartas de Antonin Artaud*. Org. Ana Kiffer; Trad. Ana Kiffer; Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 7-20. (col. Marginalia).

KIFFER, Ana. (org.). Um só ou vários corpos? In: *Sobre o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

KIFFER, Ana. [Ensaio] Correspondência fabulatória – entre Ana K. e A. Artaud. In: Revista Vazantes - UFC. Vol. 01, n 01. 2018, p.105-116.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução de Christine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Rachel; prefácio de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

DIÁRIOS

FLANANDO EM PARISE DIÁRIO SELVAGEM: “A ESCRITA DE SI” SOB A CONDIÇÃO DA FLOR FERIDA

Edivonha Leite dos Santos¹

“Sem família, sem futuro, lançado entre desconhecidos...”

Órfão da tempestade

JasonTércio

PRESSUPOSTOS INTRODUTÓRIOS

A construção de um pensamento não é uma tarefa fácil, mais ainda quando esta advém de uma circunscrição entre a relação de duas obras organizadas mediante pressupostos temáticos e/ou outros que não dizem respeito necessariamente ao cronológico/temporal. Desse modo, ao levar em consideração essa noção introdutória, é necessário pautar o interesse em voga, aqui colocado como seio encadeador para a formulação de ideias que superficialmente, dito deste modo ao levar em consideração a estrutura sucinta e de baixa minúcia que o gênero em questão requer: tentam dar forma ao propósito de estabelecer uma ‘história do sujeito’, fincada nos idos de 1979, através das crônicas reunidas em “Flanando em Paris” e “Diário selvagem – o Brasil na mira de um escritor atrevido e inconformista”, escolhidos como ponto de partida.

O período selecionado tem relação direta tanto com o adocimento do autor/sujeito desse empreendimento, o jornalista capixaba, radicado no Rio de Janeiro, José Carlos Oliveira; quanto aos limites dessa pesquisa, circunscrita a uma “história do sujeito” entre os anos 60/80. Nessa perspectiva, as narrativas apontam para abordagens do conceito de “autoexílio”, “flanerie” e “doença”, marcadas pela não linearidade dos

¹ Mestra em Crítica Cultural (UNEB).

escritos (fruto da organização do livro feita por Jason Tércio), já que os diários, trazidos em ambas as produções, são frutos egressos dos momentos vividos por Carlinhos Oliveira em terras parisienses no idos da década de 1970.

Para isto será empreendida uma análise das crônicas através dos textos que nos auxiliam nessa empreitada de uma “história do sujeito. Assim, utilizaremos como fontes teóricas “O sofrimento como redenção de si” de Thiago Calçado e “O sentimento de si” de Georges Vigarello, além da “Genealogia e historiografia: dissolução do sujeito, elisão da memória” de Washington Drummond e Alan Sampaio e “A escrita de si” de Michel Foucault. Então, o balé proposicional anseia entender como se dá a constituição do sujeito, pensado como circunstância histórica e através de uma “escrita de si”, mediante os conceitos de adoecimento, corpo e autoexílio. Deste modo, é possível entender as produções literárias, ao longo dos seus processos correspondentes, como permissões que ao serem tomadas como fontes, compreendem o indivíduo frente às conjunturas políticas, culturais e, assim, postas como meio para se perceber as noções do tradicional e do “contemporâneo” acerca do corpo e suas proposições, através dos escritos dos sujeitos que o afirmam.

DESENVOLVIMENTO

Tanto a obra “Flanando em Paris” como “Diário selvagem” aqui são tomadas a partir da concepção de sujeito, nas dimensões do corpo, exílio e sofrimento, ou seja, a literatura, particularmente a escrita vinculada a um sentimento de si, como modo e meio para se pensar a sociedade e os sujeitos que a constituem. Deste modo, a posição escolhida tem como objetivo considerar seu autor e, então, narrador, enquanto flâneur, sob a condição do adoecimento, numa situação de autoexílio e processo de definhamento corpóreo, através de dores “obscenas”.

Carlinhos Oliveira, cronista e boêmio convicto, vê-se em meados da década de 1970 imposto a um estado de adoecimento, ou seja, uma situação forjada devido a sua insubordinação ao controle do uso de álcool e outras

drogas. Dessa forma, em consideração ao investimento, mergulhar com profusão nas degustações alcóolicas, o preço foi colocar-se numa situação de entrave com o próprio corpo, o que antes lhe possibilitava a “experiência de si” sinalizada por Friederich Nietzsche, discutido por Thiago Calçado, agora o toma como a experimentação árdua da vida em suas consequências enquanto sofrimento e dor.

Thiago Calçado na sua dissertação “O sofrimento como redenção de si – doença e vida nas filosofias de Nietzsche e Pascal” explora a profusão e/ou as relações estabelecidas entre a doença e o sofrimento no pensamento de ambos os filósofos. Aqui, busca-se traçar um panorama de diálogo e trocas no que tange a avaliação do sujeito em seu tempo, uma análise que visa tecer uma abordagem inusitada acerca do modo como o indivíduo se relaciona com o corpo adoecido. Já em “A experiência de si” de Georges Vigarello, tendo uma visão historiográfica como linha de abordagem, explora a relação do homem – mediada pelo tempo - com o seu próprio corpo. Nesse caso, partindo da abordagem historiográfica, a consciência corporal foi imposta como um espaço do privilégio que permite o aprofundamento e o domínio de si.

Nesta perspectiva, os textos “Flanando em Paris” e “Diário selvagem” discorrem sobre a condição do cronista no processo de diluição física por variadas cidades da Europa, mas, especialmente, sobre seu mergulho em Paris (local das crônicas aqui selecionadas para a análise). Nestes escritos revela-se um cronista preocupado em expressar-se não como qualquer turista apressado, mas o seu contrário. Ao imergir nas tessituras de cafés, ruas, praças etc., vê-se enquanto um ser na profusão da sua dor, já que este se encontra adoecido. Fato este que o leva a falar, por várias e várias páginas, acerca do seu penar, do seu pâncreas: a “flor ferida”. Assim, minuciosamente, embebido de sofrimento, relata suas dores e a relação do seu corpo estranho. Carlinhos Oliveira nos relatos em formato de crônica experiência modos como dito “existencialista” para descrever o adoecimento corporal. As narrativas, a partir das circunstâncias, são enleadas nos ditames água *visky*, (bebida recomendada para ingestão no processo de tratamento do enfermo) enredam seu flâneur (vaguardar) degustativo sob a penumbra do olhar e dos sentidos de quem se reformula

para sobreviver uns anos mais. Seus 44kg, no momento do auge da sua doença, ou seja, no transcurso de 1979, denotam uma figura na aura do definhar corpóreo, não obstante um espectro de que a figura de antes venha ressurgir como bom saboreador de dias, mesmo com dissabores inglórios e maquinantes. Assim, o sopro de vida reluz na luminescência do olhar fervoroso por sentir o existir, em Paris ou em qualquer lugar.

Acabou-se o Carlinhos Oliveira e entra em cena agora um senhor pouco afeito a superficialidades. Pouco afeito inclusive a si mesmo: - sabem vocês que ainda não me acostumei a este mim novinho em folha que comigo se levantou da cama, após quase dois anos de imobilidade, sacos de água quente, antiespasmódicos, analgésicos e solidão? Pois é. Estou aprendendo a conviver com a minha personalidade de extração recente – sujeita, esta, só aos grandes defeitos e exposta a grandes riscos e imprevisíveis cometimentos. Estou bem; estou alegre; a vida é grave; até já, amigos! (OLIVEIRA, 2005, p. 143)

O discurso de doente revela um sujeito não à margem de si, em seus devaneios e entregas tristonhas ante o definhamento do seu corpo, todavia este vai além. A estrutura que insurge é posta como assertiva em uma recondução do ser pleno. Um estado de vigília e atentamento ao que se anuncia: o corpo jaz, mas a consistência do pensamento estipula o contrário do que a ditadura que aniquila e faz desaparecer os corpos, emerge no exílio, sua âncora, agora. Destarte, a urgência se elabora na manutenção de outro, o desconhecido, o re-feito, o diferente, pois a construção se enleia num “em si”. Michel Foucault em “A escrita de si” elocubra a performance deste outro, um ser que na escrita, missiva ou *hypomnemata*, impõe-se através da subjetivação do discurso, um outro: “recolher-se em si, atingir a si mesmo, viver consigo mesmo, bastar-se a si mesmo, aproveitar e gozar de si mesmo. [...]um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo mesmo tão adequada e perfeita quanto possível.” (FOUCAULT, 1983). Ou seja, a recondução da figura cabisbaixa e mórbida do corpo adoecido se esvai para colocar-se como o ser na profusão do refazer-se, do estar no lócus vivente. O sujeito é máxima para existir e ser em si, isto num estilo de manutenção que

beira a negociação com os outros, e agora em entrelinha, um outro estar em Paris, isto dentro do espectro de “cuidado de si”.

Jason Tércio, no prefácio de *Diário Selvagem*, livro que também traz a público as crônicas do flanador, explicita em “Vasculhando a alma brasileira”, que

Diários são um curioso gênero literário. Podem ser escritos por qualquer pessoa razoavelmente alfabetizada, de qualquer idade ou formação, geralmente sem nenhuma pretensão de publicar. Mas se transformam em obras de grande valor cultural quando o autor vai além das fofocas e banalidades de interesse imediatista, para exprimir sobretudo uma visão pessoal a respeito da sociedade em que vive. (OLIVEIRA, 2005, p. 4)

Desse modo, temos como exemplo os escritos de Carlinhos Oliveira em suas crônicas, pois estas funcionam como um registro semelhante a um diário, trazendo não só o cotidiano trivial. Esses escritos confessionais vão além à medida que expõem o sujeito nas circunstâncias frente ao anseio “subterfúgio” e o que não está sobre seu controle, como a moléstia que se apossa da sua estrutura corporal, impingindo-lhe um estado de cuidado e, ao mesmo tempo, forçando-lhe, inclusive, a reformulação da relação entre este e a cidade, seus transeuntes e a sua própria escrita. E, assim, “A linguagem coloquial, e ao mesmo tempo sofisticada, contém um timbre da mais refinada literatura, virtude rara mesmo em diários de escritores, trata-se, portanto, de uma sólida obra literária e um documento histórico-cultural de amplo alcance” (OLIVEIRA, 2005, p. 5).

