



CULT

18
ANOS

202 ano 18
junho 2015
R\$ 14,90
www.revistacult.com.br

PERFIL

O FILÓSOFO
PETER PÁL PELBART
E A INTELIGÊNCIA
COLETIVA

ENSAIO

EM DEFESA DA
CÁTEDRA **FOUCAULT**
por Oswaldo Giacoia Junior

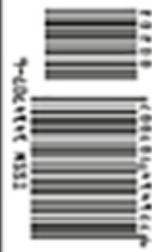
ESPECIAL

RETROSPECTIVA CRÍTICA:
**CINEMA, TEATRO
E LITERATURA**
nos últimos 18 anos

DOSSIÊ

DITADURA HETERONORMATIVA

A cultura que insiste em não reconhecer e aprender
com as diferenças sexuais e de gênero



CULT

18
ANOS

202 Ano 18
Junho 2015
R\$ 14,90
www.revistacult.com.br

PERFIL

O FILÓSOFO
PETER PÁL PELBART
E A INTELIGÊNCIA
COLETIVA

ENSAIO

EM DEFESA DA
CÁTEDRA **FOUCAULT**
por Oswaldo Giacóli Junior

ESPECIAL

RETROSPECTIVA CRÍTICA:
CINEMA, TEATRO
E LITERATURA
nos últimos 18 anos

DOSSIÊ

DITADURA HETERONORMATIVA

A cultura que insiste em não reconhecer e aprender
com as diferenças sexuais e de gênero

Sumário

[perfil Peter Pál Pelbart](#)

[retrato do artista Duda Machado](#)

[coluna](#)

[Marcia Tiburi](#)

[dossiê ditadura heteronormativa](#)

[O que perdemos com os preconceitos?](#)

[De volta à festa](#)

[Verônica Bolina e o transfeminicídio no Brasil](#)

[Por mais viadagens teológicas](#)

[Pedagogia do armário](#)

[ensaio](#)

[Michel Foucault e a Coragem da Verdade](#)

[especial](#)

[Cinema: O sonho da retomada](#)

[Teatro: da maior importância](#)

[Literatura: em busca da emancipação](#)

[entrevista Cristovão Tezza](#)

[colaboraram nesta edição](#)

perfil Peter Pál Pelbart



O terrorismo poético

HEITOR FERRAZ

A conversa poderia ter começado pela sua trajetória intelectual, como é o caminho habitual dessas entrevistas. Afinal, o jornalista estava ali, diante de um filósofo contemporâneo, para escrever uma espécie de perfil, esse retrato por escrito que entretém o leitor e, com algum sabor narrativo, também despeja informações sobre a vida do entrevistado. No entanto, o professor Peter Pál Pelbart, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, autor de obras de referência sobre o pensamento e a vida contemporânea, foi, a sua maneira, tranquilamente, dirigindo a conversa para um campo mais amplo, fora do registro pura e meramente biográfico. Obviamente que sua vida, inserida neste mundo em que vivemos, está presente nesta reflexão, ela vai aparecendo como parte deste tecido, até mesmo nas pausas frequentes de sua fala.

Vestido com um casaco quadriculado, mais parecendo um cobertor de vestir, e com um jeans cheio de bolsos largos, Pelbart começou a conversa – um tanto quanto questionado pelo jornalista – sobre o cada vez mais sufocante mundo da informação. Sentado no sofá de seu apartamento, iluminado pelas duas faces, a norte e a sul, no bairro do Higienópolis, em São Paulo, com um bule de café em cima da mesinha de centro, ele começou lembrando as intervenções do cineasta francês Jean-Luc Godard que, numa entrevista de televisão, jogou a pergunta de volta ao jornalista, e criou um curto-circuito na comunicação. “Ele era uma espécie de terrorista poético”, diz Pelbart. “Assim como Gilles Deleuze, ele via a comunicação como uma veiculação de palavras de ordem, produzindo clichês na forma de perceber que vão sendo impressos, distribuídos e se disseminam por toda uma cadeia”, explica. E logo lança, sem esconder sua simpatia pelo gesto de Godard, uma pergunta: “Como você sabota isso?”

Do meio do emaranhado de sua barba grisalha, sai um sorriso maroto. “Eu tento escapar desse fluxo pseudo-interativo, que é tirânico e despótico. A quantidade de redundância que somos

obrigados a deglutir todos os dias é acachapante”, diz. “Tenho um celular, mas é de madeira.” Levanta-se rapidamente, vai até um móvel da sala e volta com um abridor de garrafa que ele comprou na Finlândia, com o teclado de celular esculpido num toco de árvore e um desenho de um alce. “Não é solipsismo, nem tecnofobia. Há uma geração mais jovem que tem a arte de subverter esses códigos e mecanismos. Eu, do meu jeito um tanto antigo, com uma desconfiança dos meios de comunicação, ainda prefiro uma coisa mais arcaica, chamada livro, que tem a sua potência e que explode num outro ritmo”, diz.

No seu cotidiano, dividindo-se entre aulas na PUC, cursos, palestras, participação em um grupo de teatro e atividade de editor, Pelbart procura – a sua maneira, como ele falou – encontrar iniciativas e formas de intervenção poéticas e políticas que criem deslocamentos naquilo que o ativista italiano, Franco Berardi, cujo nome de guerra é Bifo, chama de “neuromagma” e “infoesfera”. “Bifo vê nessa imensa quantidade de palavras e imagens uma matéria que solta ondas que atravessam o planeta, e principalmente nos atravessam. Ele chama a isso de impulsos psicomagnéticos, aos quais a gente já responde com uma espécie de automatismo corporal e mental. Mas, mesmo nesse neuromagma, ele reconhece que há bifurcações, ou seja, bolsões, regiões, redes, que conseguem se desviar dessa cadeia de comando e produzir outra coisa, uma singularidade de linguagem, de metabolização da informação.”

Dentre as experiências mais próximas a essa, Pelbart destaca algumas ações que ele acompanhou de perto, e com grande interesse. Entre elas, a ocupação recente do Parque Augusta, em São Paulo, contra a construção de três torres comerciais numa das últimas áreas verdes da região central. Para ele, foi um dos experimentos mais ricos acontecidos na cidade nos últimos tempos. “Que comunidade eles montaram ali? Que lógica imperou? Havia uma pluralidade de tipos, de motivações, de sexualidades e de finalidades que, durante um certo tempo, coexistiram inventando um jeito de gerir sem impor, cuidando do espaço e das relações. Foi um laboratório onde se ensaiaram maneiras de ser, modos de existir conjuntamente, mas diferente do coletivismo de cinquenta anos atrás, que impunha a todos uma única palavra de ordem. São ações

ou momentos que a mídia não consegue captar, pois ela só quer saber se deu ou não certo, se a polícia agrediu ou não”, relata ele, que chegou a escrever um artigo sobre a ocupação.

Para ele, diante de uma situação de impossibilidade, não há outra escapatória a não ser mobilizar alguma inventividade e criar, mesmo que numa escala diminuta, algum possível. É uma maneira de escapar da reatividade, que se dá dentro do campo do próprio adversário e acaba dependendo dele. “Tenho visto com grande interesse esses modos de ativar uma inteligência coletiva, modos de cuidar de uma certa atmosfera, de inventar uma ‘comunicação’ com o entorno. São invenções de sociabilidade e também de afetividade”, completa.

Por trás de seu pensamento, há uma sólida e inventiva formação em filosofia, principalmente um trabalho de anos a fio de interpretação das obras de Gilles Deleuze e Felix Guattari, bem como de Foucault, pensadores com os quais ele teve o privilégio de estudar, quando morou na França, nos anos 1980. Mas para entender o que levou Pelbart à filosofia, é preciso avançar pelos dados biográficos, mas sem tomá-los como mais uma onda de impulsos psicomagnéticos.

LIVROS QUE FEREM

Peter Pál Pelbart nasceu em Budapeste, na Hungria, em 1956. Pouco tempo depois, seus pais, que eram comunistas e participaram do movimento de democratização do país, tiveram que fugir, pois os tanques russos esmagaram a revolução húngara em andamento. Eles então se refugiaram em Viena. De Viena, a família se deslocou para Israel, único país a lhes conceder um visto. E de lá seguiram, enfim, para São Paulo, onde Peter passou sua infância e adolescência, já que desembarcou por aqui com três anos de idade.

Seu primeiro contato com a filosofia se deu na adolescência, logo após assistir ao filme *2001, uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick. Saiu do cinema sem entender direito o que havia visto. Em casa, comentou com sua mãe. Ela, por sua vez, procurou a vizinha de porta, uma senhora russa de quem era grande amiga. “As duas ouviam a *Sinfonia Patética* e choravam juntas a dor do exílio”, lembra. E essa mulher tinha um filho, formado em engenharia, mas

que estudava filosofia. O então jovem Léon Kossovitch, hoje professor sênior do Departamento de Filosofia da USP, disse que se tratava de um filme existencialista. E de porta em porta a informação chegou aos ouvidos de Pelbart, que logo abriu o dicionário *Nouveau Petit Larousse* e o folheou: “Existencialismo é a doutrina segunda a qual a existência precede a essência”. Apesar desse interesse, não ouviu o canto da sereia da filosofia, e foi fazer Ciências Sociais.

Mas a verdadeira bomba viria mesmo alguns anos depois, quando abandonou o curso que fazia e resolveu colocar o pé na estrada. Foi viver num kibutz em Israel. Tendo bastante tempo livre, resolveu ler *O Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari, uma obra que o deixou desnorteado. Como diz, lembrando Kafka, “só vale a pena ler livros que nos ferem e trespassam, nos abalam como a morte de um amigo íntimo, que quebram um mar de gelo que há dentro de nós”. Foi o que aconteceu. Pouco tempo depois, ele estaria estudando filosofia, na Sorbonne, em Paris IV. Paralelamente à formação “mais careta” da faculdade, ele frequentava os cursos avulsos da École Normale e do Collège de France.

“Estive em Paris num momento especial, principalmente entre 1980 e 1983. Eram os últimos anos em que as centelhas do maio de 68 ainda estavam no ar. Ou seja, pensadores como Foucault, Deleuze, François Châtelet, Michel Serres, Jacques Derrida, enfim, todos esses estavam ensinando e no auge de sua maturidade criativa. Era a oportunidade de acompanhar essa filosofia em ato, já que todos eles estavam inventando alguma coisa. E os cursos eram o momento de compartilhar aquilo que estavam pensando e escrevendo, era aquele limite entre ‘o saber e o não-saber’, como diz Deleuze”, relembra.

No caso de Deleuze, por exemplo, o curso era sobre cinema. “Eu não entendia patavina de cinema, e nem a metade das coisas que ele dizia, mas acompanhei tudo aquilo com atenção. E, de repente, no meio do programa, ele fazia uma interrupção para discorrer sobre o tempo e quem não estivesse interessado poderia ir embora e voltar meses depois. Ou seja, havia essa maneira não escolar e irreverente de lidar com a tradição. Essa geração, para mim, foi muito inspiradora. Mais até do que as informações e o próprio teor do

pensamento, eram o modo, o estilo, a liberdade e a coragem de pensar diferentemente de si mesmos que nos inspiravam. Foucault, por exemplo, muitas vezes colocava em xeque aquilo que ele havia pensado e escrito, puxando o tapete de si mesmo. É uma coisa que nós, em nosso circuito filosófico, feito de tanta referência, tanto respeito solene e salamaleques, poderíamos revisitar e disso aprender alguma coisa.”

TEMPO FLUTUANTE

Fazendo uma ponte com a vida contemporânea, Pelbart não deixa de notar que hoje, mesmo na França, há uma espécie de assepsia na vida acadêmica. “Muitas vezes, a gente não sabe se está numa universidade, numa empresa, numa corporação, transmitindo diretivas de comportamento.” Sem cair na esparrela da nostalgia, ele lembra que havia uma fabricação que não pertencia a ninguém, mas que também era comum a todos. “Algo muito diferente desse individualismo de hoje, que a meu ver é regressivo, no sentido de que todos têm uma tendência adaptativa de se conformar ao modelito. Implantou-se um mecanismo de avaliação de professor, baseada na quantidade de produção, que gera uma infantilização nos próprios professores. Eles passam a obedecer a esses critérios. O que isso tem a ver com o pensamento? Zero. Vai se instalando um autocontrole, e tudo é avaliado. Cada um incorporou esse olho do poder na própria cabeça e vai produzindo essa infantilização, essa patrulha interna que aborta muitas possibilidades. É um mecanismo da sociedade de controle que funciona por monitoramento e avaliação, e não por vigilância, como anteriormente. Ao ser interiorizado, esse mecanismo produz seres em avaliação incessante, ou seja, em dívida permanente, aquilo que o sociólogo e filósofo italiano Maurizio Lazzarato chama de ‘o homem endividado’. É um sistema de intimidação que coloca todo mundo em risco, risco de perder sua bolsa de pesquisa, seu cargo, sua função. Uma produção de risco em escala que injeta esse mecanismo da dívida infinita”, completa, com sua voz pausada e esfregando as mãos nas pernas.

Na sua prática docente em filosofia, Pelbart procura sustentar um outro tempo, como frisa, que não é o do produtivismo. Um ritmo em que o corpo e o pensamento alcancem outras dimensões. “Não há

nada de místico nisso”, adianta-se. Quem já viu ou ouviu suas palestras nota como há pausas entre as frases, uma dicção mais lenta e marcada por intervalos de silêncio, dando a quem assiste tempo para absorver as ideias e fazer conexões próprias. Além disso, como conta, citando a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, que foi sua orientadora de mestrado, cujo trabalho final foi *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*, “é preciso permitir-se perder tempo, algo que pode parecer uma aberração, mas que pode nos levar a outras temporalidades, mais flutuantes, até a uma atenção flutuante, que é diferente da atenção absoluta, exaustiva e que tem por objetivo fazer tudo render”.

DIREITO DE MORRER

Fora da sala de aula, vivendo com um filho de 12 anos, o intérprete da obra de Deleuze também encontra outras modalidades de lidar com o tempo e resistir à cronopolítica, ou seja, a política de otimização do tempo que, segundo ele, “nos faz, no limite, perder e abortar a própria experiência do tempo”. Uma delas é a sua atuação na Cia. Teatral Ueinzz, uma experiência que já dura vinte anos. É no meio dos atores dessa companhia especial que ele se permite, vez ou outra, morrer um pouco.

“No meu mestrado, quis escrever uma dissertação sobre a relação entre filosofia e loucura, mas para não fazer um trabalho exclusivamente teórico, procurei um estágio numa instituição psiquiátrica, e fui recebido no Hospital Dia A Casa. E nasceu ali, por sugestão de um paciente, um grupo de teatro. Este grupo cresceu muito e não cabia mais na instituição. Há quase 15 anos, ele funciona de forma autônoma, apresentando-se de vez em quando no circuito cultural da cidade e participando de festivais no Brasil e em outros países”, relata. O nome da companhia também surgiu durante os exercícios que realizavam. Perguntaram a um dos pacientes, um sujeito que quase não abria a boca, que língua ele falava. E ele respondeu: “Alemão”. E para exemplificar soltou esse som: “Ueinzz”, rapidamente adotado por todo o grupo. “Foi uma ruptura assignificante que acabou se tornando o nosso ponto de apoio – uma ruptura de sentido”, diz ele.

Muitas vezes, durante os ensaios, que acontecem uma vez por semana no centro cultural B_arco, em São Paulo, ele se deita e fecha os olhos. “Desapareço de mim mesmo. Não posso fazer isso na minha cama, em casa. Eu preciso daquele entorno, daquele ritmo, daquele caos, com aquelas vozes e atmosfera de afetividade. Se fizesse isso numa sala de aula, seria demitido e internado. Mas ali eu posso. É um exemplo de como deveríamos ter o direito de poder morrer, interromper a velocidade do mundo, das solicitações e dos compromissos. Desaparecer de si e dos outros e sonhar com outras possibilidades”, conta.

