



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

PATRÍCIA CARLA FREITAS DA SILVA

**MODOS DE VER, MODOS DE DIZER: POESIA, CINEMA E
INSUBORDINAÇÃO POLÍTICA A PARTIR DE LUIZA NETO
JORGE**

Salvador
2016

PATRÍCIA CARLA FREITAS DA SILVA

**MODOS DE VER, MODOS DE DIZER: POESIA, CINEMA E
INSUBORDINAÇÃO POLÍTICA A PARTIR DE LUIZA NETO
JORGE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Ornellas

Salvador
2016

Para corpos insubordinados

*“Porque envelheço, adoço, esqueço
Quanto a vida é gesto e amor é foda;
Diferente me concebo e só do avesso
O formato mulher se me acomoda.”*

(Luiza Neto Jorge)

AGRADECIMENTOS

Marlene Freitas, recanto de aconchego sempre, Fátima A. Silva, Nádyá A. Silva, Ohyama A. Silva, Lílian Veiga, amparos fraternos, Lorena Magalhães, Letícia Magalhães, Gabriela Guimarães, Lara Guimarães, Juliana Vidal, Lucas Vidal, diálogos por outros jovens sentidos ambulatorios, Deise Sousa, corpo amoroso, atentas e delicadas escutas, sim, o amor é possível, Patrícia Simplício, Juliana Neves Barros, Saulo Moreira, Jenifer Carmo, Edvaldo Vivas, Gustavo Melo, Maurício Azevedo, Alessandra Nohvais, Adriana Prates, Fábio Queiroz, Sandro Correia, Vanessa Pugliese, Alessandra Queiroz, Luis Carlos de Alencar, Lara Plácido, Neila Sanco, Juliana Dias Bastos, Ana Farani, Eder Porto, Sara Cortes, partilha companheira de vida, socorros providenciais, e, muito mais, compartilhando referenciais mundanos e os teóricos, também afetuosamente em perambulação com Leonardo Paulino, Paula Campos, Luciana Reis, Joana Castro, Vinícius Ribeiro, Ariadne Barreto, Luciany Aparecida, Sandro Ornellas e Denise Carrascosa, imprescindíveis desestabilizadoras conversas sobre éticos e não hierarquizados modos de ver um mundo no mundo, sim, há beleza na academia, Antônio Eduardo Laranjeira, Elizabeth Ramos, Ari Sacramento, Henrique Freitas, Suzane Lima Costa, Luciene Azevedo, Márcia Macedo, outros me são importantíssimos modos de ver nas suas diferenças, Adriele, Alessandra, Celinei, Edmílson, Elizângela, Gabriela, Franklin, Irineu, Marcus Vinícius, Mariana, Nicácio, Odenildes, Rodrigo, Ruy Tito, Tâmara, inesquecível estágio docente, para dar conta estudei e, sem obrigação de retórica, aprendi muito mais!, meninas do projeto de extensão “corpos indóceis e mentes livres”, escrever é ainda um exercício de insubordinação, Cileide Costa, com seu trabalho, cuidando de parte de minhas demandas de casa de classe média, permitindo-me mais tempo com meus *intercessores* e me expondo também para minhas contradições de classe, para as desigualdades sociais, os corpos altivos hoje ocupam por conquista e não dádiva universidades antes exclusividade de elites, Cleide Pamponet, Augusto César, Ana Gabriela, Ilka Gonçalves, sim, a medicina para human@s e felin@s pode ser cuidadosa e para além da indústria farmacêutica e das doenças, sem vocês tod@s, a me exigirem deslocamentos e questionamentos constantes, com tensionamentos e distensões, durezas e doçuras, minhas perambulações seriam menos instigantes, Pasolini, gato, co-terapeuta, sim, Dra. Nise da Silveira, alento, companheiro, incansável dorminhoco, inventor de peripécias para conseguir ração úmida, sempre por perto, fiel escudeiro que me acompanha em leituras e escritas nas longas madrugadas, alerta para as pausas necessárias com caçadas a bolinhas de papel e a ratos de brinquedo, não dá para perder a ternura, a resignação é um suicídio diário, lembram anarquistas e libertários e não esquecer que para escrever esta dissertação fui bolsista pela FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia - de novembro de 2014 a fevereiro de 2016.

BREVE PAUSA ou “GREVE DE TEMPO”



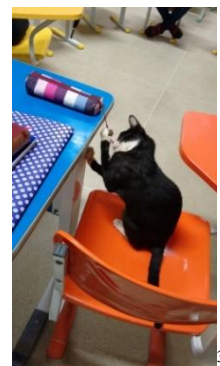
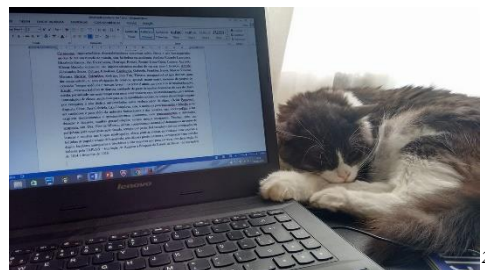
DOS FELINOS

*Nenhum vocábulo detém o gato
e o sublinha, lacónico,
no choro, no cio.*

*Completo gemido, curvatura, elo
despojado, num túnel,
da pele, do pelo.*

*Só lhe ganha o homem
ganhando erecção, êxtase,
circulação do sangue
orientada.*

(JORGE, 1973, p.147)



¹ Plano-detalhe da capa de *19 recantos e outros poemas* (SILVEIRA; MATOS, 2008)

² Pasolini

³ Francisca, gata comunitária da UFBA, participando de meu estágio docente.

Recanto 2

*Viver, entretanto, é ver, ir vendo
e também inclui dormir
sem que nada se desfaça ou exclua
no interior dos sonhos.*

*Pensemos no comércio de viver: passagem dos navios
Quando, a passar, se retém a espessa
água do tempo, da tempestade.*

*Um comércio, apenas - desvio da moeda
da trajectória do ouro
para o papel.*

*Sempre viver incluiu andar percorrer voar
De avião ou com os braços ou num ser de mais
Rodas que nos conduza
A outro sentido ambulatório.*

(Luiza Neto Jorge)

FREITAS DA SILVA, Patrícia C. *Modos de ver, modos de dizer: poesia, cinema e insubordinação política a partir de Luiza Neto Jorge*. 137f. 2016. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esta Dissertação propõe, mediante arranjos (PUCHEU, 2013), modos de ver a produção de imagens na poesia e no cinema da poeta portuguesa Luiza Neto Jorge (1939-1989), bem como o seu discurso político de insubordinação frente ao salazarismo em Portugal. Nesse sentido, articula-se sua poética política com questões de gênero no contexto das décadas de 60 e de 70 do século passado, relacionando-as a imagens sobreviventes de resistência, como as produzidas por movimentos feministas contemporâneos e que se insubordinam às violências e aos discursos de ódio dos fascismos de ontem e de hoje. Para tanto, há o diálogo com alguns conceitos e questões propostos por teóricas, sim, no feminino, uma vez que, a interlocução, aqui, dá-se, destacadamente, com o pensamento de mulheres. Com Donna Haraway (1995), em sua epistemologia feminista, parte-se do conceito “modos de ver” para problematizar a produção de discursos políticos e imagens. Rosa Martelo (2006, 2007, 2012) e suas discussões que engendram perspectiva de gênero, fazer imagens em poesia e resistência ao salazarismo atentam para tensões acerca de usos subversivos da linguagem cuja potência enquanto “máquina de guerrilha” está também em seu poder de confrontar totalitarismos com uma “gaguez criadora”, como afirma, citando Deleuze, pensando a potência da produção de Luiza N.J. como uma “máquina de oscilar”. E como questões de gênero são atreladas, em momentos desta dissertação, com tensões de classe e de raça, há a problematização dessas interseccionalidades, sem fazer uma genealogia desse conceito, a partir de Patricia Hill-Collins (1998) e de Sueli Carneiro (2003). As imagens de insubordinação ecoam nesta dissertação, tomando, corrompidamente, a imagem sobrevivente proposta por Didi-Huberman (2013), sendo que a expressão “citação corrompida” foi retirada de Ana Pato (2012). A vulnerabilidade dos corpos no defrontar-se com as violências do mundo é, aqui, discutida, acessando Judith Butler (2009). No intuito de pensar o fascismo salazarista, imbricando-o com o fascismo contemporâneo, recorre-se a Lincoln Secco (2003), Luís Torgal (2010), Nuno Rosmaninho (2010) Giorgio Agamben (2009, 2007, 2005). E com este último, em diálogo com o uso de dispositivos em documentários ensaísticos, como os de Agnès Varda, são produzidas imagens sobre Luiza N.J. Tudo isso implicando resultados sempre parciais, configurações não hierárquicas de textos, relacionando micro e macro política em períodos longos, lembrando Edward Said (2007), em uma dicção ensaística, como aponta Eneida Maria de Sousa (2012) no fazer crítica literária.

Palavras-chave: Luiza Neto Jorge. Modos de ver. Poesia. Cinema. Produção de Imagens. Discurso. Insubordinação política. Salazarismo. Literatura portuguesa. Portugal.

FREITAS DA SILVA, Patrícia C. *Modos de ver, modos de dizer: poesia, cinema e insubordinação política a partir de Luiza Neto Jorge*. 137 f. 2016. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This dissertation proposes, by arrangements, ways of seeing the Luiza Neto Jorge (1939-1989) image productions in poetry and cinema and also how her insubordination discourse reacts against Salazarism in Portugal. In this way, there is the articulation between her political poetics with gender questions in the context of the 60s and the 70s of the former century, relating the survival images, like those that have been produced by contemporary feminist movements that resist in a insubordination position face to the fascist violences and discourses in the contemporary and in the past days. Therefore, in this dissertation, there is a dialogue with some concepts and questions proposed mainly by female theoretical authors because, here, the interlocution occurs outstandingly to women. With Donna Haraway (1995) in her feminist epistemology, there is also an appropriation of the concept “ways of seeing” in order to problematize the production of political discourses and images. Rosa Martelo (2006, 2007, 2012) and her discussions that engenders the gender perspective, the way of doing images in poetry and the resistance against salazarism attempt to tensions towards subversive uses of language whose power like a guerilla machine it is also its power to confront, acting with stuttering creator (DELEUZE apud Martelo, 2006), totalitarisms as if it were a swing machine. And as gender questions have been here, in some moments, articulated to class and racial questions, there is a problematization of these interseccionalities, without a genealogy of this concept, in the perspective of Patricia Hill-Collins (1998) and Sueli Carneiro (2003). The echoes of the insubordination images in this dissertation function as a kind of survival image, in a such a corrupt way that I had taken this concept from Didi-Huberman (2013). The expression corruptive quotation I had taken from Ana Pato (2012). The vulnerability of the bodies has been discussed here, in the way they face to the violences of the world, accessing Judith Butler (2009). In order to think about Salazar fascism, imbricating it to the contemporary fascism, this dissertation resorts to Lincoln Secco (2003), Luís Torgal (2010), Nuno Rosmaninho (2010) and Giorgio Agamben (2009, 2007, 2005). And with Agamben (2005) in a dialogue with Agnès Varda in the way dispositives have been used in essayistic documentaries, there are, in this dissertation, my productions of images of Luiza Neto Jorge. All this always implies parcial results without hierarchical configurations of texts, relating micro and macro political discussions in a writing that uses long periods, remembering Edward Said (2007), in a essayistic dicction, as Eneida Maria de Sousa (2012) directs in the way we should do literature critics.

Keywords: Luiza Neto Jorge. Ways of seeing. Poetry. Cinema. Image productions. Discourse. Political insubordination. Salazarism. Portuguese Literature. Portugal.

LISTA DE ABREVIATURAS E DE SIGLAS

15-M – Movimento 15 de Maio/Movimento Indignados (Espanha)

ALC – Alexandra Lucas Coelho

BE – Bloco de Esquerda

CsO – Corpo Sem Órgãos

FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia

FIAMA H.P.B – Fiama Hasse Pais Brandão

INT – Interna (cena/cinema)

IVG – Interrupção Voluntária da Gravidez

LGBTTTIQ – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Travestis, Intersexos, Queers

LUIZA N.J. – Luiza Neto Jorge

MAM/RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

NOW – National Organization for Women

OMCV – Organização das Mulheres de Cabo Verde

OTAN – Organização Tratado do Atlântico Norte

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

PCP – Partido Comunista Português

PS – Partido Socialista

PSD – Partido Social Democrata

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

UMAR – União das Mulheres Alternativa e Resposta

VST – Vítor Sousa Tavares

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 “CONSUME-SE, COMBUSTÍVEL, NO SEXO, BOCA E RECTO”: IMAGENS DE LUIZA NETO JORGE.....	18
2.1 Primeiros arranjos para imagens do exílio: Paris, uma festa.	18
2.2 Breve roteiro de edição de imagens: montagem de arranjos	35
2.3 Na França da “revolta das palavras”, cafés e casas latas	43
2.4 Devires, máquina de oscilar, máquina de guerrilha.....	51
3 EXORCISMOS.....	59
3.1 Fracturas, corpos vulneráveis e insubordinados	59
3.2 Sítios sorvidos: insubordinações na casa do império.....	64
3.3 Sítios revisitados: ecos dos cravos e outras imagens de insubordinação.....	69
3.4 Sítios lidos: “um livro crepita”, etc. e tal.	75
4 “SALAZAR 3 VEZES”: O PAI-FAMÍLIA/O PAI-ESTADO/O PAI- IGREJA.....	89
4.1 “Meu pai, que se ausentara, sabia que seu pai seria morto”: sobre o salazarismo, comecemos por sua derrocada.	89
4.2 “Difícil poema de amor”: poética política de Luiza Neto Jorge.....	95
4.3 “E a mulher, Ila, a minha irmã”: feminismos, insubordinação e solidariedade.....	99
4.4 “Palavra é o que lembro ou o que meço?”: modos de ver de Luiza N. J. nos filmes e nos poemas	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS, AINDA QUE PARCIAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	134

1. INTRODUÇÃO

Escrever esta dissertação que parte de um recorte, cuja tríade poesia, imagem e discurso político tem uma vasta fortuna crítica em cada um dos campos que compõe esse tripé, só foi, para mim, possível porque produzi *arranjos*, procurei *intercessores*. A importância aqui do conceito de intercessor (DELEUZE apud VASCONCELLOS, 2006) é relevante, e antecipo as considerações que fiz a respeito ao longo dos capítulos, implicando-o como algo que possibilita deslocamentos e movimentarmos o pensamento: pode ser um poema, um filme, uma notícia, uma conversa, etc. Nesse sentido, para pesquisar a produção de imagens e o discurso político de Luiza Neto Jorge, recorri a intercessores no cinema, na política, na vida mundana. Apresentar um perfil de Luiza N.J. nunca foi o meu propósito, muito menos assertivas conclusivas acerca de sua poesia, de sua colaboração no cinema e de seu enfrentamento ao salazarismo. Já há muitos competentíssimos estudos nesse sentido, tais como os de Rosa Martelo (2006; 2007; 2012), Jorge Fernandes da Silveira (2008; 2011), Ida Alves (2010), para citar alguns. Por isso, seria mais profícuo e honesto para mim uma escrita ensaística a partir de meu *modo de ver* a produção da poeta, considerando alguns modos de ver teóricos que tomei como referências para escrever esta dissertação.

Aproximei-me de alguns textos intercessores dos quais, interessadamente, tomei, corrompi certos conceitos e expressões, para citar alguns: “arranjos” (PUCHEU, 2013), “dispositivo” (LINS, MESQUITA, 2008; AGAMBEN, 2007, 2005), “modos de ver” (HARAWAY, 1995), “Luiza N.J.”, “poesia portuguesa”, “poesia 61”, “cinema da poesia”, “produção de imagens” corrompi do conceito “fazer imagens” (MARTELO, 2006, 2007, 2012), citações corrompidas (PATO, 2012), “corpo vulnerável”, “redes de solidariedade” (BUTLER, 2009), “salazarismo” (SECCO, 2004; TORRAL, 2010; ROSMANINHO, 2010), “cinema português e salazarismo” (GEADA, 1977), “imagem sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013), “interseccionalidades” (HILL-COLINS, 1998; CARNEIRO, 2003), “frases longas”, o “papel do intelectual”, (SAID, 2007) “ensaio”, “crítica literária” (SOUZA, 2012), “lentidão criativa” (HISSA, 2013). Cabe salientar que não nos é escusável, em meio à barbárie de violência deflagrada em discursos e práticas racistas e diante de feminicídios, transfobias, homofobias e da situação de miséria, dos altos níveis de pobreza e de proletarização da maioria da população mundial, não situar, localizar nossos saberes (HARAWAY, 1995; SARDENBERG, 2002).

Quando leio a produção de imagens na poesia e no cinema de Luiza N. J., em articulação com seu discurso político antifascista, valho-me de um *modus operandi* que produz imagens dessas imagens ou, dizendo de outra maneira, monto cenas, sequências, sem dar cabo de realizar um filme por completo, os resultados serão aqui sempre parciais. Faço uma montagem de imagens sobre a poeta e sua produção mediante arranjos. A pesquisa ocorre aqui enquanto um processo contínuo, desacelerado, ler de/vagar, como convida o poema “Para o leitor ler de/vagar”⁴ de Herberto Helder (2006, p. 126). Evidencio, assim, minha subjetividade e meu discurso, de outra forma tenderia a uma pretensa assepsia de crítica literária ou cultural, fingiria uma escrita politicamente desinteressada⁵, e bem sabemos que neutralidade e imparcialidade em produção de discurso científico não existem.

Antes de escrever sobre meu *modus operandi*, apresentando os capítulos desta dissertação, uma digressão, “greve de tempo”: como fui afetada por Luiza Neto Jorge. No segundo semestre de 2010, tive contato, pela primeira vez, com os poemas de Luiza N. J. nas aulas de Literatura Portuguesa, ministradas pelo professor Sandro Ornellas. Chamaram minha atenção os poemas “Exame” (JORGE, 1973, p.41) “Balada Apócrifa” (JORGE, 1973, p. 37) e “Recanto 13” (JORGE, 1973, p.236-8). Encantada com Luiza N. J., fiz breves pesquisas pela *internet* e, já terminado o semestre daquele ano, pedi, por e-mail, mais referências ao professor. A atração pela inquietante e provocante “gaguez criadora” (DELEUZE apud MARTELO, 2006, 2007) nos poemas de Luiza N.J levou-me a integrar o grupo de pesquisa de poesia “Memórias da Poesia, Imagens da Cultura”, também com orientação do professor Ornellas. A partir, então, do primeiro semestre de 2011 até 2012, além de outras participações pontuais nos anos seguintes até o primeiro semestre de 2015, integrei o grupo, em discussões sobre modernidade e seus desdobramentos e discursos poéticos em interface com outras artes, através de textos de Walter Benjamin, Rosa Maria Martelo, Paulo Henriques Britto e da leitura da poesia de Baudelaire, Edgar Allan Poe, para citar alguns. No período de 2011 a 2012, em um projeto de iniciação científica, realizei a pesquisa “Luiza Neto Jorge: a poesia e o discurso

⁴ “Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos / espalmadas. As costas / das. Mãos. Leitor: eu sou lento. / [...] / E a vida executada. Devagar. / [...]”

⁵ “[...] um dos fundamentos básicos da Ciência Moderna é justamente a necessidade de se impor uma separação entre “fatos” e “valores”. Sem essa separação, ou melhor, só com total “neutralidade” é possível assegurar a objetividade necessária para a busca de “verdades científicas”. Consequentemente, pensar em uma ciência feminista – ou em qualquer outra possibilidade de ciência politizada – requer, como primeiro passo, a desconstrução dos pressupostos iluministas quanto à relação entre neutralidade, objetividade e conhecimento científico”. (SARDENBERG, 2002, p. 91)

erótico”. Lacunas, ainda maiores do que agora, nesse projeto incorri diante das exigências do mundo, somadas às demandas de literaturas de língua inglesa, já que me formei como Bacharel em Língua Estrangeira e, de Literatura Portuguesa, a única disciplina que cursei, ao longo de todo o curso, foi aquele a que me referi. Entretanto, por mais que outras perambulações de pesquisa tenham me atravessado, tais como as referentes ao meu trabalho de conclusão de curso intitulado “Desatinos, discurso e poder a partir de fragmentos de *A Question of Power* de Bessie Head”, um poema de Luiza N. J. tornou-se uma presença constante para mim: “A cabeça em ambulância⁶” (JORGE, 1973, p. 161).

Pela incipiência da pesquisa de iniciação científica e pelo acúmulo de informações como, por exemplo, uma viagem que fiz a Portugal em 2012, na qual pude conversar com amigos da poeta e assistir aos filmes nos quais ela colaborou como argumentista e roteirista, a vontade de desenvolver uma nova pesquisa sobre sua produção continuou persistindo por um bom tempo até que, na seleção do mestrado de 2014 deste Instituto, resolvi defrontar, na penúltima derradeira hora, com a produção de Luiza Neto Jorge. No momento de escrever o anteprojeto, quis, além disso, conciliar estudos acadêmicos com profissionais, postos em segundo plano durante a graduação em Letras. Sou realizadora de audiovisual, tendo já produzido pequenos documentários de curta e de média duração, trabalhado como assistente de direção e feito pesquisas para projetos de cinema, dentre as tantas funções que quem vive o audiovisual no Brasil bem sabe o quanto temos sempre que acumular e nos multiplicar a fim de dar conta da grande demanda de trabalho e do pouco e escasso dinheiro.

Greve de tempo provisoriamente encerrada, depois dessa digressão, passo agora a tratar de cada capítulo que escrevi. No capítulo intitulado “Consome-se, combustível, no sexo, boca e recto”: imagens de Luiza Neto Jorge, proponho não um perfil de autora-poeta, mas sim constructos meus, imagens minhas de Luiza Neto Jorge. Partindo de arranjos entre sua produção de poesia e colaboração em filmes portugueses, testemunhos de amigos, fortuna crítica e questões de gênero, monto imagens de Luiza N.J, relacionando o contexto histórico-político das décadas de 60 e de 70, do século passado, com discursos políticos contemporâneos. Nesse sentido, imagens de sua vida em Paris importam pelo fato de ter sido na capital francesa onde ela produziu grande parte de seus poemas, justamente, em um período de intensos debates políticos, impactados pela força de movimentos estudantis e feministas. Com esses primeiros arranjos, portanto, procuro

⁶ “Há feridas cíclicas há violentos voos/dentro de câmaras de ar curvas/feridas que se pensam de noite/e rebentam pela manhã [...]”

pensar possíveis imbricações desses acontecimentos na produção discursiva da poeta. Para tanto, acesso o conceito de “dispositivo” através de seu uso em documentários ensaísticos, recorro a processos de construção de imagens e a discursos que relacionam, não sem tensão, macro e micro políticas. E, não por acaso, recorro a produções da cineasta Agnès Varda, dada sua maneira de montar filmes como quem escreve um ensaio, já que o exercício de crítica na dicção ensaística interessa-me imensamente.