Levar em consideração estes meandros elabora um crivo de ponderação, porque “o papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constitui, um “corpo” (FOUCAULT, p. 152), ou seja, faz-se necessário pensar: como se constitui o sujeito e seu corpo na condição de doente, isto frete às crônicas que Carlinhos elabora? Tal indagação fornece noções acerca da instituição do escritor no porvir, um traço que favorece na própria elaboração do “si” e, conseqüentemente, de sua escrita, agora, gerada sob o seio circunstancial “outro” da escrita e da descoberta, nesse instante envolto no paradigma de um “si” em movimento. O cronista, então “Ateu na juventude, converteu-se ao catolicismo na maturidade, transição que é uma

das passagens mais comoventes do diário” (OLIVEIRA, 2005, p. 6), o que o constitui como mais um aspecto do processo de elaboração do sujeito, dos seus escritos, do seu modo de ser que se formula no cenário outro.

A “Sua estirpe é a dos artistas outsiders, marginais talentosos, porém autodestrutivos, independentemente de época e da avaliação estética de suas obras... É o arquétipo da verdadeira transgressão, que mistura vida e arte, num processo não raro trágico que, no caso de Carlinhos, teve elementos de comédia” (OLIVEIRA, 2005, p. 09). Assim, falar sobre esse homem, especialmente, na década de 70, período este em que descobre sua doença, é colocar em cena a ideia de um testemunho histórico, a ideia de sujeito frente à perspectiva da forma, da pessoa que é, e do que ela vem a ser também. Além disso, neste instante, urge, além do pensamento do sujeito como categoria histórica, pensar como Carlinhos, ao se pôr na condição de outsider, está se examinando um dos elementos da condição humana, o sofrimento. Sugerir esta observação é organizar o crivo para que busque o indivíduo na condição de “outro”. Sair do Rio de Janeiro em busca de melhores resultados no tratamento do seu corpo é, ao mesmo tempo, objetivar ser um “outro” e em outro lugar, é colocar-se em autoexílio, pois o cenário que o escritor mergulha é alheio à sua familiaridade, por mais que já o tenha conhecido anteriormente. Então, há a multiplicação do sentido, a rua, os transeuntes, estranhos ao corpo que passa. O corpo em sofrimento, que jaz pelo cenário parisiense, é diferente daquele que circula pelos bares e andanças na cidade carioca, logo o sujeito que se (re)faz é posto noutra aparência, a do corpo que “cai” sem ser conhecido por aqueles que passam, o que seria eminentemente diverso na cena familiar do Rio.

Em troca de não poder sair daqui, por causa dos exames médicos, morosos, que ainda devo fazer, me aposso de tudo o que há em Paris à espera daquele que está disposto a andar e ver. Andar muito, andar horas e horas, e ver tudo, examinar acuradamente... Entre tantas cidades lindíssimas que há na Europa, Paris é sem dúvida a mais bela, por causa dessa mistura bem dosada do antiquíssimo com o antigo, o *fin de siècle*, a *belle époque*... (OLIVEIRA, 2005, p. 170-171)

Portanto, este "novo animal na floresta" vai mais adiante na circunferência do humano, na medida em que desvirtua, neste ínterim, a figura do homem-corpo movido exclusivamente a álcool de antes (enquanto as pessoas comuns gastavam dinheiro com apartamento e automóvel, ele bebia), ou seja, ao ser expulso do bar na convulsão dos anos 70, não expulsa o bar de si, já que nos momentos de considerável melhora retorna ao seu da noite e dos botequins/cafés para fazer o que de melhor sabe fazer, ingerir álcool. Ritual esse que deteriora sua saúde, recebendo assertivas dos médicos para que pare, caso contrário, terá poucos dias de vida. Talvez, neste momento, sua "ficha" tenha caído e este, enfim, adentra conclusivamente nos processos de "cuidado de si", agora, por idas aos cafés para tirar o desjejum, almoçar e observar pessoas, atributo de fez de si um ilustre formulador da noção de homem literato e flanador do seu tempo.

Georges Vigarello ao perpetrar estudo sobre o corpo entre o século XVI e o XX faz com que haja a

busca por sensações perdidas, mas reveladoras [...]. Atualmente uma arqueologia dos "efeitos" corporais impõe-se nos textos como nas revistas de saúde: a pele revela nossos "estados da alma", as "dores ou tensões do corpo" revelam o "nosso íntimo", o "sobrepeso" acusa "nosso estresse", os "inchaços" denunciam nossa vida "agitada" e "pressionada", ao passo que nossos conflitos íntimos vêm "duravelmente inscrever-se em nossos tecidos para envenenar nossa vida". (VIGARELLO, 2016, p. 8)

Desse modo, mediante o aporte em questão, é razoável avaliar o quanto de hábitos de determinado período se inscreve no sujeito como categoria imputável. Carlinhos, como bom forasteiro de bares e noitadas, é reflexo do seu tempo e das investidas arroladas. A pancreatite crônica que o toma acaba sendo um instrumento adquirido sob a vida que conduziu anos a fio. Então, ao levar em consideração esta perspectiva, pretende-se abarcar a tessitura do sujeito sob a égide da escrita, como este é inscrito no e pelo texto, e ele se insere, se inscreve pelo corpo doído, pelos rabiscos/rascunhos que viriam a ser suas crônicas/relatos, pela atitude de tornar-se outro pelo autoexílio e pelo esmaecimento vital ao seu processo de constituir-se, isto de acordo com os aspectos envolvendo: corpo, autoexílio e adoecimento.

Comecei a andar em passos rápidos na rue du Sommerard. Subi a rue de la Montagne Saint-Geneviève, compelido pelas contrações abdominais que só me davam alívio quando eu andava assim, em passos rápidos de fugitivo, sem tempo de me orientar pelas placas das ruas, querendo apenas escapar da dor, distanciar-me dela, embora sabendo que ela e meu corpo eram uma coisa só. (OLIVEIRA, 2005, p. 140-141)

A escrita de Carlinhos Oliveira se declara testemunho. Assim, em partes dos seus escritos do período, o texto de Carlinhos expõe seu estado em: “A dor está passando. [...]. Estou escrevendo bem, dominando a escritura por vez primeira. Tenho longos e promissores trabalhos pela frente. Gostaria de continuar escrevendo, mas desconfio que no momento nada mais há dizer (OLIVEIRA, 2005, p. 142). Com isso, é possível verificar que seu texto, recheado de cotidiano, narra, ou melhor, autoficciona no campo da escrita de si, uma categoria que surge no contexto do contemporâneo, do que está posto como cenário e forma para o século XX. Destarte, para delimitá-la é necessário registrá-la sob a miríade do que é compreendido por Michel Foucault em um dos textos que compõe a coleção “Ditos e Escritos”, mas, além disso, imprimi-la noutras formas modernas, estas que irão compor a chamada “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu, também (VIGARELLO, 2016, p. 34), o que aqui se ilustra via as crônicas de José Carlos Oliveira.

Pensar a escrita ficcional, ou não, como uma autobiografia é circunscrever o indivíduo dentro de coordenadas históricas, um sujeito que adquire ressalva na medida em que patenteia elementos que, ao serem narrados, amplia o espectro de análise na possibilidade do registro como fonte para entendimento e compreensão da pessoa enquanto ser específico e amplo. É entender, por exemplo, a noção de sujeito não como essencial, mas circunstancial, temperado e suscetível aos efeitos externos/do entorno, inclusive, da própria criação de quem o redige, assim, Carlinhos Oliveira, ao escrever, expõe-se como o sujeito que embebido por circunstâncias específicas do seu tempo e corpo, mas dentro do seu disciplinar outro, refaz-se pelo desvio que emula, um outro sujeito na cena posta. Ao escrever sobre Paris, cafés, médicos e roteiro de tratamento, o autor se inscreve, ou seja,

executa o processo de autocriação, da subjetividade forjada pelo texto de quem o criou.

Este processo de escrita que Foucault, em “A escrita de si”, reproduz como cuidado de si, agora se manifesta acrescentando a orientação que produz efeitos para além das versões tradicionais de sujeito. A impressão, e/ou reflexo, estabelece o sentido de sujeito e da própria crise de representação. Além de que este, no agora, pode entender o adoecimento do corpo/captura para estimular o pensamento do sofrimento como categoria moduladora da condição de escritor, tomar a doença como fator que dá o direito de inverter os hábitos (nem sempre) e fortalecer a própria atividade intelectual.

Deste modo, o autor, aqui localizado, delinea-se num além, um forasteiro, um observador que em registro maquina sua constituição em autoexílio e sob as moções doloridas da “flor ferida” para desenrolar seus passos nas ruas da cidade luz.