Esse episódio lembra uma bonita passagem do ensaio “Filosofia para suínos”, incluído no livro *Vida capital*, um texto escrito para uma performance filosófica, um monólogo ficcional endereçado a Felix Guattari, com quem Pelbart teve uma grande convivência: “Uma vez eu cheguei a sua casa em La Borde e você estava estendido sobre a mesa da sua sala. O rosto impassível, o corpo petrificado. Você estava morto. Rodeado de porcos por todos os lados. Eu me acerquei da minha sopa insossa, e de vez em quando roçava minhas unhas em sua pele endurecida. De repente seu corpo se esburacou feito um queijo suíço. Abriram-se grandes vãos, e deles saltitavam pequenos parafusos, fios coloridos, chips, eletrodos, graxa, fluidos, pequenos zumbidos. Recolhi as pecinhas caídas, montei com elas trenzinhos, maquininhas inúteis, daquelas de Tinguély que admirávamos juntos”.

É com essas e outras peças, no embate do pensamento, que ele procura atividades de intervenção micropolítica, com pequenas sabotagens, num mundo saturado e esgotado. Seu mais recente livro, *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*, com uma capa preta termossensível, traz uma série de ensaios-palestras nos quais ele especula sobre as possibilidades de criar brechas, “por minúsculas que sejam” nesse “estrangulamento biopolítico”, “para reativar nossa imaginação política, teórica, afetiva, corporal, territorial e existencial”. A própria edição do objeto-livro entra nessa lógica. Ele saiu pela editora n-1, da qual Pelbart é um dos criadores. Nascida do encontro de Pelbart com Ricardo Muniz Fernandes e com o finlandês Akseli Virtanen, na época em parceria

com Aalto University, a proposta é publicar livros como aqueles “que quebram um mar de gelo que há dentro de nós”.

Sobre o estranho nome da editora, entra em cena o professor, um dos maiores especialistas no Brasil na obra de Deleuze: “ $n-1$ é uma fórmula que está em Deleuze-Guattari e que significa o seguinte: dada uma multiplicidade qualquer, como subtrair dela o elemento que tende a sobrepor-se a ela? Por exemplo: diante de multiplicidade de pessoas, coisas, signos, de elementos quaisquer, como evitar que um deles – líder, doutrina, instância – se sobreponha a esse conjunto aberto e acabe virando o centro e a autoridade? O que é pensar esse “ n ”, essa multiplicidade, subtraída dessa autoridade que a assedia? Pois sempre há alguém, uma palavra de ordem, a se sobrepor a esse jogo de singularidades. O que é um movimento que não tem um líder, uma palavra de ordem, um objetivo fixo? Como essa multiplicidade pode engendrar estratégias, iniciativas múltiplas, sem que se cristalize numa hierarquia, numa estrutura, num partido, ou num estado? É um n menos esse um, que seria o estado”, explica.

Com um projeto inventivo, no qual a capa de cada livro tem características próprias, como um parafuso enferrujado, uma agulha de sutura numa textura de pele, e outros elementos gráficos, a editora já conta com um pequeno catálogo, mas de peso no meio acadêmico brasileiro (vale lembrar que os livros são bilíngues, português e inglês, por causa da parceria internacional). Entre os títulos publicados, encontram-se as edições de *Máquina Kafka*, de Guattari, *Potências do tempo*, de David Lapoujade, *O corpo utópico; Heterotopias*, de Foucault, *Signos, máquinas, subjetividades*, de Maurizio Lazzarato, e *Manifesto contrassexual*, de Beatriz Preciado, entre outros.

Nos dias em que esta entrevista foi realizada, Peter Pál Pelbart preparava-se para mais uma de suas intervenções. Agora, num dos auditórios da PUC, onde leciona desde 1989. Ele engajou-se ao lado de seus colegas na luta pela Cátedra Michel Foucault, projeto que obteve aprovação de todas as principais instâncias da universidade, mas foi barrado pelo Conselho Superior da Fundação São Paulo, mantenedora da PUC de São Paulo (*leia texto de Oswaldo Giacoia Junior, nesta edição*). Pelbart participou com suas armas habituais:

seu conhecimento sobre a obra do filósofo, na mesa-redonda “Michel Foucault e a filosofia do presente”.

Caberia ainda lembrar outras passagens importantes da vida desse terrorista filosófico e poético, como o quiproquó causado na PUC, em 2012, durante um ato contra a nomeação da reitora Anna Maria Marquez Cintra. Durante uma performance no Pátio da Cruz, o diretor teatral José Celso Martinez Corrêa e sua trupe dionisíaca promoveram uma encenação da decapitação de Dona Benta, um enorme boneco articulado, com a cara do papa Bento XVI. Dois anos depois, a reitoria abriu uma sindicância para apurar os responsáveis pelo convite a Zé Celso, e os nomes dos professores Jonnefer Barbosa, Yolanda Gloria Gamboa Muñoz e Peter Pál Pelbart foram arrolados, como foi noticiado pela imprensa. Cogitou-se inclusive pela expulsão dos três docentes. Como nos antigos processos de inquisição, eles serviriam de exemplo. No entanto, após intensa manifestação do meio acadêmico, o processo foi, enfim, arquivado. Como nada foi provado contra ele, esse episódio não cabe neste texto de perfil deliciosamente sabotado desde o início pelo pensamento de um dos mais instigantes filósofos da cena contemporânea brasileira. ●

retrato do artista Duda Machado



Uma poética entre o silêncio e o ruído

CLAUDIO DANIEL

Duda Machado realiza uma arquitetura poética concentrada, com economia sintática, densidade semântica, discurso fraturado, elíptico, espacialização de palavras e linhas. Sua pesquisa formal deriva da leitura intensa de João Cabral de Melo Neto e da Poesia Concreta, mas também da ressonância do Tropicalismo e da contracultura, elementos presentes em outros poetas de sua geração, como Antonio Risério e Waly Salomão. Como letrista de música popular, Duda Machado assina canções como “Hotel das estrelas”, musicada por Jards Macalé e gravada por Gal Costa no disco *A todo vapor*.

Seu livro de estreia, *Zil*, publicado em 1977, reúne poemas visuais brutalistas, com clara influência do grafite, como *Paint back*, composições breves, irônicas e bem-humoradas (“Inferno: os anjos ouvem/ a décima sinfonia de Beethoven”), peças permutatórias, construídas pela repetição das mesmas palavras, em ordem e combinação diferentes (“habitar os abismos/ manter a face/ voltada para o sol// habitar/ manter os abismos/ voltados para o sol// os abismos/ a face/ o sol:/ gozo louco”) e inventivos poemas em prosa, como “Ária” (“lambança, aboio, maracatu, papoamarelo, caroá, xerém, gado preto sobre o campo branco, esplendor de estandartes”).

O desenho minimalista terá continuidade em seu segundo livro de poemas, *Um outro*, reunido, juntamente com *Zil*, no volume *Crescente*, publicado em 1990. A nova coletânea radicaliza o esforço de concisão, só comparável ao desenvolvido por Carlos Ávila, Ronald Polito e Júlio Castañon Guimarães, e o leque temático se amplia, dialogando de modo mais enfático com a vida e o mundo, como nestas linhas de “Visão do avesso”: “neon insone/ esquinas frigorífico// na madrugada/ drogada/ céu e asfalto/ se ombreiam/ exaustos// a um canto/ travesti e pivete/ apressam um trato// : déjà vu/ restos/ pano rápido”. Em “Hora do rush”, peça composta de apenas oito palavras, encontramos este pequeno retrato

urbano, de um expressionismo ácido: “moinhos/ de braços/ inimigos/ ao vento/ s’entre/ ferindo”. Em outra peça, “Sortilégio”, Duda Machado faz um delicado retrato do cotidiano, dialogando com a passante de Baudelaire: “moça/ sob a chuva/ anda/ olha/ como quem/ abre cortinas// a chuva lhe cai em cima/ ou se limita/ a segui-la?”. O lirismo não está ausente, mas é redimensionado em estruturas poéticas calculadas que valorizam o som e o silêncio, a figura e o vazio: pensamento, sonoridade e visualidade formam uma unidade estética, na qual a voz lírica e o referente externo são elementos da ficção encenada que é o próprio poema .

Margem de uma onda , publicado em 1997, inaugura nova fase na escrita de Duda Machado: o poeta reconstrói a sintaxe, em versos mais longos, sem cair na mera discursividade. As figuras metonímicas, cortes bruscos, variações de ritmo e palavras inesperadas vivificam a fala, compondo quadros expressivos da cena urbana, como na peça “Urubu - abaixo”: “overdose de dezenas/ de dúzias/ desovam/ desossam/ desencarnam/ subterrâneos jardins de infância/ de quem mais carniça que criança/ abocabraba/ saliva rala/ tudo que os exprime/ reinventa o crime/ etês/ erês/ num bafo de forra/ vão mamando cola”. O realismo crítico, em outras peças, aproxima-se, pela paródia, da linguagem jornalística, como acontece em “Fim de semana”: “Já entraram no barraco fuzilando./ No balão de oito metros de largura/ o nome dele estava escrito/ com lanternas na rabeira./ Deixaram um corpo amarrado no poste/ pra todo mundo ver./ A maior parte/ é no fim de semana”.

Adivinhação da leveza , livro mais recente do autor, publicado em 2014, mantém a discursividade linear, com temas reflexivos, intimistas e a reinvenção do cotidiano, como no minipoema “Jornada”: “Sarcasmos do sol,/ a pausa e, depois,/ o céu inflige/ o seu recorde/ de cicatrizes”. ●

Lugar da noite

A escuridão não tem hora. Ignora
o prestígio com o qual se reescreve
o lugar da noite. Vai arrastá-lo
– exausto – até o sol, até o
cara-a-cara-com-o-que-você-
fez-não-fez, o-que-você-foi-não-foi.
Ignora a sedução do contraste
que a noite encena: a luz própria
à sondagem de si mesmo ante
a cifra do fim ao fim do dia. Quando
então se celebrasse a extrema-
unção do esclarecimento.

Fôlego

Aquele espaço
aquele murmúrio cantarolado
agora se exaurem na demanda
de fôlego para dar à lembrança
o encanto que lhe ensinaram
desde sempre a querer fixar

Memento

Tudo que havia era luz.
Não havia
– para aquele deserto –,
modo nenhum de travessia.

Circuito

arboresce
arborescem os gestos
desde as árvores
nos ombros/quadril/pernas
cabeças/troncos
onde em

espaço alusivo a
terra/sol/ar/água/sombra
os corpos contrariando
a si mesmos dançam
desentranham obstinados
os movimentos
guardados na árvore
(seiva/raiz/tronco
copa/ramos/galhos)
co-movendo
quem vê

coluna

Falar sozinho

MARCIA TIBURI

A palavra autoritarismo é usada para designar um modo antidemocrático de exercer o poder. A centralidade da autoridade é o atributo ou característica de um governo, de uma pessoa ou até mesmo de uma cultura que fornece o núcleo gerador da ação no exercício do poder autoritário. Diálogo e participação coletiva em decisões são impensáveis no espectro do autoritarismo que se define pela imposição à força de leis que interessam a quem exerce o poder. O outro, seja o povo (Estado), seja o próximo (indivíduo), seja a sociedade ou outras formas de cultura, é manipulado, quando não violentado, tanto física quanto simbolicamente.

Talvez não tenha sido percebido que o autoritarismo é mais do que uma postura, ele é essencialmente um regime de pensamento. Uma operação mental que, em sentido amplo, se torna paradigmática agindo sobre a ciência, a cultura e o senso comum. O autoritarismo como regime de pensamento poderia ser superado por aquilo que podemos chamar de paradigma do pensamento democrático. Não ao pensamento sobre a democracia, mas a uma operação mental em si mesma democrática. Em ambos os casos, trata-se de modos de pensar, de ver o mundo e de um específico uso da linguagem que se efetiva em ações.

Em nossa época, a operação de pensamento autoritária está profundamente arraigada em tudo o que fazemos. Ela acontece pelo apagamento da função oblativa (a função do outro). Essa função é enfaticamente evitada e negada. Daí a atmosfera niilista evidente no espírito de nossos dias. O outro (seja o povo, seja o próximo, seja a cultura alheia, a natureza, ou a sociedade, seja o outro como uma “voz” que não se quer ouvir) é apagado no processo mental, ele mesmo um processo de linguagem. Nesse processo, aquele que se constituiu como “sujeito autoritário” pensa tudo a partir de si mesmo. Em outras palavras, o sujeito autoritário “pergunta” e

“responde” a si mesmo a partir de seu próprio ponto de vista. Como se não existisse “outro” ponto de vista, outro desejo, outro modo de ver o mundo, ele procede mentalmente como um paranoico que detém todas as verdades.

SOBRE A IMPOTÊNCIA PARA O DIÁLOGO

O sujeito autoritário fala sozinho. As outras pessoas não passam em seu regime mental de coisas a serem encaixadas em um sistema explicativo fechado. Todos nós exercemos nosso pensamento como um ato criativo que se vale do que já está dado para se construir, imitamos uns aos outros, acertamos e erramos juntos. Mas o autoritário é aquele que adere a um pensamento pronto ao qual, pensa ele, todos estão de antemão submetidos. O diálogo se torna impossível não porque o sujeito autoritário não queira dialogar, mas porque ele não consegue sequer saber do que se trata em caso de diálogo. O autoritário causaria pena em um mundo em que o diálogo fosse valorizado porque ele não consegue “operar” mentalmente pelo diálogo. Ele fala sozinho porque é um impotente para o pensamento democrático que é o diálogo.

Dentre as perguntas mais urgentes está aquela que indaga sobre a suscetibilidade à “propaganda antidemocrática”. Como se formam pessoas autoritárias e pessoas democráticas? Por que alguns introjetam a autoridade e agem em termos de mando/obediência? Por que, na contramão, outros se tornam capazes de diálogo, de partilha e de colaboração?

Conversar com quem opera dentro do paradigma de pensamento autoritário torna-se um desafio para quem opera no paradigma de pensamento democrático. A impossibilidade do diálogo constitui a vitória do pensamento autoritário. Mas para o regime de pensamento democrático, em si mesmo voltado ao outro, em si mesmo aberto, em si mesmo esperançoso, ele representa o *experimentum crucis* do conhecimento que não é apenas uma descrição do mundo, mas uma operação de transformação do mundo. ●

dossiê ditadura heteronormativa



O que perdemos com os preconceitos?

LEANDRO COLLING

A proposta do dossiê desta edição é pensar sobre como os preconceitos para com as sexualidades e gêneros dissidentes impactaram e ainda impactam o desenvolvimento cultural de nossa sociedade. Como e em que medida esses preconceitos impedem o nosso desenvolvimento cultural? Como é possível perceber isso em diversas áreas? O que perdemos ao recusar o aprendizado possível com as diversidades e dissidências sexuais e de gênero existentes ao nosso redor? Que colaborações essas diversidades e dissidências oferecem para pensarmos, de uma forma ampla, a nossa cultura?

Tendo essas perguntas em mente, convidamos quatro pessoas com reconhecida produção na área para escrever os textos que integram este dossiê. Denilson Lopes escreveu sobre a recente produção cinematográfica brasileira e de como, através dos afetos, encontros e de outros laços, é possível aprender sobre o que as pessoas preconceituosas perdem em suas vidas, a exemplo de outras formas de estarmos juntos, outros encontros e outras subjetividades.

Berenice Bento, a partir do caso da travesti Verônica Bolina, defende que a transfobia, além de matar, nos revela sobre as mortes pelas quais nós choramos e propõe a tipificação do crime de transfeminicídio em diálogo com os elementos estruturantes do feminicídio. Mostra também como exigimos que todas as pessoas sigam plenamente uma suposta coerência entre genitália (sexo) e gênero.