Além disso, faço, nesse primeiro capítulo, algumas considerações sobre o que seriam “arranjos”, legitimando-me com a escrita poético-teórica de Alberto Pucheu (2012) no seu *mais cotidiano que o cotidiano*. Também a citação interessada dessa referência permite-me arranjar, sem hierarquias, textos e fatos, enquadrando, em primeiro ou segundo plano, o que me afeta, com mais ou menos impacto, subjetiva e politicamente, já que, como salientei no início desta introdução, não há pesquisa desinteressada e nem meramente objetiva. Nesse viés, atento para a interseccionalidade gênero e classe, tensionando a migração em massa de portugueses pobres, que saem do salazarismo para a dureza da vida na periferia de Paris, com a cena intelectual artística e de classe média na qual circulava Luiza N.J, em fins da década de 60, porque isso importa para situar seu lugar de fala e também o meu, já que as leituras que faço evidenciam escolhas e omissões em meu modo de ver o mundo. Situo a produção discursiva de Luiza N. J, mediante esses arranjos, como pertencente a um “corpo insurrecto”, insubordinado, que tem na instabilidade sua potência. A “máquina de oscilar” de Luiza N. J. é uma máquina de guerrilha antifascista. Sua força de resistência ao salazarismo é de um corpo inflamado em uma inteireza não totalitária, mas fluida, daí trazer, no primeiro capítulo, o conceito de “C_sO - corpo sem órgãos” deleuziano (DELEUZE, GUATTARI, 1996), dando as devidas referências a Antonin Artaud com sua presença na produção e em contextos de vida de Luiza N.J.

No capítulo seguinte, Exorcismos, acentuo minha subjetividade no modo de ver a produção poética, discursiva e imagética de Luiza N.J., atentando para vulnerabilidades de corpos que se insubordinam. Começo esse segundo capítulo, expondo fraturas pessoais, lendo-as a partir de um fragmento de Judith Butler (2009), relacionando enfrentamentos e vulnerabilidades no defrontar-se com o mundo. As fraturas marcam ainda temporalidades que coexistem, ou seja, citando a poeta, para melhor exemplificar o que afirmo, o “ontem antes de ontem antes de amanhã antes de hoje antes desse número-tempo deste número-espaco” (JORGE, 1973, p.115; “Difícil Poema de Amor”). Nessas temporalidades, marcadas ainda pela memória do meu corpo, leio o discurso político de

Luiza N.J em uma zona de intersecção de gênero e raça. Desse modo, perambulando por territórios e tempos distintos, leio o lugar de fala da poeta em meio às guerras coloniais.

O tempo, nesse capítulo, tem ainda relevância para corpos vulneráveis em confronto com o ritmo do modo de produção capitalista acelerado em sua concepção de mundo-fábrica (HISSA, 2013). A vulnerabilidade pode fazer adoecer, ou os corpos afetados pela aceleração imposta podem querer resistir, insubordinando-se através de uma desaceleração. “Façamos greve de tempo” (JORGE, 1973, p. 17, “Introdução ao Tempo”), propõe a poeta. E pausas permitem repensar ou rejeitar ou recriar modos de ver e de produzir. A editoração de livros solidária e sem fins lucrativos, como foi, durante décadas, a da editora libertária & etc, em Portugal, na qual Luiza N. J., publicou o *Seu a Seu Tempo* (1966) e colaborou como tradutora, proporcionou a publicação de livros sem apelos hegemônicos e com apuros estéticos de *design* gráfico, contrapondo-se ainda a grandes tiragens que costumam exigir estratégias de *marketing* mais agressivas para distribuição e venda, muitas vezes injustas na repartição de lucros entre escritores, editores e livreiros, além da alta carga tributária envolvendo publicações de grandes editoras. Resistir em tempos de crise econômica e política sabemos não ser fácil. A insubordinação de movimentos políticos de contestação, no ano de 2013, como “Que se lixe a troika”, em Portugal, contra políticas de austeridade a aumentar desempregos e afetar direitos trabalhistas e previdenciários de classes médias e populares, bem como as manifestações de junho, daquele ano, no Brasil, contra os gastos superfaturados e remoção de famílias para construção de estádios para Copa do Mundo de 2014, são relevantes no capítulo Exorcismos para que também as insubordinações, em seus modos de produção, de poetas e de coletivos artísticos sejam problematizadas em relação a outras frentes de resistência ao capitalismo que segrega, caso contrário, desconsideraremos as necessárias leituras atentas a intersecções de gênero, classe, raça e sexualidade, para citar algumas, importantes nos enfrentamentos aos fascismos de ontem e de agora.

No capítulo “Salazar 3 vezes”: o pai-família/o pai-estado/o pai-igreja, mais uma vez, em foco o tempo. Não em estado de greve, mas em outros embates. Corpos insubordinados, assim como aqueles que desaceleraram, produzem outras imagens de resistência, imagens que sobrevivem ou, corrompendo Didi-Huberman (2013), ecoam quando perambulamos por temporalidades distintas. As opressões do patriarcado encontravam na tríade família-estado-igreja suportes ideológico e repressor durante a ditadura do Estado Novo salazarista, mas também, contemporaneamente, em uma direita reacionária, não somente em Portugal, como no Brasil, com aparatos midiáticos de massa,

a exemplo de canais de televisão e de rádio e de grandes templos para aglomerações de milhares de fiéis sectários e refratários ao que denominam “ideologia de gênero”. A legalização do aborto a fim de impedir a morte de muitas mulheres, principalmente as mais pobres, a união estável e a adoção de crianças por casais homossexuais, transexuais, transgêneros, o direito ao uso do nome social também pauta dos movimentos LGBTTTIQ⁷ são, por exemplo, no modo de ver dos reacionários uma ideologia que afronta seus valores morais de família tradicional heteronormativa. Entretanto, frente às violências deflagradas em discursos de ódio e em feminicídios e assassinatos por homo e transfobias, marchas, como a das vadias, para citar um dos movimentos de resistência do presente, ecoam o “pessoal é político” também presente e dito de tantos outros modos em outros movimentos feministas, como aqueles da Paris experimentada por Luiza N. J. A força do eco torna sobrevivente ainda o discurso de um poema como “Minibiografia” (JORGE, 1989, p. 40) porque “só do avesso / o formato mulher / se me acomoda”.

Assim, se no primeiro capítulo esses ecos são já ressaltados, no terceiro capítulo, são lidos em uma discussão acerca da poética política de Luiza N.J. e de seu modo de ver em filmes e poemas que produziu no contexto político do Estado Novo salazarista. Para isso, faço um apanhado de como o salazarismo subalternizava as mulheres, reprimia, com um violento aparato institucional de censura e de poder de polícia, quem se insubordinava a seu fascismo, tanto em movimentos de esquerda, como partidos políticos, bem como através da cassação de direitos civis e políticos de professores universitários, destituídos de seus cargos e funções em universidades, para citar alguns casos de repressão. Nesse sentido, o filme *Brandos Costumes* (1975), no qual Luiza colaborou no argumento e no roteiro, produz imagens de declínio do poder patriarcal, tanto na figura do pai, chefe de família, quanto na do pai-Estado, Salazar. Ao longo do terceiro capítulo, leio imagens desse filme e de outros que contaram com a colaboração de Luiza N.J, relacionando-os a poemas e ao discurso político da poeta. O cinema, assim como a literatura e outras artes, foram alvo da censura de Salazar, seja pela possibilidade de produção e propagação de discursos antifascistas, seja pela contestação ao modo de ver totalitário do salazarismo.

Esta dissertação propõe, assim, uma discussão acerca de *modos de ver*, considerando, em determinados momentos, interseccionalidades de gênero, de classe, de raça. Modos de ver de Luiza N.J, modos de ver meus, modos de ver do aparelho repressor salazarista, modos de ver de movimentos de insubordinação nas décadas de 60 e de 70 do

⁷ Abreviatura para lésbicas, gays, transexuais, transgêneros, travestis, intersexos e *queers*.

século passado e de hoje, modos de ver na produção científica, modos de ver nos discursos fascistas contemporâneos, emaranho-os em arranjos como um exercício de crítica que se quer na dicção de uma escrita de ensaios. Como argumento nas minhas conclusões, que ressalto serem parciais e não definitivas, os arranjos que proponho aqui são localizados e impactados pelas intempéries subjetivas, pelas maneiras como me deparo com o mundo em diferentes circunstâncias e momentos. Porque não se faz pesquisa com desinfetantes, e sobre essa afirmação de um físico português também retomarei nas parciais finais, impossível esconder as lacunas, tantas por serem infindáveis os modos de ver a produção e o discurso político de Luiza N.J, por serem imensuráveis os modos de se estar no mundo. Tomara, porém, as escolhas que fiz ressaltem a potência dessa “máquina de guerrilha” na produção de imagens e discursos de Luiza Neto Jorge.

2. “CONSUME-SE, COMBUSTÍVEL, NO SEXO, BOCA E RECTO”⁸: IMAGENS DE LUIZA NETO JORGE

Eram palavras que se soltavam da página e entravam em sua cabeça sem o menor sentido. As frases altas e infundáveis dos ambulantes se misturavam com as do jornal, de tal maneira que eram frases também sem sentido para ele, eram frases das quais só recebia as palavras que eram ditas, nada mais, só as palavras, não o que com as palavras era vendido. Só recebia o peso ou leveza, não faz diferença. [...] só havia as palavras dos vendedores e do jornal à sua volta. Todo o trem parecia se resumir a essas palavras. Foi quando tirou uma caneta e um papel da pasta que carregava com os livros e começou a reproduzir fielmente tais frases, as que lia no jornal e as que escutava no trem. Umas misturadas às outras no tempo real de leitura e escuta. Foi assim que começou o que depois Alberto Pucheu passou a chamar de arranjos, e eu disse um dia a ele em um bar que com esses arranjos ele inventara algo como um ele lírico. Talvez fosse melhor dizer que ele inventara algo como uns eles líricos. Mas naquele momento não havia esse nome, não havia esse conceito. Havia apenas palavras lidas e as palavras ouvidas e as palavras reproduzidas na escrita.

(PUCHEU, 2013, p 51)

2.1 Primeiros arranjos para imagens do exílio: Paris, uma festa.



Fig.1 Luiza Neto Jorge⁹, plano detalhe.

Alberto Seixas Santos, diretor de cinema português, com quem Luiza N. J. trabalhou no roteiro e nos diálogos do filme *Brandos Costumes* (1975), relembra momentos-imagens da poeta em Paris e os conta, em um parágrafo de 18 linhas, como se escrevesse um roteiro de um filme de curta-metragem. Transcrevo aqui um trecho: “Guardo uma imagem muito forte da Luiza Neto Jorge. Estamos em Paris no estúdio do Júlio Pomar. É dia de festa. Há copos, música, gente” (SANTOS, 2006, p. 113). Primeira cena¹⁰ do testemunho do cineasta Alberto Seixas Santos (1936-). O lugar ou locação (em

⁸ Versos de “O Corpo Insurrecto” (JORGE, 1973, p. 71).

⁹ Imagem disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2013/09/luiza-neto-jorge-1939-1989.html>. Acesso em 15 de outubro de 2014.

¹⁰ *Dicionário Crítico de Cinema* (AUMONT, 2003, p. 45): “[...] cena como uma das formas possíveis de segmentos (= conjuntos de planos sucessivos) da faixa-imagem, aquela que mostra uma ação unitária e

linguagem cinematográfica): uma festa em Paris. Em um cabeçalho de um roteiro de um filme, indicaria onde se deu o encontro dele com Luiza N. J. através de uma formatação como esta: INT¹¹. FESTA ESTÚDIO JÚLIO POMAR/PARIS – NOITE¹². Teria ocorrido a festa em uma noite? Noite de crise amorosa e de comunicação difícil, atravessada por silêncios também imensuravelmente difíceis, entre um casal, tal como ocorre no filme *A Noite* (1961), em preto e branco, de Michelangelo Antonioni? N’*A Noite Vertebrada* (1960)¹³, em “5 poemas para a noite invariável”, Luiza afirma gastar-se “à espera da noite alheia”, procurar “gargalhadas doces e areia” (JORGE, 1973, p. 14).

A Noite. Cenas internas ocorrem dentro de uma mansão e as externas, em um extenso jardim, são filmadas em planos abertos¹⁴. Vazios no espaço e nos corpos. Um casal silencioso, um homem e uma mulher¹⁵. Na escala do ambiente, parecem pequenos, o espaço é que toma a tela. Caminham distanciados. *Smoking* e vestido pretos. Ela, passadas à frente dele. O decote do vestido mostra parte de suas costas. A fotografia do filme realça o contraste do preto e do branco, quer no figurino das personagens, quer na locação – árvores e o chão de terra, que, por efeitos da luz, escolhida pelo diretor em acordo com o diretor de fotografia, “à hora dos contornos” (JORGE, 1973, p. 12; “5 poemas para a noite invariável”), e pelas lentes da câmera, parecem quase brancos. Além de sobriedade e formalidade, penso em escolhas de direção de arte e de figurino que associam o preto à angústia, à solidão (a dois), e claro também à elegância (*black-tie*) do casal em uma festa da *high society*. Angústia e solidão, para, imagino, a quase totalidade de nós, seriam estados adversos, indesejáveis, negativos. Não por acaso, há, em ativistas de movimentos negros, assim como ocorre com diversas palavras para as feministas, mobilizações contra a associação da cor preta a negatividades.

Já a imagem de Luiza N.J., naquela festa em Paris, pode insinuar ambiguidades. Para o olhar do diretor português Alberto Seixas, o preto é, ao contrário do modo de ver dicotômico: preto x branco, escuridão x clareza ou angústia x serenidade, um mistério, morada de incertezas, que pode ampliar e não restringir expectativas. Em vez da ilusória

totalmente contínua, sem eclipse nem salto de um plano ao seguinte – enquanto a sequência mostra uma ação seguida, mas com elipses. (Tal definição é difícil de ser aplicada, pois no mais das vezes é difícil apreciar se, de um plano ao plano seguinte, a continuidade temporal é perfeita ou não”).

¹¹ Abreviação de “Interna”. As cenas em lugares fechados acontecem em “internas” ao contrário das cenas em lugares abertos, “externas”.

¹² No Brasil, um guia rápido e curto (publicação em formato pequeno e de poucas páginas) é o (cf. MOSS, 2002).

¹³ Primeiro livro publicado de Luiza Neto Jorge.

¹⁴ *Dicionário Crítico de Cinema* (AUMONT, 2003, p. 45): “[...] a palavra ‘plano’ é considerada substitutivo aproximativo de ‘quadro’ ou ‘enquadramento’”.

¹⁵ Interpretados por Marcelo Mastroianni e Jeanne Moreau.

estabilidade sugestionada por dicotomias, o preto enquanto possibilidades imprevistas, a instabilidade ou, em versos da poeta, um estado “aflito esquisito heráclito” (JORGE, 1973, p. 43; “Exame”). “A Luiza entra vestida de negro, esquiva e esguia como sempre, atravessa a sala, senta-se numa cadeira junto à parede, cruza a perna, e fica a olhar” (SANTOS, 2006, p. 113). Esquiva, tenta escapar de algo? Esguia, ativa, elegante ou simplesmente um corpo magro? Luiza N.J. desloca-se no espaço, atravessa a sala. Escolhe um ponto de vista, em uma cadeira junto à parede, ou quer estar fora de foco, fora de um enquadramento? Vestida de negro também é o *clichê* de *femme fatale* no cruzar as pernas? Mas alerta a poeta que “[...] já me esquecia eu não sou mulher / de análise psíquica / quid emocional / não olhem para mim” (JORGE, 1973, p. 43; “Exame”). E ela, ainda aqui me referindo ao aludido testemunho de Alberto Seixas, ao se sentar, naquela festa, “fica a olhar” o quê? Leiamos mais trechos de “5 poemas para a noite invariável”:

II

Em cada braço uma herança de horizonte
desde o naufrágio de um eco
em cada árvore

trago-me no sol
à hora dos contornos
no sol a voz
é mais difícil
o tempo mais ausente

[...]

III

Noite única singular impressa
consagração das chuvas e das flores violadas

dos pássaros algemados em voo
dos silêncios por amor à voz
das alquimias pobres alquimias de oiro
das turbinas de aço onde as espadas escorrem

crecem árvores mais definitivas
pálpebras trêmulas da noite

[...]

IV

Gasto-me à espera da noite
impraticável

Fiel
sugo os lábios da noite

invariável caio
nos poços da noite

Gasto-me à espera da noite alheia
amassada de gargalhadas doces e areia

Amor anoitecido vem
tecer-me um vestido
nocturno

Atraíção os anúncios luminosos
até a lua nova sabe a ausente
- e eu anavalhei-te com naifas de ansiedade –

[...]

Estou à espera da noite contigo
Livre de amor e ódio
Livre
[...]

V

Desgrenho cada minuto calmo –
basta de tranças imóveis dobradas sobre mim
caules rectilíneos de flores de pedra

[...]

e agonio-me de perigos escondidos
a terra imprevista sob a terra
o mar imprevisto sobre o mar

Beijo as espáduas do espaço desfeito
(JORGE, 1973, p. 12-6)



Fig. 2 Cena de “A Noite” (1961)¹⁶

“Amor anoitecido / [...] à espera da noite contigo / livre de amor e ódio / livre”, a liberdade dos “perigos escondidos”, dos imprevistos terra e mar, embora seja o amor difícil na incomunicabilidade ou na comunicação reticente, tão presentes nos filmes de Antonioni, a exemplo de *A Noite*. Assim como nos versos de “Exame” e no trecho acima,

¹⁶ Disponível em: <https://palavrasdecinema.files.wordpress.com/2014/07/a-noite.jpg>. Acesso em setembro de 2015.

de “5 poemas para a noite invariável”, a comunicação e a abertura para o outro são zonas de instabilidade, de ruídos, silêncios, ditos e interditos. E “Exame” seria, nesse sentido, uma (auto-) avaliação ou interrogatório? Tanto uma palavra quanto a outra comportam um ampliadíssimo arco de respostas, se pensarmos em diálogos entre indivíduos distintos, fictícios ou existentes, tanto quanto em uma situação de um solilóquio, há ainda variáveis como quem pergunta, como pergunta, o que se pergunta, consideradas uma infinidade de combinações de estados emocionais de quem dialoga, com um outro ou consigo mesmo:

Eu não sou senhor professor doutor
minha não-senhora minha não-menina
e se estou de pé é ilusão de óptica
eu estou sentado todos nós sentados
isto é não rígidos não equilibrados
(JORGE, 1973, p. 42; “Exame”)

Se em “Exame” há ecos do salazarismo fascista no “senhor professor doutor” da escola reprodutora da ideologia do Estado, em “5 poemas para uma noite invariável”, a escuridão da noite tem “pálpebras trêmulas” e “poços” que agoniam e gastam na espera ansiosa de uma alteridade doce, alegre. Porque embora haja repressão, “pássaros algemados em voo”, “flores violadas”, “espadas [que] escorrem”, e censura a silenciar o “amor à voz” e à liberdade de expressão, há “anúncios luminosos” no encontro com um outro porvir-devir, “à espera da noite contigo”, que se quer intensa pulsão de vida: “sugo os lábios da noite”, “desgrenho cada minuto calmo”. A espera aqui é no sentido etimológico de “esperança”, uma “herança de horizonte”. Espera-se a noite impraticável porque impossível de se realizar, porque utópica e, assim esperançosa, por estar em constante devir ou porque não se pode nela adentrar pelos impedimentos (censuras, repressões). Espera-se a liberdade, esmagada pelo fascismo, e que não irá dirimir outras aflições, decorrentes das múltiplas possibilidades de um corpo livre de ser, de perambular, mesmo “no naufrágio de um eco” e de se refazer “em cada árvore”: “trago-me no sol / à hora dos contornos / no sol a voz / é mais difícil / o tempo mais ausente”.



Fig. 3 “Sejam realistas, exijam o impossível” (Paris, 1968)¹⁷.

Luiza N. J. partiu para Paris em 1962. Naquela época, Portugal estava há décadas sob a ditadura de Salazar e havia começado a Guerra Colonial nas então colônias africanas. A repressão salazarista às liberdades individuais e políticas tensionava as buscas por outras formas de perceber o mundo: na literatura, por exemplo, enquanto uns acreditavam na possibilidade de instrumentalizar as massas com o neorealismo de seus poemas, havia, tal como os poetas da *Poesia 61*, quem apostasse na potência subversiva da linguagem. Assim, em 1962, como um deslocamento de exílio, voluntário ou imposto pelo ambiente de repressão e censura, Luiza Neto Jorge deixa essa Lisboa entrincheirada pelo autoritarismo de Salazar e migra para Paris. Da passagem pela capital francesa, a fervilhar com as rebeldias políticas e culturais sessentistas do século XX, o que se conta é que lá Luiza N.J. produziu boa parte de sua obra, antes de seu retorno a Portugal em 1970, como se pode inferir deste testemunho de Gastão Cruz (2006, p.145-9):

A partir de finais de 1962, na sequência do seu divórcio de António Barahona, passa a viver quase permanentemente em Paris, onde exerce diversas profissões, entre as quais a de empregada de livraria. Publica, em 1964, 1966 e 1969, respectivamente, os livros *Terra Imóvel*, *O Seu a Seu Tempo* e *Dezanove Recantos*. A propósito deste último livro, fala de “uma revolta das palavras [...] apelando para um novo discurso” [...].

¹⁷ Disponível em: <https://arazaoinadequada.files.wordpress.com/2013/06/realistes.jpg>. Acesso em setembro de 2014.



Fig. 4 Paris, 68, pela lente de Cartier Bresson¹⁸

Ecos do que estaria por vir, principalmente, em *Dezanove Recantos*, já aparecem antes, assim, no início dos anos 60 em *A Noite Vertebrada* (1960) e em *Quarta Dimensão* (1961). Nos poemas desses livros, a poeta traz imagens de uma sede libertária em meio ao aparato repressor patriarcal do Estado fascista. Teria Luiza N. J. se apropriado ou mesmo participado de movimentos feministas da Paris¹⁹ de fins de sessenta, na chamada segunda onda ou vaga do feminismo²⁰, quando as questões de gênero redimensionam o sentido da política não somente para a igualdade de direitos no âmbito público da vida, mas sobretudo na esfera privada? São, por exemplo, problematizados: o direito à disposição da mulher de seu próprio corpo, na célebre frase, ecoada hoje, “meu corpo, minhas regras”, evidenciada em campanhas pelo direito ao aborto; imposições morais a respeito da sexualidade, questionando-se o casamento enquanto instituição de uma sociedade burguesa patriarcal, reverberando pautas de lésbicas e bissexuais, dentre outros tensionamentos. Teria a poeta intensificado, então, um discurso não dicotômico afastando-se, assim, de uma esquerda dogmática e dialética e se aproximado de discursos, além de questões de classe, acerca do corpo em suas dimensões de gênero e de sexualidade? Uma produção poética que comportava um discurso de insubordinação, tensionando os usos da linguagem:

Essa linguagem poética que nada tinha a ver com esses padrões estaria em uma exploração da linguagem poética como uma língua outra, minoritária, era vista não apenas como uma forma de conseguimento estético, mas também como uma tentativa de destabilização dos poderes constituídos e como estratégia de resistência (MARTELO, 2007, p. 13)

¹⁸ Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinnimg.com/736x/7d/1c/7a/7d1c7afe4255259a1a2435496cc4046b.jpg>. Acesso em: setembro de 2015.