Tarde ensolarada, temperatura agradável. Ando pelos bulevares, descanso nos bancos das praças, espio as vitrinas das lojas. Esta é a maneira tradicional, dir-se-ia mediúnica, de receber o espírito de Paris. Não é uma cidade para o turista apressado. Os cafés estão cheios; a multidão nas ruas é colorida, e há em cada rosto uma expressão satisfeita, muito embora se diga que a crise se aproxima (o desemprego em primeiro lugar). (OLIVEIRA, 2055, p. 103)

A crônica de Carlinhos Oliveira, supracitada, estimula no sugestivo o movimento de cuidado com o olhar apressado, este, por assim dizer, faz um gesto “antiturismo”, “antipressa”, “antimanual”. Ele sugere outro modo ao colocar-se de outro jeito, numa outra configuração enquanto sujeito de si. Assim, o flanador

Gostava de andarilhar sem roteiro prévio, olhos e ouvidos descobrindo tudo naturalmente. Em relação com cidades, “aproprio-me de paisagens, do ar, das pessoas, dos assuntos locais, com uma espécie de fervorosa preguiça; não tenho pressa, não observo nada de relance; mergulho na realidade, perco-me nela, depois de certo tempo somos uma coisa só”, escreveu certa vez. E Paris é uma das melhores cidades para se percorrer a pé. Não por acaso lá nasceu o

flâneur, no século XIX. Tipo solitário e ocioso, perambulando sem rumo nem objetivo, dileto representante da modernidade urbana [...]. (OLIVEIRA, 2005, p. 15)

Por fim, ao perceber nesse processo as deixas que os elementos delimitados (corpo, autoexílio e adoecimento) causam em baile com o texto literário, é preciso ampliar, ainda mais, as noções acerca do sujeito como simulacro e como este se discursiva no meio social. Soma-se a isso, o imperativo para se pensar o estilo e estética no texto “Flanando em Paris”, já que o movimento feito pela filosofia, literatura e crítica têm as fronteiras borradas, uma mistura com perspectiva de sobrevida e isso implode categorias, além de criar outras, a literatura da exaustão no pós-modernismo.

O que se deseja entender com o que se apresenta? De que a escrita aqui seria como o nascimento desta célula, o sujeito que se estrutura a partir de uma exterioridade de si, a escrita como ficcionalizadora da interioridade do sujeito.

CONSIDERAÇÕES

José Carlos Oliveira, ou, simplesmente, Carlinhos Oliveira, a partir das obras *Flanando em Paris* e *Diário Selvagem*, pela dor, sofrimento, ausência/deslocamento, através do discurso direto, expõe um corpo inalienável, mesmo que a fissura, doença, o retalhe e o exponha na possibilidade do mórbido, um corpo que cai/tomba, literalmente. Essa dramaticidade da escrita nos revela a invenção de si enquanto uma peculiaridade dada aos homens daquele período coletivamente, ao mesmo tempo marcada pela singularidade dessa criação de si. Assim, refletir sobre as narrativas aqui colocadas em cena faz do pesquisador um objeto, também, da escrita, do seu fazer. Desse modo, o escrutínio anunciado se apresenta como probabilidade para emancipação do olhar, o espio da crítica na literatura, a instabilidade vista através do texto biográfico e ficcional do “melhor cronista da sociedade brasileira ‘moderna’”, segundo Jason Tércio.

REFERÊNCIAS

CALÇADO, Thiago. *O sofrimento como redenção de si*; doença e vida nas filosofias de Nietzsche e Pascal. São Paulo, Paulus, 2012.

DRUMMOND, Washington; SAMPAIO, Alan. *Genealogia e historiografia*: dissolução do sujeito, elisão da memória. IN: Redobra - UFBA, nº 13, Ano 5, 2014.

DURÃO, Fábio Akcelrud. 2008. *Sobre a relevância dos estudos literários hoje*. *Linguagem* (São Paulo), v.2, p. 2, ISSN/ISBN: 19836988, http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao02/02e_fad.php.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

OLIVEIRA, José Carlos. *Diário selvagem*. José Carlos Oliveira; organização, apresentação e notas Jason Tércio. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

OLIVEIRA, José Carlos. *Flanando em Paris*. José Carlos Oliveira; organização, apresentação e notas Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si*: história da percepção do corpo, séculos XVI-XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

O DIÁRIO DE COLIN CLARK E O CORPO- OBJETO DE MARILYN MONROE

Andréa Paula Oliveira de Carvalho¹

INTRODUÇÃO

O diário de Colin Clark narra os bastidores do set de filmagens de *O Príncipe Encantado* dirigido por Laurence Oliver, considerado o mais famoso ator clássico de sua geração. O filme foi produzido no verão de 1956, quando Clark ainda tinha 23 anos. O próprio escritor afirma no livro que esses nove dias faltavam no seu antigo diário que a princípio já havia publicado e intitulado: *O Príncipe a Corista e Eu*. Pensando na natureza do diário de Colin Clark é possível verificar como ao falar de si como quem confessa, ele busca sempre a monumentalização de sua figura pública. Tendo em vista a permitir-se desfrutar dos prazeres narcisistas que lhe proporcionam reconhecimento do acontecido como algo inusitado e duvidoso.

A presença de Marilyn é uma alusão à fascinação pelo melodrama épico que subjazem a um compromisso romanesco que caracteriza a própria noção de diário e que aqui se oferecem no duplo, o eu autobiográfico e a representação da figura desejante. O relato de experiência e das tensões afetivas que lhe impõe o testemunho liga o escritor a aspectos instrumentais, que por vezes ditos secretos, faz salientar o deslumbramento que circulam sobre esse ofício.

Como uma linha que ornamenta seu próprio endereço de escritura, Clark costura aquilo que ele acredita estar para além de um simples relato. E muito de todo isso se justifica pelo perfil da atriz que cuja obra não se

¹ Mestra em Crítica Cultural (UNEB).

dissocia da pessoa, e assim ele faz desenrolar uma trama sob o signo de conto de fadas, não porque há literatura na vida, mas sim porque já há uma vida literária: Marilyn Monroe.

Dito isto, este trabalho propõe pensar aspectos da vida Marilyn Monroe a partir do livro *Minha Semana com Marilyn* do escritor britânico Colin Clark. Assim, como um livro de memórias, o escritor dar detalhes sobre a breve e intensa aventura amorosa que viveu com a atriz e nos leva para uma leitura que transborda imagens e palavras, sendo capaz de mostrar de forma detalhada a expressão artística de Marilyn e sua difusa vida pessoal. E dessa forma, nos desvenda, mais uma vez, a produção de um corpo-objeto sacrificado pelo desejo de mitificação da vida, mas muito mais sofrível quando se trata do corpo e da vida de uma mulher. Esse modelo de produção corporal lancinante reverbera ainda hoje nos grandes espaços midiáticos pelo mundo afora.

Segundo Foucault (2002) no século XVIII as sociedades ocidentais tinham no Estado, a nova figura do soberano. E por isso, substitui o princípio de "fazer morrer e deixar viver" pela noção de "fazer viver e deixar morrer". Mas o poder sobre a vida adquire outro viés no século XX. Assim, assistimos através do olhar de Colin Clark como o poder sobre a vida, principalmente, no século XX, segundo Foucault (2002), ganha novos contornos, deixando de ser gerenciados pelo Estado transferindo-se para a esfera privada ou social.

Essas instâncias de poder que aprisionava o corpo de Marilyn, que não mais encontrava saídas fáceis como gostaria Clark: a de abandonar simplesmente algo que era fruto do seu trabalho, tendo em vista todas as conquistas já adquiridas nesse período de maior ascensão como atriz. Como também, nessa época Hollywood já "sabia" que o biopoder está sempre direcionado para o corpo "uma vez que só pode ser garantido à custa de inserção controlada dos corpos no aparelho de produção" (FOUCAULT, 1999, p. 159).

Sendo assim, é possível ainda destacar que este diário registra momentos de um período composto entre as décadas de 50 até 60, mais conhecido como "Anos Dourados" marcado pelo auge do *star system*, mecanismo que fabricava estrelas de cinema. O *star system* pode ser

definido "como uma fábrica de imagens e figuras modernas de sedução, dispersava em escala mundial o charme insubstituível da aparência representada nas telas de cinema" (PAIS, 2017, p. 17). Na fantástica fábrica das estrelas o comum dava lugar a um novo estilo, produzido pelas culturas de mídia que deslocava os sentidos baseados na promoção do lazer e sonho. Por conseguinte, o esquecimento do real era fomentado através de um campo ilimitado de projeções e identificações, com sentido de evasão necessário para sustentar o consumo e orientar as atitudes, promovendo um ciclo de novos padrões de vida.

Esse período foi o começo do que marcaria para sempre não só o cinema, como o próprio corpo dos indivíduos, sujeitos a escravidão da aparência por padrões e referências construídos, inventado de um tipo ideal. É nesse período que as criações de alguns artifícios e técnicas em maquiagem, penteados, figurinos, fotografia e inclusive as cirurgias plásticas, fazem a diferença na projeção artística, pois são artefatos necessários para alcançar aquele padrão inatingível imprescindível para o estrelato.

O DIÁRIO DE COLIN E O PACTO AUTOBIOGRÁFICO

O diário como escrita de si carrega o narrador em primeira pessoa e se identifica com o autor autobiográfico. Ficção e real neles se diluem e faz salientar o caráter falto de ambos mostrando os aspectos falhos da representação.

O eu representado no diário de Colin é aquele ainda centralizado, linear, que gira em torno de características ideais de inscrição. Mas por outro lado, como já afirmava Foucault, a escrita de si faz constituir o sujeito e assim a noção de indivíduo. Mas é nessa poeira de incerteza que se acessa o seu estilo de escrita e suas características, em que aparece estampado aspectos que lhes são intrínsecos. Nessa dinâmica, sabe-se que a sua fala é sempre suspeita, pois ao se entregar ao limite máximo dessa busca, ele tenta operar com certa objetivação do eu que fala, ao mesmo tempo em que se oferece ao olhar do outro, no mesmo instante que olha para si mesmo. E por

isso "o que define a autobiografia para quem lê, é antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio" (LEJEUNE, 2008, p. 53). Cria-se, dessa maneira, segundo Philippe Lejeune (2008) um pacto autobiográfico que garante ao relato uma veracidade, uma leitura em que o narrador é tomado como inquestionável.