Enquanto isso, André Musskopf reflete sobre religião de uma forma diferente da que temos visto nos últimos tempos. Em vez de se concentrar em críticas aos fundamentalistas, ele propõe uma teologia *indecente* a partir de experiências que já existem, analisadas e descritas em seu livro *Via(da)gens teológicas*. Por fim, Rogério Junqueira dissecou a escola, essa fábrica produtora de uma cultura que insiste em não reconhecer e aprender com as diferenças.

Neste dossiê, os preconceitos em torno da diversidade sexual e de gênero serão escrutinados para além do conceito de homofobia, que

não dá conta de entender as especificidades da lesbo-transfobia e de como opera a heterossexualidade compulsória e a heteronormatividade. Homofobia é um conceito criado para pensar a repulsa geral às pessoas homossexuais, ou fobia aos homossexuais. Daniel Borrillo, no livro *Homofobia*, diz que o termo parece pertencer a K. T. Smith, que, em um artigo publicado em 1971, tentou analisar as características de uma personalidade homofóbica. Um ano depois, G. Weinberg teria definido a homofobia como “o temor de estar com um homossexual em um espaço fechado e, no que concerne aos homossexuais, o ódio até a si mesmos”.

Em geral, usamos o conceito de homofobia para descrever qualquer atitude e/ou comportamento de repulsa, medo ou preconceito contra os homossexuais. A homofobia não se restringe apenas às violências físicas, mas também às variadas violências simbólicas. E ela também pode atingir os heterossexuais que, porventura, pareçam aos olhos homofóbicos como homossexuais.

O conceito de homofobia é controverso e, ainda que muitas pessoas defendam o seu uso, em função dele já ter sido incorporado por boa parte da sociedade, ou que o ampliem para além de aspectos de ordem psicológica, como faz Rogério Junqueira, no artigo *Homofobia: limites e possibilidades de um conceito em meio a disputas*, publicado na revista *Bagoas*, a ideia de fobia está, queiramos ou não, dentro do campo das patologias. Enquanto isso, sabemos que aprendemos no dia a dia quem deve ser respeitado e quem pode ser injuriado, portanto, não estamos falando de uma patologia em sentido estrito/inato, mas de um problema social/cultural.

Outro problema tem a ver com como o prefixo “homo” é decodificado no Brasil. Os criadores do conceito de homofobia agruparam dois radicais gregos para formar a palavra: “homo” (semelhante) e “fobia” (medo). No entanto, para nós, “homo” significa homossexual e, por isso, o conceito de homofobia fica reduzido a uma identidade, isto é, aos homossexuais masculinos, e invisibiliza a multiplicidade de outros sujeitos e suas identidades. Isso fez surgir novos conceitos, tais como lesbofobia, bifobia, travestifobia, transfobia. Borrillo reconhece esse problema, dizendo que homofobia pode se confundir como gayfobia, mas ainda assim

decide usar apenas a noção de homofobia alegando “razões de economia de linguagem”.

Ora, trata-se de um argumento muito questionável, pois sabemos, há muito tempo, em especial nos estudos das sexualidades e dos gêneros, via Michael Foucault e Judith Butler, por exemplo, que a linguagem está carregada de relações de poder e marcada pelas normas que geram preconceitos. E, além disso, esses e tantos outros estudos evidenciam que a linguagem muda com o decorrer do tempo, em especial quando existe uma política para nela interferir.

HETEROSSEXUALIDADE COMO NORMA

O conceito de heterossexualidade compulsória começou a aparecer por volta de 1980. Nesse ano, dois textos importantes foram publicados sobre o tema. Um deles é da feminista Adrienne Rich, autora de *Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica*. Para Rich, a experiência lésbica é percebida através de uma escala que vai do desviante ao odioso ou até mesmo invisível. Além disso, as mulheres são convencidas de que o casamento e a orientação sexual, voltadas para os homens, são inevitáveis. As mulheres são doutrinadas pela ideologia do romance heterossexual através de contos de fadas, da televisão, do cinema etc, isto é, todos esses mecanismos fazem propagandas coercitivas da heterossexualidade e do casamento como padrão.

Também pensando a heterossexualidade especialmente em relação às lésbicas, Monique Wittig publica *O pensamento heterossexual e Não se nasce mulher*. Para ela, o que constitui uma mulher é uma relação social específica com um homem, chamada por ela de servidão ou até escravidão, que implica várias obrigações (trabalho doméstico, deveres conjugais e produção ilimitada de filhos) que dariam sustentação à sociedade heterossexual. As lésbicas escapariam dessa relação quando rejeitam ser heterossexuais e, por isso, Wittig conclui: “as lésbicas não são mulheres”. Para ela, a heterossexualidade não é uma orientação sexual, mas um regime político que se baseia na submissão e na apropriação das mulheres. O feminismo, ao não questionar esse regime, diz Wittig, ajuda a consolidá-lo.

A heterossexualidade compulsória consiste na exigência de que todos os sujeitos sejam heterossexuais, isto é, se apresenta como única forma considerada normal de vivência da sexualidade. Essa ordem social/sexual se estrutura através do dualismo heterossexualidade *versus* homossexualidade, sendo que a heterossexualidade é naturalizada e se torna compulsória. Isso ocorre, por exemplo, quando buscamos as causas da homossexualidade, um fetiche vigente ainda hoje inclusive entre militantes e pesquisadores que se dizem pró-LGBT. Ao tentar identificar o que torna uma pessoa homossexual, colocamos a heterossexualidade como padrão, como um princípio na vida humana, do qual, por algum motivo, alguns se desviam.

Mesmo que não consideremos que a homossexualidade seja anormal ou patológica, cada vez que tentamos achar um momento ou ocasião que a origina, nós naturalizamos a heterossexualidade e ocultamos um dos mecanismos de produção da anormalidade, isto é, a naturalização da sexualidade. Para não incorrer nesse erro conceitual e político, teríamos que substituir a questão de uma causa da sexualidade para problematizar que mecanismos tornam alguns sujeitos aceitáveis, normalizados, coerentes, inteligíveis e outros desajustados, abjetos. Sairíamos de uma busca pela causa para uma problematização dos mecanismos de produção das abjeções.

Com a retirada da homossexualidade da categoria de crime e a sua posterior despatologização, a partir de 1973, a heterossexualidade compulsória perde um pouco de força em alguns países. Isso porque a patologização sustentava a heterossexualidade como única forma sadia de vivenciar a sexualidade. A partir de então, heterossexualidade e homossexualidade são consideradas formas possíveis de vivência da sexualidade, ao menos em tese, em muitos lugares do planeta (mas não em todos). Mesmo que a “ciência” tenha retirado a homossexualidade (e mantido a transexualidade) na lista das doenças, no senso comum as pessoas ainda acreditam que ser normal e sadio é ser hétero. Além disso, algumas concepções “científicas” partem ainda da heterossexualidade como natureza humana e se apoiam no dualismo hétero *versus* homo.

Já o conceito de heteronormatividade, criado em 1991 por Michael Warner, busca dar conta de uma nova ordem social. Isto é,

se antes essa ordem exigia que todos fossem heterossexuais, hoje a ordem sexual exige que todos, heterossexuais ou não, organizem suas vidas conforme o modelo “supostamente coerente” da heterossexualidade.

Enquanto na heterossexualidade compulsória todas as pessoas devem ser heterossexuais para serem consideradas normais, na heteronormatividade todas devem organizar suas vidas conforme o modelo heterossexual, tenham elas práticas sexuais heterossexuais ou não. Com isso entendemos que a heterossexualidade não é apenas uma orientação sexual, mas um modelo político que organiza as nossas vidas.

Se na heterossexualidade compulsória todas as pessoas que não são heterossexuais são consideradas doentes e precisam ser explicadas, estudadas e tratadas, na heteronormatividade elas tornam-se coerentes desde que se identifiquem com a heterossexualidade como modelo, isto é, mantenham a linearidade entre sexo e gênero: as pessoas com genitália masculina devem se comportar como machos, másculos, e as com genitália feminina devem ser femininas, delicadas.

Enquanto a heterossexualidade compulsória se sustenta na crença de que a heterossexualidade é um padrão da natureza, a heteronormatividade advoga que ter um pênis significa ser obrigatoriamente másculo, isto é, o gênero faz parte ou depende da “natureza”; existe uma relação mimética do gênero com a materialidade do corpo.

Os impactos disso tudo em nossa cultura são muito bem analisados nos textos que integram este dossiê.

Boa leitura. ●

De volta à festa

DENILSON LOPES

Em 2014, me chamou a atenção a presença de três filmes brasileiros no festival de Berlim e um recorde de inscrição de longas metragens brasileiros no festival Mix de Diversidade Sexual, segundo seus organizadores. Ainda durante todo o ano de 2014, paralelamente aos movimentos sociais associados à Copa Mundial e às eleições, com o aumento de tensão entre discursos religiosos fundamentalistas e militantes LGBT, vários filmes despertaram um debate crítico intenso, como *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, ou *Doce amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, *Praia do futuro* (2014), de Karim Aïnouz, *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro, apenas para mencionar os mais conhecidos. Há ainda toda uma geração de jovens cineastas, vários deles sem terem ainda realizado longas, para quem um olhar *queer*, para além das formas normativas das hétero e das homossexualidades, poderia trazer uma forma distinta de compreensão sobre as sexualidades. Esta é a minha aposta neste artigo.

Penso no curta *Mauro em Caiena* (2012), de Leonardo Mouramateus. Ao supostamente escrever uma carta ao tio que mora em Caiena, na Guiana Francesa, o diretor refaz os dilemas do presente entre ficar ou partir de Fortaleza, cidade onde mora num bairro de periferia, e estabelece uma genealogia, a princípio, masculina e dentro da família, que remete ao tio e ao primo mais novo. Genealogia que chamarei de *queer*, estranha. Estranheza presente não só na partida do tio para Caiena, mas, sobretudo, na identificação do narrador com Godzilla e do primo com um cachorro. A abertura para a cidade e para o mundo se dá pelo mundo da mídia e pela festa como formas de pertencimento.

Se, no curta do jovem realizador Leonardo Mouramateus, é a ansiedade da partida que predomina, é a busca do encontro que faz Donato (Wagner Moura), protagonista de *Praia do futuro*, de Karim Aïnouz, se mover, deixar o lugar onde nasceu, abandonar família e trabalho estáveis e ir em busca de onde possa pertencer. O que pode

um encontro? O encontro é dos corpos mas também com os espaços. Entre Berlim e Fortaleza, atravessando mares, ruas e estradas, os personagens, por fim, continuam nas suas motos, sem nostalgia, sem grandes lamentos, até desaparecerem. O que fazer quando não mais se pertence, quando não se pertence a nenhum lugar? Talvez as coisas sejam tão simples como deixar de pegar um avião quando se deveria voltar. Tão simples, mas talvez por isso mais difíceis de serem percebidas como importantes. Mais do que aprender a deixar o passado, a abandonar pessoas, sem saber ao certo aonde isso possa nos levar a não ser talvez a um momento a mais, a um dia a mais. Momento após momento, dia após dia, até que, se olharmos para trás, não reconheceremos aquele que fomos. Mas talvez pudéssemos dizer que foi ali que tudo mudou. Não foi, mas talvez isso nos desse não um passado, mas a sensação de que houve um gesto, um momento especial a partir do qual tudo mudou. Talvez não saibamos onde estamos. Mas continuamos, momento após momento, dia após dia. Talvez seja essa a praia do futuro. Não o momento, mas o continuar. Quando não somos mais crianças, não somos mais heróis de ninguém, nem de nós mesmos. Se, em *Céu de Suely* (2006), Hermila partia só, deixando sua família de mulheres, Donato inventa na deriva uma família de homens com o irmão e o amante. Sem grandes sonhos, nem utopias, o encontro precário e instável é que os faz mover, ir para frente.

Repito: o que pode um encontro? Marcelo Caetano disse em uma entrevista que o que interessa a ele é criar encontros. Mas o que é criar encontros não só para fazer ou ao ver filmes, mas em um filme? Encontros que são no presente mas também com as memórias e desejos de outros tempos.

Em *Bailão* (2009), Marcelo Caetano talvez buscasse um *outro* através de um registro quase etnográfico do centro de São Paulo, tendo como ponto de partida o lugar de encontro de homens mais velhos e as entrevistas de alguns deles. Mas as narrativas reúnem um passado de marginalidade e exclusão com uma velhice presente num ambiente de maior liberalidade. Os depoimentos parecem se encenar pela cidade, estendem seus laços e encontros por bares e cinemas, transpondo tempos. Tudo, enfim, para acabar numa dança a dois e num espaço que é maior do que a solidão individual, maior

do que os casais estáveis e institucionalizados. O urinol, que encantou Duchamp e escandalizou o público *expert* quando foi primeiramente exposto, tem bem outros sentidos para quem o banheiro é um lugar de encontros que só poderiam se dar ali. Os banheiros, galerias, ruas e cinemas por onde perambulam os velhos senhores são saturados de lembranças. Encontros anônimos, mas que refazem uma outra história, uma outra temporalidade, como os mais recentes *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, e *São Paulo em Hi Fi* (2013), de Lufe Steffen, nos quais o individual e o coletivo se misturam. Se no filme de Lufe Steffen há uma nostalgia de um mundo de festa, alegria, excentricidade e glamour destruídos pela AIDS (como na imagem de Wilza Carla, ex-vedete e ex-atriz, descendo a rua Augusta montada num elefante até a porta de uma boate), o filme de Hilton Lacerda resgata ficcionalmente o grupo “Vivencial Diversiones”, primo menos conhecido do “Dzi Croquettes” e dos “Cockettes” de São Francisco. Todos, mais do que companhias de teatro, traduzem a potência da arte como criadora de modos de vida, do sexo e dos afetos como formas de criação de comunidades para além dos limites da família e do trabalho. É algo distinto da presença da amizade que assombra um certo cinema brasileiro jovem como uma forma de isolamento da cidade, do mundo, talvez autoproteção, presente em filmes tão distintos como *Estrada para Ythaca* (2010), do coletivo Alumbramento, ao recente hit gay *Hoje eu quero voltar sozinho*, de Daniel Ribeiro. Também não se insere no filão dos filmes *on the road* ou à deriva na cidade em que não se importa mais de onde se veio, apenas importa para onde se vai. Em *Tatuagem*, há a procura talvez de um outro passado que gere talvez um outro futuro. Trata-se de uma forma de pertencimento no tempo que nos fale de passados e ancestrais conquistados para talvez termos algum futuro, da quebra de uma crononormatividade, para usar o termo de Elizabeth Freeman em *Time binds: queer temporalities, queer histories*, de 2010.

CORPOS À MARGEM

Com pouco passado e sem futuro, Nova Dubai é um pasto cercado onde dizem que coreanos vão construir um complexo imobiliário

perto de São José dos Campos. Ouvimos isso em algum momento. Mas *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, não pretende entender a especulação imobiliária como na tradição do realismo social. O diretor e seus personagens/amigos, se encontram, transitam e transam à beira desse pasto vazio. Em meio a prédios que são construídos, há corpos meio à margem da produção, mas não marginais. Sexo sem transgressão nem escândalo. O olhar tem uma certa ternura. O desejo não tem justificativa nem razão. Há fragmentos de lembranças como de um estupro infantil, a foto do pai desejada na internet. Eles não explicam nem justificam nada. O amigo que consegue se matar no pasto é visto à distância. O corpo é pau, pele e cu. *Nova Dubai* pode ainda não existir, mas esperma e cimento se misturam de forma improvável em prazeres.