¹⁹ Sobre feminismos no contexto parisiense daquela época ver *Feminism in France* de Claire Duchén (DUCHÉN, 2013).

²⁰ A primeira onda refere-se a lutas por igualdade entre homens e mulheres, destacando-se a das sufragistas pelo direito ao voto, e abrange o período entre fins do século XIX e início do XX.



Fig. 5 slogan feminista “meu corpo é meu”²¹



Fig. 6 stencil do “Coletivo de Ação Feminista”, Curitiba²²

No *stencil* do muro em Curitiba, acima, ecoa a frase cunhada pela feminista radical Carol Hanisch no texto “O pessoal é político”, escrito em 1969, mesmo ano em que Luiza N. J. publicou *Dezanove Recantos*. Refratária à dicotomia: público x privado de uma esquerda marxista, Hanisch, já naquela época, salientava que questões pessoais não eram demandas subjetivas de segunda ordem:

[...] estive participando de grupos em Nova Iorque e em Gainesville por mais de um ano. Ambos os grupos foram chamados de grupos “pessoais” e de “terapia” por mulheres que se consideram “mais políticas”.

[...] problemas pessoais são problemas políticos.

[...] Aqueles que acreditam que Marx, Lênin, Engels, Mao e Ho tiveram a palavra final e “boa” no assunto, e que as mulheres nada têm a acrescentar vão, é claro, achar esses grupos uma perda de tempo (HANISCH, 1969²³)

Na produção de Luiza N. J., é político sim o pessoal. Não por acaso, constrói seu contra discurso, sua poesia menor, em tensão com as narrativas hegemônicas nas quais a

²¹ Disponível em: <http://a54.idata.over-blog.com/0/33/35/02/En-campagne/Mon-corps---moi.JPG>. Acesso em setembro de 2015.

²² Disponível em: <https://urbanogramas.wordpress.com/tag/feminismo/>. Acesso em setembro de 2015.

²³ Disponível online conforme consta nas referências, por isso, sem número de página.

história tem nos homens seus heróis e agentes de realizações, conquistando poderes e exercendo opressão sobre discursos tidos como menores, como os das mulheres. Em *Dezanove Recantos*, Luiza N. J. recanta a epopeia camoniana a partir de outro modo de ver, não o falocêntrico, o da sociedade patriarcal, e sim o de um corpo insurrecto de mulher. Em vez de dez cantos, como em *Os Lusíadas* de Camões, seus (re) cantos são dezenove, sublinhando ainda mais a diferença, não repete em medidas pares (dicotômicas), mas na repartição ou na reduplicação ímpar, na qual há singularidades, tanto no sentido de serem inigualáveis, e aí voltemos a pensar politicamente o privado, as subjetividades individualizadas, quanto no de único, sozinho, vulnerável, sem a possível solidariedade ou cumplicidade a dois de um par. O recanto da poeta, é, portanto:

[...] uma contra-epopeia [...] o seu modo de passar sistematicamente ao lado da condição excepcional dos heróis e acções épicas para lhes contrapor outro tipo de “acções heroicas – como viver e permanecer vivo, inventar a nova face de tudo, amar desvendando, desfalsificar – que outras acções heroicas não há!”²⁴
[...]
um canto diferentemente repetido e também um espaço íntimo e preservado, oculto. [...] sem nunca pôr de parte a esfera pública da epopeia, [...] rever os convencionalismos do que é público, inquirindo-os a partir de relações mais restritas, de ordem privada, familiar, amorosa. (MARTELO, 2006, p. 92)



Fig. 7 Luiza N.J. quando criança²⁵

Luiza N.J. atravessa a sala, no testemunho do cineasta de Alberto Seixas, naquela noite de festa, e também a da sala de jantar, nossa conhecida, dos almoços de família. Família reunida aos domingos, imagem *clichê* de famílias tradicionais, não somente

²⁴ Rosa Martelo cita trecho de depoimento da poeta sobre *Dezanove Recantos*.

²⁵ Disponível em: <http://www.relampago.pt/imagens/luizanetojorge/lnj-pb-5-p.jpg>. Acesso em setembro de 2015.

portuguesas e brasileiras. Há, portanto, familiaridades quando lemos o “Álbum de Família” (JORGE, 1973, p. 62-6):

Reconheço a mãe
comia legumes
vivia roendo
entre um cheiro
herbívoro
dizendo
“como vegetais
por vício”

[...]

Reconheço o pai
o sítio dele
os óculos a tristeza
o sítio o sopro

Nossas reuniões em família poderiam insinuar confraternização, aproximação, e harmonia, o que em tantas e recorrentes vezes, também uma outra imagem *clichê*, não passa de uma ilusão, fantasia ou imposição, tentando escamotear desavenças e conflitos insustentáveis, que podem implodir, por exemplo, a partir de uma discussão banal pelo canal de televisão, rebentando feridas escondidas, desde lá do passado, “na sala escura, de infância”²⁶:

[...]
Alguém fez o gesto
de querer respirar
o feto talvez
desfez a placenta
para dormir em paz
que é como quem diz
respirar o ar
com o seu nariz

Alguém teve um heroico
espasmo de agonia
desistia um santo
na fotografia

O que resta é hoje
o pouco o quase o fosco
relâmpago de um pescoço (JORGE, 1973, 62-6; “Álbum de Família”)

No recanto da poeta, a insubordinação está em voltar-se para o privado em dissonância com o patriarcado:

“e a bondade é um mar / em contra-luz // vosso contorno vence / o meu poder
[...] “poder que vos desfoca, dinamite” [...] contornar faz pensar na rota das

²⁶ Verso de “A Cabeça em Ambulância” (JORGE, 1973, p.161).

caravelas das descobertas e muito concretamente no traçado da viagem de Vasco da Gama à Índia [...]. “Contornar” torna-se, assim, sinónimo de devir, descobrir, conquistar e constitui uma alusão à epopeia camoniana, mesmo se a ideia de deslocação é agora objeto de uma reapropriação que a transfere para um espaço íntimo, “oculto” e mesmo furtivo relativamente às convenções sociais.

[...]

Uma máquina libertária. Que esta seja uma epopeia escrita por uma mulher e no contexto de uma sociedade discriminatória, politicamente repressiva e em guerra, não é decerto um fator irrelevante. (MARTELO, 2006, p. 95-103)

E só do avesso que o formato mulher se lhe acomoda, como escreveu a poeta em seu poema “Minibiografia” e também, de outro modo, em seu “Recanto 13”:

As mulheres, é espesso perfume lembrá-lo, têm ângulos ausentes no que vêm
e no que falam e nas ocultas
nebulosas do seu corpo
o amante adivinha como um homem traído.

Assim assim mesmo: nessa penumbra de metal candente
anseia-se, decai a ansiedade

e a mulher (Ila, irmã de Ilo o mundo, a minha irmã),
que é repouso vasto enfurecido
corre a apanhá-los.
ao espelho, à flor,
da cintura irrompendo como de um jardim
para uma espécie de corpo inenarrável. (JORGE, 1993, p. 236-7)

Homem traído porque a rede de solidariedade aqui é entre irmãs “e a mulher (Ila, [...] a minha irmã), / que é repouso vasto enfurecido [...]” (JORGE, 1973, p 237). Lembro, aqui, as palavras de Judith Butler na conferência proferida em 8 de setembro de 2015, no Congresso Internacional de Literatura e Gênero, em São José do Rio Preto, quando perguntada sobre modos de resistir a um mundo cada vez mais difícil, respondeu Butler apostar em redes de solidariedade.

Em um documentário, produzido nos anos oitenta, do século passado, pela RTP – Rádio e Televisão de Portugal – há imagens de Luiza N.J. que remetem a imagens convencionais de uma mulher dona de casa. Além de mostrar cenas de seu trabalho com traduções, o serviço doméstico está presente em outras tantas. A poeta passa ferro em roupas, observa o filho Dinis Neto Jorge Gomes, criança, brincando em uma praça pública, em companhia de seu segundo marido, o escritor, tradutor e crítico de teatro, Manuel João Gomes.



Fig. 8 Luiza Neto Jorge, documentário dirigido por João Roque e produzido pela RTP²⁷.



Fig. 9 A poeta passando roupa, no documentário da RTP²⁸.



Fig. 10 Luiza N.J costurando uma meia, documentário RTP²⁹.

²⁷ *Frame*, isto é, um quadro/imagem que obtive, retirando-o e cortando do documentário de João Roque disponível no canal *online youtube*.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem*.



Fig. 11 Luiza N.J. e Manuel João Gomes acompanhando o filho Dinis que brinca de bola em uma praça pública em Lisboa, documentário RTP³⁰.

Talvez, essas imagens tenham sido produzidas pelo diretor do documentário João Roque, com consentimento da própria Luiza N. J. para uma outra leitura, não a da dona de casa submissa ao homem, uma vez que também Manuel João Gomes aparece, preparando comida na cozinha do apartamento da Rua da Misericórdia, onde moravam, antes denominada Rua do Mundo, nome de logradouro mais que apropriado para esse cotidiano ordinário, “[...] um cano rebentou junto ao passeio / um pombo foi morto na enxurrada / junto com as folhas dum jornal já lido [...]” (JORGE, 1989, p. 70; “Acordar na Rua do Mundo”). Como o casal fala no documentário da dificuldade financeira não amenizada pelo trabalho com tradução, suas atribuições com afazeres domésticos poderiam ter sido resultado dessa vida difícil, de dinheiro pouco. Ou um estilo de vida de gente de esquerda não afeita a ostentações. A poeta, no documentário da RTP, aparece em sua vida mais cotidiana que o cotidiano³¹.



Fig. 12 Manuel João Gomes preparando comida, documentário RTP³².

³⁰ Idem.

³¹ Lembro aqui o título [*mais cotidiano que o cotidiano*] de Alberto Pucheu (PUCHEU, 2013).

³² *Frame*, isto é, um quadro/imagem que obtive, retirando-o e cortando do documentário de João Roque disponível no canal *online youtube*.

A imagem de poeta de discurso atento a questões de gênero e de sexualidade pode não ser antagônica a de quem responde pelas demandas do dia-a-dia da vida doméstica. Cabe salientar que o documentário foi produzido na década de oitenta, do século XX, logo, quase uma década depois de a Revolução dos Cravos ter ocorrido. Portanto, aquele ambiente de discursos radicais, e por vezes inconciliáveis, entre a vida pública de militância constante e o das demandas do mundo privado, porque o objetivo maior deveria ser o enfrentamento ao fascismo, não mais existia.

A resistência agora dava-se em outra frente: precisar de dinheiro e não sucumbir ao deus mercado. Desvia-se da trajetória que tem por finalidade o ouro, dinheiro, comércio apenas. Desse comércio de viver, desvia para o papel, para uma escrita não enquanto mero produto de mercado. Em seu “Recanto 2”, a ambulação dá-se no desvio da moeda, dos ditames do capital e mantém-se utópico, ainda que no “interior dos sonhos”:

Viver, entretanto, é ver, ir vendo
e também ver inclui dormir
sem que nada se desfaça ou exclua
no interior dos sonhos.

[...]

Um comércio, apenas – desvio da moeda
da trajetória do ouro
para o papel. (JORGE, 1973, p. 215)

E dos navios mercantes, das grandes navegações, do imaginário do mar de um imperialismo português, de um ideal de império e, ainda no pós-Revolução dos Cravos, nação sedenta por sua inserção na Comunidade Econômica Europeia, o recanto desviante de Luiza N. J. dá-se, ainda, da grande epopeia para a “epopeia sumária” (como *Dezanove Recantos* foi subintitulado). Seu contra discurso a um modelo hegemônico de geração de riquezas e de acúmulo de capital para uma vida sem ostentação, mas com dignidade. Nem a poeta nem seu companheiro Manuel João Gomes foram agraciados com prêmios literários, exceto um de tradução ganho por Luiza N. J.³³. Ganhavam pouco com tradução e colaboravam com a revista e depois editora & etc, sem remuneração. Sobre essa poesia e resistência também em relação a mercado editorial, tratarei no próximo capítulo. Aqui, destaco a resistência ainda do “Recanto 2”, um viver que, já alertara Pessoa, não é preciso,

³³ Em 1987, ao traduzir o livro *Morte a crédito* do escritor francês Louis-Ferdinand Céline, ganhou o grande Prêmio de Tradução concedido pela Associação Portuguesa de Tradutores e pela organização de Poetas, Ensaístas e Novelistas, o PEN Clube Português.

estável, imóvel, imutável, mas em ambulância, deslocamento, em busca de outros sentidos de e para a vida:

Pensemos no comércio de viver: passagem dos navios
quando, a passar, se retém a espessa
água do tempo, da tempestade.

[...]

Sempre viver incluiu andar percorrer voar
de avião ou com os braços ou num ser de mais
rodas que nos conduza
a outro sentido ambulatório. (JORGE, 1973, p. 215)

Uma outra imagem para a poeta é a da raposa, que simbolicamente pode indicar características positivas e negativas, também imbricadas, tais como astuta e traiçoeira, observadora e maliciosa. Teria sido por conta desse olhar de raposa que a poeta atravessou a sala daquela festa, em Paris, como testemunhou Alberto Seixas, e se sentou juntou à parede? Como raposa, precisava de ficar à espreita? De preto, esquiva e esguia, parecia maliciosa? Malícia aqui pode, a depender da perspectiva, reforçar estereótipos de gênero, como mulher enigmática, misteriosa, incompreensível, para os homens, ou conduzir para “outro sentido ambulatório” para uma imagem oblíqua, “heraclita”: “Eu não sou senhora eu não sou menina” (JORGE, 1973, p. 41; “Exame”):

Um dia, creio que ao telefone, descobri o que a Luiza era. Acudiu-me no meio da conversa, já convencido pelos mil ardis com que ela se escusava a trabalhar numa cena dos *Brandos*. “Não me lixes, raposa” disse-lhe e o bicho materializou-se ali mesmo, totem, matriz, duplo exacto e perfeito da minha argumentista. Veio e ficou. A sós, raramente a tratei doutro modo. Era a raposa. A mais fina, arisca, secreta e generosa da sua raça. A lâmina do rosto, os olhos fundos e vivos eram de raposa, o corpo pequeno e frágil, a extrema “coqueterie” eram de raposa ainda. [...]. (SANTOS, 1989³⁴).

³⁴ A publicação da Cinemateca portuguesa não tem numeração de páginas.



Fig. 13 Perfil de Luiza N.J³⁵

Secreta, melhor discreta? Certo que a raposa esteve em Paris quando a cidade era uma festa, no sentido que esse vocábulo pode ter de conagração, reunião de pessoas e de entusiasmo, alegria, movimentação. Os movimentos políticos mobilizaram milhares de jovens na França e ecoaram pelo mundo com ideias libertárias de diversos matizes de esquerda. A conhecida frase “é proibido proibir”, pintada nos muros de Paris e cantada no Brasil pelo tropicalista Caetano Veloso, em fins da década de sessenta do século passado, pode sugerir essa ambiência de liberalidades na defesa de um corpo político livre de moralismos e puritanismos, que muitas vezes entrava, e ainda entra, em confronto com marxistas ortodoxos afeitos estritamente à luta de classes. Não por acaso, há a conhecida expressão “esquerda festiva”, utilizada no Brasil, para designar a esquerda boêmia. Certamente, uma denominação pejorativa para deslegitimar práticas e hábitos, e ainda menosprezar questões não restritas à luta de classes, como as relativas a gênero e a sexualidades.



Fig. 14 “É proibido proibir”, Paris, 1968³⁶.

³⁵ Disponível em: <https://www.7letras.com.br/media/autor/Luiza%20Neto%20Jorge%20-%20foto%20copy%20menor.jpg>. Acesso set 2015. Acesso em setembro de 2015.

³⁶ Disponível em: <https://arazojadequada.files.wordpress.com/2013/06/68-144.jpg>. Acesso em setembro de 2015.

Talvez, essa não adesão a uma ortodoxia de esquerda tenha provocado a imagem de “coqueterie” dita por Seixas. Coquete, por sinal, não é uma qualidade bem vista por muitos para mulheres, já que indicaria frivolidade, volubilidade, isto é, uma mulher de corpo livre de moralismos. Se pensarmos nas feministas hoje que ressignificaram a palavra “vadia”, ser coquete naqueles anos sessenta seria, pelo avesso, um elogio “porque se ser livre é ser vadia, então somos todas vadias”³⁷.



Fig. 15 Feministas francesas³⁸



Fig. 16 stencil, Brasil, 2013³⁹.

³⁷ Sobre ser vadia ver mais em <https://marchadasvadiasbr.wordpress.com/>. Acesso em fevereiro de 2016.

³⁸ Acesso em: http://www.gamma-rapho.fr/news/02_thumbnails/0000000235/rh033453.thw. Acesso em setembro de 2015.

³⁹ Disponível em: http://31.media.tumblr.com/tumblr_m9y9cr0xzg1qjxnono1_1280.jpg. Acesso em setembro de 2015.

Em exílio voluntário ou forçado diante das perseguições, censura e outras formas de violência do salazarismo, fato é que estava Luiza N. J. em Paris, tendo lá escrito maior parte de seus poemas. Seria impossível não ceder à tentação de uma leitura interdiscursiva de sua produção literária, considerando, portanto, que estaria embebida nesse ambiente de intensos debates políticos, principalmente em relação a questões de gênero, atentando para a força de movimentos feministas nos anos 60 em Paris (cf. HARAWAY, 2004; DUCHEN, 2013).



Fig. 17 Feministas francesas⁴⁰

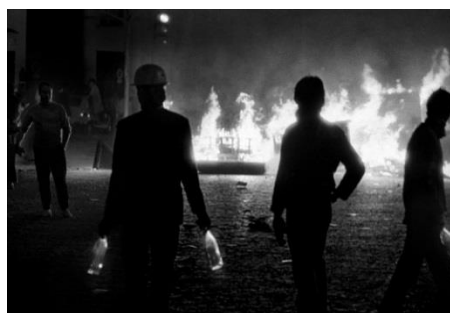


Fig. 18 Estudantes, Paris, 1968⁴¹

Seria um tanto quanto inescapável pensar que uma escritora portuguesa que deixou Portugal sob o regime fascista e foi para Paris em 1962, lá permanecendo por quase uma década, não teria sido marcada por esse contexto parisiense – movimentos estudantis, passeatas, feministas – ainda mais que de sua produção poética críticos não dissociam um forte discurso político:

Escrita na sua maior parte entre as décadas de 60 e 70, a poesia de Luiza Neto Jorge é inegavelmente uma poesia de insurreição, de revolta, e o lugar que nela é ocupado pelo corpo e pela sexualidade contribui decisivamente para isso, permitindo aproximá-la não só do quadro da luta feminista que acompanha os anos em que vai sendo publicada, mas também do quadro mais amplo da resistência ao sistema de valores promovido pelo Estado Novo. (MARTELO, 2007, p. 2)

2.2 Breve roteiro de edição de imagens: montagem de arranjos

Neste capítulo, tenho proposto a construção de imagens para a poeta portuguesa Luiza Neto Jorge, tendo em vista a maneira como são construídos documentários ensaísticos, tais como *Ulysse* da cineasta belga Agnès Varda: imagens a partir de arranjos,

⁴⁰ Disponível em: <http://www.collectif-debout.org/wp-content/uploads/photo-1268004917129-1-0.jpg>_Acesso em setembro de 2015.

⁴¹ Disponível em: <http://fotojournalismus.tumblr.com/post/35997038186/paris-may-1968-photos-by-bruno-barbey>. Acesso em setembro de 2015.

um exercício de articulação de imagens e de discursos. Portanto, imagens de uma Luiza N. J. que construo, recorrendo a informações de sua biografia, dos seus poemas, de testemunhos e entrevistas de seus amigos, de falas da poeta em entrevistas e no aludido documentário da década de oitenta produzido pela RTP, do contexto histórico das décadas de sessenta e de setenta do século passado, de cenas de filmes e de fotografias. Haveria na criação de arranjos um pressuposto controle do conteúdo que se edita, pela seleção e edição dos textos, os escritos e os audiovisuais, que, deliberadamente, escolho; entretanto, esse procedimento pega-me sorrateiro e me “ensina a cair” (JORGE, 1973, p. 162; “O poema ensina a cair”) porque as sequências de imagens que ao longo deste capítulo editarei serão, como toda produção artística e científica, uma perspectiva, um ponto de vista, apenas um, com suas tantas lacunas, que será lido por outras pessoas e, logo, sujeito a inferências, amplificando ou não recortes e recalques, escolhas e omissões conscientes ou às cegas.

São as minhas, com toda subjetividade e recorte teórico que faço, e não *as* imagens de Luiza Neto Jorge que edito aqui. Os arranjos de imagens são, como dito no parágrafo anterior, indomáveis. Podem deflagrar camadas de leituras imprevistas, evidenciar exclusões indesejadas, contradições inoportunas. De todo modo, importam os tensionamentos. E a respeito de tensões, uma das muitas imagens que nunca me escapam sempre que me deparo com o inescapável imprevisto é a do “campo magnético” de Lygia Clark, que também ensina que se pode-deve desequilibrar. No início dos anos 2000, estava na cidade do Rio de Janeiro e fui ao Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). Vi e tentei, timidamente, interagir com instalações de Clark.