É dessa forma, portanto, que este trabalho se configura, tomando o narrador, autor e escritor como sinônimo, corroborado para o que Lejeune (2008) argumenta ser o contrato do autor com leitor. À vista disso, os envolvidos aqui estão representados diante desse pacto, mas nem por isso deixam de jogar com as possibilidades diversas, porque sempre é possível irromper com sua presumida aparição e marcar sua indeterminação. Assim, esse eu que narra a própria vida são problematizáveis e sua identidade logo entra em questão, afinal, nunca se sabe quando entra o autor verdadeiro e o ficcional, ambos fazem parte da mesma linha tênue que estão dispostas nas escritas de si.

O CORPO OBJETO DE MARILYN MONROE: "UMA VACA COBIÇADA, ENFEITADA, LUSTRADA E CUTUCADA"

No diário é possível observar passagens que deixam claro o posicionamento do escritor. Colin Clark que, mesmo parecendo entender o que ocorria com grandes artistas como a Monroe, acaba revelando uma posição não menos machista, o que faz reafirmar aqueles adjetivos indesejados que circulou durante toda a vida da atriz. Assim, encontram-se trechos em que Clark aborda uma Marilyn ainda como uma *sexy symbol* (símbolo sexual) mesmo quando não parece ser sua pretensão.

Na abertura do livro, Colin diz que faz o relato como um humilde tributo a alguém que mudou a sua vida e cuja vida ele "gostaria de ter podido salvar". Essa fala parece um pouco contraditória pois, quem disse que Marilyn queria ser salva? Além do que isso remete a uma velha crença de Marilyn como uma mulher frágil e inocente, incapaz de se proteger sozinha. Mas essa ainda é a velha visão da Marilyn reduzida às imagens, a seu corpo e rosto. Sendo, no entanto, ignorado os seus talentos, sua

inteligência sua malícia diante da vida. Essa presença da atriz nunca é interpretada como algo de sua própria personalidade, sua sagacidade e perspicácia. Sua atitude nunca poderia ser vista sem estranheza, pois Marilyn é uma mulher muito a frente de sua época, e se muitos querem imprimir seu sucesso ou seu fracasso a sua vulnerabilidade de criança abandonada, estudiosos como Marie- Magdeleine Lessana (2006, p. 9), fala de como ela era "uma obra de arte", justamente, para mostrar que:

o fenômeno Monroe não consiste apenas na imagem da mulher glamourosa, um sex-symbol, que marca a metamorfose de uma época, é uma força, um sopro, imagem em movimento, uma fantasia viva cujo impacto foi incrível e cuja magia continua a enfeitiçar intensamente a todos nós. (LESSANA, 2006, p. 9)

Assim, de forma sedutora e comovente, a narrativa mostra o lado sensível do escritor, ao apontar empatia pelas questões que afligiam a atriz diante de toda a situação que a rodeava: com o marido, com as filmagens, por estar em um país estrangeiro, pelos estereótipos reproduzidos sobre ela. A narrativa exibiu essa irritação diante das situações de abusos sofridos por aquela mulher que ao em vez de sentir raiva coadunava, isso porque

Nem todas as mulheres aceitavam passivamente essa realidade e não agiam como o esperado e determinado pela sociedade; algumas delas moldavam seu próprio destino e poderiam ser vistas como *outsiders* por tentar escrever sua própria história em um contexto que as oprimia. Um dos nomes mais marcantes e significativos não só dessa época, mas do século XX, foi Marilyn Monroe. (PAIS, 2017, p. 7)

O que se via com normalidade eram os valores conservadores ligados ao papel da mulher que esteve resumido a cuidar do lar, casar (enquanto função social), ter filhos, cuidar do marido. Era sobre essa pressão que vivia a atriz e o livro traz esse lado íntimo e obscuro que pesava sobre a consciência dela, na medida em que Marilyn parece confessar essa vontade de entrar nos padrões femininos (casar, ter filhos) mesmo não se identificando em nada com eles, só aceitando por pressões sociais. As mulheres como Monroe eram vistas como prováveis prostitutas, incapazes

de racionalidade, excessivamente sensíveis, negando a elas uma chance de não ser visto com indiferença ou repúdio.

Vale destacar que a atriz tinha consciência do que faziam dela e do seu corpo, no que diz respeito a invenção da Marilyn Monroe. Um dos trechos quando Colin relata a visita ao Palácio de Windson ele afirma que ela logo se animou ao perceber a chegada dos seus fãs e parecia incomodada por ter permanecido por tanto tempo incógnita. É nessa hora que Marilyn se pergunta "deve ser ela" e antes mesmo de uma resposta ela vai para um degrau e faz uma pose e como diz Clark "Seus quadris se empinaram, seus ombros se estiraram para trás, seu famoso busto avançou para frente". Na moda e na educação, o corpo é um dos objetos onde a mudança se instala. O corpo como objeto histórico marca o tempo, o espaço, os lugares. É também objeto cultural, mas não somente, e como tal, é provisório, mutável, mutante, susceptíveis as inúmeras invenções, mas o cinema Hollywoodiano e seu desenvolvimento tecnológico influenciam de forma devastadora o mundo e desencadeando seu universo de consequências corporais mais cruéis. Mesmo hoje aos 56 anos após a morte da atriz continuamos com boa parte desses dilemas.

Colin relata que Marilyn era prisioneira de sua fama, era uma inocente antes dos poderosos de Nova York a tratar como "uma galinha de ouro trancafiada numa gaiola de ouro e obrigada a botar ovos de ouro para todos eles se divertirem". Mas o próprio livro retrata como Marilyn parecia a mulher disposta a pagar qualquer preço pela sua ambição, o problema é que ser mulher ambiciosa não é típico de um sentimento digno para mulheres, principalmente quando esse sentimento vem ligado a liberdade sexual e moral. No século XX, ser "mulher moderna" não era considerado algo positivo, pois conforme nos aponta Rosemeri o problema da mulher moderna era:

Visto como um apavorante afrouxamento nos costumes, a maior circulação de mulheres na cidade trouxe transformações à ideia de feminino, uma vez, que as mulheres, antes descritas como ociosas, passaram a ser vistas como fúteis. O trabalho das mulheres no espaço urbano era visto pelos juristas e criminologistas como um passo à prostituição. Os lazeres da cidade incitavam ainda mais a mulher

moderna, já a um passo da devassidão. Presente nos textos de Afrânio Peixoto, Leonídio Ribeiro, ou ainda, de Nelson Hungria, a mulher moderna, participante da cidade, pelo trabalho e/ou pelo lazer, era posta como a causa de desagregação da família e, conseqüentemente, da sociedade, e, por isso, precisava ser contida. (MOREIRA, 2011, p. 90)

Há um incomodo geral com a liberdade sexual da atriz. Até o escritor e cronista queria protegê-la disso, o que para ela era algo absolutamente normal e corriqueiro. Mas de forma geral, enquanto Colin via isso como uma atitude inocente da atriz, todos os outros homens que a rodeavam atribuíam adjetivos pejorativo frente a essa liberdade, como por exemplo: extremamente manipuladora, uma mulher perigosa, maliciosa. Todos esses predicativos são esboçados no livro para prender, fortalecer a opressão e suspender qualquer oportunidade de tentativa de retaliação. E por isso, Colin sabia que aquilo era feito com a intenção de tornar o corpo dela um objeto sacrificado, pois assim menos controle ela teria da própria vida e mais fácil seria sua retenção.

Marilyn é umas das mulheres que mais sofreu com coisificação do corpo feminino. "O novo estilo cinematográfico aliado às técnicas estava apto a transformar atores em objetos ideais, posicionando a atriz como um erotizado e fetichizado ícone" (PAIS, 2017, p. 19).

A carreira da atriz está completamente combinada a criação e personificação da *dumb blonde*, ou loira burra em uma tradução literal. Essa imagem depreciativa vai durar a sua vida inteira, pois sua morte ocorre muito cedo, por uma suposta overdose de medicamentos em agosto de 1962, justamente, no período em que o feminismo vai adquirir alguma visibilidade.

Segundo Christian Metz (1980) os ídolos são os ideais de nossa própria imagem e assim os almejamos e transformamos as estrelas de cinema em um objeto de desejo. E foi assim que Marilyn foi mitificada na sinterização da sua imagem aos desejos e comportamentos de uma geração, ao incorporar situações, trejeitos e estilos, ou seja, tudo que pairava no subconsciente do espectador.

Não sem um preço, toda essa dinâmica levou a sua vida a um fim não muito desejado e amado. Marilyn era vista como "uma vaca cobiçada (...) enfeitada, lustrada e cutucada enquanto as platéias gracejassem e aplaudissem", mas os estúdios Hollywoodianos, como afirma Oliver em diálogo com Colin, era a grande empresa que só visava a exploração de mulheres, prometendo liberdade financeira, aprisionando vidas. Essa transformação do indivíduo nada mais era do que a dissecação do seu corpo em objeto, ou seja, uma peça de engrenagem, transfigurando vidas em cadáveres andantes.