Quando eu estava terminando este texto, fui, pela primeira vez, à turma “OK”, que ganhou um filme chamado *O clube* (2014), feito por Allan Ribeiro, grupo que existe há mais de cinquenta anos como uma “confraria gay” (termo que aparece no site do grupo <http://www.turmaok.com.br>), no centro do Rio de Janeiro. Antes do “Somos”, grupo pioneiro do movimento LGBT brasileiro, de Stonewall, da Revolução Sexual, da crise da AIDS, havia a turma “OK”, e ela continua a existir. Entrei pelo longo corredor, subi as escadas do velho casarão da atual sede (já foram várias), passei por fotos na parede até a modesta sala das performances. Há performances de diversas naturezas, ainda que haja um predomínio de *drag performances*, há premiações, disputas, mas também há algo que vai além do palco e daquele momento. Há tantas imagens e histórias que vi ou que me disseram como senhores comemorando aniversários, comendo bolo na Cinelândia, domingo à tarde, quando ali ainda rondavam michês, ou na época da ditadura, quando, depois dos números serem apresentados, os braços eram levantados mas sem aplaudir, sem fazer barulho para não chamar a atenção dos vizinhos. Também é uma história que não acabou, como pude ver pela presença de dois jovens performers. De todo modo, o que fez esses homens se reunirem para fora de suas famílias e longe dos espaços de isolamento e anonimato? Há talvez uma história a ser contada e atualizada. Também fiquei surpreso quando me falaram da boate La Cueva, em Copacabana, reanimada pelas recentes festas V

de Viadão, feitas por jovens insatisfeitos com os padrões das festas gays convencionais, e que já funcionava no início dos anos 60 como espaço de encontro homossexual. São histórias de continuidades, de heranças, talvez de possibilidades de outros futuros, de outras formas de estar junto que transitam pelos espaços sociais e pelas imagens na tela. Talvez essa seja a grande potência desses filmes e talvez essa multiplicação de sensações e outras formas de estar no mundo sejam algumas das coisas que nós perdemos com os diversos preconceitos que rondam as sexualidades.

O corpo humano é limitado. O sexo é pobre, frequentemente entedia. Os estudos feministas, *queer* e de performance se repetem em mantras. Os afetos são infinitos e se multiplicam numa orgia perpétua de sensações. Pensei que ela tivesse acabado, mas talvez a festa esteja só começando. ●

Verônica Bolina e o transfeminicídio no Brasil

BERENICE BENTO

Há imagens que ficam tatuadas em nossas retinas. Esfregamos os olhos para fazê-las desaparecer, mas elas teimam em nos acompanhar. Quando já não habitam mais a retina, migraram para as nossas almas. Depois que vi a foto de Verônica Bolina, fui invadida por uma sensação de tristeza sem nome. Uma mulher negra, com seios expostos, o rosto completamente deformado por agressões de policiais, cabelos cortados, estirada no chão. Essa cena aconteceu dentro de uma delegacia, portanto, eram os operadores das normas legais os responsáveis pelo desejo, encarnado em cada hematoma no corpo de Verônica, de matá-la.

A violência contra ela aconteceu no mesmo período em que foi publicado o relatório sobre as condições das pessoas trans (travestis, transexuais, transgêneras) nas penitenciárias do Rio de Janeiro. A situação de violência e desrespeito à identidade de gênero é generalizada. Com isso, a sociedade perde vidas e deixa de aprender sobre relações de gênero, o lugar reservado ao feminino, e sobre como opera a exigência de uma suposta compatibilidade entre genitália e gênero de uma pessoa, fruto de um determinismo biológico que se manifesta de diversas formas.

O corpo de Verônica é um arquivo vivo. É a própria história do drama das pessoas negras, pobres e trans no Brasil. As marcas de raça, gênero e classe social não deixam dúvida que o projeto político dos representantes do Estado era sua eliminação, transformando-a em um tipo exemplar das vidas matáveis (nos termos do Giorgio Agamben) no contexto brasileiro. Sabemos que a vida de um negro vale menos que a de um branco no Brasil. Não é novidade que os ricos não são presos. Mas talvez ainda não se saiba o suficiente sobre a natureza da violência que as pessoas trans sofrem no Brasil.

Este ensaio é apenas uma tentativa anêmica de entender a violência que justifica diariamente a existência de Verônicas nas

prisões, nas escolas, nas ruas. É das relações sociais mais difusas que o Estado retira sua legitimidade para matar as pessoas trans. Pesquisas apontam que os policiais aparecem em suas narrativas como os maiores responsáveis por toda ordem de agressão.

No Brasil, as pessoas trans são diariamente dizimadas. De forma geral, os assassinatos contra essa população são contabilizados equivocadamente no cômputo generalizante de violência contra os LGBTTT. Sugiro nomear esse tipo de assassinato como transfemicídio, reforçando que a motivação da violência advém do gênero. O conceito de feminicídio foi usado pela primeira vez para significar os assassinatos sistemáticos de mulheres mexicanas. Seguindo uma tendência legal internacional, o Brasil aprovou uma lei que define os assassinatos motivados por questões de gênero como feminicídio. Ao acrescentar o “trans”, por um lado reafirmo que a natureza da violência contra as pessoas trans é da ordem do gênero, conforme discutirei, e por outro lado, reconheço que há singularidades nos crimes contra essa população, principalmente os que vitimam fatalmente as mulheres trans.

O Brasil é o país onde mais ocorrem assassinatos de travestis e transexuais em todo o mundo, de acordo com a ONG internacional Transgender Europe. De janeiro de 2008 a abril de 2013, foram 486 mortes, quatro vezes a mais que no México, segundo país com mais casos registrados. Em 2013, foram 121 casos de travestis e transexuais assassinados em todo o Brasil. Esses dados estão subestimados. Todos os dias nos chegamos notícias de jovens transexuais e travestis que são barbaramente torturadas e assassinadas.

O transfemicídio se caracteriza como uma política disseminada, intencional e sistemática de eliminação da população trans no Brasil, motivada pela negação de humanidade às suas existências. Qual quantidade de mortes é suficiente para chegar a essa conclusão? No Brasil não há nenhuma fonte totalmente confiável. O que existe é um acompanhamento, por algumas ONGs de ativistas LGBTT, através de textos jornalísticos sobre as mortes de pessoas LGTT. Nessas notícias, muitas vezes as pessoas trans são apresentadas com o nome masculino e são identificadas como “o travesti”. E no âmbito conceitual são consideradas como vítimas da

homofobia. Acredito, ao contrário, que as mortes das mulheres trans são uma expressão hiperbólica do lugar do feminino em nossa sociedade. A identidade de gênero, pela qual a pessoa lutou e perdeu a vida, lhe é retirada no momento de se notificar ou contabilizar a morte. Toda a biografia de resistência e de agência da pessoa trans assassinada é apagada quando se devolve o corpo aos braços do determinismo biológico. E assim, é comum escutarmos: “*Um travesti morreu, vítima de homofobia*” .

DOCUMENTO E GÊNERO

Se o feminino representa aquilo que é desvalorizado socialmente, quando esse feminino é encarnado em corpos que nasceram com pênis, há uma ruptura inaceitável com as normas de gênero. Essa regulamentação não está inscrita em nenhum lugar, mas é uma verdade produzida e interiorizada como inquestionável: o masculino e o feminino são expressões do desejo dos cromossomos e dos hormônios. Quando há essa ruptura, nos deparamos com a falta de aparatos conceituais e linguísticos que deem sentido à existência das pessoas trans. Mesmo entre os gays, a violência letal é mais cometida contra aqueles que performatizam uma estilística corporal mais próxima ao feminino. Portanto, há algo de poluidor e contaminador no feminino (com diversos graus de exclusão) que precisa ser melhor interpretado.

É corrente entre os homens transexuais a afirmação de que quando conseguem ser reconhecidos socialmente como homens (seja devido ao uso da testosterona ou através de atos performativos identificados como masculinos), a rejeição ou mesmo os olhares inquisidores de estranhos não existem ou são mais raros. No entanto, quando precisam se identificar e há um deslocamento entre o documento e o gênero socialmente performatizado, nesse momento retorna-se ao esvaziamento de inteligibilidade e a ruptura se produz. *Como é possível um homem com nome de mulher?* Essa é mais uma evidência de que a violência contra as pessoas trans é motivada pelo desejo do restabelecimento das normas de gênero.

O processo de exclusão das pessoas trans começa muito cedo. Quando as famílias descobrem que o filho ou a filha está se rebelando contra a “natureza” e que desejam usar roupas e

brinquedos que não são apropriados para seu gênero, o caminho encontrado para “consertá-lo” é a violência. Geralmente, entre os 13 e 16 anos as pessoas trans fogem de casa e encontram na prostituição o espaço social para sobrevivência financeira e construção de redes de sociabilidade.

Em uma tentativa de caracterizar o transfeminicídio, sugiro algumas características estruturantes desse tipo de violência:

1) O assassinato é motivado pelo gênero, e não pela sexualidade da vítima. Conforme sabemos, as práticas sexuais estão invisibilizadas, ocorrem na intimidade, na alcova. O gênero, contudo, não existe sem o reconhecimento social. Não basta eu dizer “eu sou mulher”, é necessário que o outro reconheça esse meu desejo como legítimo. O transfeminicídio seria a expressão mais potente e trágica do caráter político das identidades de gênero. A pessoa é assassinada porque além de romper com os destinos naturais do seu corpo-generificado, o faz publicamente e demanda este reconhecimento das instituições sociais.

2) A morte ritualizada. Não basta um tiro fatal, ou uma facada precisa ou um atropelamento definitivo. Os corpos das mulheres trans são mutilados por dezenas de facadas, por inúmeros tiros.

3) Ausência de processos criminais. Considerando que se trata de uma absoluta impunidade, pode-se inferir que a convivência do Estado brasileiro revela um desejo social de eliminação da existência trans.

4) As famílias das pessoas trans raramente reclamam os corpos. Não existe luto nem melancolia.

5) Suas identidades de gênero não são respeitadas no noticiário da morte, na preparação do corpo e no registro da morte. A pessoa assassinada retorna ao gênero imposto, reiterando, assim, o poder do gênero enquanto lei que organiza e distribui os corpos (vivos ou mortos) nas estruturas sociais.

6) As mortes acontecem em espaços públicos, principalmente nas ruas desertas e à noite.

Para cada um dos pontos assinalados é possível propor um diálogo com os elementos estruturantes do feminicídio. As mulheres não trans são majoritariamente assassinadas por pessoas conhecidas (ex-maridos, maridos, amantes, namorados, ex-namorados); o

assassinato acontece principalmente em espaços domésticos; não há o duplo assassinado. Seria possível continuar esta aproximação entre esses dois tipos de violência (tipos de arma, cuidado com o corpo assassinado, a produção do luto, destaque midiático e tratamento da imprensa, respeito à identidade de gênero, entre outros), mas tal esforço comparativo fica para outro momento.

Sugiro que a principal função social do transfeminicídio é a espetacularização exemplar. Os corpos desfigurados importam na medida em que contribuem para a coesão e reprodução da lei de gênero que define que somos o que nossas genitálias determinam. Da mesma forma que a sociedade precisa de modelos exemplares, de heróis, os não-exemplares, os párias, os seres abjetos também são estruturantes para o modelo de sujeitos que não devem habitar a nação.

Ao considerar a violência contra as mulheres trans no âmbito das questões de gênero, considero que a aprovação da lei do feminicídio pode representar uma importante brecha legal para se iniciar um processo de demanda por justiça. E, por outro lado, o reconhecimento (e o incentivo) de que todas as políticas voltadas para questões referentes ao gênero em nosso país dizem respeito diretamente à população trans, a exemplo das delegacias de mulheres, o respeito à identidade de gênero nas prisões e em todos os serviços públicos.

Não estou certa de que essas sugestões evitariam as violências sobrepostas (de raça, gênero e classe social) e o quase óbito de Verônica, mas de uma coisa estou segura: não é possível o Estado continuar impunemente assassinando, violando, torturando, amedrontando as pessoas trans sem que haja a indignação necessária para fazê-lo parar. ●



Por mais viadagens teológicas

ANDRÉ S. MUSSKOPF

Religião é um dado da cultura. Seja qual for a abordagem teórica que se utilize para refletir sobre ela – inclusive no campo da teologia – não há como pensar a cultura sem pensar na forma como as diferentes expressões religiosas se materializam como manifestações culturais. O sonho – ou delírio – de um mundo “sem religião”, ainda quando se admita e respeite o direito à não-crença religiosa, contradiz a própria ideia de diversidade, inclusive na perspectiva dos Direitos Humanos assim como hoje são compreendidos e defendidos. O problema parece estar na suposta impossibilidade de (re)conciliar diversidade religiosa e diversidade sexual e de gênero.

Religião é um entrave nas discussões e na garantia de direitos no âmbito da diversidade sexual e de gênero. É possível e provável que em todas as religiões (entendidas mais como instituições ou movimentos organizados do que como práticas particulares) haja correntes e posicionamentos que valorem depreciativamente alguma questão que esteja relacionada às dissidências de gênero e sexualidade, uma vez que também são conformadas pela cultura em seu formato heteronormativo padronizador e compulsório. Umas mais do que outras, claro.

Em todas as religiões, no entanto, é possível reconhecer discursos e práticas de resistência aos padrões normativos. Elas são mais porosas e fluídas do que admitem ser quando entram na esfera pública. Por mais que reivindicuem sua vinculação com a tradição (em termos doutrinários, organizativos ou em relação a suas fontes sagradas) como forma de afirmar sua continuidade, todas elas apresentam elementos de descontinuidade. As religiões mudam e a cultura (em seu sentido amplo) interfere nesse processo ao mesmo tempo em que é impactada por elas.

Os movimentos e estudos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros), *queer*, de diversidade sexual

e de gênero, carregam seus próprios fundamentalismos. Seja nas perspectivas identitárias assimilacionistas ou no próprio aburguesamento do *queer* na sua versão *cult* e *fashion*, o dogmatismo em relação à religião talvez seja seu principal ponto de insucesso. Avessos a qualquer discussão sobre o tema – a menos que seja para denunciar, justamente, a violência e o sofrimento causados – perdem a oportunidade de dialogar criticamente e, deus-me-livre, articular-se com as formas de resistência em seu interior e construir perspectivas libertadoras no campo da cultura e da religião. Talvez as feministas possam nos ajudar mais aqui, pois parece que o diálogo com as teologias feministas, como as de Ivone Gebara e Nancy Cardoso, por exemplo, tem sido mais frutífero. Talvez.

No âmbito do cristianismo, há reflexões já desde a década de 1950 e, com maior profusão, a partir da década de 1990, que prefiguram o que veio a ser conhecido como teologias homossexual, gay, lésbica, *queer*. Alguns exemplos nessa linha são J. Michael Clark (*Beyond the ghettos*, *Defying the darkness*) David Comstock (*Gay theology without apology*), Robert Goss (*Jesus acted up*, *Queering Christ*), Elizabeth Stuart (*Gay and lesbian theologies*). Embora não haja necessariamente uma relação direta e seja possível tecer diversos questionamentos em termos de teologia e organização, a emergência de grupos cristãos ou igrejas com perspectivas diversas/dissidentes com relação a questões de gênero e diversidade sexual – bastante conhecidos como grupos e/ou igrejas “inclusivas” – é também evidência de perspectivas não hegemônicas no campo da religião. Essas iniciativas tanto se alimentam de movimentos políticos e culturais quanto subsidiam ou poderiam subsidiar outras discussões e ações no campo da política, da cultura e da própria religião como a conhecemos.

TEOLOGIA INDECENTE

O que todas elas parecem ter em comum é a utilização da experiência de dissidência de gênero e sexualidade como ponto de partida para suas construções no campo da teologia e da prática eclesial. Essa forma de pensar e praticar religião emergiu no contexto de amplos questionamentos sobre a reflexão teológica e a vida da igreja nas últimas décadas, particularmente no que se tornou

conhecido como teologias da libertação (incluindo as teologias feminista, negra, indígena, camponesa). Na América Latina, entre vários outros elementos, destaca-se a importância que assume a religiosidade popular nas reflexões de teólogos e teólogas e nas propostas de renovação de muitas igrejas. Afinal, a experiência religiosa não é propriedade das instituições religiosas, mas se constrói no cotidiano das práticas comunitárias de indivíduos e grupos diversos.