Fig.19 “Campo Magnético” de Lygia Clark⁴²

Entrei e saí, meio desajeitada, daquele para mim inesquecível campo magnético. Para entrar no campo, tirei os meus sapatos e calcei os apropriados, disponibilizados ali

⁴² Disponível em: <http://laborativo.blogspot.com.br/2012/10/especial-viagem-bienal-sp-lygia-clark.html>. Acesso em setembro de 2015.

no Museu para interagirmos com a obra. Das instruções, também disponibilizadas, para entrar no campo, li que haveria ímãs escondidos por aquele espaço quadrado delimitado que, magneticamente, fixariam por instantes meus pés ao campo. Muitos dos que interagiam riam com seus desequilíbrios. Ria ainda mais quem estava de fora, esperando sua vez de entrar. Riam todos, menos eu, que tentava controlar campo e corpo, querendo adivinhar onde estariam os ímãs para saber por onde não pisar. Se, naquela época, já eu tivesse lido Luiza N. J., quem sabe, talvez, ela me tivesse afetado como me afetou em 2010 quando li o poema “Cabeça em Ambulância”, e aí, quem sabe, talvez, estivesse menos temerosa dos desequilíbrios, das instabilidades, e sentiria meu corpo como uma “máquina de oscilar”, tal como ensina outro poema:

O poema ensina a cair
sobre os vários solos
desde perder o chão repentino sob os pés
como se perde os sentidos numa
queda de amor, ao encontro
do cabo onde a terra abate e
a fecunda ausência excede

até a queda vinda
da lenta volúpia de cair,
quando a face atinge o solo,
numa curva delgada subtil
uma vénia a ninguém de especial
ou especialmente a nós uma homenagem
póstuma. (JORGE, 1973, p. 162-3, “O poema ensina a cair”)

Havia ainda um outro alerta, aquele de Gilles Deleuze (1997, p. 12), de não haver “linha reta, nem nas coisas nem na linguagem”. Interessa, nesse sentido, não somente explicitar um procedimento de escrita crítica que procuro exercitar aqui, fazendo arranjos, mas, sobretudo, perspectivas teóricas e políticas das quais me aproximo enquanto pesquisadora, ressaltando o “caráter fragmentário” (SOUZA, 2012, p. 23) que vale não somente para a escrita de um ensaio, mas sim para qualquer texto crítico:

[...] uma dimensão ímpar na crítica literária, e que consiste em saber de onde se está falando, quer dizer, qual o *locus* de enunciação. Ao mesmo tempo que vou pesquisar a obra de um escritor [...] assumir uma posição diante do objeto a ser analisado. (SOUZA, 2012, p. 184)

Poderia construir um perfil de autora para Luiza Neto Jorge (1939-1989), partindo de sua incursão na cena literária portuguesa ou na tentativa de uma narrativa pretensamente linear, da infância nos anos 40, de sua formação inconclusa em Filologia na Faculdade de Letras em Lisboa, de sua participação na chamada Geração da Poesia 61, passando por sua vida em uma Paris em ebulição política nos anos 60, de seu retorno

à Portugal à beira da Revolução dos Cravos, de seu ofício como tradutora mal remunerada, de sua colaboração com o movimento Novo Cinema Português, ou recorrer a uma leitura de sua vida familiar com dois casamentos – António Barahona e depois Manuel João Gomes – e um único filho, o Dinis Neto Jorge Gomes, hoje ator de teatro e de cinema e DJ. Pretendo partir de tudo isso, porém como uma leitura minha desses signos biográficos que encontro na fortuna crítica sobre ela, nas lacunas e nebulosas dessa mesma crítica, nos vestígios autobiográficos que eu imagino ter encontrado em seus poemas, em textos de seus contemporâneos, nos ditos e prováveis interditos de um contexto de ditadura em Portugal, “[...] com intimidações, perseguições, espionagens, delações, agressões e tudo o que pudesse auxiliar o aparato repressivo” (SECCO, 2004, p. 55-56).



Fig. 20 “Ulysse” de Agnes Varda⁴³

Por isso, proponho não um perfil e sim imagens, mediante arranjos, de Luiza N.J. Evidencio, nesta seção, o quanto de arranjos e, portanto, de montagem – logo de seleção e corte e junção deliberada de textos e de imagens, de ponto de vista, motivado por interesses subjetivos, políticos meus – haverá na construção das imagens que edito de Luiza N. J.: “[...] uma imagem pode criar uma ilusão, pelo menos parcial, sem ser a réplica exata de um objeto” (AUMONT, 2000, p. 101). Nesse sentido, as imagens aqui de Luiza N.J. não são uma reprodução fidedigna de sua vida e de sua produção. Aproximo-me,

⁴³ Disponível em: http://www.documentary.org/images/magazine/2009/Ulisses_Winter2009.jpg. Acesso em setembro de 2015.

como afirmei no início desta seção, do processo de realização de documentários ensaísticos.

Ainda é senso comum dizer que um documentário filma o “real”, entretanto, sabemos que não. A documentarista cria imagens a partir de seu ponto de vista e, mesmo em diálogo e respeitando o ponto de vista de seus personagens (sim, entrevistados ou pessoas cujas histórias são contadas são personagens tanto quanto o são nos chamados filmes de ficção com atores), escolhe posicionamentos de câmeras, personagens e questões, e edita tudo, selecionando o que interessa para a sua narrativa fílmica a partir de seu ponto de vista:

Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. Lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos, do elemento criativo presente na famosa definição de John Grierson⁴⁴ do documentário como “o tratamento criativo da realidade”, destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade [...] (NICHOLS, 2008. p.51).

Por isso, não são poucos documentaristas que preferem explorar e não camuflar os arranjos que fazem, escancaram-nos através de um dispositivo. “A noção remete à criação, pela realizadora, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que “apreende [...] uma realidade fixa e preexistente” (LINS, MESQUITA, 2008, p. 56). O conceito de dispositivo apareceu, inicialmente, para mim, via cinema, ou via audiovisual se nos afastarmos da ideia de película e nos aproximarmos daquela do suporte digital, de todo modo, através de documentários como os da cineasta belga Agnès Varda e dos brasileiros Cao Guimarães e Kiko Goiffman, para citar alguns. Em *Acidente* (2005), o diretor Cao Guimarães criou o seguinte dispositivo: um poema composto por nomes de cidades mineiras, escolhidas aleatoriamente em *sites* de busca na *internet*, funcionou como mapa para uma viagem pelo interior de Minas Gerais. Esse périplo foi devidamente registrado por Guimarães, servindo como o material bruto para montar *Acidente*. Pactuo, assim, com o documentarista João Moreira Salles (2005, p. 59):

[...] deixarei de lado as definições mais canônicas de documentário, que talvez sejam também as mais ingênuas, com sua ênfase na objetividade, no acesso não contaminado à realidade, no filme como um espelho voltado para o mundo. É importante ressaltar que essas concepções poucas vezes foram definidas pelos próprios diretores de documentários. São antes o resultado do senso comum, de certos meios jornalísticos e também da crítica desinformada, distante do longo processo de montagem, da experiência de escolher lentes, de

⁴⁴ Um dos precursores do cinema documentário.

definir enquadramentos e principalmente do trabalho de descartar, selecionar e inverter horas e horas de material bruto.

Documentários assim já foram denominados subjetivos, performáticos, ensaísticos. Para as produções de Agnès Varda, costuma-se atribuir a denominação de ensaísticos pela maneira como ela constrói suas narrativas, permeadas por traços de subjetividade ao narrar e mostrar fatos históricos e políticos. A voz em *off*⁴⁵ de Varda, que costuma estar presente nesses documentários, rearranja questões de micro e de macro política, desloca fatos e situações, evidencia o quanto há de ficção na narrativa documental, processo que a aproxima do que se pode pretender com um ensaio em linhas fragilmente demarcadas entre quem escreve e sobre o que se escreve. Aos demais, prefiro utilizar aqui o termo ensaístico para documentários como os de Varda:

[...] filmes baseados nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica – e que sublinham a complexidade do conhecimento sobre o mundo ao privilegiar as dimensões subjetivas e afetivas da narração. Para Nichols esse aspecto encontrou sua forma nos procedimentos de diluição das fronteiras entre representações pessoais e políticas, entre as distinções da ficção, do documentário e do experimental, nos múltiplos e imbricados usos de linguagens ensaística, jornalística e poética. Esse raciocínio permitiu a produção de filmes onde o desvio de ênfase em uma representação realista do mundo abriu caminho para maior liberdade poética, além de estruturas narrativas não-convencionais [...]. Uma situação de trânsito entre a qualidade referencial ('janela para o mundo') e uma expressiva, que afirma-se sob uma perspectiva pessoal, situada e incorporada em sujeitos específicos. (SILVA, 2004. p. 68)

Seleciono e edito imagens de Luiza N. J., atentando para questões políticas e contextos históricos, os dela e os meus. Meu dispositivo aqui parte de testemunhos sobre a poeta, perambula por sua produção à procura de imagens que ratifiquem ou tensionem o que diziam a respeito da poeta, marcando discursos políticos e tempos, também os meus e os dela, para montar meus arranjos, atentando para as fracturas e suturas:

O poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo.

[...]

O poeta [...] é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. (AGAMBEN, 2009, p. 60-61)

Nesse sentido, produzo imagens de Luiza N. J. como se editasse um documentário ensaístico em uma ilha de edição na qual cada corte realizado e sequência escolhida

⁴⁵ “Preposição inglesa tomada por abreviação de ‘off screen’ (literalmente, ‘fora de tela’, ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo”. (AUMONT, 2003, p. 214)

resulta de um ponto de vista da realizadora, portanto, de uma perspectiva arranjada, manipulada e interessada. Isso “destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade [...]” (NICHOLS, 2008. p.51), o que a edição de arranjos parece ressaltar. Pensando acerca de dispositivo em termos filosóficos, já há um relativamente longo percurso na problematização do conceito:

A grande vantagem de se pensar o dispositivo é que se escapa das dicotomias [...]. O dispositivo é, portanto, por natureza rizomático, o que, de certa forma, nos permite dissolver certas clivagens e oposições.
[...] O conceito de dispositivo tem uma história filosófica forte na obra dos grandes filósofos pós-estruturalistas, em particular, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard. Para eles, o efeito que o dispositivo produz no corpo social se inscreve nas palavras, nas imagens, nos corpos, nos pensamentos, nos afetos. (PARENTE, 2007, p. 10)

Tomando Foucault como um “intercessor”, isto é, como alguém ou algo que faz o pensamento deslocar-se (cf. DELEUZE *apud* VASCONCELLOS, 2006, p. 08), Agamben (2005) mobiliza seu pensamento para um conceito de dispositivo que funcione ao debate que propõe acerca de um outro conceito, também seu, o de profanação, que (Agamben 2007, p.68-79) restituiria ao uso comum o que antes havia sido segregado a uma esfera sagrada – religiosa, jurídica, econômica –, desativando dispositivos de poder, tornando-os abertos a outros usos, como percebemos em “O que é um dispositivo”:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2005, p.13)

Agamben atrela, assim, apropriando-se, no que a ele interessa, a partir de Foucault, dispositivos de relações de poder. Os usos e desusos que fazemos de dispositivos é um ato político à medida que nos submetemos à sacralização dos mesmos ou os profanamos: “Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação [...] tarefa política da geração que vem” (AGAMBEN, 2007, p. 79). Pensando o dispositivo enquanto mecanismo de controle e de poder, podemos profanar a própria noção de mecanismo de controle e utilizar um dispositivo politicamente como um arranjo

subversivo, como suportamos o uso de um dispositivo em documentários de Varda, por confundir o ficcional e o suposto real, e tratar prosaicamente um fato político dado como verdade inabalável de um fato histórico, como faz a cineasta em seu documentário *Ulysse*. Do mesmo modo, valho-me de um dispositivo, imbricando vida e produção artística, discursos – meus, dela e de terceiros – para produzir imagens e não um perfil da poeta, por não pensar haver uma “figura de autor” coesa, coerente e sem influências do sujeito crítico que a respeito dela escreve:

Sob o conceito de autor, nos referimos frequentemente tanto ao autor enquanto uma estratégia discursiva, uma instância de enunciação, vinculada ao movimento da escritura, das escolhas de linguagem, como se pode ver no Barthes *Semiólogo*, em Foucault, quanto ao autor enquanto sujeito histórico, pessoa civil ou moral, alguém apreendido e mitologizado por instituições sociais e culturais. A este segundo poderíamos designar o escritor, propriamente. Mas cabe ter em conta que, mesmo consultando seus documentos, seus arquivos, é preciso se desfazer da ilusão de termos acesso a uma intencionalidade primeira que cria a obra de arte literária, de atingirmos a verdade de um sujeito criador e da sua obra. Ledo engano. Como se pode inferir da proliferação de representações do escritor propiciada pelos arquivos literários, só temos acessos a suas imagens, figurações e poses.

[...]

Do escritor, hoje, suas imagens nos fornecem não um indivíduo em plenitude e esplendor, mas restos fragmentos, descontinuidades [...] (MARQUES, 2012, p. 84-85).



Fig. 21 Luiza Neto Jorge⁴⁶

Construir arranjos aqui é, assim, uma aproximação desse caráter rizomático dos dispositivos, como afirmado por Parente (PARENTE, 2007, p. 10), porque avesso a dicotomias, não linear e instável, à medida que não cessa de produzir uma multiplicidade de sentidos, de camadas de leitura. Com isso, reitero a impossibilidade de um perfil de autora, e sim haver, aqui, uma Luiza N. J. lida por mim, claro, diferente da leitura que dela façam outras pessoas, uma Luiza N. J. a partir de minhas subjetivações interessadamente não neutras, de meu tempo histórico, de onde vejo o dela, de leituras

⁴⁶ Disponível em: <http://i.ytimg.com/vi/3Ch7eCS83os/hqdefault.jpg>. Acesso em setembro de 2015.

minhas sobre questões e fatos políticos, das referências literárias e teóricas que tenho no momento. E é com arranjos que seguirei não somente neste, mas nos próximos capítulos.

2.3 Na França da “revolta das palavras”, cafês e casas latas

Anarquista ou socialista ou comunista – provavelmente nada maoísta ou stalinista – ou feminista ou feminista anarquista ou feminista comunista ou libertária ou... próxima a outro campo das esquerdas. Pois bem, a imagem política que arranjo para Luiza N. J. está sim à esquerda, como no testemunho de Gastão Cruz (2006, p. 125), que, ao contrário de mim, coloca a poeta na ala dos comunistas:

A Luiza era já, quando a conheci, uma pessoa politicamente muito empenhada. A opção interventiva, que outros entre os quais eu próprio, só assumiram plenamente por volta de 61 (mas é claro a consciência de oposição frontal ao regime vinha de muito antes), consolidando-se durante as lutas estudantis de 1962, já ela anteriormente a fizera, com estreita ligação com a atividade clandestina do Partido Comunista, do qual, creio, sempre se manteria próxima. Recordo-me de a ver distribuir, e dela receber, aqueles pequenos exemplares do *Avante*, duas folhas impressas em papel finíssimo. Isso nada a impedia, evidentemente, de procurar uma linguagem poética que nada tinha a ver com os padrões mais convencionais da literatura de combate, principalmente os de uma espécie de segunda e terceira gerações de neo-realistas, afundadas nos mais indigentes lugares comuns [...]



Fig. 22 Exemplar de 1931, primeira edição de “Avante”, jornal do Partido Comunista Português⁴⁷.

⁴⁷ Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-yejr2Lxwek/TVqs5xFuwQI/AAAAAAAAADgo/wRRFNmwcZqQ/s1600/logoavante1.jpg>. Acesso em setembro de 2015.

Em “1961 ou 1962”: Jorge Martins, amigo da poeta, artista plástico e ilustrador do livro de Luiza *Ciclópico Acto* (1972): não sabe precisar quando ocorreu seu encontro com Luiza N. J., e sim como ocorreu: “uma certa boémia e vida de cafés com o Escada, o Seixas e outros, e uma amizade e cumplicidade que durou até sua morte prematura e que na prática resultou em três ou quatro livros que illustrei” (MARTINS, 2006, p. 131). Não explicita, portanto, ter ocorrido em Paris, embora, pelo ano, ainda que impreciso, “1961 ou 1962”, é bem possível que tenha sido na capital francesa, já que por essa época Luiza N.J. por lá vivia. É no período em que viveu em Paris que um novo discurso emerge na produção de Luiza N. J., como afirma a própria poeta em um depoimento quando da publicação de *Dezanove Recantos*, em 1969:

Escrito depois de “O Seu a Seu Tempo” – na sua maior parte poemas contidos, laboratoriais, expurgados – houve, aqui como que uma “revanche”, uma revolta das palavras que, apelando para um novo discurso, partem, em força, à conquista de um mundo revolto, luminoso e ambíguo, de “um rito infundável” que as nossas palavras ora apreendem ora desfocam. (JORGE *apud* MARTELO, 2006, p. 88)

Talvez tenha sido em Paris que o novo discurso, “a revolta das palavras”, começou a emergir para Luiza N. J. em atenção a perspectivas feministas refratárias a um marxismo cuja linha mestra fosse a lutas de classe em detrimento das reivindicações de gênero. O que importa, independentemente da filiação ideológica, é que ela parece ter estado atenta, no mínimo, ao debate acerca de questões de gênero, uma das “forças” emergentes nos 60, como afirma o marxista Fredric Jameson (1991, p.125):

Definimos os anos 60 como um momento em que a expansão do capitalismo em escala global produziu simultaneamente uma imensa liberação ou desprendimento de energias sociais, uma prodigiosa escalada de forças não-teorizadas: as forças étnicas dos negros e das “minorias” ou dos movimentos que eclodiram por toda parte no Terceiro Mundo [...], movimentos estudantis e de mulheres [...]. Essas forças [...] não parecem encaixar-se no modelo dicotômico de classes do marxismo tradicional.

Em Paris: “uma libertação, de várias opções, de um desajustamento familiar, de uma libertação nacional e também era um grande fascínio [...] um tempo exaltante, apesar da penúria”, como afirma a voz em *off* de Luiza N. J. no documentário da RTP. Em outra cena desse documentário, imagens de Luiza N. J. em um parque público, enquanto a voz em *off* do narrador diz que foi em Paris que Luiza conheceu Portugal por ter tido lá convívio com cineastas, pintores e exilados políticos portugueses. Um desses encontros aparece em duas fotografias da Revista *Relâmpago* (2006, p. 132), dispostas na mesma página, sob a legenda “Com o pintor Jorge Martins em Paris na década de 60”. Não há,

em qualquer dessas fotografias, indicação do ano em que foram tiradas e nem quem as tirou. Não sabemos se os registros ocorreram, por exemplo, quando da chegada de Luiza N. J. em Paris, e, se pensarmos que estar em um novo ambiente nada semelhante ao regime de repressão deixado em Portugal poderia trazer leveza, talvez imaginemos que a leveza do semblante da poeta visto nessas três fotografias corresponda ao início do exílio em que a penúria, possivelmente, sentida posteriormente, no decorrer dos anos em que lá viveu, ainda estivesse mais abafada pelo fascínio daquele “tempo exaltante”.



Fig. 23 Luiza em Paris, no início da década de 60⁴⁸

⁴⁸ Imagem retirada da Revista Relâmpago (2006, p. 117).

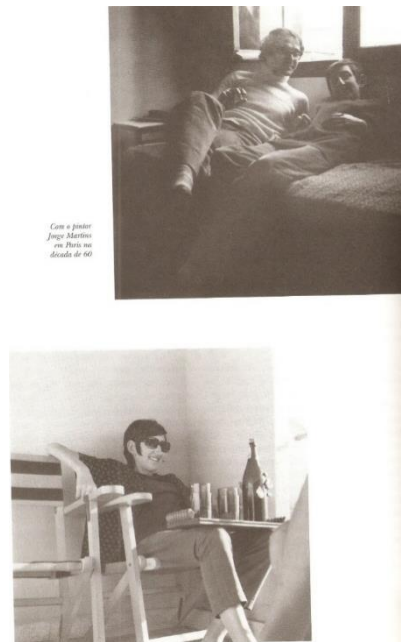


Fig. 24 Com o pintor Jorge Martins em Paris na década de 60⁴⁹

As fotografias em Paris mostram uma penúria diferente da dos *bidonvilles*⁵⁰, com suas casas de lata. Discorrerei sobre essa periferia francesa em parágrafos mais abaixo. Voltemos às fotografias: Luiza N.J. sorridente, sentada em um banco em algum espaço público da capital parisiense, vestida toda de preto, à exceção de um cachecol estampado, com saia ou vestido curto (a fotografia não permite esclarecer) e um sobretudo com grandes botões, sapatos pretos de fivela e salto mediano largo; com Jorge Martins, vestido com uma camisa de gola rolê e calça social, e Luiza N.J. com uma roupa semelhante à dele, ambos recostados em uma cama ou sofá ou algo que o valha em um espaço fechado, um apartamento ou uma casa sem excessos ou luxo na decoração, mas muito longe de ter qualquer semelhança com uma casa de lata; mais uma vez sorridente, de óculos escuros, roupa leve, calça, blusa e casaco de mangas curtas, sentada em uma cadeira que lembra uma cadeira de praia ou de jardim, sobre suas pernas uma bandeja com copos e uma garrafa de bebida e, em uma outra fotografia publicada na *Relâmpago* (2006, p. 115), aparece de óculos escuros, sandálias de dedo, calça e casaco grosso de tamanho grande a chegar-lhe quase próximo aos joelhos, acompanhada de António Barahona, seu primeiro marido, pelas bancas de livros, de pinturas, provavelmente ao longo do rio Sena na capital francesa.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ “Favelas” em português do Brasil, ou “bairros de lata” como dizem os portugueses.

Em Paris, a boemia e “vida de café”. Luiza N. J. também frequentava cafés em Lisboa, rodeada de cigarros e discussões intelectuais, sobre arte e política, imagem *clichê* que costumamos reter quando pensamos em poetas, como apreendemos do testemunho do amigo e cineasta Jorge Silva Melo:

E eram longas tardes, demoradas tardes sem assunto, uma bica, horas a conversar e os amigos dela a chegares, o Ramos Rosa (que ela sempre chamou o Rosa), o Herberto, o Gastão (não me lembro da Fiama nesses cafés, a vida dela era outra), o Ribeiro de Mello, e todo o grupo dos parisienses exilados cá por dentro, o Pignatelli, o Carlos Ferreiro, o Forte, e era muitas vezes a Luiza a única mulher, em mesas por vezes de muita mas mesmo muita gente, dez, doze pessoas, a Luiza e mais dois ou três íamos ficando. Se me lembro dessas longas conversas é mais do seu desafiar interminável e repetido do que de frases que merecem citação, é mais da malícia com que se ia olhando o nosso mundo artístico e a vida comum dos amigos do que de posições, é mais de trabalho e honorários do que da nobre tarefa de poeta. Não me lembro da Luiza falar de poesia. Um riso às vezes. (MELO, 2006, p.136)

Paris foi exílio para muitos portugueses, não somente intelectuais, artistas e políticos, como também para portugueses que estariam fora de um espectro de classe média, burguês, formado por artistas e intelectuais. Havia portugueses pobres imigrantes na capital francesa, lá habitavam *bidonvilles*. Estima-se que mais da metade dos um milhão e meio de portugueses que deixaram Portugal, durante o salazarismo, no período entre 1957 e 1974, migraram para a França⁵¹. Imagens desse cotidiano periférico e proletário, distante dos cafés parisienses, está em fotografias de Gérald Bloncourt, que fez registros dessa imigração, com destaque para a vida nos *bidonvilles* das crianças, jovens e adultos portugueses pobres.



Fig. 25 *Bidonville* em Paris, 1967⁵²

⁵¹ Dados retirados de: “A ditadura de Salazar e a emigração”, matéria do jornal português *O Público*, sobre o livro *A ditadura de Salazar e a emigração – O Estado português e os seus emigrantes em França (1957-1974)* de Victor Pereira. Disponível em: <http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/12653/ditadura-de-salazar-e-emigracao>. Acesso em 03 mar 2015; [Recensão a] Victor Pereira, *A ditadura de Salazar e a emigração – o Estado português e seus emigrantes em França (1957-1974)* por Maria Simões Galvanese. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/35448/1/RPH45_artigo29.pdf?ln=pt-pt. Acesso em 29 de julho de 2015; na Introdução ao livro de Victor Pereira. Disponível em: www.academia.edu. Acesso em 29 de julho de 2015.

⁵² Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.com.br/2011/04/emigracao-portuguesa-e-o-sud-express.html>. Acesso em setembro de 2015.