PALAVRAS FINAIS

É, portanto, válido salientar a importância que tem adquirido o mundo das imagens na contemporaneidade. Tendo em vista que essa emergência iniciou no período da década de 1950, e nela atingiu o seu apogeu. Esse ápice correspondia a transformação de pessoas comuns em mítico-real com a função de substanciar as mais perversas formas de poder, com a qual Marilyn estava envolvida, segundo o diário. Com seu corpo transformado em objeto, Marilyn, foi sacrificada, e morreu antes de conhecer qualquer deflagração de uma revisão dos valores que começaram a ocorrer nos anos de sua morte, em 1962. Década em que a mulher alcança o advento da pílula anticoncepcional, a difusão de livros ícones como: "O Segundo Sexo" de Simone Beauvoir e "A mística do feminino" de Betty Friedan. Assim, Marilyn se transforma em algo fenomenal e proporcionalmente a isso, tem um dos corpos mais violentados da indústria cinematográfica que se tem notícia. E, dessa maneira, ela sempre ressurgirá como mola propulsora para mais uma vez pensar o corpo feminino e o "advento do pornô e da hirperviolência nas imagens-sorvida como uma estética crua e vanguardista pós-tudo-colonizou o regime das imagens em que estamos imersos (DRUMMOND, 2018).

REFERÊNCIAS

- CLARK, Colin. *Minha Semana com Marilyn*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Seoman, 2012.
- DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. Attar Editorial, São Paulo, 1991.
- DRUMMOND, Washington. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I: neurose*. Forense Universitária, 1990.
- DRUMMOND, Washington. *Hiperviolência e Pornografia como "Cosmética de si"*. *Revista Barril*, 20 ed. Julho de 2018.
- FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos I. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria, psicanálise/ Org Manoel de Barros da Motta: tradução Vera Avellar Ribeiro*. 3. ed- Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2014.
- FOUCAULT, M. *O pensamento interior*. In: *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2001a. p.219-242.
- FOUCAULT, M. *Prefácio à transgressão*. In: *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2001b. p.28-46.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Companhia das Letras, 1989.
- MAILER, Norman. *Marilyn*. Editora Civilização brasileira, 1973.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Coleção Debates. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1980.
- MOREIRA, Rosemeri. *Sobre mulheres e polícias: a construção do policiamento feminino em São Paulo (1955-1964)*. 328f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2011. p. 90.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. 1 ed.162p. Rio de Janeiro. José Olympio, 1989.
- PAIS, Joyce. *Marilyn Monroe: da estrela fabricada ao eterno mito do cinema*. *Revista Movement*, 11 março de 2017.

CRÔNICAS

FORA DA GAIOLA? O PAPAGAIO DE VASSO E O PROIBIDO

Thaís Calazans¹

No dia vinte e nove de Novembro de 1969, mais um impresso do vespertino *Diário de Notícias* saía às ruas para ser recebido pelos leitores soteropolitanos. Nesse mesmo dia, como de costume, textos do escritor baiano Guido Guerra foram estampados na penúltima página do segundo caderno desse mesmo periódico, em sua coluna intitulada *Ontem & Hoje*. Um deles contava a seguinte história:

Num internato de freiras, em Minas, sua diretora, muito eficiente, descobriu uma erva titirani à cabeça, capaz até de acalmar suas meninas, fazendo-as chapinhas como quê. A madre declarou, baratinada: “a divina heroína era colhida no quintal no internato”. Aliás, a Damba já fôra batizada de erva da Santa Marta. A madre superiora, um tanto quanto cabreira, foi investigar tudo, pôr o babado todo em panos limpos e chegou a estarrecedora conclusão: “É maconha, Camaradas!”²

Guido José da Costa Guerra, nasceu na cidade de Santa Luz, região sisaleira da Bahia, no dia 19 de Janeiro de 1943. Começou a trabalhar para a imprensa baiana aos dezoito anos, no recém-fundado jornal Folha da Bahia, em 1961, e logo passou a publicar para o Diário de Notícias, no ano de 1962. Passou de jornalista da coluna policial, comum aos iniciantes, para entrevistador no Folha da Bahia e cronista do Diário de Notícias assinando a coluna intitulada *Ontem & Hoje*, publicada diariamente na penúltima página do segundo caderno.

¹ Mestranda em História (UNEB).

² Jornal Diário de Notícias. Uns e Outros. Guido Guerra. Coluna Ontem e Hoje. 29/11/1969.

Ficou conhecido através da linguagem, dos tipos dos personagens e dos temas que abordava na sua coluna no jornal *Diário de Notícias* ao longo dos anos 1960. Essa passagem acima, carregada de deboche, foi retirada do escrito na parte da coluna intitulada *Uns & Outros*. A ironia está nas freiras (mulheres de Deus) que se acamam com uso de entorpecentes, haja vista que as drogas não estavam prescritas nas receitas dos moralistas, e era proibida desde o início do século XX, e a *maconha* (personagem da história) em particular, na segunda metade do mesmo século.

Suas crônicas estavam estritamente ligadas ao “negativo”. Ele descrevia tudo o que a moral e os bons costumes faziam questão de apagar. Nomeava o inominável, dizia o que não era para ser dito. Escrevia palavrões, falava sobre drogas, e também sobre a vida de travestis, prostitutas e bêbados, era um obsceno:

O “palavrão” ou palavra obscena é portanto aquela que viola as regras da cena social; a que sai do texto consagrado e diz e mostra o que não deve ser visto nem ouvido. Por isso, obscenidade e pornografia são palavras que, frequentemente andam juntas. São vocábulos afins. Pornografia vem do grego *pornógrafos* que significa literalmente “escrever sobre as rameiras”. Ou seja, a descrição da vida das prostitutas. E a obscenidade é, portanto, o gênero e a pornografia uma de suas espécies. (ARANGO, 1991, p. 14)

As suas crônicas, então publicadas na coluna, faziam críticas sociais e abordavam situações humanas no âmbito da vida cotidiana. Guido Guerra marcava seus textos com comentários ácidos e “abusava” das palavras, de maneira bastante singular. Sobre sua atuação no *Diário de Notícias*, Jorge Amado deixou registrado em seu livro de memórias:

Vejo em minha frente Odorico Tavares erguer os braços para fazer mais eloquente o protesto contra a linguagem do cronista Guido Guerra, literato noviço que ele acolhera nas colunas respeitáveis do *Diário de Notícias*: *esse sujeito quer fechar meu jornal!* Guido usara numa crônica a palavra *porreta*, expressão correntia na boca dos baianos, vetada nas páginas das gazetas. (AMADO, 2012, p. 53)

Esse estilo literário crítico e áspero lhe rendeu o apelido “Papagaio Devasso”, atribuído por Jorge Amado:

Apesar dos esporros e ameaças—mando-o *embora, este é um jornal sério* [Odorico Tavares sobre as primeiras crônicas]—Guido persistia no uso e abuso de termos e locuções pouco católicas, ganhara o apelido de *Papagaio Devasso* pela crueza do estilo, que fazia sucesso junto aos leitores (1968). (AMADO, op. cit)

As reclamações do então editor do jornal, Odorico Tavares, eram em função da escrita irreverente do jovem autor: “Em seu uso, desnuda-se de maneira obscena a impostura dos poderes, sobretudo dos pequenos poderes que agem sobre os critérios da razão autoritária.” (SILVA, 2011, p. 72-82)

No jornalismo Guido Guerra se fez literato, principalmente no folheto em que publicou suas primeiras crônicas, que reinventavam o cotidiano da cidade de Salvador, no início dos anos 1960. Foi como cronista do Diário de Notícias que Guerra se constituiu enquanto escritor escrevendo suas primeiras histórias de ficção:

As redações de jornal foram responsáveis pela sua formação posterior. Mesmo sem curso universitário obteve registro de Jornalista Profissional, após os muitos anos de aprendizado. Neste ponto, sua trajetória foi idêntica à de muitos escritores brasileiros tanto do século XIX quanto do século XX, cuja escola superior foi o trabalho diário com a palavra escrita no calor da hora e na apressada contingência do jornal. Machado de Assis, Graciliano Ramos, ou o baiano Herberto Sales são apenas exemplos. (GUERRA, 2003, s/p)

O Diário de Notícias, periódico inaugurado ainda no século XIX, em março de 1875, por iniciativa do jornalista Manoel Lopes Cardoso, fechou às portas no final da década de 1970, quando decretou falência em 1981, mais de cem anos depois. Antes disso, passou por sucessivas administrações. Em 1943 o jornal foi vendido ao Condomínio dos Diários e Emissoras Associados, de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo e passou a funcionar sob a direção editorial, na Bahia, de Odorico Tavares. Nesse período se iniciou uma “nova fase do vespertino caracterizada pelo estímulo às artes e às letras” (JÚNIOR, 2003).

Nesse período em que Tavares esteve na direção, Guido Guerra publicou seus primeiros textos, nos primeiros anos da década de 1960. Suas crônicas podem ser situadas na fronteira entre a poesia e a prosa, ou mesmo,

entre o jornalismo e a literatura. A utilização do termo “crônica” mudou de sentido através do tempo. No início da Era Cristã, a narrativa era estritamente limitada à relação de acontecimentos organizados cronologicamente.

A que nos interessa é a forma que ganhou com a inauguração da era moderna, quando prevaleceu uma implicação de uma visão pessoal e subjetiva, reforçando os foros estéticos tradicionais à escrita, que para Watt, seria a forma da utilização da linguagem “como uma simples fonte de interesse em si mesmo e não um simples veículo referencial” (WATT, 2010, 30).