No livro *Via(da)gens teológicas*, procuro explorar justamente essa relação partindo da forma como se constroem historicamente o que se tem chamado de religiosidade e sexualidade brasileiras. A constatação é de que nenhuma compreensão da cultura brasileira (em sua diversidade) pode ser construída sem considerar essas duas dimensões da experiência humana que determinam definitivamente essa cultura a partir de conjunturas históricas específicas, no passado e no presente. Autores e autoras como Roberto da Matta, Marilena Chauí e Richard Parker que não me deixem mentir. Tanto uma como a outra, e a relação entre elas, é marcada, enquanto fenômeno da cultura e experiência de fé, por aquilo que chamo de ambiguidade. Não como um elemento de confusão ou imprecisão, mas precisamente como formas de negociação, mistura e inter-relação que criam e recriam crenças e práticas na vida concreta das pessoas. *Jesus f*cking Christ!*

Marcella Althaus-Reid, a principal referência no campo das teologias *queer* e pós-coloniais, partindo da realidade latino-americana e da teologia produzida no continente, colocou as bases para uma teologia que leve a sério essas experiências através de sua proposta de uma *teologia indecente*. Afirmou que toda teologia é um discurso e uma prática sexual e demonstrou os pressupostos heterocêntricos e heteronormativos das teologias cristãs tradicionais. Assim, segundo ela, “uma teologia indecente questionará o tradicional campo da decência e ordem latino-americanas enquanto permeiam e apoiam as múltiplas estruturas (eclesiológicas, teológicas, políticas e amorosas) de vida em meu país, Argentina, e em meu continente” (Althaus-Reid, *Indecent theology*).

Na trilha da indecência, as narrativas de vida (tomadas como histórias sexuais) de três pessoas trans, um slogan do MST (“ocupar,

resistir e produzir!”) e um pouco de pegação com uma pintura de Frida Kahlo podem ajudar a construir uma reflexão teológica a partir da realidade brasileira que afirme as dissidências de gênero e sexualidade no campo da cultura desde uma perspectiva religiosa. As narrativas e os corpos das pessoas trans explicitam as ambiguidades da vida e propõem uma outra epistemologia organizada como ocupação dos corpos dissidentes que são o que quiserem ser, resistência aos cânones culturais e linguísticos nas línguas afiadas que subvertem a lógica dominante e produção de uma outra teologia que nasce da pegação. A pegação é elevada à rigurosidade de uma ferramenta hermenêutica, um modo de interpretar e produzir conhecimento que leva a sério (ou se diverte com) o erotismo dos corpos vividos. Se lê a realidade, a Bíblia e a tradição como exercício sensual de revelação do divino.

O *Veado ferido* (pintura de Frida Kahlo) materializa de diversas formas uma teologia que se faz como via(da)gem. Revela as marcas da violência homofóbica na pele rasgada de um São Sebastião “patrono dos viados”. Mistura as religiosidades dos povos originários, o catolicismo popular, as religiões orientais. Traz as ambiguidades – sexuais, políticas, religiosas, culturais – da própria autora que se mistura à realidade criada a ponto de ser ela mesma o personagem de sua representação de vida e de crença – autorretrato. É viagem porque se faz como processo e é viadagem porque propõe uma nova relação entre cultura e religião a partir das dissidências sexuais e de gênero em forma de teologia.

Enfim, uma sociedade sem preconceitos em relação às sexualidades e ao gênero aliada a uma outra perspectiva analítica em relação às religiões poderia fazer emergir, com mais intensidade e escala, as práticas religiosas já existentes que constituem as nossas viadagens teológicas. ●

Pedagogia do armário

ROGÉRIO DINIZ JUNQUEIRA

Nos últimos anos, no Brasil, a escola passou a estar no centro das disputas políticas em torno da diversidade sexual e de gênero. A sala de aula é um espaço legítimo para se discutir gênero e sexualidade? É importante assegurar políticas educacionais que promovam a cultura dos direitos humanos e o reconhecimento das diferenças nessa área? Existe homofobia na escola? Se sim, ela representa um problema educacional?

A heteronormatividade está na ordem do currículo escolar e, desse modo, tende a estar presente em seus espaços, normas, ritos, rotinas, conteúdos e práticas pedagógicas. A instituição normativa e normalizadora da heterossexualidade como única possibilidade natural e legítima de expressão sexual e de gênero envolve toda a escola e os sujeitos que a animam ao sabor de um processo que Guacira Lopes Louro, em *O corpo educado*, chama de *pedagogia da sexualidade*. Não raro, nas escolas, pessoas identificadas como dissonantes em relação às normas de gênero e à matriz heterossexual são postas sob a mira preferencial de um sistema de controle e vigilância que, de modo sutil e profundo, produz efeitos sobre todos os sujeitos e os processos de ensino-aprendizagem.

Também informada por outros preconceitos e discriminações, a escola não apenas *consente*, mas também *cultiva* e *ensina* heterossexismo e homo-lesbo-transfobia. A escola se mostra, assim, como instituição empenhada na reafirmação e no êxito dos processos de incorporação das normas de gênero e da *heterossexualização compulsória*. Histórica e culturalmente transformada em *norma*, produzida e reiterada, a heterossexualidade obrigatória torna-se o baluarte da heteronormatividade. E, não por acaso, heterossexismo e homofobia instauram na escola um regime de controle e vigilância da conduta sexual, do gênero e das identidades raciais. Heterossexismo e homofobia são manifestações de sexismo associadas a diversos

regimes e arsenais normativos, normalizadores e estruturantes de corpos, sujeitos, identidades, hierarquias e instituições.

O termo homofobia é comumente empregado em referência a um conjunto de emoções negativas em relação a homossexuais. Porém, relacionar a homofobia apenas a um conjunto de *atitudes individuais* implica desconsiderar que as distintas formulações da matriz heterossexual, ao imporem a heterossexualidade como obrigatória, também controlam o gênero. Assim, parece mais adequado entender a homofobia como um fenômeno social relacionado *a preconceitos, discriminação e violência voltados contra quaisquer sujeitos, expressões e estilos de vida que indiquem transgressão ou dissintonia em relação às normas de gênero, à heteronormatividade, à matriz heterossexual*. Seus dispositivos atuam capilarmente em processos heteronormalizadores de vigilância, controle, classificação, correção, ajustamento e marginalização com os quais *todos* se confrontam.

Dizer que a homofobia e o heterossexismo pairam sobre todos não implica afirmar que afetem indivíduos e grupos de maneira idêntica ou indistinta. Embora a *norma* diga respeito a todos, e seus dispositivos de controle e vigilância possam revelar-se implacáveis contra qualquer um, a homofobia tem alvos preferenciais. Contra eles, a pedagogia da sexualidade pode ser traduzida em uma pedagogia do insulto, que se expressa, por exemplo, por meio de piadas, ridicularizações, insinuações que, por sua vez, agem como mecanismos heterorreguladores de objetivação, silenciamento, ajustamento, marginalização e exclusão. Como lembra Didier Éribon em *Reflexões sobre a questão gay*, injúrias e insultos são jogos de poder que marcam a consciência, inscrevem-se no corpo e na memória e moldam as relações dos sujeitos com o mundo. Mas, mais do que isso, o insulto opera como uns dos elementos dos processos de normalização.

Ora, por meio de processos de *normalização*, uma identidade específica é arbitrariamente eleita e naturalizada, e passa a funcionar como parâmetro na avaliação e na hierarquização das demais: ela recebe todos os atributos positivos, ao passo que as outras só poderão ser avaliadas de forma negativa e ocupar um status inferior. A normalização se conjuga a processos de hierarquização e

marginalização, implicando todos os sujeitos. Normais e anormais estão ambos situados no interior do critério que estabelece a sua separação: a norma. Esta, para poder operar, deve ser naturalizada e tornar-se imperceptível. Suas verdades devem ser evidentes, inquestionáveis; e suas determinações, não percebidas como obrigatórias. Isso dependerá da eficácia dos mecanismos de imposição e persuasão de sua *propaganda*, que deve levar os envolvidos a internalizar princípios de visão e de divisão de seus regimes de verdade e excluir alternativas.

A ORDEM HETEROSSEXISTA

A marginalização a que são submetidos os indivíduos que destoam da heteronormatividade contribui para definir o domínio do sujeito “normal”. Como ensina Mary Douglas em *Pureza e perigo*, à medida que se procura consubstanciar e legitimar a marginalização do indivíduo “diferente”, “anômalo”, termina-se por conferir ulterior nitidez às fronteiras do conjunto dos “normais”. A existência do “nós-normais” não depende apenas da existência da “alteridade não-normal”: é indispensável naturalizar pedagogicamente a condição de marginalizado vivida pelo “outro” para afirmar, confirmar e aprofundar o fosso entre uns e outros.

Assim, por meio da tradução da pedagogia do insulto em *pedagogia do armário*, estudantes são levados a aprender cedo a mover as alavancas do heterossexismo. As operações da heterossexualização compulsória implicam processos classificatórios e hierarquizantes, em que sujeitos muito jovens podem ser alvos de sentenças que agem como dispositivos de objetivação, em um cenário caracterizado por variadas formas de violência que a *pedagogia do armário* pressupõe e dispõe, enquanto controla e interpela cada pessoa.

Em *A epistemologia do armário*, Eve Kosofsky Sedgwick nota que, enquanto regime de ordenação de corpos, sexualidades e gênero, o “armário” constitui um processo de ocultação da posição de dissidência em relação à matriz heterossexual e que faz mais do que simplesmente regular a vida social de pessoas que se relacionam sexualmente com outras do mesmo sexo, submetendo-as ao segredo, ao silêncio ou expondo-as ao desprezo público. Ele

implica uma gestão das fronteiras da heteronormalidade e atua como um regime de controle de todo o dispositivo da sexualidade. Assim, reforçam-se instituições e valores heteronormativos e privilegia-se quem se mostra conformado à ordem heterossexista.

Não por acaso, a vigilância das normas de gênero cumpre papel central na *pedagogia do armário*, constituída de dispositivos e práticas curriculares de controle, silenciamento, invisibilização, ocultação e não-nomeação que agem como forças heterorreguladoras de dominação simbólica, (des)legitimação de corpos, saberes, práticas e identidades, subalternização, marginalização e exclusão. Por força da *pedagogia do armário*, nas palavras de Deborah Britzman, a escola, lugar do conhecimento, mantém-se, em relação à sexualidade, ao gênero e ao corpo, como um lugar de censura, desconhecimento, ignorância, violência, medo e vergonha. Além disso, a *pedagogia do armário*, ao ensejar o enquadramento, a desumanização, a marginalização, opera no cerceamento da autonomia. Afinal, como diz Márcio Fonseca em *Foucault e a constituição do sujeito*, processos disciplinares voltados à normalização de indivíduos tendem a impossibilitá-los de se constituírem como sujeitos autônomos. Se a educação de qualidade pressupõe a busca do sujeito autônomo, a *pedagogia do armário* é um dos seus obstáculos.

Uma pessoa que afirma considerar “propaganda de homossexualidade” ações voltadas a enfrentar a homo-lesbo-transfobia na escola ignora os processos de heterossexualização compulsória, a artificialidade e a imposição socioinstitucional das normas de gênero, nos quais a *pedagogia do armário* está implicada. Ao fazê-lo, ela se coloca a serviço de uma visão segundo a qual o enfrentamento à heteronormatividade seria uma agenda contrária à natureza, à qual a escola não poderia se dedicar. Ela negligencia a centralidade que assume a escola nos processos de normalização e ajustamento heterorreguladores e de marginalização de sujeitos, saberes e práticas dissidentes em relação à matriz heterossexual. Ela desconhece que a educação não-racista, não-sexista e não-homofóbica é um direito de todos.

É insuficiente denunciar o preconceito e apregoar maior liberdade sem desafiar a norma. Vale investir na desconstrução de processos

sociais, políticos e epistemológicos da *pedagogia do armário* por meio dos quais alguns indivíduos são normalizados enquanto outros são marginalizados. Em vez de buscar um respeito vago, importa desafiar códigos dominantes de significação, desestabilizar relações de poder, fender hierarquizações, perturbar classificações e questionar a produção de identidades reificadas, hierarquizações e segregações.

Mesmo com todas as dificuldades, a escola é um espaço onde podem ser construídos e experimentados novos padrões de aprendizado, convivência, produção e transmissão de conhecimento. Mas ela não pode ser convocada a fazer isso sozinha. O Estado e a sociedade precisam envolver-se nisso para que, em vez de fracassos educacionais, dor e violência, passemos a vislumbrar cenários de dignificação da vida. ●

ensaio

Michel Foucault e a Coragem da Verdade

OSWALDO GIACOIA JUNIOR

A presença e a significação de Foucault fica muito empobrecida e mesmo banalizada se a congelarmos na figura unilateral do “crítico do humanismo”. É melhor lembrá-lo pela ligação considerada por ele inseparável entre filosofia e vida, cuja melhor expressão é o seu curso, recém-publicado, sobre a coragem da verdade. Foucault, um nome para múltiplas máscaras, é plural, muito mais complexo do que imaginam seus detratores. Paradoxalmente, ele foi também um combatente por direitos do homem. Pouco antes de sua morte em 1984, Foucault interveio publicamente no caso dos *boat people*, envolvendo apátridas e imigrantes clandestinos vítimas de pirataria e desumanidade, numa atuação solidária, cuja repercussão deu origem à criação em Genebra de um comitê internacional contra a pirataria, sediado na Organização das Nações Unidas. E esse aspecto da militância de Foucault encontra uma atestação ímpar em suas passagens pelo Brasil, razão pela qual a retomo nesse contexto. No início de outubro de 1975, Michel Foucault chegava mais uma vez a São Paulo, onde, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, ministrou uma série de conferências sobre psiquiatrização e antipsiquiatria, reflexão já então preparatória dos futuros trabalhos sobre o poder psiquiátrico.

Naquela ocasião, Foucault tomou conhecimento de uma série de prisões arbitrárias realizadas no país pelas autoridades políticas. Os estudantes universitários organizaram uma manifestação na qual denunciavam a prisão violenta de professores, estudantes e funcionários. O professor Michel Foucault, presente na assembleia, fez um pronunciamento em apoio ao protesto dos estudantes, no qual anunciou que suspenderia seu curso antes do final programado. Dias depois, a imprensa noticiava que o jornalista Vladimir Herzog fora encontrado morto, supostamente enforcado, nas dependências

do 2º Exército, em São Paulo, em 25 de outubro de 1975. No dia seguinte à morte, o comando do Departamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), órgão de repressão do exército brasileiro, divulgou nota oficial informando que Herzog havia cometido suicídio na cela em que estava preso. Na segunda-feira, 27 de outubro, após o funeral de Vladimir Herzog, irrompeu uma greve envolvendo várias unidades da Universidade de São Paulo.