Nas imagens de Bloncourt, o registro da vida cotidiana proletária dos imigrantes portugueses dos anos sessenta em Paris, para onde Luiza N. J. migrou: corte de cabelo em uma rua não pavimentada; homens estendendo roupas; uma família de mulheres na frente de uma casa de lata que parecem posar para o fotógrafo, e não sabemos assim se a imagem teria sido um registro documental ficcionalizado, assim como poderia também ter sido posada uma outra imagem de Bloncourt, a de um casal, um senhor e uma senhora de cabelos brancos sentados em uma cama, em um quarto de pé direito baixo. O senhor de bigode segura, na mão direita, o jornal francês *L'humanité*, título não menos simbólico para ser captado pelas lentes da câmera se pensarmos no quanto de ajuda humanitária estão sempre a depender imigrantes e sempre a serem mais ou menos aceitos ou segregados em função de seus *status* de classe e de raça. Há corpos, bem sabemos pela leva de refugiados africanos e orientais na Europa deste século XXI, que importam menos para quem tem poder político e econômico para fornecer ajuda humanitária.



Fig. 26 Corte de cabelo, *bidonville*, 1964⁵³



Fig. 27 Estendendo a roupa, *bidonville*, 1970⁵⁴



Fig.28 Família de imigrantes, *bidonville*, 1964⁵⁵

⁵³ Idem.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.



Fig. 29 Quarto de casal de imigrantes,
bidonville, 1956⁵⁶



Fig. 30 Meninos do *bidonville*⁵⁷

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

Lama, filas para água, mão de obra barata, pobreza nos *bidonvilles*. Imagens que já vimos e continuamos vendo, em contextos históricos, sociais e políticos diferentes, de refugiados, retirantes, imigrantes, pobres, periféricos. Imagens persistentes, “as formas sobrevivem, mas a história se abre”, alerta Didi-Huberman (2013, p. 31). Abertura para a contínua transformação como na porta-devir do poema “A porta aporta” (JORGE, 1973, p. 36):

a porta roda ao invés da lua
a porta roda bússola enterrada ao invés dos olhos
a porta geme é um cão noturno
a porta geme extinta na trela da noite
a porta areia
a porta caruncho pária de mar
a porta maré que vem e que vai que bate e que fecha
a porta com máscara de morte
a porta sem sorte
a porta joelho na alma das portas
a porta mulher da casa de passe
a porta manchou a manhã com o grito de porta
a porta enforcada no mastro da casa
a porta por asa
a porta roda
a porta sexo a vida toda
a porta tosca de madrugada pregos são estrelas mortas
a porta pregada
a porta leilão
a porta batente a porta aranha por coração
a porta tu
a porta eu
a porta ninguém na terra pequena
a porta roda
a porta geme
a porta facho
a porta leme

“A porta aporta” é de *Quarta Dimensão* de Luiza N.J., livro que integra a publicação coletiva *Poesia 61* e o último lançado em Portugal antes do exílio em Paris, onde passaria a viver quase permanentemente, como testemunha Gastão Cruz. Paris, “a cidade onde vives por um fio / de / puro acaso / onde morres ou vives não de asfixia”:

Sufocada pela atmosfera opressiva e dificilmente respirável de um Portugal esmagado pelo salazarismo, e tentando porventura, simultaneamente, resolver problemas dramáticos da sua vida pessoal, a Luiza procurou em Paris, onde passaria a maior parte da década de 60, a “cidade aventureira”, “a cidade onde vives por um fio / de / puro acaso / onde morres ou vives não de asfixia / mas às mãos de uma aventura de um comércio puro / sem a moeda falsa do bem e do mal”: a cidade de que Alexandre O’Neill fala em “Um adeus português”, contrapondo-a a Lisboa e ao seu “modo funcionário” de viver. (CRUZ, 2006, p. 129)

“Não sei nem onde nem quando a conheci. Talvez num café ou num cineclube no fim dos anos 50” (SANTOS, 2006, p. 113). “Foi entre a escrita e a vida que a Luiza viveu e o desafio que a vida lhe pôs, ser uma mulher “normal” e uma poetisa excepcional, ela soube vencê-lo contra todas as adversidades físicas e materiais com uma coragem e um bom humor exemplares” (MARTINS, 2006, 131). Consta em notas biográficas que Luiza N. J. tinha problemas respiratórios, agravados ao longo do tempo, principalmente após a gestação de seu filho Dinis Neto Jorge Gomes, que a levaram à morte, precocemente aos quarenta e nove anos. “A sua doença respiratória crónica agrava-se seriamente, fazendo-a depender do consumo de oxigénio durante um número cada vez maior de horas e obrigando a vários internamentos no Hospital Pulido Valente. Vem a morrer, a 23 de fevereiro de 1989, no Hospital Curry Cabral, para onde fora transferida” (CRUZ, 2006, p. 149).

Talvez, a vulnerabilidade de seu corpo tenha sido sentida pela poeta mediante uma certeza de ruptura precoce que ela teria com a vida, como poderiam sugerir versos de “Minibiografia”: “E se a nave vier do fundo espaço / Cedo raptar-me, assassinar-me, cedo / Logo me leve, subirei sem medo” (JORGE, 1989, p. 40). Em seu testemunho, o poeta António Ramos Rosa (ROSA, 2006, p. 117) traz para Luiza N.J. a imagem de “pose de esfinge” e de poeta hermética e visceral:

[...]
O que resiste em ti é um barco vertical
ou uma metáfora acutilante
um animal mítico uma jóia opaca
Todas as tuas palavras são relâmpagos obscuros
que revolvem o interior da terra
e a ferida mais funda do teu flanco

2.4 Devires, máquina de oscilar, máquina de guerrilha

Talvez, não hermética, nem obscura, mas enigmática, ou melhor, uma poesia que cavouca no interior das palavras a linguagem, pois “[...] um dedo / que tocou / a palavra / não a borda” (JORGE, 1973, p. 60), porque as palavras não representam o mundo das coisas. Podem tangenciar uma coisa que por sua vez pode remeter a uma palavra, tocá-la. É um toque que da palavra logo se afasta o dedo. A palavra impossível de ser moldada, bordada, agarrada porque sempre nos escapa, não há como restringi-la por ser arbitrária e aberta a muitos sentidos ambulatórios. A palavra em Luiza. N. J., ao não se encarcerar

em um sentido, muito menos em dicotomias, está em fluxo constante de transformação. É um movimento de metamorfose “na medida em que ela opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna [...] como uma língua no interior da língua” (DELEUZE, 1997, p. 16). Dito de outro modo, é como o processo que ocorre em “Teoria das Cores”, de Herberto Helder:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava.

[...] o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (HELDER, 2010, p. 19-20)

A lei da metamorfose porque a escrita “é inseparável do devir: ao escrevermos, devimos-mulher, devimos-animal ou vegetal, devimos-molécula até devir-imperceptível” (DELEUZE, 1997, p. 11). E em Luiza N.J., a metamorfose é a lei com sua “semântica em aberto” (SILVEIRA, MATOS, 2008, p. 8). “Seu ventre abarca um acrobata / a ensaiar / o mortal / contorcionista / que se enrola qual caracol” (JORGE, 1989, p. 68; “Seu ventre abarca”), qual cobra a morder o próprio rabo / qual gato aninhado / qual feto / qual movimento circular que de circuito fechado nada tem, porque a circularidade pode ser repetição em diferença, a depender do ponto que se tome como de chegada ou de partida no círculo e o encontro consigo no gato que se enrosca em torno de si próprio é de contorcionista, o mortal, a ensaiar um acrobata, sempre por um triz, logo, instável, abarcado em um ventre que gera o novo ser acrobata... ouroboros: a eternidade simbolizada na cobra que morde o próprio rabo, eterno retorno do fértil ventre, mãe, terra, gaia.

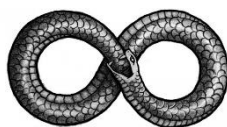


Fig. 31 Ouroboros⁵⁸

⁵⁸ Disponível em: <http://mythologian.net/wp-content/uploads/2013/10/Ouroboros-dragon-serpent-snake-symbol-716x400.jpg>. Acesso em fevereiro de 2016.

A metamorfose na porta-devir de “A porta aporta” (JORGE, 1973, p. 36) traz uma imagem de porta giratória que, ao girar, dá-se sempre em uma metamorfose porque, ao passarmos pela porta, inescapavelmente, entraremos no fluxo de transformação: “a porta mulher na casa de passe / [...] / a porta roda / [...] / a porta tu / a porta eu / a porta ninguém na terra pequena / a porta roda [...]”. Também a “condição de devir-animal está muito presente na poesia de Luiza Neto Jorge [...]. Devir-animal é, [...], ser conduzido a ‘um sem número de situações / mais densas’” (MARTELO 2006, p.98), como em “Metamorfose” (JORGE, 1973, p. 55-6):

Quando a mulher
se transformou cabra
Marés anuíram
ao ciclo recente
das águas
ah
as bombas
desceram em paraquedas
antes dos homens

Esta é a revolta
a metamorfose
[...]

A mulher se transformou cabra
ritual de emigração
em resposta à raiz
constante das árvores
ao grande silêncio
empastado nas letras
de imprensa

Foi quando a mulher
se fez cabra
no compasso de fúria
contra a batuta
dos chefes de orquestra
que escorrem notas
dos gritos da música

[...]

(Quando a cabra
voltar mulher –
– ressurreição)

A metamorfose de “quando a mulher se fez cabra” é também a metamorfose de relações de poder. Em tempos de guerra, como as guerras coloniais, um novo ciclo, o ciclo da maré, como o tempo cíclico de uma menstruação, frente ao poder bélico dos homens: “ah / as bombas desceram em paraquedas”, versos que me fazem recuar ainda mais no tempo histórico e dizer: ah, as bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki na

Segunda Guerra Mundial. A bomba que lançada tornou-se flor, atômica, “estúpida e hereditária”⁵⁹. No poema de Luiza N. J., a violência da supremacia bélica falocêntrica vindo antes da violência do poder econômico, já que depois das bombas chegaram os homens, principalmente, norte-americanos e seus aliados europeus da OTAN – Organização do Atlântico Norte – para exercer sua força como credores e demarcadores de limites: ah os muros, o de Berlim, da faixa de Gaza, da fronteira com o México e na Esplanada dos Ministérios. Queriam eles, no pós-guerra, o mundo dicotômico da Guerra Fria, bem como o Salazarismo, que pretendia sustentar-se na lógica colonizadores x colonizados em um mundo que não mais comportava o colonialismo, entrave para expansão capitalista.

“A mulher / se transformou cabra” e com ela os devires, “marés”, “ciclo[...] / das águas” (JORGE, 1973, p. 55; “Metamorfose”). Úteros “em compasso de fúria” contra o poder falocêntrico, “contra a batuta dos chefes de orquestra” que matam em tempos de guerra, que violam em tempos de guerra, que ainda matam e violam em tempos de guerras não declaradas, mas em nosso “mais cotidiano que cotidiano” (PUCHEU, 2013) de feminicídios, de trans e lesbofobias e de estupros, “escorrem [sangue e esperma] / dos gritos”. Por isso, também “a mulher / se fez cabra” (JORGE, 1973, p. 55; “Metamorfose”). E quando a mulher voltar da cabra, assim como a porta-devir, o banho terá sido em outras águas heráclitas. “Ao despertar/nem sombra nem rio eram/os mesmos/nem eu nem meu amigo/os mesmos” (JORGE, 1989, p. 58; “Adormeci”). Na metamorfose, a mulher rebatizada, ressuscitada, renascida, não mais no mundo patriarcal, e tomara esteja “adoçando a fome/na flor dos cardos” (JORGE, 1973, p.55; “Metamorfose”), ainda que “no interior dos sonhos” (JORGE, 1973, p. 215; “Recanto 2”).

Deleuze (1997, 11) diz que “devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação”, por isso “A mulher se transformou cabra / ritual de emigração”, libertando-se de encarceramentos da “raiz / constante das árvores” (JORGE, 1973, p. 56; “Metamorfose”). Luiza N.J perambulou por fronteiras, migrando do fascismo salazarista e sua lógica patriarcal, a impor cerceamentos, censuras, “grande silêncio / empastado nas letras / de imprensa” (JORGE, 1973, p. 56; “Metamorfose”) e subserviência às mulheres; foi para Paris com seus movimentos políticos libertários. Metamorfose no modo de

⁵⁹ Verso do poema “A rosa de Hiroshima” de Vinícius de Moraes.

pensar, abertura de canais de percepção, seja por vivências de militância, de sexualidade, de experimentação de substâncias ilícitas, seja por potências intelectuais e cognitivas alcançadas, não na experiência, e sim no mundo das ideias, não saberíamos precisar o que experimentou de vida ou não, fato que as metamorfoses foram intensas e ocorreram para muitas pessoas de forma individual ou coletivamente naquelas décadas de sessenta e de setenta. Transformações que modificaram de tal ordem subjetividades que podemos falar em morte para renascimento sob outras formas de existência. “Quando a cabra / voltar mulher – / – ressurreição” (JORGE, 1973, p. 56; “Metamorfose”).

“O poeta é um animal longo / desde a infância” (JORGE, 1973, p. 135; “O poeta é um animal longo”) e sujeito, portanto, a uma longevidade de muitos devires, “animais mutáveis, vidas / em constante deambulação onírica” (JORGE, 1973, p. 146; “Dos Peixes”). Por isso, jamais um corpo estabilizado, fixo, imutável, mas em oscilação, com suas zonas fluídas aquosas, em devir porque, tal qual a pergunta retórica, uma vez que não parece haver outro caminho senão o das inúmeras e imbricáveis encruzilhadas e não bifurcações, como em “Exame”: “se não fosse estrada das mil direcções / era um verme triste / um cão acossado / o qual possuía uma biblioteca / em também algures uma discoteca / sem caos sem destino que vai ser de nós” (JORGE, 1973, p. 41). Há ainda um alerta para um corpo que oscila: é impossível que deambule com realidades tangíveis e imediatas, é preciso chegar a uma “Quarta Dimensão” (JORGE, 1973, 38):

Nada é possível só com três dimensões
nada é possível aos aviões
nem cair nem voar nem estoirar
muito menos aterrar
nada é possível aos pulmões
entre inspirar e expirar

Ao homem que vive dentro de nós
esgotou-se o giz de cor
louvado não seja nosso senhor
e o homem que vive dentro de nós
procria o grito amarelo
o passo do espaço o espaço singelo
o choro vermelho
o filho dicéfalo o herói que não fala
o caleidoscópio o satélite artificial
o etcetera e tal
a periférica luz
a cruz em cru
o sol sem paredes
o vós quando lerdes
a quarta dimensão

“Zonas aquáticas onde os órgãos boiam” (JORGE, 1973, p. 71; “O corpo insurrecto”) ou um corpo sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1996)? O conceito filosófico de “corpo sem órgãos” foi tirado por Deleuze e Guattari, bem sabemos, do texto de Antonin Artaud “Para acabar de vez com o juízo de deus”, traduzido justamente por Luiza N. J. A data de publicação da tradução é de 1975⁶⁰. Teria já de muito antes Luiza N. J. lido Artaud? Bem, outro vínculo entre Artaud e a poeta possível de ser encontrado está no fato de que há uma gravação famosa de Artaud lendo esse texto, que foi reproduzida nos alto-falantes da Sorbonne no Maio de 68, em Paris. Ter traduzido “Para acabar de vez com o juízo de Deus” teria sido uma maneira de reativar aquela ambiência revolucionária em um Portugal em festa com a Revolução dos Cravos? É possível ainda que a ligação dela com Artaud tenha ocorrido através do teatro, já que Luiza Neto Jorge era também uma *mulher de teatro*, como se costuma dizer em relação aos que trabalham ou se inserem na cena teatral: traduziu peças, como *Andrômaca* (primeiro ato) de Racine⁶¹; seu segundo marido, Manuel João Gomes (1948-2007), foi tradutor e crítico de teatro; Luiza N. J. frequentava o Teatro da Cornucópia, em Lisboa; na sede da Companhia de teatro do Chapitô, há uma biblioteca chamada *Luiza Neto Jorge*. Seu filho, Dinis Jorge Gomes, também é ator de teatro. E em versos de “O Ciclóptico Acto” (JORGE, 1973, p. 263) mais Artaud: “O tempo em que estive à escuta! ... Máquina de Oscilar/ e Artaud dizia: os limbos. Ou nem isso. /Pulso aberto com seu remoto/relogio posto, o sol”. E para acentuar Artaud circundando ainda mais em Luiza N. J, recorro a Manuel João Gomes (1980, p. 9-10) em seu *Almanaque dos Espelhos*:

Sim, quem, como Artaud, morreu jovem em 1948, quem, como eu, nasceu no mesmo ano,
tem o culto,
senão do Eu,
da carne, “no sentido sensível da palavra; as coisas só nos tocam quando nos afectam a carne, quando com ela coincidem e a abalam”.
[...]
Cremos na encarnação: se o espermatozoide se não espelhasse
nas águas do mar (madre), escassas esperanças teria de vida
e de permanência. *Vita venturi speculi.*
Est modus in rebus.
Habent sua fata libelli.
Por isso é que, poeta, Antonin

⁶⁰ *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade*. Tradução de Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

⁶¹ Tradução inédita publicada na *Revista Relâmpago*, nº 18, de 2006, em homenagem a Luiza Neto Jorge.

Artaud não se ficava pela escrita, dava-se
também em espetáculo: via-se (vinha-se) no Espelho
do seu duplo:

O corpo, “máquina de oscilar”, pulso aberto, culto da carne afetada, com as coisas cindida e por elas abalado. Máquina de guerrilha também porque, ao afetar-se, insubordina-se em abertura a outros corpos. E os afetos em rede, em fluxo, crepitando, consumindo-se em toda a extensão do corpo, “com o seu ouro, aurífero, / [...] é insurrecto. Consume-se, combustível, / no sexo, boca e recto” (JORGE, 1973, p. 71; “O corpo insurrecto”). Corpo que nas suas entranhas mais íntimas, “que, lume, crepitam / nos ciclos mais extremos / [...] as glândulas, esponjas / [...] zonas aquáticas onde os órgãos boiam” (JORGE, 1973, p. 71; “O corpo insurrecto”) é o corpo sem órgãos, C₅O. Em “O corpo insurrecto”, “o ovo é C₅O” (DELEUZE, GUATARRI, 1996, p. 25). “O ovo designa sempre esta realidade intensiva não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos se distinguem unicamente por gradientes, vibrações, zonas de vizinhança” (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.25). “No amor, dizendo acto de o sagrar, apertado o corpo do recém-nascido / no ovo solar, / há ainda um outro / corpo incluído, / [...] / um repuxo, um magma, / substância solta, /com pulmões” (JORGE, 1973, p. 72). Assim, o corpo insurrecto consome-por inteiro, sem repartições, *outsider* de um sistema a impelir funções determinadas, logo, C₅O que “não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera” (DELEUZE; GUATARRI, 1996. p. 22). O corpo sem órgãos de Luiza Neto Jorge é uma “máquina de oscilar” insurrecta, insubordinada “máquina de guerrilha”:

Luiza Neto Jorge desenvolveu uma verdadeira máquina de guerrilha (e não de guerra, porque é obliquamente que ela actua): a sua escrita, à qual, não por acaso chegou a referir-se como “máquina de oscilar” – uma máquina de contornar, desfocando, de criar estranhamento discursivo, capaz de usos linguísticos inimaginados, dinamitando a língua e a tradição. É por esse motivo que a sua poesia configura um uso menor da língua: ela funciona de modo minoritário, apresenta-se como um foco de resistência, tornando-se assim eminentemente política. (MARTELO, 2006, p. 102).

Uma escrita em que o discurso político insubordina-se diante do Estado salazarista a impor às mulheres um lugar de subalternidade diante da sociedade patriarcal portuguesa:

Luiza Neto Jorge parece aproximar-se da tese deleuziana de que uma literatura menor estabelece uma ligação do individual com o imediato político [...] uma escrita de insurreição, onde a voz feminina do sujeito/poeta se mistura numa rede de vozes múltiplas, desejantes, insubordinadas [...]. (MARTELO, 2006, p. 100-102)

Uma escrita de insurreição em que essas vozes múltiplas, na produção de Luiza N.J., imbricam-se como um corpo insurrecto, insubordinando uma poesia insubordinada, na qual o uso que se faz da linguagem é sempre a de uma resistência política ao fascismo:

De um idêntico vínculo entre corpo e texto nos fala a poesia de Luiza Neto Jorge, que (pelo lugar que nela ocupam o corpo e a sexualidade), Rosa Martelo diz aproximar-se do quadro da luta feminista, tal como a de Maria Teresa Horta, ressaltando, todavia, que ‘enquanto esta [Horta] recorre ao erotismo para desenvolver uma temática e construir consistentemente um sujeito desejante feminino em contraponto à imagem atávica da mulher como objeto de desejo, no caso de Luiza Neto Jorge é a própria escrita (enquanto acto e matéria) que é erotizada’(AMARAL, 2003⁶²).

“Pouco depois, chega ao pé de mim uma francesa que mal conheço e diz-me: já a viste? É extraordinária, não é? Fala da Luiza, evidentemente [...]”, testemunhou Alberto Seixas Santos (2006, p. 113). Para mim, cometendo todos os pecados hagiográficos em uma crítica literária, parece-me que ela é sim extraordinária e assim me afeta. Afecções que me impulsionam a ler seu discurso político como antifascista em articulações com questões políticas de agora, como as discussões feministas tão em evidência aqui, em Portugal, em vários locais do mundo, abrangendo mulheres cis e transgêneros de faixas etárias cada vez mais jovens. Corpos insurrectos, máquinas de guerrilhas a tensionar os sexismos de ontem e de hoje: “e às jazidas do sémen, ao tenro veio / da madre / século após século retornarmos” (JORGE, 1989, p. 15; “Nós, que medimos a morte”).

No último capítulo, tratarei das implicações desse discurso menor de Luiza Neto Jorge frente ao contexto de ditadura salazarista em Portugal. Partindo do mote, deus-pátria-família, isto é, “Salazar três vezes, no eco da sala de aula” (JORGE, 1989, p. 35; “Anos quarenta, os meus”), discorrei sobre questões de gênero e de sexualidade. Tudo isso, perambulando por tempos históricos das décadas de sessenta e de setenta do século passado e o contemporâneo, portanto, tempos de Luiza N.J emaranhados nos meus.

⁶² Texto disponível *online* conforme consta nas referências bibliográficas, por isso, a ausência de indicação de página.

3 EXORCISMOS

*o sangue o suor
a água lustral
o leite do sol
retido na mama
o sangue sangrando
com o vinho
o pranto o rito
líquido o vinho
tinto no mijo
de deus no sangue
descendo na urina
subindo água
benta no sangue
o filtro do amor
filtrando o suor
um licor dividindo
o choro do pus*

Luiza Neto Jorge
(1973, p. 73; “Exorcismo”)

3.1 Fracturas, corpos vulneráveis e insubordinados

Sendo o corpo insubordinado, os transbordamentos resvalam na escolha do que é pesquisado. A pesquisa é inescapavelmente interessada. Há sempre impactos sócio-políticos em jogo no recorte que fazemos. E há impactos do corpo e no corpo. Faço aqui uma divagação, uma dilatação ou, como escreveu Luiza N.J. em “Introdução ao tempo”: “Façamos greve de tempo / De pulmões castos não respiremos / As folhas trágicas veias / podem cair / Fechemos os olhos dentro / Silente na rocha amarga / o sulco humilde de nós” (JORGE, 1973, p. 17). Nessa greve de curtíssima duração, dentro de mim, os olhos não se conseguem fechar, “o corpo ainda é pouco⁶³”:

No sentido de “sobreviver”, o corpo tem de contar com o que está fora dele.[...] Como algo que, por definição, está submetido à habilidade e à força do social, o corpo é vulnerável. [...] usufrui e responde à exterioridade do mundo, uma exterioridade que define sua disposição, sua passividade e atividade. [...] Esse “defrontar-se com” é uma das modalidades que define o corpo. E, no entanto, essa alteridade invasiva com a qual o corpo se depara pode ser, e com frequência é, o que anima a reação a esse mundo. Essa reação pode incluir um amplo espectro de emoções: prazer, raiva, sofrimento, esperança, para citar apenas algumas.