A crônica é um gênero literário que é ligado estritamente ao tempo. Haja vista a etimologia, de origem grega *Krónos*, que designava uma relação de acontecimentos, organizados de forma linear do tempo. No entanto, assumindo a forma moderna, a crônica passou a se assemelhar com a narrativa romanesca, prevalecendo as opiniões do narrador, que geralmente é descrito na primeira pessoa:

Há um meio certo de começar a crônica por uma trivialidade. É dizer: Que calor! Que desenfreado calor! Diz-se isto, agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasaca. Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjeturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *La glace est rompue*; está começada a crônica. (ASSIS, 2007, p. 27)

Assumindo esse formato, essas narrativas de curta duração têm as raízes nos jornais franceses, publicados no início do século XIX, em formato de folhetim (MOISÉS, 1995), com artigos de “crítica dramática”, estampados nos rodapés desses informativos. As crônicas estão ligadas diretamente à história do jornal e constituíam, através da narrativa, o poder de recriação da realidade presente, assumindo a efemeridade dos impressos jornalísticos, que nascem, envelhecem e morrem, dada a velocidade das tipografias.

Apesar de assumir características modernas, e de ter encerrado seu atributo fundamental, que é a intercâmbio de “experiências”, esses escritores estabelecem origem com os primeiros dois grupos dos primórdios

narradores, descritos por Benjamin: o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1936). No entanto, apesar das distâncias, é através do olhar do passeante que se realizou o “estilo realista no uso do olhar – o olhar do autor e o olhar do personagem” (WOOD, 2017, p. 55).

Aproximando as distâncias, esses homens que se levantavam das suas escrivaninhas, deixavam suas bibliotecas, encontravam nas ruas uma maneira a “fazer botânica no asfalto”. Essa foi a forma que Benjamin utilizou para descrever os primeiros *flâneurs* dos folhetins franceses, os chamados fisiólogos, que descreviam com uma gama de detalhes a cidade, desde sua arquitetura às pessoas que circulavam pelas ruas:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (Ibid, op. Cit.)

Esse tipo de “literatura panorâmica”, que também tem suas raízes na trivialidade, não era anúncio nem ficção, caracterizada romanesca, mas deixou marcas profundas nesses dois. Talvez a cronista seja uma reminiscência dessas duas atividades da escrita, utilizando o jornalismo como ponte para a disseminação dos seus textos, além de ser um trabalho remunerado, possível com a industrialização da imprensa ainda no século XIX:

A base social da *flâneur* é o jornalismo. É como *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender. No entanto, não se esgota com isso, de forma alguma, o aspecto social da *flâneur*. “Sabemos — diz Marx — que o valor de cada mercadoria é definido através do quantum de trabalho materializado no seu valor de uso através do tempo de trabalho socialmente necessário para sua produção” (Marx, *O Capital*, ed. Korsch, Berlim, 1932, p. 188.). O jornalista se comporta como *flâneur*, como se também soubesse disso. (BENJAMIN, 1936, p. 225)

No Brasil, esse gênero chegou no formato da crônica moderna, incluindo elementos de diversos gêneros literários e jornalísticos. Consolidando-se nacionalmente através de características que lhes são específicas:

1) O tom informal, às vezes quase confessional, em que o leitor se sente co-participante da narrativa. 2) O enfoque predominantemente impressionista, no qual o autor comenta fatos do cotidiano, filtrando-os a através da sua própria sensibilidade e do seu temperamento. 3) A sua relação com a dinâmica do tempo, geralmente associada a fatos do dia-a-dia que logo são superados por outros, da mesma forma que o jornal, seu principal veículo, supera-se diariamente a si próprio, a cada nova edição.

Ainda no início do século XX a crônica ganhava popularidade no Brasil, principalmente a partir das publicações de Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio. Ele foi um dos primeiros escritores do gênero a buscar assuntos para seus textos fora das redações à espera de algum informe que poderia, ou não, ser transformado em alguma manchete: “João do Rio construiu uma nova sintaxe, impondo a seus contemporâneos outra maneira de vivenciar a profissão de jornalista” (RIBEIRO, 2001, p. 40).

Essa maneira “à brasileira” de fazer crônica, registrando os fatos e acontecimentos do cotidiano, de forma aparentemente despreziosa, que fazia da cidade palco do seu *flânerie*, descrito sob a subjetividade do escritor, foi herdada pelos cronistas da segunda metade do século XX. Guido Guerra é um exemplo. Foi nas redações dos periódicos baianos que Guerra se fez escritor. Essa trajetória é comum aos literatos no Brasil e na Bahia, em especial.

Na década de 1960, em Salvador, os lugares onde funcionavam os jornais eram concentrados no centro histórico. O *A Tarde* funcionava na Praça Castro Alves, o *Diário de Notícias* e o *Estado da Bahia* operavam onde passou a funcionar o Centro Cultural da Caixa Econômica, o *Jornal da Bahia*, na Barroquinha. Segundo Joviniano Soares de Carvalho Neto, “havia

toda uma proximidade e trocas de informações – até porque, naquele tempo, jornalista também era boêmio”³.

As redações desses jornais tornavam-se uma verdadeira fábrica de escritores. Segundo Paulo Santos Silva, a “trajetória dos ‘homens de letras’ começava no curso secundário, ocasião em que se ensaiavam as primeiras crônicas, contos e poemas” (SILVA, 2011, p. 72-82). Assim como tantos outros escritores brasileiros, que iniciavam suas carreiras como redatores de periódicos, Guido Guerra deu seus primeiros passos literários na imprensa diária ainda quando estudante do ensino clássico, que não chegou a concluir.

Os temas de suas crônicas, geralmente, versavam sobre o cotidiano da cidade de Salvador ou remetiam a uma memória de infância no interior, carregada de nostalgia de um passado, emergindo uma calma e também movimento, realizada por meio de uma criação poética que funcionou como forma de apresentação da vida de um escritor dos anos 1960.

A coluna *Ontem & Hoje* era dividida a partir de vários títulos, contendo “meta colunas” que se quase sempre se repetem, a chamada *Sinuca*, por exemplo, onde o seu personagem mais popular dava a voz: o *Moleque Bololó*; e a *Uns & Outros*. A Coluna também era subdividida em tópicos com pequenos comentários sobre a atualidade política e cultural da Bahia, e uma crônica que tomava a centralidade da coluna. Seus escritos geralmente faziam críticas à cegueira dos governantes frente aos problemas sociais e urbanos locais, ou aos artistas da época, haja vista sua habitual oposição à arte tropicalista.

Quatro anos mais tarde, Guido Guerra publicou seu segundo livro intitulado *Na Casa dos Sem Jeito*, no início do ano de 1969. Nele o escritor reuniu quarenta e sete crônicas que ainda não haviam sido publicadas no Diário de Notícias. Esse livro, sua segunda obra, foi publicado pela editora Cimapê e impresso duas vezes em menos de um ano pela mesma editora,

³ NETO, Joviniano Soares de Carvalho. A Imprensa na Ditadura Militar. In. Revista história da Bahia: especial Ditadura na Bahia (1964-1985).

lançados no total de dois mil exemplares. Com ilustrações de Calazans Neto, na primeira edição a capa é vermelha, sem plastificação, e na segunda edição a cor é vinho, plastificada e de capa dura.

É interessante ressaltar que apesar de conservar o modelo bastante escrachado, e alguns personagens serem já reconhecidos através das publicações no Diário de Notícias – como, por exemplo, o Moleque Bololó - nas crônicas publicadas no livro *Na Casa dos sem Jeito*, o escritor preferiu falar de temas menos polêmicos.

É claro que não deixou de lado sua característica que marcou sua atuação como escritor, como por exemplo, os termos de baixo calão e os temas poucos católicos. Mas no livro, ele deu preferência aos temas relacionados aos problemas sociais do que aos problemas morais. A pobreza, a violência, a fome foram os seus principais temas.

As histórias do “Papagaio Devasso”, no geral, versava sobre a cultura popular, retratando personagens excluídos e indesejados sociedade: prostitutas, travestis, vadios ou até mesmo, os jornalistas subversivos. É comum que nas narrativas descritas por Guerra, ele construa um discurso, fazendo de sua escrita prática e engajamento político frente à Ditadura Militar.

Haja vista a censura aos meios de comunicação, que foi agravada com a sanção do decreto Lei nº 1.777, o AI-5, em dezembro de 1968. Nesse contexto, pelo teor dos seus textos, o escritor, foi processado dezessete vezes entre os anos 1971 e 1972. A Ditadura Militar brasileira constituiu-se como o império do medo para aqueles que participavam de atividades culturais no Brasil, e em particular os literatos, que a tomou como sua “interlocutora” referencial de ataque, fazendo-se presente na maioria das narrativas literárias do seu tempo.

Flora Sussekind em, *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*, na metade dos anos 1980, descreveu essa produção literária que constituiu a “geração de 1964” e podem ser analisados a partir de suas respectivas obras, como aqueles que em meio a elocução dos anos ditatoriais, constituíram seus enredos e fizeram da prática da escrita uma forma de luta contra da ditadura: “Este sim é o período em que mais claramente se passa a assentir a presença de um censor ao lado da máquina

de escrever. Uma espécie de Fleury das letras acompanhada de perto a produção literária dos anos 1960-1970” (SUSSEKIND, 1985, p. 18).

Dessa maneira, as crônicas escritas por Guido Guerra, publicadas primeiramente no vespertino, o *Diário de Notícias*, e depois reunidas no livro em 1969, realizaram um embate “prosapoético” como forma de confronto direto frente à censura. A história da personagem Laura, jornalista presa por ser subversiva é um exemplo. O “Papagaio Devasso” descreve sua condução à cadeia, denunciando a violência dos militares:

Ao ser conduzida à cadeia, deu de ombros e sorriu.

- Cínica! – exclamou o policial!

Laura sorriu, gargalhou como nunca. O tira fechou a cara, deu-lhe uma bruta bolacha:

- Vagabunda!