Felizmente, esses fatos foram registrados em publicações, de modo que não sou forçado a limitar-me à memória pessoal daqueles acontecimentos. Foucault então “suspende seu curso e lê um texto sobre o assassinato do jornalista, logo transformado em panfleto pelos estudantes. Ainda desconhecemos o teor desse escrito. Mas temos acesso às palavras de Foucault, mais tarde publicadas, descrevendo os acontecimentos de 31 de outubro, nas exéquias de Herzog – impressionante narrativa de uma contraconduta, para usar o termo que, no intuito de caracterizar a agonística das relações de poder, ele virá futuramente a propor: ‘a comunidade judaica não ousou fazer exéquias solenes. E foi o arcebispo de São Paulo [Dom Paulo Evaristo Arns] que promoveu, na catedral metropolitana, uma cerimônia, aliás, ecumênica, em memória do jornalista: o evento atraiu milhares de pessoas à igreja, à praça etc. O cardeal, de vestes vermelhas, presidia a cerimônia: caminhou diante dos fiéis e os saudou exclamando ‘*Shalom , shalom*’. A praça estava cercada por policiais armados e na igreja havia diversos policiais à paisana. A polícia recuou: não podia fazer nada contra isso”. (*Apud* Heliana de Barros Conde Rodrigues. “Michel Foucault na imprensa brasileira durante a Ditadura Militar. Os cães de guarda, os ‘nanicos’ e o jornalista radical”. In: *Psicologia & Sociedade* ; 24, n. spe.: 76-84, 2012).

Em reconhecimento da relevância da obra de Michel Foucault enquanto *maître à penser* fundamental em nosso tempo – bem como do valor e pioneirismo do trabalho de professores da PUC-SP dedicados ao estudo da mesma – o VII Colóquio Internacional Michel Foucault, em outubro de 2011, foi sediado nessa universidade, reunindo dezenas de especialistas e centenas de interessados, provenientes de várias partes do mundo. Na ocasião,

foi assinada uma carta de apoio à iniciativa de criação, na PUC-SP, de uma cátedra a ser nomeada “Michel Foucault e a filosofia do presente”. A lista dos signatários incluía membros do Collège International de Philosophie (Paris), da Université Paris VIII, da Université Bordeaux Montaigne, da Universidade Nova de Lisboa, da Universidad Complutense de Madrid, da École Normale Supérieure de Paris, da Universidad San Martín na Argentina, da Universidad de los Andes na Venezuela e da Universidad de Valparaiso no Chile. A iniciativa também teve o apoio ativo do Consulado Geral da França em São Paulo. No mesmo ano, a PUC-SP obteve uma cópia dos arquivos em áudio das aulas de Foucault, fornecidos pelo Collège de France, tornando-se assim a única instituição fora da França habilitada a lhes dar acesso público. Sessões de estudo, seminários e debates sobre livros foram organizados a seguir como trabalho preparatório para a criação da Cátedra, suscitando expectativas e um entusiasmo crescente [Este trecho reproduz uma petição internacional recentemente divulgada pelo grupo de pesquisa Michel Foucault da PUC-SP, em apoio à fundação de uma cátedra “Michel Foucault e a filosofia do presente”].

Num momento em que a comunidade europeia inteira encontra-se profundamente abalada pela repetição de atrocidades a que são submetidos grandes contingentes de africanos, fugitivos de guerras e misérias em suas pátrias, aglomerados em condições desumanas nas ilhas Pelágias, e de lá buscando refúgio na Europa, onde não encontram sequer o elementar direito humanitário à hospitalidade; num momento, portanto, em que se tenta transformar em projeto de lei, no parlamento europeu, uma iniciativa que prevê quotas para aceitação de imigrantes pelos países da comunidade europeia, é lastimável que Conselho Superior da Fundação São Paulo não tenha se lembrado da intervenção de Foucault no caso dos *boat people*, vetando a criação, naquela universidade, de uma Cátedra “Michel Foucault e a filosofia do presente”; e até mesmo negando-se a julgar o mérito do recurso interposto pelos proponentes da iniciativa.

A recusa, que contraria decisão da comissão de ensino e pesquisa da universidade, apoiada em igual medida por parte do conselho departamental da Faculdade de Comunicação e Filosofia, bem como

do Consun (conselho universitário, instância acadêmica maior da PUC-SP), reunido em 29 de abril e por parte do Departamento de Filosofia e do Programa de Estudos pós-graduados em Filosofia da PUC-SP) provocou indignada reação por parte da comunidade acadêmica nacional e internacional. Com efeito, a propositura não tinha por finalidade instituir uma cátedra para estudo permanente da obra de Michel Foucault, nela e por ela mesma, mas, como o indica o próprio título – evocando uma das inspirações fundamentais do pensamento de Foucault – o estudo rigoroso e competente (aliás, tradição daquela instituição ao longo de sua história) da história da filosofia contemporânea.

Cabe lembrar aqui, em conclusão, que o ciclo de conferências intitulado *A verdade e as formas jurídicas*, que tinha como conteúdo os trabalhos preparatórios para a futura publicação do prodigioso *Surveiller e punir – La naissance de la prison (Vigiar e punir – O nascimento da prisão*, um marco nas ciências humanas de nosso tempo) foi proferido na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro no ano de 1973, e publicado nesse mesmo ano – numa espécie de apostila da PUC-RJ em tradução de Roberto Machado e Eduardo Jardim Moraes. Posteriormente, foi reeditado pela mesma PUC-RJ e pela editora Nau em 1996. A memória desses fatos, bem como a lembrança de que o centro de Filosofia Instituto *Sedes Sapientiae* de São Paulo – que assim como a PUC-SP [Cabe lembrar também, neste contexto, que a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, nos anos 1980, foi a única universidade brasileira a fazer a pioneira (e talvez até hoje exclusiva no Brasil) experiência de uma assembleia constituinte paritária para a redação de seus estatutos] sempre se caracterizou como um inequívoco centro de resistência à barbárie, em defesa da liberdade e dos valores humanos fundamentais – tem no estudo da obra de Michel Foucault e nos seus desdobramentos na filosofia e nas ciências humanas uma de suas principais referências, bem pode contribuir para um movimento tendente a levar a uma reconsideração daquela decisão. ●

especial

A cultura brasileira nos últimos 18 anos

A REVISTA CULT NASCEU NUM MOMENTO DE REAQUECIMENTO DO CINEMA, DO TEATRO E DA LITERATURA BRASILEIRA, QUANDO SURGIRAM OS PRINCIPAIS ATORES DA CENA CULTURAL DE HOJE



Cinema: O sonho da retomada

FRANTHIESCO BALLERINI

Quando a CULT estava prestes a sair da gráfica pela primeira vez e iniciar sua próspera jornada nas bancas, em 1997, o cinema brasileiro estava incubando aquele que seria seu filme contemporâneo mais importante, um sucesso de bilheteria, ganhador dos principais festivais e responsável por lágrimas nos rostos de críticos e júris do mundo todo. Na encruzilhada da BR-232 com a PE-265, vilarejo dos arredores de Sertânea, a 300 quilômetros de Recife, *Central do Brasil* encontrou ali a imagem que ganharia o planeta há 18 anos. A população de apenas 700 habitantes acolheu, por um mês, carretas, equipamentos e gente que ergueu de igreja a cabeleireiro e correios fictícios. A prosperidade do lugar, porém, ficou apenas no sonho, mas *Central do Brasil* inaugurava ali uma nova era para o cinema brasileiro, tão importante quanto foi o Cinema Novo de Glauber Rocha, há meio século.

O filme de Walter Salles, indicado a inéditos dois Oscars (Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz), ganhador do Urso de Ouro e de Prata no Festival de Berlim e outros quarenta prêmios mundiais, virava a página de uma cinematografia que havia sido sepultada no dia 16 de março de 1990, quando o então presidente Fernando Collor de Mello extinguiu a única lei de incentivo fiscal à cultura, a Lei Sarney, acabando com a Fundação Nacional de Artes (Funarte), Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), Embrafilme e Conselho de Cinema (Concine). Não demorou muito e o próprio Ministério da Cultura fora dissolvido. O cinema brasileiro passou a viver, então, seus piores anos na história, fazendo com que o público do cinema nacional passasse de quase 35% em 1983 para 10% em 1990 e quase 0% em 1993 (três filmes lançados entre 1992 e 1994, com 1% de bilheteria). O próprio Walter Salles saiu do Brasil para poder filmar, bem como Hector Babenco e Bruno Barreto. O cenário só começa a mudar com a Lei do Audiovisual, em 1992, desenhada por Sérgio Rouanet, e que volta a levar recursos via incentivo fiscal para

o cinema brasileiro, iniciando aos poucos a Retomada da produção nacional.

Se *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, foi o primeiro grande sucesso da Retomada, foi *Central do Brasil* aquele que reabriu o cinema brasileiro para o mundo e resgatou a confiança perdida do público de que podemos, sim, fazer cinema à altura dos vizinhos argentinos, dos pioneiros franceses e dos contemplativos japoneses.

Nestes últimos 18 anos, o resgate de confiança no cinema brasileiro reaproximou-o com a televisão. A TV Globo criou, em 1998, a Globo Filmes, que inicialmente era para ser uma distribuidora que competiria diretamente com as *majors* de Hollywood, mas acabou virando apenas uma coprodutora que levou o “padrão Globo” para as telas, embora tenha sido fundamental para o aumento da bilheteria dos filmes brasileiros. Houve anos, como em 2003, que a Globo Filmes representou 92% do público das produções nacionais. A emissora, sabe-se, não investe nenhum centavo na grande maioria dos filmes, apenas cede seu horário nobre para a promoção do longa.

Entre 1997 e 2005, mais de 100 diretores lançaram seu primeiro longa-metragem no Brasil, embora apenas 30% conseguiram fazer um segundo filme. Ainda assim, pipocaram produtoras por todo o país, como a Videofilmes, de Walter e João Moreira Salles, Conspiração, O2, Casa de Cinema de Porto Alegre etc.

COSMÉTICA DA FOME

Se, dentro dos cinco anos após a produção de *Central do Brasil*, o cinema brasileiro crescia em números, gerava empregos e aumentava a participação nas telas, foi em 2002 que uma nova estética – na verdade, a repaginação da estética cinemanovista – chegava às telas. Segundo filme brasileiro da Retomada a cativar o mundo, *Cidade de Deus* (2002), apresentou o melhor e o pior do Brasil na frente das telas e nos bastidores. Financiado com pouquíssimo dinheiro pelas leis de renúncia fiscal, tendo grande parte das empresas privadas negado participação pela temática e medo de associar sua marca a filme de favela, *Cidade de Deus* teve mais de três milhões de espectadores, virou recordista da Retomada.

Enquanto o Cinema Novo era cunhado como o termo Estética da Fome, cuja pobreza agredia a percepção propositadamente para então refletir sobre a miséria do país, *Cidade de Deus* inaugura de vez a Cosmética da Fome, termo cunhado pela pesquisadora da UFRJ, Ivana Bentes, feliz por definir bem cenários carentes mostrados como espetáculos bem montados, fotograficamente belíssimos e com corpos negros untados de óleo, um embelezamento quase publicitário da imagem. E isso vale também para a miséria urbana de *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e tantos outros filhotes da onda filme-favela.

Mas nenhum deles foi tão inovador quanto a produção de Meirelles. Até que a favela ganha seu espetáculo máximo e ainda mais polêmico nas mãos de José Padilha, em *Tropa de Elite* (2007), Urso de Ouro em Berlim e propulsor de polêmicas que iam do fascismo policial à criação de heróis nacionais ao estilo Capitão Nascimento, tornando o filme brasileiro que mais rápido ganhou as bocas do país, do cafezinho da padaria ao intelectual universitário. Sua sequência, de 2010, desbancou *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, do topo e se tornou a maior bilheteria do cinema brasileiro, com 11 milhões de espectadores e a produção mais sofisticada em termos de efeitos especiais e cenas de ação que o país já fez até hoje.

No entanto, apesar da grande e inédita quantidade de recursos financeiros destinados à produção, o cinema brasileiro ainda vive uma montanha-russa em termos de *market-share* (participação do cinema nacional nas vendas de ingressos no ano). Apesar de ter sido o ano de lançamento de *Cidade de Deus*, o cinema nacional em 2002 obteve apenas 8% de participação de mercado, enquanto o ano seguinte saltou para 21,4%, graças a produções como *Carandiru*, *Xuxa abracadabra* e *Os normais*. Em resumo, a participação do cinema nacional ainda é muito suscetível ao que as produtoras vão lançar naquele ano. O mesmo ocorre com as salas de exibição. Nesse quesito, os últimos 18 anos não foram nada animadores, pois estamos com pouco mais de 2.500 salas, número inferior ao de quarenta anos atrás (3.276 em 1975), sendo que, hoje, 90% das cidades brasileiras não possuem nenhuma sala de cinema.

A maior marca dos últimos 18 anos no cinema nacional, no entanto, é sua integração irreversível com a TV, internet e celular. Não se faz mais cinema pensando apenas nas salas de exibição. Nesse ponto, porém, o Brasil avançou, mas muito aquém do que poderia. Se a proposta da Ancinav era de criar uma Agência do Audiovisual, substituindo a Ancine e fomentando a integração de todas as áreas, mas foi enterrada por conta de fortíssimos lobbies da TV aberta, a Lei da TV Paga ao menos garantiu mil horas de conteúdo nacional inédito por ano no horário nobre de todos os canais fechados, aquecendo o mercado. Portanto, talvez a maior marca do cinema brasileiro nos últimos 18 anos foi ter conseguido pensar como indústria (ainda que não autossustentável) sem deixar de abraçar estéticas e linguagens que surpreendam em festivais no mundo todo. Para os próximos anos, falta, quem sabe, tudo isso se tornar mais volumoso, de modo que o cinema brasileiro seja assunto tão popular quanto as telenovelas e o futebol do horário nobre. Missão difícil, mas não custa sonhar. E o cinema sempre foi a melhor ferramenta para isso. ●

Teatro: da maior importância

WELINGTON ANDRADE

Quando o primeiro número da revista CULT chegou às bancas em julho de 1997 (trazendo, entre outros assuntos, uma relevante entrevista com o crítico Décio de Almeida Prado, conduzida de modo muito criterioso pelo professor e pesquisador João Roberto Faria), o panorama teatral paulistano vivia uma fase de ebulição criativa, na qual um conjunto de novas ideias, formas e temas – surgidos, de modo geral, no final da década anterior – ganhava corpo e alimentava o melhor da criação artística.

Nossos dois maiores diretores de teatro ainda em franca atividade – Antunes Filho e Zé Celso Martinez Corrêa – lideravam seus grupos, como ocorre ainda hoje, por meio de uma inesgotável capacidade de experimentação. Vale notar que ambos nunca ficaram presos ao próprio passado, renovando constantemente a cena teatral por meio de uma postura estética que não se intimida jamais diante da transparência do novo. Antunes àquela ocasião começava a desenvolver sua investigação em torno do “falso naturalismo”, concebendo a série de ensaios de teatralidade chamada de “*prêt-à-porter*”, iniciada em 1998, na qual cabia ao próprio ator encarregar-se também da dramaturgia e da direção de experiências teatrais sustentadas pela execução de cenas breves, de acentuado caráter processual. Seguiram-se, então, as três tragédias gregas por meio das quais o diretor examinou o tema da “sinergia do mal”: *Fragmentos troianos* (1999), *Medeia* (2001 e 2002) e *Antígona* (2005). Depois foi a vez de *A pedra do reino* (2006), espetáculo que fez o diretor voltar à linguagem e à estrutura de *Macunaíma* (1978), verdadeiro marco divisório na renovação da linguagem teatral brasileira. Zé Celso, por sua vez, retomava em 1997 a ligação com o grande avatar do Teat(r)o Oficina Uzya Uzona: Antonin Artaud. Em *Pra dar um fim no juízo de Deus*, o diretor transformava o texto da peça radiofônica original em um ritual mágico, disposto a impelir o espectador a um “estado de vida poética”, cuja poesia – contrariando o mais equivocado dos lirismos – era, a um só tempo,

“negra e radiosa”, como desejava o autor de *Heliogábalos*. Posteriormente, vieram *Cacilda!* (1998), *Boca de ouro* (1999) e a saga de *Os sertões* (2002-2006), composta por cinco espetáculos que denunciavam uma ambivalente perda de território, representada não somente pela violência cometida por parte do Brasil dito civilizado contra o sertanejo obrigado a se exilar em sua própria terra, como também pela brutalidade da mentalidade empresarial brasileira que àquela época pretendia desalojar o grupo de sua sede no Bixiga. Desde então, o diretor vem mantendo uma agenda de espetáculos tão vertiginosa quanto necessária à sensibilidade e à inteligência brasileiras, cada vez mais embotadas pela mediocridade que grassa em cada um dos produtos que nos é oferecido diariamente pela indústria cultural.