⁶³ Verso de “O pulso”, música dos Titãs.

Essas emoções, [...] tornam-se não apenas a sustentação, mas a própria substância da ideiação e da crítica. (BUTLER, 2009, p. 58)

Corpo vulnerável à exterioridade do mundo em violências de gênero, de classe e de raça, que exigem do corpo que responda em resistência e não somente sobreviva. A sobrevivência pode cercear a insubordinação. O corpo que pesquisa necessariamente na dicção de interseccionalidades de gênero, de raça, de classe, dentre outras, quer escapar da assepsia higienizada e gentrificada e se defronta, a todo momento, com as violências e reage, com mais ou menos vigor, com maior ou menor habilidade, com pouca ou muita intervenção. Mas corpo vulnerável sempre. “Greve de tempo”: do saldo da subjetividade que se defronta com a exterioridade, dentre o “amplo espectro de emoções”, também há a tensão. Dente meu molar esquerdo inferior, fraturado em um só golpe segundo a dentista, que atendeu outros três casos de universitários em reta final de trabalhos acadêmicos: “Despedaça expor esta fractura, / [...] / e um braço na tormenta salienta-se das vagas” (JORGE, 1989, p. 12; “Fractura”).

Antes de voltarmos ao Portugal de Luiza N. J., mais uma dilatação para pausar em outro mar, outro tom de azul. Em Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde, de onde escrevo parte deste terceiro capítulo. Há mais fraturas, interseccionalidades presentes. Uma portuguesa, que lá dá aulas, diz-me que nunca se sentiu tão branca como nesse país arquipélago. Talvez tenha naquele sítio (para sublinhar uma dicção portuguesa) tido consciência, segundo ela disse, de sua branquitude. Doutoranda, dorme com protetor bucal que eu também deverei usar. Corpo vulnerável, ela já deslocou o maxilar em momentos nos quais teve que se defrontar com a exterioridade do mundo. A portuguesa que põe seus dentes em risco, corpo vulnerável, toda pintada, da cabeça aos pés de carvão de pilha alcalina no carnaval de Mindelo, disse: se não se inscrevem em seu corpo nem memórias do 25 de abril, tempo recente, não seria ela responsável por passados tantos séculos de exploração colonial.

Essa jovem portuguesa pinta-se de preto, veste saia e usa adereços da mandinga⁶⁴, brinca o carnaval de 2016 de Ribeirabote, periferia de Mindelo. Ela, ao contrário de mim, não teme o carvão retirado de pilhas alcalinas que serve de tinta preta para pintar corpos não brancos e ainda os brancos dos turistas não receosos dos riscos que as alcalinas podem causar à pele. Também, nesse domingo de fevereiro, brinco o mesmo carnaval da

⁶⁴ Manifestação cultural que acontece em Cabo Verde durante o carnaval. Homens e mulheres pintam-se de preto e usam roupas e adereços que remetem aos mandingas, grupo étnico do continente africano. Fantasiados de mandingas, cabo-verdianos e alguns poucos turistas dançam, cantam marchinhas, tocam instrumentos de sopro e percussão, seguidos por uma multidão.

portuguesa que usa protetor bucal. Sinto meu corpo em meio aos corpos cabo-verdianos que dançam ao som da percussão e dos instrumentos de sopro e dos urros da mandinga. Como não me lembrar de semelhanças com o carnaval de rua de Salvador? Como não, apesar das diferenças, tentar repetições? Para não se apertar, evite a lateral dos blocos, os empurrões das cordas esmagam quem está na pipoca, aquela pessoa fora do bloco por motivo de insubordinação política ou de desinteresse ou de falta de dinheiro mesmo que faz com que não pague para sair dentro das cordas. A experiência em Salvador alerta: preferir sempre o pouco de espaço na frente ou atrás dos trios elétricos que puxam esses blocos. Há alguns anos não mais experimento o reinado de momos soteropolitanos, mas a memória do corpo lembrou-me dessas regras em Mindelo.

Foliã de tantos carnavais, quis-me vulnerável ao aperto. Senti o meu quase desaparecimento e provável esmagamento nas estreitezas da lateral das cordas, encontrando-me com os muros e fachadas das casas. Ruas de paralelepípedos, sem calçamento, esgotos a céu aberto, enladeiradas, de ribanceirinhas, de periferia, de bairros arrumadinhos e de centro da cidade, nelas ou dançava ou dançava. Apertada entre a multidão, percorri quase toda Mindelo em uma tarde. Haveria outro jeito de sentir ou pretender sentir o carnaval, pretensamente, de uma mesma maneira que cabo-verdianas na mandinga de Ribeirabote sentem? Haveria melhor jeito de um *tour* assim pela cidade para quem por lá desembarcou pouco mais de 24 horas antes? Respiros? Sim, tive alguns momentos deles na frente e no fundo das cordas da mandinga de Ribeirabote, mas parecia muito espaço e tempo para mais observar do que sentir a cidade.

Além das férias na Caparica, da vida em Paris, das idas à feira da Ladra, dos encontros com os seus, com poetas e artistas plásticos e cineastas e amigos, como o editor da *&etc*, Vítor Tavares, corpos que se defrontavam com o fascismo do Estado Novo e se insubordinavam com comportamentos e produções de imagens e com discursos libertários contra o salazarismo, teria Luiza N.J. percorrido ruas dessa “Nha Terra”? “Subitamente vamos pela rua... / [...] / brincamos facilmente aos pássaros bíblicos. Navio mercante de papel colado – qual o teu rumo de papel colado? Quando a bússola soçobrou no lastro do horizonte” (JORGE, 1973, p. 22; “Subitamente vamos pela rua”).



Fig. 32 Carnaval 2016, Mandinga de Ribeirabote, periferia de Mindelo.⁶⁵



Fig. 33 Mandinga de Ribeirabote, Carnaval 2016, Mindelo⁶⁶.

Vítor Tavares, em entrevista a Alexandra Lucas Coelho, disse ter atentado para a brutalidade do colonialismo português quando esteve em Angola. Foi “para lá ainda toda mocidade portuguesa” e pensava não haver racismo:

A Casa da Mocidade Portuguesa era na Rua do Quelhas [que sobe da Madragoa para a Lapa]. Quando se aproximava o Verão, os dirigentes da Mocidade andavam ali pelo bairro a recrutar rapaziada dizendo assim às mães: “Venham ver as instalações”. Eram magníficas, tinham piscina e tudo. E a cozinha, a alimentação, frangos, bifes. As mães ficavam assim: “Quanto custa?” “Nada”. “Nada?!...” E, para o que era sempre um problema das mães naqueles meses de Verão – onde pôr a rapaziada, que só podia estar fatalmente ali na rua -, era um sítio porreiro. Toca a levar a criança. A minha mãe vai ver aquilo e sai

⁶⁵ Fotografia de Lara Plácido, arquiteta e realizadora de audiovisual portuguesa.

⁶⁶ Idem.

de lá maravilhada. [...] Saio de lá graduado, comandante de castelo. Aquilo tinha uma parte de instrução quase pré-militar, num quartel da guarda nacional republicana, [...], e lá fomos nós miúdos de 12, 13 anos, para a instrução militar. Não era tipo ideológico directo. Era de carácter histórico. A grandeza da nossa pátria, os nossos grandes heróis, D. Nuno Álvares Pereira, a gesta dos Descobrimentos, uma educação ultranacionalista, mas só isso, nitidamente. Eu, patriota, acho que era antes de ir para a Mocidade Portuguesa. Não me pergunte porquê mas eu gostava de ser português. Era minha terra. E saio da Mocidade Portuguesa com aquilo na cabeça. Eh pá, tínhamos sido dos primeiros povos a abolir a escravatura, tínhamos um tipo de convívio com o Ultramar, com o preto, que os outros povos não tinham. É assim que parto daqui. Só que logo no dia em que o barco atraca ao porto do Lobito, e estou ainda na amurada, vejo um capataz, necessariamente branco, com uma fileira de pretos, aí uns 30 ou 40, presos com cordas muito grossas nos pulsos e nos tornozelos para a estiva. Pergunto a um engenheiro belga que já tinha experiência de África o que era aquilo, e ele diz-me que eram os contratados. “Mas eles estão acorrentados”. “Estão, porque é assim”. Meses depois já eu sabia timentim-por-timentim o que era essa história dos contratados e como é que a escravatura continuava em Angola, e até o *apartheid* e tudo. Entretanto, as independências estavam a vir de Norte para Sul, andavam no ar. [...]. (LOPES; COELHO *et al*, 2013, p. 126-127).

Tavares fez “algum nome no activismo de jornalismo-político” (2013, p.126) e saiu de Angola “todo Amílcar Cabral” (2013, p.126). Teria Luiza N.J. defrontado seu corpo com as violências do salazarismo nas colônias e durante as guerras coloniais? Aqui, em Cabo Verde, quero visitar o Tarrafal⁶⁷, – Salazar no eco das visitas turísticas.



Fig. 34 São Vicente, Cabo Verde, fevereiro, 2016⁶⁸.

⁶⁷ A PIDE, polícia política do Salazarismo, também se instalou em Cabo Verde e os presos políticos, ativistas pelo movimento da independência do país africano, são enviados para a colônia penal do Tarrafal, distrito da Ilha de Santiago. Cf. João Vicente Lopes, *Tarrafal: chão bom: memórias e verdades* (2012, p. 21-2).

⁶⁸ Fotografia feita por mim.

3.2 Sítios sorvidos: insubordinações na casa do império

Em “Sítio Sorvido”, Luiza N.J. já alertara para calmarias aparentes, uma certa beleza plácida que camuflaria tempestades: a “tranquilidade de um sítio é como / o limiar náutico da beleza / esse reduto assaltado isso / que não existe talvez” (JORGE, 1973, p. 192). Versos que me remetem ao filme *A cidade está tranquila* (2000) de Robert Guédiguian no qual Marselha, vista como mostra uma das cenas, de uma varanda de classe média alta, parecia sossegada. Entretanto, outras sequências do filme explicitam conflitos familiares e de classe, para citar algumas turbulências de micro e de macro política destacados pelo cineasta francês. O sítio de onde nos posicionamos é variável relevante, como já acentuei no primeiro capítulo, na construção de nossos modos de ver. Daí a importância das leituras que considerem interseccionalidades de raça, de gênero, de classe, geracionais, dentre outras intersecções possíveis, porque “nem tudo nem todos / são visíveis deste sítio / quer seja o oceano a porta / ou o purgatório” (JORGE, 1973, 195; “Sítio Sorvido II”). Das janelas da periferia de Marselha, assim como das lajes dos bairros pobres brasileiros, a cidade é ainda mais violenta, também sujeita às violências do Estado. De janelas de classe média como a minha, o medo é do outro periférico que pode vir atentar contra a vida pela sede de consumo, mas se há segurança privada ou a patrulha da polícia do Estado, a insegurança, ah, ilusão, parece morar longe. A distância de onde nos posicionamos mede nossa indiferença ou nossa afetação quando fazemos nossas leituras de textos e de mundo:

Eis-me num café longínquo onde o que há
são cadeiras

[...]

Apenas um objeto
Menos contaminado

[...]

Secreção de gestos fortuitos
Em honra de um sítio invadido

Ou evadido (JORGE, 1973, p. 193; “Sítio Sorvido”)

O imperialismo português nunca foi fraterno, assim como não o foi o francês, o britânico, o belga... Desde as naus, houve violências do colonizador em prol da expansão de um império. Invasão de terras, saques, violação de mulheres. Aqui, bem sabemos, o processo colonial resultou, primeiramente, em populações indígenas dizimadas e doentes, mulheres violadas. Parecia apenas estar o homem branco encantado com as vergonhas

expostas das índias e tantas foram as mulheres violadas. Violência persistente nas relações entre negros e brancos, mulheres escravizadas e estupradas e enterrando seus fetos, não bastava a exploração de mão-de-obra escrava. Séculos depois, “Passada a porta passado oceano” (JORGE, 1973, p. 194; “Sítio Sorvido II”), a resistência da “casa grande”, isto é, a rejeição por parte de uma elite brasileira de mentalidade ainda colonial em aceitar políticas afirmativas: discurso de meritocracia para negar a necessidade das cotas raciais em universidades públicas. As mães negras continuam a enterrar seus filhos, mortos por balas achadas, certas que são, nos corpos de seus filhos negros. O mar azul, mais ou menos límpido, “no fundo que porcaria / esconde?” (JORGE, 1973, p. 194; “Sítio Sorvido II”). Da mesa posta pela empregada doméstica negra mal remunerada e sem carteira assinada, presenciamos a convivência da classe média e das elites, em sua imensa maioria branca, com as desigualdades sócio raciais. Por mais que os empregadores camuflam sua exploração com uma falsa brandura em relações sociais desiguais baseadas em, por exemplo, trocas de favores⁶⁹ por uma eterna gratidão subalterna de seus empregados, o racismo, para focarmos em apenas um eixo interseccional, é perverso nas nossas ditas ordeiras e progressistas classes média e alta. Há sim escamoteamentos: “Enquanto a mesa redonda põe / [a nossa] doçura à prova”⁷⁰ (JORGE, 1973, p. 195; “Sítio Sorvido II”).

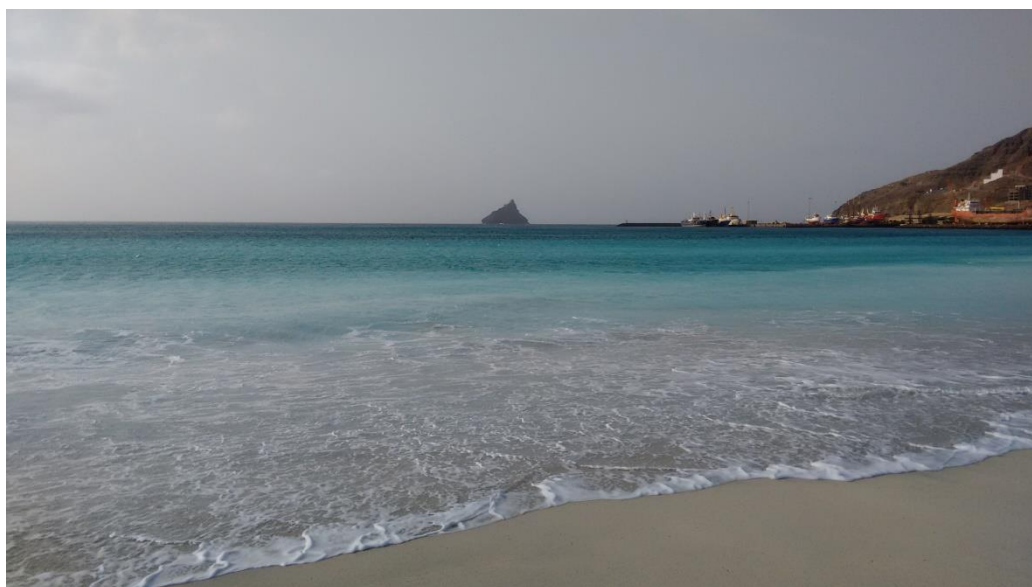


Fig. 35 São Vicente, Cabo Verde, fevereiro, 2016⁷¹.

⁶⁹ Quantos casos de adolescentes pobres trazidas de cidades do interior por famílias de classe média. Promessa de apoios, casa e comida, para estudar na capital e em troca do trabalho como empregadas domésticas.

⁷⁰ Lembro dos filmes brasileiros *A Negação do Brasil* (2000) de Joel Zito Araújo e *Cronicamente Inviável* (2000) de Sérgio Bianchi.

⁷¹ Fotografia feita por mim.

Em Cabo Verde, ecos de Portugal e do Brasil (no que teriam de pior?). Cheguei ao aeroporto de Mindelo em um sábado de manhã. Sol, vento, clima ameno. Minha aparência fenotípica parecida com a de mulheres cabo-verdianas não me deixou acima de quaisquer suspeitas, apesar do esmero com que procurei valer-me na vestimenta, roupa discreta e elegante para a viagem. Talvez minha mala tenha sido revistada e as perguntas desconfiadas sobre minha estadia foram feitas, dirão uns, por conta de outros fatores, como o fato de eu ter viajado desacompanhada. Parece que mulheres viajando sozinhas costumam carregar drogas ilícitas, dizem também. Certo que turistas brancos também tiveram malas reviradas, depois de mim. Eu vi, mas não sei se isso me confortou. Ainda não sei se, durante os dias em que estive em Cabo Verde, me senti confortável por não ser branca como minhas amigas portuguesas em um lugar onde a maioria das pessoas assemelhava-se a mim, fenotipicamente. Elas pareciam ser mais prestativamente bem recebidas pela população local do que eu. Bem, no retorno ao Brasil, em Sal, outra cidade de Cabo Verde, escala depois da partida de Mindelo, estive, mais uma vez, sob suspeita. Enquanto um jovem branco brasileiro com mochila de trilha passou incólume, um dos agentes responsáveis pelo detector de objetos ilícitos pediu a uma policial que revistasse minha pequena mochila. Eu carregava: *notebook*, uma câmera *gopro*, um gravador digital, um livro acerca de notas biográficas sobre Amílcar Cabral e outro a respeito do Tarrafal. Minha bagagem – depois de assim exposta nas cestinhas plásticas sobre a esteirinha rolante do detector – renderam-me um vocativo antes não me direcionado: “Obrigada, senhora”, disse-me a policial, agora zelosa por guardar de volta os objetos na minha mochila. Talvez, não tenha sido meu cabelo, Djamilia Pereira, cacheado, mas não crespo como o seu de africana deslocada em Lisboa, que me denunciou porque nem tudo desse seu modo de ver é racismo, mulher, dirão muitos, posso discordar deles:

[...] quando saiu a edição portuguesa de *Americanah*, da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichí, Djaimilia Pereira de Almeida achou que já não precisava de escrever. Naquele romance de desenraizamento e adaptação estavam as angústias e as atribulações de um cabelo crespo que era uma espécie de corpo estranho, difícil de domar, fora dos padrões convencionais de beleza, desafiador de integração, marca indelével de identidade. “O livro dela saiu já eu estava a escrever, mas o que eu queria dizer tinha um lado mais contemplativo e melancólico”, diz a escritora de 33 anos, natural de Luanda, que acaba de publicar *Esse Cabelo*. (O PÚBLICO, 2015)

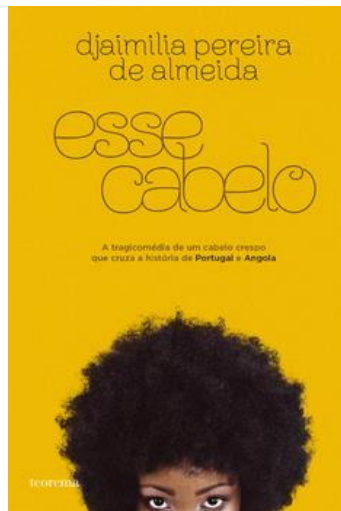


Fig.36 capa do livro **esse cabelo** de Djaimilia Pereira de Almeida⁷².

No prefácio da edição brasileira de *O Atlântico negro*, Paul Gilroy posiciona-se quanto ao lugar político do qual fala. Seu modo de dizer o mundo está permeado por sua condição, da qual ele não se esquivava, de intelectual do Norte. Ele problematiza essa condição e utiliza, ao longo do prefácio, palavras como “hesitação” e “inibição”, além do “parece adequado” que abre seu texto, mostrando-se cauteloso e respeitoso, uma vez que, de acordo com ele, e parece difícil discordar dessa afirmação, ninguém necessita que estrangeiros deem aula sobre racismo no Brasil (2001, p.10). Ele faz referências a tensionamentos e conquistas de movimentos negros brasileiros ao assegurarem “o reconhecimento do racismo como aspecto estruturante da sociedade brasileira” (GILROY, 2001, p. 9) em meio às comemorações dos 500 anos do país. Cabe salientar que foi em 2001, ano do lançamento da edição brasileira, que ocorreu a III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, na qual o governo brasileiro assumiu o compromisso de implantar o sistema de cotas, logo, uma conquista dos movimentos sociais: o corpo nacional defrontando-se com o racismo. O Norte, reconhece Gilroy, tem muito que aprender com o sul, neste caso específico, com o Brasil, sobre racismo e desigualdades socioeconômicas:

Sugiro que devemos reconsiderar as possibilidades de escrever relatos não-centrados na Europa sobre como as culturas dissidentes da modernidade do Atlântico negro têm desenvolvido e modificado este mundo fragmentado, contribuindo amplamente para a saúde de nosso planeta e para suas aspirações democráticas. Este trabalho corresponde as aflições da geração da Guerra Fria, que incluem a atração pelo passado, a adesão ética e política a idéia de celebrar a experiência sublime da escravidão e uma disposição geralmente favorável diante de movimentos sociais que desafiem o sistema numa insurgência

⁷² Disponível em: http://www.leyaonline.com/fotos/produtos/500_9789724750385_esse_cabelo.jpg. Acesso em fevereiro de 2015.

revolucionária que completamente amplie e então repudie um Iluminismo europeu incompleto e codificado racialmente. (GILROY, 2001, p. 16)

Em vez de permanecer eurocentrado, prestar atenção no Sul como protagonista é algo que provavelmente Gilroy sentiu também ecoando enquanto pressão das ruas, como os movimentos antiglobalização que, mesmo oriundos do Norte, mostravam-se solidários ao sul e acirravam as tensões naquele ano de 2001. A morte de um jovem manifestante chamado Carlo Giuliani por disparos da polícia e seu brutal aparato repressor, em Gênova, na Itália, durante uma manifestação contra as ações político-econômicas do G-8, ecoaram gritos de indignação naquele ano de 2001. “Gritámos com a ambulância exausta. Acenava, de dentro, um homem morto”. Esses também são versos de “Subitamente vamos pela Rua” (JORGE, 1973, p. 22), mas poderiam ser imagens de Gênova. Os gritos e acenos a que me remetem os versos de Luiza N. J. agora são também outros, gritos insubordinados diante da morte de Cláudia Silva Ferreira, trabalhadora de um bairro de periferia do Rio de Janeiro, também morta por policiais e arrastada por uma viatura. Penso na exaustão de um corpo manter-se alerta, vigilante e em movimento, resistindo à barbárie, à violência tão ordinária, portanto, banalizada, e não mais restrita a tempos de exceção, a exemplo de uma ditadura como a salazarista. Do porta-malas do camburão, a mulher morta não acenava. Embora exauridos, gritávamos, porém, a viatura não parecia exausta, tanta era a velocidade com que arrastava não mais a mulher, mãe, trabalhadora, mas um corpo, mais um corpo negro:

Em 16 de março de 2014, policiais militares do Rio de Janeiro balearam e feriram gravemente Cláudia Silva Ferreira perto de sua casa, quando ela se encontrava no caminho para comprar pão e frios. Os policiais estavam em um tiroteio com supostos traficantes de drogas e atiraram duas vezes nela: - “Balas perdidas!” Embora ela já estivesse gravemente ferida, a polícia esperou até que o confronto acabasse para colocá-la no porta-malas do camburão e só então levá-la ao hospital. Em seguida, ainda no caminho do hospital, ela caiu do porta-malas, sem que os policiais parassem o carro. Eles continuaram a arrastá-la, presa à parte de trás do veículo por 250 metros até pararem em um sinal vermelho, quando então enfiaram seu corpo inerte de novo dentro do porta-malas. [...]. Os policiais no carro ouviram as pessoas na rua gritando para eles pararem. E eles continuaram. [...]. A violência contra as mulheres negras é uma violência comum, global, geracional. Enquanto mulher negra, estou dolorosamente ciente de que em qualquer lugar e em quase todos os lugares que eu vá, eu sou um alvo para o heteropatriarcado supremacista branco, [...] (SMITH, 2014, p. 2-4)

Os gritos são tantos diante do extermínio cotidiano de jovens negros no Brasil. Racismo e violência policial também contra jovens imigrantes e/ou descendentes de africanos em fevereiro de 2014 no bairro de Cova da Moura, periferia de Lisboa, no mesmo mês em que foram assassinados doze jovens negros no bairro do Cabula, em

Salvador. Um dos possíveis exemplos de aproximação de nossos racismos institucionalizados e emaranhado nas vísceras de nossas relações sociais tropicais e lusitanas. No Brasil e em Cabo Verde, como em tantos algures e alhures, como em Portugal de hoje e de ontem, há muito o que se aprender sobre racismo:

[...] incidentes entre habitantes e polícia no bairro da Cova da Moura, na amadora, com vários jovens a queixarem-se de terem sido espancados pelos agentes, “são um problema do Estado de direito e da democracia”, considera o sociólogo Boaventura Sousa Santos, que esteve esta quinta-feira numa manifestação contra o racismo defronte do Parlamento.