Laura entreabriu os lábios e nos seus olhos não havia lágrima alguma. Seu rosto era inexpressivo seu olhar terno. Apenas aquele sorriso que não acabava, aquela vontade de viver. Pouco falava. Irritava os inquiridores. (Ibid, Guido. op, p. 11)

Assim Guido Guerra se fez literato, através da prática constante de escrita, dando a forma de si através dos seus textos; propagandeado, enquanto jornalista e cronista, narrando o cotidiano da cidade, não apenas observando, mas constituindo uma Salvador, heterógena, imunda, abjeta: “Cleide, terna paulista, de volta à ‘Boa Terra’, onde, apesar da felicidade, o povo come lixo, respirando o fétido odor da sarjeta” (Ibid, Guido. op, p72).

Sobre os escritos de Guido Guerra e a sua atuação no jornal como cronista, Lázaro Guimarães relata:

Os óculos e o bigode poderiam ser para Guido Guerra a defesa do mundo exterior, o homem por trás do óculos e bigode seria “simples, calme e forte”, mas o ficcionista de “Na Casa do Sem jeito” se afasta de toda e qualquer proteção. As “igrejinhas” e os clubes literários da província lhe são estranhos, a pose de intelectual jamais lhe serviu como postura. Um Raskolnikof sem qualquer bonapatismo, eis o que é Guido Guerra.

Essas Igrejas literárias de que o crítico estava mencionando, era a academia, que só mais tarde, após a publicação de sua densa obra, incluindo

teatro, contos, novelas e romances, o “Papagaio Devasso” veio a fazer parte, nos anos dois mil. Todavia, naquela época, esses lugares ainda lhe pareciam distantes, e eram outros. Como podemos ver na sequência do comentário de Guimarães, em maio de 1969:

Um dia, o pessoal do DN estava conversando, quando um indivíduo, apresentando-se como pesquisador, contratado pela Reitoria da Universidade Federal da Bahia, chegou perguntando por Guido Guerra. Ao lhe apresentarmos o escritor, disse o estudante de Ciências Sociais: Ah! (E como se estivesse decepcionando) é aquele? Quem quiser encarar Guido Guerra pelo seu aspecto exterior, ele que é totalmente “sem jeito”, “gauche”, mesmo, nunca terá o prazer de conhecer esse homem, que, apesar de sua agressividade verbal, de seu “non sense” em reuniões sociais, do seu vocabulário pornográfico, é a pessoa mais terna, mais compreensiva, mais amiga, mais inteligente que alguém pode encontrar.

Os “intelectuais” baianos, principalmente os que vivem atrás dos jornalistas em busca de “colheres-de-chá” odeiam Guido com toda a força que pode odiar alguém. E, realmente, o criador do Moleque Bololô exagera no seu combate aos modernismos e outros “ismos”. Às vezes, é quase grosseiro em suas críticas.

Mas esse é o seu jeito, essa é a sua maneira de lutar contra as “igrejinhas” que, infelizmente, predominam nos meios artísticos e intelectuais do Salvador. (GUIMARÃES, LÁZARO, 1969, s/p)

Esse mesmo texto que saiu no *Diário de Notícias* em 1969 foi publicado na íntegra em outro livro, *Fogo Pagô*, de 1971, que reúne novelas, também publicado pela editora Cimape. Na orelha desse livro, outros intelectuais fazem uma crítica as suas crônicas, que muito se diferem do seu primeiro livro. O autor utilizava da linguagem e dos códigos da escrita para trazer à tona sua militância, carregado de ironia, uma ironia do ressentimento.

Segundo Nicolau Sevckenko, é comum que os poetas e prosadores estabeleçam uma relação intrínseca com a dor, e que é nesse aspecto que a literatura, em grande medida, se constitui como uma aliada à historiografia:

A literatura aparece como instituição, não no sentido acadêmico ou oficial, mas no sentido em que a própria sociedade é uma instituição,

na medida em que implica uma comunidade envolvida por relações de produção e consumo, uma espontaneidade de ação e transformação e um conjunto mais ou menos estável de códigos formais que orientam e definem o espaço e ação comum. (SEVCENKO, 2014)

Nesse sentido, ao ler e interpretar e Guido Guerra a partir da compreensão do contexto social em que ele estava atuando como escritor, escrever passou a ser uma função um tanto arriscada. E, no entanto, ele se fez, enquanto atuante. Seus textos, para além da Ditadura Militar, coloca em questão a moral predominantemente aceita, descrevendo o que deveria ser ou não dizível. Talvez essa fosse a razão de ser chamado de Papagaio Devasso, personagem que o escritor soube assumir, para além de sua literatura.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado. As Cem Melhores Crônicas Brasileiras. Editora Objetiva. Rio de Janeiro. 2007, pág. 27.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. P.225
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. 1936. In. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense.
- GUERRA, Guido. *Autorretrato*. Fundação Gregório de Mattos, Salvador. 2003.
- GUIMARÃES, LÁZARO. *Guido Guerra, o Na Casa do Sem Jeito*. Diário de Notícias, 13 de Maio 1969.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. Editora Cultrix LTDA. 7ªed. São Paulo. 1995.
- NETO, Joviniano Soares de Carvalho. *A Imprensa na Ditadura Militar*. In. Revista história da Bahia: especial Ditadura na Bahia (1964-1985)
- RIBEIRO, Carlos. Caçador de ventos e Melancolias: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga. Edufba. 2001, p.40.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. Ed. rev. e ampl.2ªed. Companhia das Letras. 2014

SILVA, Paulo Santos. *O Caminho das letras: literatura e política na Bahia do Século XX*. Letras Hoje, Porto Alegre, V. 46, n. 4, p. 72-82, out./dez. 2011

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1985. P.18.

WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. SESI-SP Editora. São Paulo, 2017, p. 55.

MILITÂNCIA POLÍTICA E NOVA CONSCIÊNCIA: IMAGENS CINEMATOGRAFICAS E JORNALISMO CONTRACULTURAL (1968-1972).

Nicole de Oliveira Santana¹

O presente artigo tem como objetivo analisar a crônica intitulada “1970-1980” presente no livro “Nova Consciência: jornalismo contracultural 1970/1972” de Luis Carlos Maciel, escrita em 1970, na qual o autor procura “profetizar” acerca da nova década. Maciel foi figura de suma importância para a divulgação das ideias contraculturais aqui no Brasil. Estudou Filosofia, atuou para o curta de Glauber Rocha denominado “A Cruz na Praça” (1959), foi roteirista, escreveu para vários jornais *underground*, dentre eles O Pasquim, do qual foi fundador e onde ficou consagrado como o “guru da contracultura”. Maciel escreveu mais tarde em seu livro Geração em Transe:

O movimento *underground*, o chamado 'desbunde', era uma contrapartida para aqueles jovens que não se exilaram (ou foram exilados) nem tinham a coragem ou insensatez de pegar em armas. Era uma atitude condenada, em especial pela esquerda, porque significava participar de um movimento importado dos EUA. Me tornei um dos maiores divulgadores da postura desbundada, que me pareceu ser a resposta mais criativa, mais eficiente e mais enriquecedora para a situação que estávamos vivendo. (MACIEL, 1996, p. 275)

Tanto sob os olhares dos seus contemporâneos, quanto para posteriores estudiosos que se lançam sobre o assunto, esse movimento contracultural foi uma ruptura histórica com a maneira de pensar vigente

¹ Graduanda em História (UNEB).

até então no século XX. O que se busca nesta pesquisa é compreender o contexto de formação de um novo sujeito, resultado dessas modificações estéticas, políticas e ideológicas com a cultura hegemônica do período pós-guerras. Esse estudo faz parte de uma análise historiográfica que busca a constituição dos sujeitos históricos e é fruto da participação no grupo de pesquisa inReal: historiografia, heterologia, sujeito, coordenado pelo prof. Dr. Washington Drummond, no qual discutimos e acompanhamos, além das nossas respectivas pesquisas, os processos de orientação para o mestrado e doutorado – também guiados pelo prof. Dr. Washington Drummond – ligados ao programa de pós graduação em Crítica Cultural.

O grupo reúne “pesquisas cujas análises se baseiam em cartas, diários, crônicas e canções produzidas durante os anos de 1960, 1970 e 1980, período de vigência das inúmeras ditaduras na América Latina; documentação na qual se inscreve uma ‘política da escrita’. Mais do que ‘resistência’ à ditadura ou ‘representação’ do momento histórico, entendemos a ‘política da escrita’ como intervenção e enfrentamento aos padrões políticos, estéticos e comportamentais da época. Através de uma escrita pública ou anônima, forjaram-se, no período, transgressões estéticas, experimentações políticas e mudanças comportamentais. No centro dessas tensões identificamos uma crise do sujeito e a ‘reinvenção de si’, sob o impacto das profundas transformações históricas da primeira metade do século XX, ancoradas em processos globalizantes de homogeneização das formas de vida.”² O que propomos, em linhas gerais, é uma análise historiográfica do “sentimento de si” enquanto forma de constituição do sujeito.

Nesse sentido, o estudo das cartas, diários, crônicas e canções sempre estiveram submetidas, quanto a sua importância, aos documentos e à escrita literária propriamente dita, numa espécie de limbo historiográfico.

² Ementa do Simpósio Temático A Escrita ao Averso: cartas, diários, crônicas, e canções como enfrentamento político no anos 1960/1970. Elaborado pelo prof. Dr. Washington Drummond e prof. Mst. Sandra Gama.