É em torno do ano de 1997 que surge também na cidade um expressivo número de grupos teatrais dispostos a ocupar teatros públicos ou espaços inesperados da cidade, “gerando pelo menos o desenho de uma mistura social que ninguém planejou, simplesmente está acontecendo como efeito colateral das segregações e hierarquias que o novo estado do mundo vai multiplicando”, de acordo com a acurada observação do filósofo Paulo Arantes. Criada em 1996, a Companhia do Latão retomou entre nós a tradição do teatro épico de Bertolt Brecht, encenando *Ensaio sobre o latão* (1997), *Santa Joana dos Matadouros* (1998) e *O círculo de giz caucasiano* (2006). Desde então, o grupo vem utilizando a obra do dramaturgo e pensador alemão como modelo de uma dramaturgia própria sobre a realidade brasileira contemporânea. Em 1997, com o espetáculo *Folias fellinianas* forma-se o Folias d’Arte, grupo de teatro de inflexão política que passa a ocupar como sede, a partir de 2000, um antigo galpão no bairro de Santa Cecília. A vizinhança com uma região visivelmente degradada da cidade reforça na companhia a vontade em seus trabalhos de discutir os problemas políticos e sociais mais urgentes do país e desenvolver também uma série de ações culturais com a comunidade do entorno. Entre suas criações mais genuínas, destacam-se *Happy end* (2000), *Otelo* (2003), *Oréstia, o canto do bode* (2007) e, mais recentemente, *Medeia: 1 verbo* (2014). O ano de 1999 assiste ao nascimento de um grupo cuja proposta é pesquisar a teatralidade do rap, do funk e

do hip-hop. Trata-se do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que não somente concebe espetáculos teatrais pautados por grande imaginação criativa – *Bartolomeu, que será que nele deu?* (2000), *Acordei que sonhava* (2003), *Frátria amada, Brasil* (2006), *Antígona recortada* (2013) – como também se dedica ao ativismo cultural por meio de intervenções poéticas em espaços públicos da cidade.

Embora a dramaturgia que venha prevalecendo no teatro dos últimos anos seja concebida quase sempre coletivamente por meio de um processo que se convencionou chamar de colaborativo, um dramaturgo forjado nos velhos moldes autorais surgiu para o grande público em 1999 com uma pequena obra-prima. Em *O fingidor*, Samir Yasbek parte do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, para desenvolver um delicado jogo de intersecções entre o real e o ficcional, levando o espectador a ser conduzido a uma atmosfera lírica que remete de pronto à obra do poeta português, sem sonegar à plateia a fruição, em segundo plano, insinuado diligentemente como um moto-contínuo, de uma experiência simbólica muito mais intensa: a dos bordejios do espírito humano em torno da grande aventura da produção de sentido. Igual vocação para uma escrita dramática potente e inventiva pode ser encontrada em *A terra prometida* (2001), *A entrevista* (2004) e *As folhas do cedro* (2010).

Na esfera da mobilização política da classe teatral em São Paulo, o final da década de 1990 testemunhou o lançamento do manifesto “Arte contra a barbárie” (cuja primeira versão foi publicada em O Estado de S. Paulo, no dia 7 de maio de 1999). No documento, o grupo de signatários, formado por artistas independentes e por representantes de coletivos teatrais da cidade, defendia os direitos à “produção, circulação e fruição de bens culturais”, denunciando a mercantilização imposta à cultura pelos ventos neoliberais que sopravam a plenos pulmões sobre o país. Algumas ações imediatas, segundo os articuladores do movimento, eram essenciais: o apoio à manutenção dos grupos de teatro, a criação de mecanismos de fomento à pesquisa e a adoção de políticas permanentes de desenvolvimento da arte teatral.

Por fim, a transformação mais notável que o teatro praticado desde a década de 1990 causou à capital paulistana diz respeito à ocupação de natureza cidadã realizada por grande parte dos coletivos teatrais que se espraiam pela cidade. O exemplo mais visível é o da revitalização da Praça Roosevelt, empreendida em grande parte pela presença do grupo Os Satyros, desde 2000, na região. Sobre a relação do teatro com a experiência urbana, afirma a professora e pesquisadora Silvia Fernandes: “O movimento de expansão do trabalho teatral para o espaço da cidade tem várias ramificações. A principal delas talvez seja a ocupação de espaços públicos por grupos de teatro, que interferem decisivamente nas metrópoles brasileiras. As novas formas de organização das diferenças sociais nas grandes cidades, marcadas pela globalização e pela mercantilização da cultura e da vida, por um lado, e pela heterogeneidade social por outro, refletem-se na conformação espacial, criando ilhas de convívio restrito e bolsões de exclusão, que caminham paralelos à expansão indiscriminada da violência e da violação dos direitos de cidadania”.

Para dar conta do período em que a CULT caminhou rumo à maioria editorial, fizemos escolhas pautadas única e exclusivamente pela necessidade de síntese. O teatro paulistano dos últimos 18 anos, certamente, é um fenômeno muito maior e mais complexo do que as informações apresentadas aqui quiseram sugerir. Ao espectador que habita a cidade cabe conhecer e estimar a pluralidade das tendências teatrais que nela convivem. Pois, como bem declarou recentemente o dramaturgo romeno Matéi Visniec à CULT: “Amar o teatro é uma forma de transformar a civilização”. ●

Literatura: em busca da emancipação

MANUEL DA COSTA PINTO

Se o número 18 – a idade que a revista CULT completa este mês – evoca a ideia de maioridade, esta representa algo para além de seu aspecto jurídico: representa a ideia de emancipação das autoridades tradicionais ou das determinações externas e coletivas pelo indivíduo, que assim afirma sua autonomia, o *Sapere aude!* (Ouse conhecer!) pronunciado por Kant em *O que é o Iluminismo?* .

Quando se trata de literatura num país que sempre teve de se haver com sua minoridade (dependência econômica, condição periférica, identidade instável), essa emancipação muitas vezes representou a criação de um discurso empenhado na construção de uma identidade nacional. Ou seja, uma emancipação mais coletiva do que individual – o que não deixa de ser incongruente, senão contraditório, com as noções de autonomia e autodeterminação.

A literatura e o pensamento brasileiro – e isso é um fato, não uma interpretação – sempre estiveram às voltas com a formulação de mitos fundadores, seja na forma dos romances e poemas indianistas de José de Alencar e Gonçalves Dias, da prosa regionalista de diagnóstico e denúncia dos atavismos por trás das catástrofes nacionais, ou ainda dos ensaios de interpretação das tensões do hibridismo social e racial (como em *Casa grande & senzala* , de Gilberto Freyre, ou *Raízes do Brasil* , de Sergio Buarque de Holanda) – sendo que as próprias ideias de mito, atavismo e raça implicam submissão a um singular coletivo.

No campo estritamente literário, outro ensaio fundamental, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), de Antonio Candido, vinculou a identidade literária brasileira justamente aos tais “momentos decisivos” em que escritores e intelectuais estiveram empenhados no projeto de uma literatura nacional – sendo criticado por conceber o processo formativo como uma espécie de destino incontornável, cujo caráter necessário excluía outras vertentes (seria o caso do “sequestro do barroco” apontado por Haroldo de Campos em *Formação...*).

A crítica não é de todo improcedente. Num artigo do livro *Brigada ligeira* sobre o romance *O agressor* (1943), de Rosário Fusco, por exemplo, Candido observa no surrealismo do escritor mineiro um mecanismo de “adoção de valores literários, uma tentativa de transplantar a planta estrangeira para a terra pátria”, “atitude intelectual” que não representa “uma problemática vital para a inteligência brasileira”.

A afirmação parece contraditória com a própria *Formação...*, obra repleta de exemplos dos empréstimos tomados por árcades e românticos na literatura europeia, sugerindo que Antonio Candido estaria confinando a literatura brasileira a temáticas nacionais (presentes na “cor local” destes, ausentes na prosa de Fusco). Ocorre, no entanto, que o próprio ensaísta deu por encerrado o processo formativo já no século 19 (como observa Roberto Schwarz em *Sequências brasileiras*), de modo que, da sua perspectiva, aquilo que era um dado objetivo, minuciosamente levantado ao longo dos dois tomos de *Formação...*, deixa de ser um empenho fortemente impregnador, que confere feição à literatura local, para se tornar uma idiosincrasia individual pouco significativa para a representação da realidade pela literatura.

Essa minúscula digressão sobre uma obra maiúscula ajuda a entender questões de representação presentes até hoje no panorama da literatura brasileira – especialmente nestas duas últimas décadas que tiveram na revista CULT um posto de observação.

Se a modernização e a urbanização dos anos 50 e 60 sepultaram ou, pelo menos, deixaram num estado de letargia o discurso sobre a nacionalidade, a representação literária da experiência brasileira jamais saiu de pauta. Afinal, uma das possíveis e mais fortes definições desse objeto tão fugidio a que damos o nome de literatura – e sem entrar naquilo que distingue a prosa da poesia – é representação ficcional da realidade, ou conhecimento pela imaginação. E, nesse sentido, pode-se dizer que a questão da identidade permeou a representação literária brasileira durante o longo período em que seu objeto – essa realidade, seus atores – estava construindo uma especificidade.

Modernismo e regionalismo ainda foram “movimentos” – e o fato de o serem demonstra, por si só, o atrelamento a questões de ordem

coletiva – com um projeto de criar a linguagem ideal para expressar ou desvendar uma realidade estável, ou que perpetua os vetores de sua instabilidade: “nossa” vocação antropofágica, os ciclos de “nossa” dependência – o uso dos pronomes possessivos, até hoje tão frequente no ensaísmo brasileiro, reiterando como um lapso de linguagem o apego à ideia de pertencimento a um ente comunitário.

O surto modernizador do pós-guerra, porém, “desenraizou” o país de suas determinações (patrimonialismo, estrutura escravocrata), criando outras que, no entanto, mantêm aquelas presentes como resíduos arcaicos. E a perda da homogeneidade da experiência, característica da vida urbana, gera uma percepção literária dessa dinâmica não mais como essência a ser decantada ou superada, mas como cicatriz individual.

Da literatura de sondagem interior de Clarice Lispector ao brutalismo urbano de Rubem Fonseca, das elipses de Dalton Trevisan à obscenidade de Hilda Hilst, a literatura brasileira envereda por representações cada vez mais particulares e obsessivas – como são particulares e imiscíveis as obsessões dos viventes das cidades em que tais autores põem seus personagens para perambular.

E se literatura brasileira se tornou, já faz algum tempo, uma literatura urbana feita por sujeitos que expressam o universo muito pessoal do indivíduo insularizado na massa amorfa da metrópole (construção ou clichê cultural tão forte quanto foi outrora o “Brasil profundo”), também mudou aquela correia de transmissão que vinculava cada autor a um autor precedente dentro de uma tradição nacional. Os escritores de hoje reivindicam (quando reivindicam) influências dos mais variados matizes e, nas intervenções públicas (festivais internacionais, feiras de livros), fazem um esforço devotado para arrancarem a etiqueta grudada do escritor brasileiro – com tudo o que ela carrega de cor local e imaginário tropical.

Conrad e Thomas Bernhard, W.G. Sebald e Bruce Chatwin, Philip Roth e J.M. Coetzee são autores que parecem ter um peso maior na escrita de Cristovão Tezza, Bernardo Carvalho, Teixeira Coelho ou Bernardo Ajzenberg do que Dyonelio Machado ou Guimarães Rosa, dentro do mote borgeano de que o escritor cria seus precursores e da ideia de que “a literatura nasce da literatura”, tão bem formulada

pela ensaísta Leyla Perrone-Moisés (de resto, autora de *Vira e mexe, Nacionalismo*, reflexão bastante crítica sobre a recorrência da questão nacional no mundo pós-colonial).

Nas últimas duas décadas, as poucas tentativas de buscar um traço definidor da literatura brasileira contemporânea se limitaram à forma (o miniconto como decantação da experiência fragmentada e volátil) ou a uma atmosfera de fundo, com personagens/autores “transgressores”, enredos que mergulham no “bizarro” – para citar termos usados por Nelson de Oliveira em antologias por ele organizadas e que incluem autores como Veronica Stigger, Ana Paula Maia, Lourenço Mutarelli, Paulo Scott e Santiago Nazarian.

Em todos esses autores – e sem entrar aqui em juízos críticos – desaparece como valor de face a questão nacional (deslocada, em alguns casos, para a questão dos gêneros sexuais), mas não a da representação – pela qual a questão nacional penetra de maneira insidiosa.

Se tomarmos os 18 anos de existência da revista CULT como recorte, *Resumo de Ana* (1998), de Modesto Carone, surge como livro decisivo da nova maneira de representar a realidade brasileira – não mais pelo registro frontal da vivência social, mas em dois enredos complementares, narrados a partir de pontos de vista íntimos, que espreitam a trajetória de uma empregada doméstica e de seu filho, numa parábola de ascensão econômica seguida de ruína que resume de modo enviesado as catástrofes do país desde a crise de 1929 até os anos 80.

Da mesma maneira, a trilogia de Milton Hatoum – *Relato de um certo oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do norte* (2005) – se dá num registro memorialístico (traumas familiares e experiências de imigrantes libaneses), mas consegue fazer de Manaus, epicentro das narrativas, a metáfora viva dos massacres da memória pela história brasileira recente.

A partir de Hatoum, diga-se de passagem, podemos observar o resgate, também enviesado, de uma experiência que não se dá nem na megalópole nem no tempo congelado da província (como ainda podia acontecer em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar). São regiões que, excluídas da prosa urbana, retornam como cenário remoto no mapa, porém atingidas pela degradação e pela anomia

proporcionados pela modernização desenraizadora – como podemos ler em *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito (romance que flagra sem qualquer nostalgia o retorno do migrante às origens rurais), *Curva de rio sujo* (2004), de Joca Reiners Terron, ou *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos l ábios* (2005), de Marçal Aquino, em que centro-oeste e norte brasileiros, respectivamente, são transformados em terra de ninguém, submundo sem superfície.

Alguma ideia de pertencimento subjaz ainda na prosa que resgata origens comunitárias, como nos gaúchos Moacyr Scliar ou Cíntia Moscovich – mas o próprio fato de serem aqui memórias judaicas amplifica a questão do apagamento da memória para um desastre maior, que coincide com a história do século 20. E se essa é a matéria de outro gaúcho, Michel Laub, seu romance *Diário da queda* (2011) conecta o tema da Shoah (ou Holocausto) ao do Alzheimer – dentro de uma vertente em que a doença e os traumas afetivos familiares fornecem o mote narrativo. Não por acaso, uma obra de magnitude como *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, e um romance como *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, fazem da síndrome genética ou do mal congênito a inóspita pátria do escritor.

Esse aprisionamento ao corpo e suas pulsões percorre a obra de um autor que se consolidou na cena literária nesses 18 anos: Bernardo Carvalho, cujo romance *Nove noites* (2002), ao desvelar uma história pessoal durante investigação do suicídio de um antropólogo norte-americano no interior do Brasil, opera um cruzamento de aberrações familiares e coloniais no qual o horror do estranhamento não tem passaporte.