[...]

Porque só há uma maneira de eliminar o racismo, sublinha o académico: “Reconhecer que ele existe”.⁷³



Fig. 37 Cordeiros no carnaval de Salvador⁷⁴

3.3 Sítios revisitados: ecos dos cravos e outras imagens de insubordinação

Acompanho a mandinga, olhos estrangeiros os meus fechados dentro procuram e acreditam encontrar imagens sobreviventes: acompanho a mandinga tão periferia de Salvador nos corpos, instrumentos de percussão similares, a polícia de intervenção, tão nossa familiar, toda em azul, cinco ou seis homens ou sete, memória traiçoeira, poucos eram os policiais e pareciam muitos com as armas ali, à espreita, ostensivamente, encapuzados, tão Brasil, bem mais altos que a média dos corpos cabo-verdianos que ali dançavam. Mas pesquiso a produção de uma poeta portuguesa. Volto-me para o norte,

⁷³Trechos de “Incidentes com polícia na Cova da Moura ‘são um problema do Estado de Direito’” de 12/02/15. Disponível em: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/incidentes-com-policia-na-cova-da-moura-sao-um-problema-do-estado-de-direito-1685981>. Acesso em 13 de fevereiro de 2015.

⁷⁴Disponível em: <http://correionago.ning.com/profiles/blogs/as-cordas-no-carnaval-por-george-oliveira>. Acesso em fevereiro de 2016. Um destaque sempre relevante: os cordeiros no carnaval de Salvador são uma das imagens sobreviventes do racismo na Bahia, mal remunerados, segregam a maioria branca presente nos blocos de elite da maioria negra, fora das cordas, espremida também pelos gigantes e caros camarotes que ocupam há muitos carnavais o espaço público.

para Portugal, país periférico na Europa, país em crise econômica a assistir a emigração de centenas de jovens desempregados. Há, neste século XXI, desde Gênova e de outras cidades onde eclodiram movimentos antiglobalização, uma outra solidariedade possível entre o norte e o sul; pensemos no Ocupa Wall Street, no Ocupa Cinelândia, no Ocupa Estelita, na Praça Tahrir e sua primavera árabe, nas manifestações na Turquia, no movimento 15-M na Espanha, em Hong Kong, em Ferguson e no Reaja ou será Mortx, na reação ao assassinato de jovens no México, pensemos na resistência indígena e quilombola, na marcha das vadias mundo afora, nas ações LGBTTTQI⁷⁵:

O M12M, Movimento 12 de Março ou Geração à Rasca, em Portugal, o M15M, Movimento 15 de Maio ou Movimento dos Indignados, na Espanha, e o Occupy Wall Street, nos Estados Unidos, surgem no bojo da aguda crise financeira que atinge o núcleo orgânico do capitalismo global desde 2008. O Occupy Wall Street foi inspirado nos movimentos sociais europeus como o M15M, que por sua vez foram influenciados pelas rebeliões de massa que impulsionaram a Primavera Árabe e derrubaram governos na Tunísia e no Egito.

[...]

Em todos esses novos movimentos, o papel das redes sociais, como Facebook e Twitter, na organização das manifestações foi importante. Na verdade, o Occupy Wall Street, o Movimento dos Indignados e o movimento Geração à Rasca são exemplos candentes da verdadeira globalização “dos de baixo”, que hoje se contrapõe à globalização dos de “cima”.

Podemos salientar algumas características desses novos movimentos sociais. Primeiro, constituem-se de densa e complexa diversidade social, exprimindo a universalização da condição de proletariedade (os 99%). (ALVES, 2012, p.31-32)



Fig. 38 Lisboa, Portugal, janeiro, 2012⁷⁶.

⁷⁵ Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queers*, intersexos.

⁷⁶ Fotografia feita por mim.



Fig. 39 Belém, Portugal, janeiro, 2012⁷⁷.

A portuguesa que quando termina a mandiga leva horas, e muitos banhos em outros dias, para tirar a tinta preta das alcalinas do corpo, dá aulas em Mindelo, pois procura melhores condições de trabalho. Há tantos outros jovens portugueses desempregados em Portugal. Deveria talvez ter perguntado, mas não perguntei, se ela participou das manifestações de 2013 organizadas pelo movimento “Que se lixe a troika”, contra, principalmente, as medidas de austeridade a atingir pensionistas, aposentados e a aumentar o número de desempregados. Medidas que agora o recém-empossado governo socialista do primeiro-ministro António Costa, pressionado pelos partidos Bloco de Esquerda e o Comunista, prometeu partes delas rever. O escritor português José Luis Peixoto é um dos portugueses indignados. Além de romances, poemas e literatura de viagem, escreve crônicas e à crise político-econômica do “país do sol morninho” não é, obviamente, indiferente. Em junho de 2013, com ecos das manifestações antitroika, Peixoto escreveu:

Até aqui, em Portugal, «emigração» tinha um significado muito preciso, carregado de símbolos. Quando alguém mencionava essa palavra, referia-se principalmente a uma multidão de centenas de milhares de pessoas que saíram do país nos anos sessenta e setenta. Empurrados pela miséria da ditadura salazarista e pela guerra colonial, uma grande parte desses indivíduos atravessavam as fronteiras ilegalmente e quando chegavam à França era como se aterrassem no planeta Marte. Com muito pouca educação, os homens trabalhavam na construção civil e as mulheres faziam limpezas em casas privadas ou eram porteiras de prédios.

[...]

Toda a gente já sabia que não há lugar em Portugal para a maioria dos recém-licenciados.

⁷⁷ Idem.

[...]

Setembro do ano passado [2012], um oceano de milhares de pessoas encheu as ruas das principais cidades. E, este ano, no mês de março, Portugal teve as suas maiores manifestações desde a revolução de 1974. As multidões precisavam de falar, como se estivessem quase a asfixiar e respirassem palavras. Cada indivíduo dessas multidões precisava de falar, o Facebook deixou de ser suficiente. (PEIXOTO, 2013, p. 2-5)



Fig. 40 Manifestações em março de 2013, em Portugal⁷⁸.

Ecos da Revolução dos Cravos que derrubou o salazarismo. Para que se lixe a troika, os manifestantes portugueses cantaram, em manifestações em março de 2013, em uma dada hora previamente combinada, em cidades como Lisboa e Porto, a senha do 25 de Abril: “Grândola Vila Morena”. No Brasil, mais precisamente junho daquele ano, multidões, incluindo indivíduos de matizes ideológicos diversos e inconciliáveis, também foram às ruas. O mote inicial dos protestos foi a insubordinação frente ao aumento de tarifas de ônibus, posteriormente, o enfrentamento às políticas de remoção de famílias e aos gastos superfaturados em decorrência das obras de infraestrutura e de construção de estádios para a copa do mundo de futebol de 2014 em detrimento de verbas para saúde e educação foi bandeira dos manifestantes em grande parte das capitais brasileiras, mais acirradamente no Rio de Janeiro e em algumas cidades do interior do país. Setores conservadores de centro e de direita também aproveitaram o *boom* dessas manifestações de massa para entoarem seus cânticos nacionalistas com ecos de tradição, família e propriedade, contra corrupção:

⁷⁸ Disponível em: http://www.diarioliberalidade.org/archivos/Administradores/Maur%C3%ADcio/2013-04/110413_quemmais.JPG. Acesso em março de 2015.



Fig. 41 Manifestações em junho de 2013 no Brasil⁷⁹



Fig. 42 Manifestações em junho de 2013, em Salvador⁸⁰.

“É pela rua que vou. [...]. Saímos com um relógio vivo em cada artéria. [...]. Sinto que posso subir às árvores e colher os ninhos – tenho mãos líricas de ladrões de luas, mãos crucificadas em palcos de tragédia” (JORGE, 1973, p. 24-5; “Subitamente vamos pela rua”). Pesquiso a produção de imagens na poesia e na produção audiovisual de Luiza N.J. em articulação com seu discurso político no contexto do salazarismo. Logo, pesquiso um corpo que se defronta com o fascismo e o imperialismo. Corpo insurrecto, produção

⁷⁹ Disponível em:

http://conteudo.ebc.com.br/portal/projetos/2014/manifestacoes2013/img/manifestacao_02.jpg. Acesso em dezembro de 2015.

⁸⁰ Disponível em: http://imguol.com/c/noticias/2013/06/20/20jun2013---manifestantes-fogem-das-bombas-de-gas-lacrimogeneo-jogadas-pela-policia-durante-manifestacao-em-salvador-ba-1371774520445_956x500.jpg. Acesso em dezembro de 2015.

insubordinada. Deliberadamente, optei por pensar em insubordinação e não insurreição por essa última palavra implicar levante contra uma ordem instituída. Nesse sentido, um poder institucional parece figurar majoritariamente enquanto alvo da resistência insurrecta. Por outro viés, insubordinar-se implicaria desobediência não necessariamente a uma autoridade, mas a demandas, solicitações, ações, hábitos, não necessariamente a ordens, obrigações, imposições, como, por exemplo, não pagar os dez por cento em um restaurante, não querer cumprir horários, não produzir, pelo menos é nesse sentido que quero pensar aqui insubordinação. De todo modo, uma consulta a um dicionário pode dar alguma legitimidade às escolhas voluntariamente deliberadas: Insubordinado – que ou aquele que se caracteriza por uma atitude de desobediência, de indocilidade, de independência. Cabe recorrer ainda a uma problematização conceitual proposta no dicionário de política de Norberto Bobbio (1998, p. 631):

Insurreição. É o movimento generalizado de um núcleo de indivíduos contra o poder dominante, normalmente identificado com o Governo; coincide, em geral, com qualquer rebelião de massa e é caracterizado pelo uso da violência, mesmo que esta não se manifeste necessariamente em forma física ou material, mas somente moral. A Insurreição é uma espécie de preâmbulo para a revolução, e o seu traço distintivo é, sobretudo, sua limitada duração no tempo; de fato, ou dá lugar à revolução e, nesse sentido, quer a preparação tática quer os objetivos estratégicos fazem parte de um mais amplo discurso que é a revolução, ou tem fim em si mesma e, portanto, tende mais a coincidir com manifestações de massa que implicam, porém, uma menor participação de pessoas, como a sedição ou o motim. Sendo que o termo Insurreição deriva do latim *insurgere* (levantar-se contra), no passado teve o mais das vezes o sentido limitativo do movimento "legítimo", guiado pelos fautores do direito e da legitimidade, contra o usurpador ou os usurpadores, que se apossaram do poder pela força e pela fraude. Com a Revolução Francesa assumiu o sentido moderno de movimento contra a opressão do povo e em prol da libertação geral, conduzida de baixo para cima, visando derrubar o Governo existente (Insurreição com fins políticos) ou a classe dirigente na sua totalidade (Insurreição com fins sociais).

Uma “vida sem catracas” é uma vida sem amarras, não tão somente do sistema, mas de um modo de ser produtivo. Daí que as manifestações de 2013 no Brasil e os movimentos como os indignados na Espanha e os Ocupas e os Antitroika, para citar alguns, são, no mínimo, incipientemente analisados. Sim, análise e não leitura pelos que assim os tomam como objeto, pois partem de modos de ver que entendem política exclusivamente a partir de instituições, de conceitos como democracia representativa e política partidária. Esses movimentos insubordinados são muito recentes, e a proximidade temporal, bem sabemos, torna a leitura ainda mais parcial. Entretanto, é preciso atentar para modos de ver a política em suas dimensões de gênero, de raça, de classe e de sexualidade, de relações de produção e de consumo e de interação interespecies e com o

meio ambiente. Ainda que inescapavelmente assediadas pelo capital e reguladas ou vigiadas por poderes institucionais, tais dimensões não somente reivindicam direitos ou cumprimento de deveres do Estado, mas, sobretudo, pensam e pretendem vivências fora do ordenamento jurídico normativo, fora de um sistema econômico e político hegemônico, ao não se submeterem, não fazerem, não cumprirem, desobedecerem. Como há toda uma extensa discursividade em torno do conceito de desobediência civil (GARCIA, 1994, p. 231-46), fico mesmo, pensando menos em definições conceituais estáveis, preferindo a outras a instigante palavra insubordinação.



Fig.43 Stencils em Mindelo, São Vicente, fevereiro de 2016⁸¹.

3.4 Sítios lidos: “um livro crepita⁸²”, etc. e tal.

Nem vândalos, nem terroristas, mas manifestantes e poetas, cujos corpos defrontam-se com poderes políticos e econômicos, arranjo-os em suas diferenças: insubordinados. Poesia e resistência. Para ler a insubordinação em Luiza N.J., trarei como intercessores alguns casos de insubordinação em processos de produção de poemas e editoração de livros. Interessa aqui, por exemplo, a insubordinação às formas hegemônicas de editoração de livros. A & etc é um desses casos, e assim se firmou até a morte em setembro de 2015 de Vítor Tavares. O que se sucederá, a partir de então, quem sabe, em um futuro próximo, leremos ou ouviremos a respeito da editora dos livrinhos quadrados, fonte de lucro para os alfarrabistas, já que as tiragens sempre foram limitadas,

⁸¹ Fotografia feita por mim.

⁸² (JORGE, 1973, p. 187; “Sítio Lido”)

como ilustra, a seguir, um trecho da entrevista de Vítor Tavares com Alexandra Lucas Coelho:

[ALC] A editora tem a idade da revolução. Como é que deste subterrâneo olha para o país que temos agora?

[VST] Nos primeiros tempos após o 25 de Abril, vivemos com muita emoção, paixão, subjectivismo, mas foi como que um alívio colectivo, como se o ar de repente fosse inoculado de oxigénio. De repente houve oxigénio. Outra maneira de estarmos nas ruas de falarmos uns com os outros. Houve uma euforia. A liberdade foi afrodisíaca, embebedou, fez nascer muita criança, por já se poder nascer em liberdade.

[...].

[ALC] Desde quando está aqui?

[VST] Praticamente desde o 25 de Abril. [...].

[...]

[ALC] Quanto paga de renda?

[VST] O etc aguenta-se desta maneira porque os gastos são poucos. Uma renda que anda por volta de 40 e tal contos. Não tenho, como vê, computadores, nada disso, porque não preciso. Com as pessoas com quem trabalho as relações são sempre muito pessoais. O Olímpio [Ferreira, (entretanto falecido)] é quem trabalha com os computadores, compõe os livros, trabalha comigo nas capas. Pagamos a luz, que não é muita, o telefone fixo e impostos.

[ALC] Não há salário nenhum?

[VST] Ninguém tem salário. Tudo quanto tenho, porque comecei a trabalhar muito cedo – antes de ir para África numa grande casa de [venda de] material cirúrgico, e como era o mais puto enfiaram-me como estabelecimentos a Cadeia Penitenciária de Lisboa, os Hospitais Psiquiátricos, Júlio de Matos e Miguel Bombarda, e a Ortopedia de São José ... -, mercê dos pagamentos à segurança social hoje usufruo de uma pensão de 250 euros. A casa onde vivo é minha, sou apoiado, como sempre fui desde miúdo. E é por causa destas circunstâncias materiais que o etc se pode dar ao luxo de ser um luxo. De poder continuar a funcionar completamente à margem da engrenagem das indústrias e comércios editoriais. O etc não precisa de *marketing*, porque quem faz 300 livros não precisa de *marketing*. Aos profissionais propriamente ditos, pago sim senhor, pago religiosamente a tipografia, não tenho uma dívida à praça. Não devo um tostão no banco. O meu banco é a tipografia Minerva. Porque seu eu disser: “Ó senhor Gomes, faça-me mil livros”, ele faz. Ou: “São cinco livros”, e ele faz. Porque sabe de ciência certa e cega que o senhor Vítor jamais deixaria de pagar um cêntimo àquela casa. Portanto esse trabalho é pago, claro. Ao fim e ao cabo os autores que para aqui mandam os seus originais, também mandam porque sabem que seria um horror se graças ao trabalho artístico ou intelectual estivesse eu com o meu popó. Eles sabem de ciência certa que não é isso. O projecto do etc não passou desde o início por irmos fazer lucro. E sempre foi que no caso de termos algum lucrozito era para meter num novo livreto, e assim sempre. (LOPES; COELHO *et al*, 2013, p. 120-3).

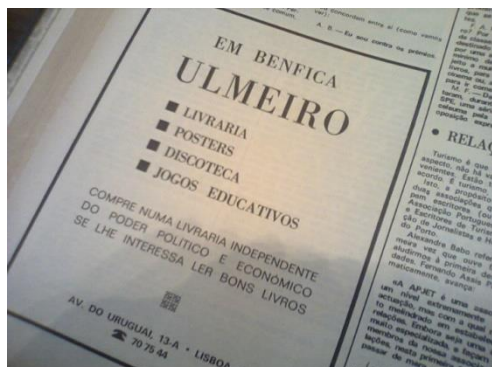


Fig. 44 Volume encadernado com edições da & etc, Lisboa, 2012⁸³.



Fig. 45 Vítor Tavares, trabalho de um homem só na & etc, Lisboa, 2012⁸⁴.

A dinâmica de produção da & etc contrapõe-se ao ritmo de grandes editoras. Lá colaboraram como tradutores Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Parece ter existido na &etc tempo para um trabalho de quase artesanato, como um apuro formal no *design* gráfico. Houve ainda, por se colocar fora do grande mercado, uma escolha por títulos não necessariamente rentáveis e que causassem algum desconforto politicamente. O tempo da & etc não foi o do capital, aquele tempo acelerado e que não admite pausas porque a desaceleração pode, por ter mais tempo para leituras de mundos, recriá-los ao repensar modos de ver e de fazer:

[...]

A prensa desalinha o pensamento, desarticula as ideias, é incompatível com os processos referentes à arte de compreender o mundo. A prensa atesta a nossa indisponibilidade para sentar, pensar, ler, escrever, conversar. Ela é própria do mundo moderno e, na academia, decorre das demandas da universidade-fábrica, que assim obstrui os processos que solicitam uma espécie de vagar. Como consequência, tem-se a relativa negação da criatividade, a repetição e a construção do lugar comum na universidade.

[...]. Diante da prensa que produz cegueiras, o cientista deveria ser percebido – e se perceber – como um intérprete do mundo que, ao construir a sua leitura, necessita de certa lentidão criativa para o amadurecimento de ideias. (HISSA, 2013)

Acredito em modos de ver a academia que se defrontam com a universidade-fábrica cuja produtividade é contada tal qual a de um funcionário de empresa que tem que cumprir metas, atualizando constantemente o *lattes* com muitos congressos e suas comunicações pouco escutadas e debatidas, com muitas publicações em curto espaço de tempo. “A universidade moderno-colonial não é apenas uma extensão do mundo-fábrica.

⁸³ Fotografia feita por mim.

⁸⁴ Idem.

Ela é, ao seu modo, uma fábrica a serviço das referências hegemônicas e conservadoras do mundo” (HISSA⁸⁵, 2013). No modo de ver do mundo-fábrica, frases longas, tempos dilatados, jamais. Mas em vez de escritas curtas, objetivas, mas parecendo *slogans* publicitários ou breves anúncios e manchetes de jornais cujo impacto sem tensionamentos é mais importante do que digressões em camadas atentas a mais de um ponto de vista, “[...] ensaios mais longos, frases mais longas [...]. [...] quebrar o domínio do formato curto, da manchete, da informação fora do contexto, e tentar induzir em seu lugar um processo mais longo e deliberado de reflexão, pesquisa e argumentação inquiridora [...]” (SAID, 2007, p. 98-99). As redes de solidariedade que permitem compartilhamento de ideias e de ações interventivas fora dos muros da Universidade e a perambulação interessada e indisciplinada por diversas áreas do conhecimento, por exemplo, podem funcionar como modos de fazer e de dizer insubordinados à universidade-mercado. E como resistir quando se produz poesia?

Há um “inquérito” com poetas do Brasil, Espanha e Portugal, realizado pela *Lyracompoetics*⁸⁶, rede internacional de pesquisa sobre poesia e poética comparadas, tendo como uma das coordenadoras a professora Rosa Martelo, para que respondam sobre poesia e resistência: “poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?” (2015). As respostas podem ser encontradas no site da rede de pesquisa, mas, a seguir, transcrevo alguns trechos de algumas dessas respostas de poetas brasileiros:

Antônio Cícero: Sim. A poesia pode ser considerada como uma forma de resistência à redução da apreensão humana do ser à dimensão puramente utilitária e instrumental. Na vida utilitária, usamos nossa razão, e, em particular, a razão crítica, para lidar, para conhecer e para controlar o mundo que nos cerca, de modo a fazê-lo satisfazer nossas necessidades ou caprichos. A palavra “crítica”, não nos esqueçamos, vem do grego *kritikh/*, que vem do verbo *kri/nein*, isto é “separar”, “distinguir”, “decidir”, etc. Criticar é separar ou distinguir.

[...]

O que a poesia pode fazer e efetivamente faz é usar a linguagem de um modo que, do ponto de vista da linguagem prática ou cognitiva aparece como perverso, pois se recusa, por exemplo, a aceitar a discernibilidade entre significante e significado, que constitui uma condição necessária para usar as palavras como signos, e as toma como coisas concretas.