Limitadas a uma dimensão coadjuvante na pesquisa histórica, raramente tiveram como foco de análise questões que lhes são específicas como as delineadas pelos conceitos de “política da escrita” e “escrita de si”. O ponto de partida é a recusa de entender tais escritos como representações, antes como intervenções numa determinada experiência histórica, seja estética, política ou comportamental. A “política da escrita”, conceito desenvolvido pelo pesquisador Jean-Michel Heimonet, empreende esse primeiro deslocamento ao defender a escrita como continuidade da ação política. Já o conceito de “escrita de si”, do filósofo Michel Foucault, analisa as relações entre a escrita e a reinvenção do sujeito, enquanto prática que permite tencionar as normas vigentes e redimensionar o “sentimento de si”.³

Em seu texto “a escrita de si”, Michel Foucault analisa a escrita não apenas como uma representação, ou seja, as crônicas escritas por Maciel aqui analisadas, não são entendidas apenas como uma representação de si, nem tão pouco como forma de resistência, mas como uma maneira de se constituir enquanto sujeito. Para se fazer uma História do sujeito é necessário antes “defini-lo” – não limitá-lo, mas entendê-lo enquanto objeto de pesquisa. Para isso, Drummond estabelece uma maneira desse fazer historiográfico:

Não é possível se fazer uma história do sujeito e as modalidades de sua constituição sem assumirmos um certo niilismo temperado: não há fundamento para o sujeito, apenas as várias armações, deslocamentos na superfície e as posições que aí ocupa, numa ligação acidental entre um conjunto de práticas e narrativas. O sujeito é “um oco de alma”, como escreveu Clarice Lispector, nunca totalmente preenchido, refém das circunstâncias históricas.” (DRUMMOND, 2018)

³ Ementa do Simpósio Temático A Escrita ao Averso: cartas, diários, crônicas, e canções como enfrentamento político nos anos 1960/1970. Elaborado pelo prof. Dr. Washington Drummond e prof. Mst. Sandra Gama.

Assumindo essa postura, entendemos que o sujeito se constitui a medida em que se relaciona consigo mesmo através de práticas e narrativas variáveis de acordo com o recorte histórico analisado. No volume 3 d'A História da Sexualidade: o cuidado de si, Michel Foucault cita e analisa maneiras diversas de estabelecer essa relação, a fim de constituir-se. Para ele:

Ocupar-se de si não é uma sinecura. Existem os cuidados com o corpo, os regimes de saúde, os exercícios físicos sem excesso, a satisfação, tão medida quanto possível, das necessidades. Existem as meditações, as leituras, as anotações que se toma sobre livros ou conversações ouvidas e que mais tarde serão relidas, a rememoração das verdades que já se sabe mas de que convém apropriar-se ainda melhor. (...) Existem também as conversas com o confidante, com amigos, com um guia ou diretor às quais se acrescenta a correspondência onde se expõe o estado da própria alma, solicita-se conselhos, ou eles são fornecidos a quem deles necessita – o que, aliás, constitui um exercício benéfico até para aquele chamado preceptor, pois assim ele o reatualiza para si próprio: em torno dos cuidados consigo toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolveu; na qual se ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação com outrem. (FOUCAULT. 2005, p. 56)

Desta forma, utilizamos das análises da escrita como constituição do sujeito, já que esta é simultaneamente prática e narrativa de si, sendo ainda interventiva no próprio tecido social, principalmente no que tange ao recorte histórico selecionado para a presente pesquisa, já que:

Embora, a sociedade capitalista tenha se especializado na produção e consumo de mercadorias, convergindo para a segurança dos comportamentos, enquadrados em formas constantes, repetitivas e ordenadas, ao dobrar-se sobre si, num jogo disruptivo entre práticas e narrativas, o sujeito que aí emerge torna-se uma inflexão acidental entre o fazer e o dizer. A prática da escrita é uma dessas modalidades de constituição de si que independente dos gêneros espalhou-se em cartas, diários, romances, crônicas etc. (DRUMMOND, 2018)

Portanto, a escrita de si se configura como um trabalho sobre si, que expõe a própria alma em uma espécie de materialização do sujeito. É um trabalho realizado consigo mesmo e que conecta com o que é externo e,

muitas vezes, vai além, como no caso de Maciel, assim como uma parte da geração da qual ele é expoente, que rompe o tecido social homogeneizante, buscando “explorar o espaço interno da própria mente, ao tempo que inventa novos comportamentos em relação ao sexo, amor, drogas, vida comunitária etc. Ele procura o sentido de suas emoções e sentimentos, o sentido de seus instintos para a vida ou para a morte, o sentido da apreensão de seu próprio tempo, provisório e mortal, no interior da sua subjetividade” (MACIEL, 1973, p. 235).

Para entender o sujeito que nasce no bojo da contracultura, é necessário entender o fora que o constitui. Um movimento de questionamento dos valores de uma cultura tecnocrática e homogeneizante já se ensaiava na década de 50 com a geração dos *beatniks*. Nesta mesma década surge o rock n’ roll, gênero musical no qual já não se separava mais música e comportamento. Conhecidos como rebeldes sem causa, a “juventude transviada” já delineava os contornos de uma consciência etária. Fenômeno que provocaria uma profunda ruptura na relação intergeracional. A juventude, que agora se prolongaria da puberdade à casa dos “vinte e poucos” tomava posições sociais mais independentes.

A partir da década de 60 passou ser difícil ignorar a ascensão dessa juventude rebelde e ao mesmo tempo decorrente de amplos processos sociais e econômicos que possibilitaram uma vida mais afluyente em direção aos serviços, bens e prosperidade econômica. A revolução cultural passou das barricadas para as salas de jantar das famílias brancas e burguesas, principalmente estadunidenses, já que os EUA eram o palco principal de desenvolvimento de uma cultura militar, racional e tecnocrata. Eram esses valores os mais questionados, além da burocratização da vida social e da massificação resultante do avanço industrial que impulsionava o consumo afluyente. O nascimento da contracultura parte do pressuposto de que a nossa cultura hegemônica é doente, sendo a contramão disso uma espécie de antídoto “necessário à preservação de um mínimo de saúde existencial” (PEREIRA, 1992, p. 16).

Sendo assim, os grandes “psicopatas filosóficos” como afirma Maciel inauguraram a filosofia do *drop out*, que significava, literalmente, cair fora do sistema, recusando ao máximo suas formas de dominação. O que a beat

generation dos anos 50 e, posteriormente, os *hippies* dos anos 60 tentavam criar uma subcultura baseada na negação. Negação dos valores racionais através do psicodelismo e orientalismo; dos mais diversos valores morais da sociedade que culminaram na “revolução sexual”; e da homogeneização e massificação da vida através de um individualismo hiperbólico. Essa geração já não acreditava mais na revolução meramente política organizada institucionalmente e autorizada pela burocracia vigente, seja aquela ligada ao estado ou aos partidos políticos tradicionais. A revolução não se separava mais do cotidiano, eles faziam do próprio comportamento uma maneira de enfrentamento ao *establishment*.

Prova disso era o *slogan*: “Pessoal é político” repetido exaustivamente pelos movimentos do novo feminismo que surgia. Segundo Hobsbawn: “A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais” (HOBSBAWN, 2001, p. 598). O que estava em voga a partir de então era a subjetivização dos comportamentos e estes sim, teriam efeitos políticos, em detrimento da luta coletivista organizada. Maciel atribuía esse processo de inviduação a um contraponto. Para ele, esta seria uma maneira de negar, obstinadamente à sede que tinha a racionalidade de conquista do espaço, simbolicamente representada pela corrida espacial na Guerra Fria.

Em seu artigo “1970-1980”, escrito em 1970, Maciel traça um histórico da contracultura, desde os *Beatniks* e tenta prever a próxima década. Durante todo o texto é possível perceber a contraposição de cultura tecnocrata racionalista e o movimento de contestação do mesmo. A relação que o jornalista faz entre ambos é de que, mesmo estando em oposição, a própria cultura hegemônica serve de alimento à subcultura irracional que nasce em seu seio. Segundo ele:

“Durante anos a fio, o melhor pensamento dialético diagnosticou e combateu o irracionalismo como doença mortal de nosso século. O diabo é que não tem remédio que dê jeito nele. Pelo contrário: as conquistas da Razão parecem servir-lhe de adubo. Tudo que ela criou desaba: as escalas de valores, os pontos de referências, as éticas, as estéticas e as lógicas.” (MACIEL, 1973, p. 235)

O que parece estar no cerne das suas previsões é que apesar da dominação que a técnica e a ciência exerceriam sobre toda a humanidade, o movimento de negação desses valores seria igualmente crescente, convidando os “partidários” da libertação a conhecerem cada vez mais o seu próprio interior. Enquanto se arrisca em suas previsões, Maciel acaba sendo interlocutor desse movimento, mas também participante do mesmo, já que antes da década de 50 seria inimaginável essa doação à prospecção imaginativa. Esse tipo de escrita revela-se assim, também uma subversão, mostrando que o ato de escrever para ele é também uma atualização de si e que ele também fazia parte desse novo sujeito que emergia com o alvorecer da nova década. Não podemos esquecer que os escritos de Maciel tiveram ampla circulação pelo jornal o Pasquim e por causa dos seus livros, sobretudo pela inserção do autor no próprio movimento contracultural. Explorar os seus textos nos possibilita compreender outras formas de luta empreendidas pelos setores da classe média que não estavam ligados, ao menos diretamente, aos jovens empenhados na luta armada.

REFERÊNCIAS

- DRUMMOND, W. L. L. Hiperviolência e pornografia como “cosmética de si”. *Revista Barril*, v. 20. 2018. Disponível em: <https://www.revistabarril.com/hiperviolencia-e-pornografia-como-cosmetica-de-si/>
- DRUMMOND, W. L. L. Sacrifício das formas: da estética ao sujeito. *Revista Ideação*, n. 31, Jan./jun. 2015. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/1314/2794>.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- HOBSBAWN, Eric J. *A Era dos Extremos: O Breve século XX 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 598 p.
- MACIEL, Luis Carlos. *Nova Consciência: jornalismo contracultural - 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. 235 p.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. 98 p.16.