Aliás, o tema da viagem – frequente na obra de Bernardo Carvalho – adquiriu recorrência singular na literatura contemporânea brasileira e, num plano mais superficial, parece indicar o gesto simbólico de uma anexação de territórios à paisagem narrativa. São os casos de *O homem que vive: uma jornada sentimental* (2010), cujo protagonista errante corre o mundo atrás da felicidade e da beleza perdidas, e, sobretudo, de *História natural da ditadura* (2006). Nesse livro de forma híbrida, entre o romance, o registro memorialístico e o ensaio, Teixeira Coelho revisita as

catástrofes do século 20 (Segunda Guerra, regimes militares de Brasil e Argentina) de modo oblíquo, em encontros no tempo presente que colhem os escombros do passado e encontram no deslocamento permanente uma forma de aliviar o peso do mundo.

Poucos livros como essa obra-prima (aqui não me furto ao juízo de valor) representam os traumas da história brasileira com tanta agudeza, pois, sem mimetizar realidades objetivas (apenas assinalando seus vestígios), conecta-a a outros estados de exceção e faz da ficção um ato subjetivo de recusa das identidades coaguladas – que é a marca de uma literatura que se emancipa criticamente de suas determinações. ●

entrevista Cristovão Tezza



As transições de Cristovão Tezza

MANUEL DA COSTA PINTO

Pouco depois que a CULT foi criada, em 1997, Cristovão Tezza lançou o romance *Breve espaço entre cor e sombra* (1998) – que acaba de ser reeditado com título mais sintético, *Breve espaço*. Nascido em Santa Catarina, mas há muito tempo radicado em Curitiba (cidade que se tornou uma das personagens centrais de sua ficção), Tezza já era um escritor de obra extensa e reconhecida.

A partir do romance *O filho eterno*, porém, ele cria uma nova perspectiva narrativa, que, em entrevistas, debates e conversas informais, costuma chamar de “realismo reflexivo” – definição certa de um autor que, mesmo tendo abandonado o ensino de língua na Universidade Federal do Paraná, também atua como crítico literário, ensaísta e, mais recentemente, como cronista de jornal.

Poucos escritores brasileiros, aliás, têm a consciência literária de Cristovão Tezza, que em *O espírito da prosa* (2012) recensou seu próprio percurso formativo não como necessidade de explicar sua literatura, mas de firmar o ponto de vista de que a ficção vive “vozes alheias” – na contramão do autocentramento e da intransitividade de boa parte da prosa do século 20, por trás da qual o ensaísta identifica a crença de escritores e teóricos de que teriam encontrado o núcleo duro da poética (para além dos gêneros), fazendo da linguagem uma finalidade em si mesma.

É sobre essas diferentes vozes, presente não apenas em seus romances, mas também nos diferentes gêneros que pratica, que Cristovão Tezza fala nessa conversa com a revista que, em seus 18 anos, teve o escritor como entrevistado e como colaborador – e que, sobretudo, sempre acompanhou as fraturas e mutações de sua literatura.

O romance *Breve espaço entre cor e sombra*, de 1998, parecia estar em continuidade com seus livros anteriores (em que a tensão estava mais nas situações ficcionais do que no discurso narrativo). Daí você publica *O fotógrafo* (2004) e *O filho eterno*

(2007), em que essa tensão parece se crispar numa prosa que se autoexamina o tempo todo. A que você atribui essa mudança de dicção? Houve influência de autores como J. M. Coetzee ou Philip Roth?

É muito difícil definir as variáveis que nos transformam na vida e na literatura, e perceber como se dá a passagem de uma para a outra. *Breve espaço* foi um momento de transição para mim – de certa forma, já é um romance bem mais autorreflexivo, para usar a sua definição, do que os anteriores. Com *Trapo*, *Aventuras provisórias*, *Juliano Pavollini*, *A suavidade do vento*, *O fantasma da infância* ou *Uma noite em Curitiba*, os romances que me fizeram escritor, eu era predominantemente um observador da realidade, que é em geral a espinha dorsal de todo narrador.

Com *Breve espaço*, o observador enfim começa também a ser observado, para dizer com simplicidade. Imagino que essa virada do olhar, com o seu poder corrosivo, é mais consequência da idade – então alguém rumo aos cinquenta anos – do que da teoria literária ou de refinamento filosófico. Ao mesmo tempo, em 1998 comecei meu doutorado. Passei quatro anos sem escrever ficção, lendo teoria e preparando uma tese sobre a concepção de prosa e poesia de Mikhail Bakhtin, pensador da linguagem e da literatura por quem até hoje mantenho uma devoção honesta.

Terminada a tese, que esgotou meu projeto acadêmico, voltei ao meu território e escrevi *O fotógrafo*. Todos os meus temas tradicionais estavam lá: a solidão, a família, a vida urbana, as relações amorosas, Curitiba. Mas, vindo daqui, percebo que o escritor já era outra pessoa. O livro seguinte foi *O filho eterno*, que representou uma revolução na minha vida literária e pessoal.

Quanto às influências estritamente literárias, eu não consigo localizá-las. Philip Roth foi para mim uma leitura dos anos 1980 e 90; eu o absorvi como um gênio romanesco, um Balzac do século 20. Já Coetzee foi uma descoberta mais recente, que, mal definida numa impressão, seria como a literatura da inapelável corrosão dos afetos, que, no entanto, sempre latejam ao fundo em busca de ar. Bem, pensando em “macroliteratura”, para adaptar um termo da moda, cada vez mais eu sinto atração, como leitor, pelo toque de racionalidade da clássica prosa narrativa em língua inglesa.

Como isso se conecta com as reflexões de *O espírito da prosa*? Aliás, por que você decide escrever um livro com o subtítulo “Uma autobiografia literária” com sua obra em pleno andamento?

O espírito da prosa nasceu de um cruzamento de acasos com uma velha obsessão pessoal – ou um discreto ressentimento, para dizer a palavra exata: a sensação de que a literatura que eu fazia, do final dos anos 70 até meados dos anos 90, era tudo que eu não deveria ter feito como escritor sintonizado com o seu tempo. Aos meus olhos – por tudo que eu lia, ouvia e sentia – aquele havia sido um período de hipertrofia das poéticas da prosa, por assim dizer, e de demonização radical do prosaico. A célebre morte do romance teve mais necrológios no Brasil do que em qualquer outra parte do mundo; como resultado, o inesgotável potencial da literatura narrativa desapareceu-se entre nós.

A obsessão era enfrentar essa questão com alguma racionalidade teórica, o que de certa forma tentei fazer na minha tese (*Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*). Mas eu queria me incluir no problema, e para isso o texto acadêmico era insuficiente.

Ao mesmo tempo, pelo sucesso de *O filho eterno* , pela minha opção de me demitir da universidade e pela proliferação de eventos literários no país, passei a dar palestras sobre meus livros e sobre literatura em todo lugar, e num momento achei que eu, de tanto falar sobre isso, já estaria maduro para um ensaio sobre a minha formação – o foco seria o momento em que me transformei em escritor.

Mas há outra razão: escrever, para mim, é uma forma mais precisa de conhecimento – apenas uma parte incerta já está na cabeça antes da primeira palavra escrita; o que realmente importa vem na viagem, e eu queria esmiuçar meu próprio processo criativo com mais clareza. Assim nasceu *O espírito da prosa*. Chamei de “autobiografia” justamente para marcar a diferença da ficção – no ensaio, em cada linha está presente uma “pressuposição de verdade”; em todo ensaio, o narrador desespera-se para ser idêntico ao autor (o que, na ficção, é mortal).

Tanto *Um erro emocional* quanto *O professor* – seus romances mais recentes – apresentam o recurso narrativo de concentração de tempo, em que os fatos/reflexões narrados estão todos encerrados, respectivamente, num único dia ou numa única ação bastante “ritualizada”, que assim se distendem fazendo tudo caber nesse lapso de tempo. Como isso se relaciona com a ideia da prosa romanesca como movimento de “fechamento e afastamento do evento da vida” (*O espírito da prosa*) ?

Eu imagino que sejam coisas distintas, mas talvez haja relação. A unidade de tempo e lugar dos fios narrativos de *O professor* (alguém que se levanta, toma café, toma banho e sai para receber uma homenagem) e *Um erro emocional* (o curto tempo de encontro entre um escritor que é recebido por uma leitora, acompanhados por uma pizza e uma taça de vinho) foi um acaso que amadureceu tecnicamente na minha literatura. Não surgiu como um “caso pensado” – foi acontecendo livro a livro. *O fotógrafo* já é basicamente isso, mas num arquipélago de personagens separadas. E isso está se repetindo no romance que escrevo agora, que são três momentos concentrados da mesma personagem. Tem alguma coisa do teatro (que foi uma influência forte na minha infância de escritor) e do cinema (atualmente, vejo um filme por dia). A diferença fundamental é que a expressão viva dos processos silenciosos do pensamento – vital na literatura – é sempre problemática no teatro e no cinema, que, por assim dizer, precisam viver a vida “em voz alta”.

Mas esse formato, a narrativa que se expande a partir da unidade concentrada de tempo e lugar, também dá uma margem especialmente adequada ao tipo de mergulho reflexivo que se tornou o centro do que eu escrevo hoje, e que começou com *O filho eterno* : um narrador que, em ondas contínuas de percepção, aproxima-se e afasta-se do personagem, transitando quase que sem costura entre a primeira e terceira pessoas, entre um ponto de vista e outro. Mas veja: são explicações *a posteriori* , talvez redondas demais. Eu nunca tive nenhum “projeto narrativo” nesse sentido. Os livros simplesmente foram acontecendo.

Olhando para o conjunto da sua obra, dá para perceber uma recorrência da relação assimétrica entre o mestre/professor/escritor e seus leitores/pupilos/entrevistadores etc. Como (e por que) isso traduz sua maneira de representar/duplicar a realidade?

É verdade; nunca pensei nisso antes. Parece que em muitos dos meus livros há sempre uma relação de autoridade – fora do personagem principal – que precisa ser destruída. Fazendo uma divagação meio irresponsável, posso ver duas fontes nesse impulso. A primeira é a marca do tempo histórico, para arriscar uma interpretação sociológica: a geração que cresceu e se educou nos anos 60 e 70 tinha no DNA o horror à autoridade e ao poder. Mas isso, é claro, só faria literatura panfletária – o que, aliás, se fez muito. A segunda é psicanalítica, mas foi historicamente potencializada pela primeira, quando se tentava conciliar Marx e Freud – é preciso destruir o poder do pai e da família. A revolta que se disseminou nos anos 60, que repercute profundamente até hoje e de certa forma moldou o tempo presente, deu esse sentido difuso de inadequação e fratura, em contraponto a um paraíso que está em lugar nenhum. Acho que muito disso rebateu no que eu escrevo. No meu caso, isso foi marcado também pela morte do meu pai, nos meus sete anos, e na busca insegura de âncoras. Os pais (ou mestres e gurus, como em *Breve espaço*) parece que são sempre figuras pesadas nos meus livros, inimigos a ser batidos – inclusive em *O filho eterno*, quando eu me incluí no problema. Bem, agora que eu sou avô, começo achar a família uma grande ideia que foi muito mal assessorada pela história recente...

Nesses últimos 18 anos você também se tornou crítico literário (escrevendo resenhas e uma coluna quinzenal para a Folha de S.Paulo) e cronista. Como surge esse tipo de trabalho? E, sendo você um autor que sempre questiona o mantra estruturalista de que tudo em literatura tende para uma linguagem intransitiva, que distinção faz entre a “fatura” dos diferentes gêneros que pratica?

O resenhista nasceu em 1995 de uma conversa sobre o jogo de xadrez e com o seu convite para resenhar para a Folha de S.Paulo

um livro do Arrabal que tinha o jogo como tema – dali não parei mais. Foi um trabalho que tinha tudo a ver com a fase acadêmica da minha vida, e também uma certa educação para o texto em jornal, que é substancialmente diferente (em extensão, linguagem, liberdade e objetivo) tanto da prática acadêmica estrita quanto da literatura de ficção.

Eu sempre gostei de escrever resenhas e ensaios literários – é uma linguagem que dá vazão ao meu lado “racionalizante”. É também um modo de aprofundar meu olhar sobre a literatura – como eu disse, para mim, escrever é uma forma especial de revelação e conhecimento. E, do ponto de vista formal, considero a resenha o “soneto da crítica”, uma arte exigente.

Já a crônica foi outro convite, bem mais tarde. Em 2008, a Gazeta do Povo, de Curitiba, me convidou para assinar uma crônica semanal na página 3, num momento de completa reformulação gráfica e editorial do jornal. Jamais havia escrito crônicas na vida, mas meti a cara e fui aprendendo. Foi uma experiência fascinante – além da rigorosa limitação de espaço e da pressão da produção regular, sente-se a onipresença imediata do leitor: uma crônica é uma conversa em voz alta que exige uma etiqueta sutil do narrador. Em 2013 lancei uma antologia, *Um operário em férias* (Record). E agora no segundo semestre sai mais uma, *A máquina de caminhar* – nesta, incluí um longo ensaio sobre a crônica, que chamei de “Um discurso contra o autor”. E com isso encerro minha carreira de cronista. Foi uma bela experiência, mas se esgotou para mim. Agora, já passando dos sessenta anos, quero me concentrar unicamente na ficção. Escrevo cada vez mais devagar, e senti que a crônica começava a drenar minha literatura. Talvez mais adiante eu volte à crônica, quando perceber que não tenho mais ficção a escrever.

Sinto os três gêneros que pratiquei – ficção, ensaio e crônica (poderia incluir a poesia também, com algumas incursões secretas...) – têm substâncias bastante diferentes. A ficção acaba por englobar todas as outras linguagens (na verdade, apenas na superfície ela tem uma linguagem própria – ela vive das vozes alheias); o ensaio exige uma “pressuposição de verdade” que recusa a ficção (ou teria de assumir a linguagem como intrinsecamente

fraudulenta, uma decisão que não consigo aceitar); e a crônica é um gênero basicamente jornalístico, mesmo quando faz literatura (o que faz muito).

Em *O espírito da prosa* há uma questão que surge a todo momento – “descobrir o que leva alguém a escrever”. E o livro traz uma resposta pessoal: o sentimento de inadequação. Essa resposta pode ser extrapolada para todos ou pelo menos a maioria dos escritores?

Acho que sim, por falta de uma resposta melhor. Talvez aqui esteja o ponto de contato entre a ideia de escrever literatura como um verbo intransitivo, na clássica formulação barthesiana – mas eu prefiro transferir a intransitividade da estrutura mesmo da linguagem (como uma entidade autônoma, um fantasma que fala sozinho, uma metáfora com certa atração no irracionalismo contemporâneo), para o gesto responsável do escritor: ele *quer* escrever. Nada o pressiona a isso, exceto o seu desejo. É difícil imaginar que alguém faça na vida uma escolha tão absurda – escrever – sem alguma fratura a resolver. Pode ser um sentimento contínuo de infelicidade, um ressentimento de origem – em suma, uma inadequação. O interessante é que, para o escritor que não deseja se enganar, a escrita nunca promete nada: a passagem do caos das sensações para a expressa limitação do texto escrito será sempre um tiro no escuro.

colaboraram nesta edição

André S. Musskopf é professor da pós-graduação em Teologia da Faculdades EST e autor de *Via(da)gens teológicas – itinerários para uma teologia queer no Brasil* (Fonte Editorial, 2012)

Berenice Bento é professora de Ciências Sociais da UFRN e autora de *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual* (EDUFRN, 2014)

Denilson Lopes é professor da Escola de Comunicação da UFRJ

Franthiesco Ballerini é jornalista e coordenador geral da Academia Internacional de Cinema

Leandro Colling é professor da UFBA, coordenador do grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade (CUS) e organizador de *Stonewall 40 + o que no Brasil?* (EDUFBA, 2011)

Manuel da Costa Pinto é jornalista, crítico literário e mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP **Miguel Nassif** é fotógrafo

Rogério Diniz Junqueira é pesquisador do INEP e autor de *Diversidade sexual e educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas* (Unesco, 2009)

Oswaldo Giacoia Junior é professor livre-docente no Departamento de Filosofia da Unicamp