Armando Freitas Filho: Entendo que a poesia é escrita, principalmente, nas entrelinhas do discurso geral. A boa poesia, então, vem sempre cifrada exigindo releituras. Por que cifrada, eu mesmo me pergunto? A resposta que tenho à mão, mais especulativa do que afirmativa, é o que o poema moderno,

⁸⁵ Entrevista disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/027355.shtml>. Acesso em: 20 de janeiro de 2015.

⁸⁶ <http://ilcml.com/lyracompoetics/>

objeto complexo, é fruto de vários cruzamentos, e, constitutivamente, por isso mesmo, é mais “biológico”, transgênico, do que lógico; não é, enfim, um gênero puro e simples. O verso branco sujou o papel para sempre. Ele só resiste, mesmo que para poucos, por causa dessa sua natureza intrínseca, adaptada ao ar rarefeito da recepção, que tem sensibilidade parecida, por ser um instrumento de ponta da linguagem, como um Fórmula 1 que abre o caminho para veículos, velocidades e ruas mais rotineiras.

Chacal: Sou de uma geração utópica. Nasci em 1951. Vivi o movimento estudantil e o movimento hippie de 17 a 21 anos. Nunca consegui me desvencilhar dessa mania de mudar o mundo. Talvez, por me sentir desconfortável na camisa de força da gramática e querer reinventar o jeito de se expressar e se comunicar com as pessoas, talvez por querer tomar pra si a luta contra as injustiças do mundo. Sei que minha vida toda se pautou por essa tentativa de fazer as coisas do jeito que acho melhor. Isso começou com a utilização de meios artesanais – mimeógrafo – para publicar meus poemas, depois distribuídos de mão em mão. O que era um projeto para ter autonomia na realização e distribuição de um trabalho, acabou por virar exemplo de independência do processo tradicional do livro. O mundo institucional nunca me atraiu. [...]. Mas respondendo mais objetivamente se a poesia é uma forma de resistência, acredito que sim. O fato do poeta recriar a linguagem, torna-o um *exiled on main street*, uma pessoa para quem as regras e os cânones devem estar sempre sendo ultrapassados. [...].

Antonio Cícero, Armando Freitas Filho e Chacal acreditam na resistência enquanto invenção, recriação da linguagem. Chacal acredita na possibilidade de comunicar, suas motivações biográficas com o movimento estudantil parecem fundamentais para essa crença. Quer com sua poesia mudar o mundo por se dizer preocupado com as injustiças sociais. Para Armando Freitas Filho, há uma postura ou desejo de ser vanguarda através de um hermetismo à medida que a poesia cifrada seria para os poucos que teriam sensibilidade parecida com a do poeta criador. Tanto para Antônio Cícero, quanto para Freitas Filho, a potência do poema está na capacidade de o poeta perverter a linguagem, criar enigmas.

O poeta hermético e vanguardista, uma espécie de gênio enigmático, seria, desse modo de ver, um inventor da linguagem que o colocaria em uma posição especial em relação aos demais meros mortais. Essa imagem de artista vanguardista assemelhar-se-ia quase a de um “indivíduo fora do mundo”, tal qual um “renunciante indiano [...] que, para se constituir a si próprio na sua independência e singularidade, deve excluir-se de todas as ligações sociais, separar-se da vida tal como ela é vivida pelos homens” (VERNANT, 1988, p. 25). Portanto, o gênio poeta sentiria o mundo em um modo de ver excepcional. Entretanto, um poeta fora do comum, logo distante do mundo dos homens ordinários, pode não se desligar totalmente das instituições, como ocorreria a um renunciante.

Poeta fora do mundo não está nas imagens do meu modo de ver Luiza Neto Jorge de acordo com os arranjos que fiz no capítulo anterior e com os que farei no próximo. E

talvez também parte dos poetas contemporâneos não mais esteja interessada em persistir em renúncia ao mundo, seja porque desejam adentrar o grande mercado, seja porque querem escapar das rédeas dele. Há, assim, poetas que participam ativamente da vida vivida comum, em seus aspectos mais mundanos. São muitas as feiras literárias e as entrevistas em que o escritor torna-se, cada vez mais, profissional, com direito à agente para planejar sua agenda e contratos no mercado literário. Entretanto, talvez, a poesia seja ainda a prima pobre do romance e cultive ainda o estar à margem, com seus poetas que pouco ou nada vendem, com exceções, claro, basta ver o sucesso de venda que foi, recentemente, o livro *Toda Poesia* de Paulo Leminski. Fazer poesia hoje parece ainda uma forma de insubordinação, mas resistir a que?

Falamos aqui de poesia de resistência, de como a poesia hoje resiste a algumas lógicas sociais e políticas, e de que lógicas são essas, que afetam cada vez mais o cotidiano da vida humana. [...] Num artigo intitulado “Dos estudos literários aos estudos culturais”, Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro explicam que, perante uma crise da área, uma das estratégias de reorientação dos estudos literários a partir dos anos 70 foi a de recorrer a perspectivas exteriores à disciplina, vindas de áreas como a filosofia, a sociologia e a antropologia. Esclarecem ainda que foi neste paradigma e desta necessidade que surgiu a área dos *estudos culturais*, que exprime exatamente a relação dos estudos literários com as humanidades e as ciências sociais, e a partilha de teorias que daí advém. [...]. É também minha percepção que, principalmente no momento que vivemos, os estudos literários saem fortalecidos do encontro com as ciências sociais e humanas, embora reconheça que esta é por vezes uma forma arriscada de abordar o estudo da poesia. Vivemos um tempo em que se foge à política e em que mesmo o “imparcial” é sempre ideológico, quanto mais não seja porque *quem cala consente*. Vivemos um tempo em que o que é *político* carrega publicamente uma carga quase negativa, corrompida, pouco fiável. Na verdade, carregar estas etiquetas é um risco que se corre quando se ousa desconstruir o que parece estipulado, exato, incorruptível, natural, não-ideológico. Neste contexto, é natural que até a poesia procure fugir à política e manter-se à margem de tudo o que ela envolve para se manter assim à margem do *establishment*. Por outro lado, o facto de (tentar) recusar a política pode também torná-la mais vulnerável a ser absorvida por uma sociedade cada vez mais confortável com essa postura. Todos conhecemos os eventos nos quais participa uma presumida elite cultural que se apropria da poesia [...] para uma seleta aparição pública que pouco contemplará um real e crítico interesse pela poesia; e que reproduz exatamente o que essa poesia repudia, empregando-a numa prática utilitarista de empréstimo de *status* social. (FIGUEIREDO, 2014, p.7-8)

Entretanto, no defrontar-se com leis de mercados editoriais que ditam modismos literários e trajetórias de sucesso do que viria a ser boa ou má poesia, com a divulgação seletiva que a imprensa hegemônica faz de escritores e de suas produções, parece haver também a resistência mediante formação de coletivos, como o Resistência Poética em Salvador, realizando leitura de poemas e performances em saraus ou em espaços públicos, como os ônibus. Insubordinação desses jovens à arte enquanto mero produto, para não

virar livro de arte-decoração-bonito-de-centro-de-mesa-de-sala-de-estar. Geralmente, a divulgação de eventos e produções desses coletivos acontece em postagens compartilhadas em redes sociais:

Hoje, então, os poetas já se tornaram um ethos cujas características discursivas são permanentemente agenciadas para se entender e definir processos de subjetivação do comum que resistem anonimamente à maquinaria de captura semiótica pelo Estado e pelo Capital. É trabalho dos poetas compartilhar linhas de fuga em meio à grande política que o Império midiático- -mercadológico de alcance global forja à maneira de uma segunda natureza. (ORNELLAS, 2013, p. 231)



Fig. 46 Coletivo Resistência Poética, Salvador, Bahia⁸⁷.



Fig. 47 Grupo Ágape, Sarau da Onça⁸⁸

⁸⁷ Disponível em: https://festivalnegraamerica.files.wordpress.com/2015/07/img_4809.jpg?w=1400. Acesso em 20 de fevereiro de 2016.

⁸⁸ Disponível em: http://www.doistercos.com.br/wp-content/uploads/2014/12/Grupo-%C3%81gape-_foto-Rodrigo-Lima.jpg. Acesso em de 20 fevereiro de 2016.

Nas imagens de dois desses coletivos que compartilham poesia e insubordinação, há corpos de mulheres negras em posturas de empoderamento, outro vocábulo a ecoar em redes sociais, nas ruas e nos textos de jovens feministas e de militantes e ou pesquisadoras de questões raciais e de gênero, por exemplo. Produzem modos de dizer e de fazer a partir de, em sua maioria, modos de ver feministas, lembrando que:

Deleuze sustenta que na arte da escrita está em jogo uma insatisfação com os lugares discursivos institucionais, lugares de poder, lugares falocráticos, e que o devir, isto é, o desejo de tornar-se outro, é o que leva alguém a escrever-e-ler poesia. Se tomarmos categorias topológicas como interioridade e exterioridade, as subjetividades falocêntricas podem ser compreendidas como um ideal histórico de profundidade baseado numa ideia de natureza interior que oprime a vulnerável plasticidade do exterior; de um lado, a inflexível verdade da metafísica: o Ser, o Ideal, a Masculinidade; de outro lado, a plástica verdade da estética: o devir, o real, a feminilidade; no meio, os poetas e seu discurso vulnerável, relacionando-se com ambos não como polos opostos, mas como duas séries dentre várias que permitem arranjos complexos e variações infinitas na prática discursiva de subjetivações de que é feita a poesia. (ORNELLAS, 2013, p. 245-6).

Se as políticas de subordinação que dão consistência “discursiva a figurações e devires de poetas”, em um mundo cujo poder falocrático ainda se impõe com todos os custos de feminicídios, homo e transfobias, cultura do estupro e guerras, para ler a insubordinação de corpos vulneráveis, é imprescindível um saber localizado atento a questões de gênero em interseccionalidades que contemplem raça e classe, pelo menos. Não por acaso, há uma crescente mobilização de ativistas e artistas que reverberam em ações de intervenção – performances, recitais de poesia, projeções audiovisuais, artes visuais – e de ativismo político, principalmente em espaços públicos, discursos feministas. A produção acadêmica realizada por mulheres, cis e transgêneros, não pode se esquivar de um modo de ver crítico às imposições falocêntricas:

Não queremos uma teoria de poderes inocentes para representar o mundo, no qual linguagens e corpos submerjam no êxtase da simbiose orgânica. Tampouco queremos teorizar o mundo, e muito menos agir nele, em termos de Sistemas Globais, mas precisamos de uma rede de conexões para a Terra, incluída a capacidade parcial de traduzir conhecimentos entre comunidades muito diferentes – e diferenciadas em termos de poder. Precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos, não para negar significados e corpos, mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro. (HARAWAY, 1995, p.16)

“Foi já depois do fascismo, um pouco antes/da democracia enfaixada em magnólias [...] (CAMPILHO, 2015, p. 77; “Até as ruínas podemos amar neste lugar”). Há ecos da magnólia de Luiza N.J. em Matilde Campilho? As imagens do poema de Luiza N. J. são imagens de exaltação do mínimo, instante, diminuto, o resplendor de um recanto, enquanto modo de a poeta se defrontar com os cantos que se pretendem máximos, eternos, grandes, totalitários do patriarcado falocêntrico. A “magnólia” (JORGE, 1973, p. 158) é assim também uma espécie de recanto insubordinado:

A exaltação do mínimo
e o magnífico relâmpago
do acontecimento mestre
restituem-me a forma
o meu resplendor

Um diminuto berço me recolhe
Onde a palavra se elide
Na matéria – na metáfora –
Necessária, e leve, a cada um
Onde se escoia e resvala.

A magnólia,
o som que se desenvolve nela
quando pronunciada,
é um exaltado aroma
perdido na tempestade,

um mínimo entre magnífico
desfolhando relâmpagos sobre mim.

Em Luiza N. J., “um diminuto berço que me [nos] recolhe”, uma vez que “o amor [ainda] faz-nos fome” e nos move, embora corpos vulneráveis, em modos de dizer e de fazer de insubordinação:

[...] Agora as fogueiras levantam-se muito mais altas do que as magias/ às quais dedicamos quase toda nossa juventude igualitária/Hoje temos mais de trinta anos e da minha janela dá para ver/os disparos dos incontáveis snipers de Kiev/Desta varanda podem ouvir-se os gritos das ruas venezuelanas/[...]/Daqui dá para cheirar a ameaça de pólvora semi-invisível saindo/ do documento que declara o estado de exceção no sul da Bahia/Parece que a primavera do mundo é um trabalho em progresso/mas o caminho até lá está sendo todo feito entre as veredas e entre os galhos de fogo de um gigante inverno/No nosso tempo eu acreditava muito nas notícias e na televisão/Hoje eu acredito nas experiências que me contam os homens/Ontem éramos os filhos dos netos da revolução/E explicaram-nos que a tabuada e a paixão alucinante eram tudo o que precisávamos e precisaríamos para o exercício da construção/Hoje somos pais de algumas crianças e pais de nós mesmos/e já vamos sabendo algumas coisas sobre a palavra desconstrução/O amor ainda é o estandarte onde vamos

pendurando as bandeiras/[...] (CAMPILHO, 2015, p. 126; “O amor faz-me fome”)

“Compor e recompor / de tanto modo diverso, / mas como alcançar o verso que se iguala a uma flor?” (RILKE, 2012, p. 27). Sendo mundanos, “É pela rua. Que vamos” (JORGE, 1973, p. 22, “Subitamente vamos pela rua”) se não mais no tempo do *flâneur*, pois o ritmo da cidade é ainda mais intenso e caótico, vamos emaranhando paisagens como um poeta cineasta que monta versos como se estivesse em uma ilha de edição, montando poemas, imagens, em sequências não lineares; vamos como em Herberto Helder, com “a memória entra[ndo] pelos olhos” com cortes irracionais, recombinações, reencadeamentos de fragmentos, produzindo novos re-encadeamentos. “Ele possui olhos que registram/absorvem imagens impactantes de obras alheias, olhos que, por sua vez, assemelham-se ao modo de captação da câmera por um cineasta” (PICOSQUE, 2011, p. 7). A relação entre imagens no cinema e na poesia remete ao entendimento de que “poesia pode – e deve ser – entendida como fenômeno de intermedialidade [...]” (MÜLLER, 2012, p. 19). Segundo o teórico W.J. T Mitchell (2009), a estrutura de departamentos das universidades costuma separar as mídias visuais e verbais enquanto campos distintos, entretanto, em sua perspectiva de teoria da imagem, todas as artes seriam mistas, combinando diversas discursividades, códigos sensoriais e cognitivos. Historicamente, a poesia já surgiu relacionada com voz e corpo, isto é, com outros meios – música e dança (MÜLLER, 2012).

A poesia-performance de Ricardo Aleixo retoma esse encontro de intermedialidade. Tal qual Baudelaire, que “encarregou-se de deter os choques de onde quer que viessem, com sua própria pessoa — espiritual e física” (BENJAMIN, 2000, p. 41), Aleixo performatiza uma poesia de resistência e de esmero formal (também assim como Baudelaire, a fim de aproximá-los ainda mais), mas, talvez, sem (nos) deter (d)os choque, com versos que transbordam dos poros do poeta cuja pele emaranha o que vê, o que sente:

Sou, quando coloco sobre
meu corpo (negro)
o pedaço de pano (preto)
coberto por palavras grafadas
com tinta (branca)
ao qual dei o nome
de poemanto,
um perfomador.

[...]
Com o corpo, sei que grafo lá onde

nenhum “onde” é mais (ou ainda) possível
senão como imagem que se desfará
tão logo venha a ser percebida.
Tudo é texto, mesmo
que não de todo legível.
Tudo (em nós), afinal é texto:
vide a sequência genômica.

Mas nem tudo é palavra.
Nem a palavra pode tudo.
Porque também somos imagem
(em ininterrupta, mas descontínua
movência): rastro de coisas i/móveis (ALEIXO, 2010)

Pesquisar a produção de imagens na poesia e no cinema de Luiza Neto Jorge é também não me querer desinfetar das questões de gênero que, no Brasil, principalmente, imbricadas às raciais e de classe, são ainda mais explosivas, sendo necessária a produção de discursos de insubordinação ao “heteropatriarcado supremacista branco”:

As diferenças de gênero se tornam extremamente importantes nesta operação anti-política, porque elas são o signo mais proeminente da irresistível hierarquia natural que deve ser restabelecida no centro da vida diária. As forças nada sagradas da biopolítica nacionalista interferem nos corpos das mulheres, encarregados da reprodução da diferença étnica absoluta e da continuação de linhagens de sangue específicas. A integridade da raça ou da nação portanto emerge como a integridade da masculinidade. (GILROY, 2001, p. 19)

Em Mindelo, meu corpo vulnerável a questões de gênero. Visito o museu de Cesária Évora e a informação, em uma das sinalizações com dados biográficos dela, de que a OMCV - Organização das Mulheres de Cabo Verde - foi quem tirou a famosa cantora de mornas do isolamento, em que esteve ao longo da década de setenta. Nesse período, no silêncio e no álcool, aprisionou-se na casa de sua mãe “por se sentir agoniada e abandonada”. A OMCV produziu um CD da “diva dos pés descalços”, alcunha-marca de Cesária no mercado musical da dita *world music*, como o que não é produzido nos eixos europeus e norte-americanos costuma ser rotulado na indústria fonográfica, e isso me fez procurar a sede dessa organização não governamental. Lá, conversei com voluntários e com a delegada do OMCV sobre questões de gênero e de raça em Cabo Verde. Para meus olhos estrangeiros, há na terra das mornas ecos de racismos e sexismos como cá no Brasil. A memória em síncope traz outra imagem de mulher negra, a poeta Conceição Evaristo e sua poesia de insubordinação em meio à barbárie: “[...] eoa versos perplexos / com rimas de sangue / e / fome” (“Vozes-mulheres”⁸⁹)

⁸⁹ Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2015/05/conceicao-evaristo.html>. Acesso em fevereiro de 2016.

Na “nha” terra de Cesária Évora, estive no meio do caminho, pelo menos aéreo, do Brasil para Portugal. Em vez das oito horas para Lisboa, algo em torno de quatro horas da cidade brasileira de Recife para a cabo-verdiana Sal. Temporalidades em muitas camadas, minhas memórias afetivas, lá, sinto ecos do Brasil e do Portugal que percorri em 2012 e a respeito do qual continuo a produzir imagens através das leituras às quais acesso nesta pesquisa. Imagens também decorrentes de fracturas. Assim como seria a tarefa do poeta suturar “vértebras quebradas” (AGAMBEM, 2009, p.61), esses espaços descontínuos, ou evidenciar as fracturas, deveria ser tarefa também a de um pensamento poeticamente crítico afetar-se por elas, pelo menos.

Não leio na produção poética de Luiza N. J. imagens sobre questões raciais a não ser que o modo de vê-las seja em imagens da guerra colonial, ao longo da qual arranjou-se clandestino, pelas ruas de Lisboa, para não lutar como combatente no exército imperialista português, Manuel João Gomes, marido de Luiza N.J, segundo Vítor Tavares, “porque ele não era de Lisboa [...] refractário à tropa em tempo de guerra colonial, passando todo o tempo até o 25 de Abril na clandestinidade aqui na Rua da Misericórdia, casa da Luiza” (LOPES; COELHO *et al*, 2013, p. 120-3), na Baixa Chiado, centro de Lisboa, no apartamento de onde Luiza N.J, Manuel João Gomes e Vítor Tavares ouviram no rádio as movimentações dos Capitães de Abril. Há na produção de Luiza N. J. imagens, sim, de “tempos de guerra/de guerrilhas” (JORGE, 1973, p. 178; “Os frutos frios por fora”) em poemas, tal como “Balada Apócrifa”. “Os soldados em manobras / têm noite por espingarda / Colhei os lírios do corpo / meninas de saia travada” (JORGE, 1973, p.37; “Balada Apócrifa”). Imagens de guerra também sobrevivem em “Barcas Novas” de sua contemporânea de geração Fíama Hasse Pais Brandão:

En Lisboa, sobre lo mar
barcas novas mandei lavar,
ai, mia senhor velida!

En Lisboa, sobre lo ler,
barcas novas mandei fazer.
ai, mia senhor velida!

Barcas novas mandei lavar,
e no mar as mandei deitar,
Ai, mia senhor velida!

Barcas novas mandei fazer,
e no mar as mandei meter,
Ai mia senhor velida!

João Zorro

Lisboa tem suas barcas
agora lavradas de armas

Lisboa tem barcas novas
agora lavradas de homens

Barcas novas levam guerra
As armas não lavram terra

São de guerra as barcas
novas ao mar deitadas com homens

Barcas novas são mandadas
sobre o mar com suas armas

Não lavram terra com elas
os homens que levam guerra

Nelas mandaram meter
os homens com sua guerra

Ao mar mandaram
as barcas novas lavradas de armas (SILVEIRA, 2006, p. 138-9)

Assim como Luiza N. J., que fez sua epopeia sumária em tensionamento aos cantos épicos de *Os Lusíadas*, Fiama H.P.B. também faz seu recanto. De pronto, em vez dos tercetos de João Zorro, utiliza dísticos em suas “Barcas Novas”, que também poderíamos ler como renovadas, logo, recantadas. A poeta contemporânea de Luiza N.J. expõe a violência da máquina de guerra falocêntrica, utilizando verbos que remetem: ao ato sexual, meter, e aí lembraríamos dos estupros não exclusivos das guerras coloniais, mas de tantas outras guerras; à ocupação e exploração de territórios, lavar, expulsando populações e saqueando seus bens, também lavar pode significar semear, mais uma possível referência à penetração do homem no corpo da mulher, injetando, violentamente, seu sêmen de macho bélico. “[...] mandaram meter / [...] / as barcas / novas ao mar deitadas com homens”. No recanto de Fiama H.P.B., as barcas estão “Lavradas de armas”, poder bélico falocêntrico.

Na “Balada Apócrifa” de Luiza N.J., também os soldados violam o corpo das meninas: “Os soldados em manobras / têm noite por espingarda / Colhei os lírios do corpo / meninas de saia travada” (JORGE, 1973, p. 37). Saia travada, imagem de pernas que se querem permanecer fechadas em um travamento do corpo porque teso em resistência à violência sexual, por medo e pelas dores sentidas em decorrência dessa violação, violência. Recantar é em certa medida um exorcismo. Em vez de silenciar no travamento da saia, sair de si, ainda que ensimesmada, cabisbaixa, fragilizada. Expurgar a violência

“que foi um rio de espuma refluxo espérmico” (JORGE, 1973, p. 212; “Recanto 1”). Nos recantos, o exorcismo das dores: “as armas e os varões / no meio da alma e no corpo assinalados / [...] agoniante parede a tua / pele, e o sangue” (JORGE, 1973, p. 245; “Recanto 17”). Ainda vulnerável, o corpo pode refazer-se de experiências traumáticas⁹⁰. O corpo que resiste insubordinado contorna as matrizes opressoras e pode devorá-las se raivoso ou regurgitá-las se contemporizador, certo que, da queda, há mortes, de diversos tipos, sob o domínio de Atena e de Marte ou na força potente de Fênix:

A Outra Mão

[...]

A mão para actuar
tem que sofrer as palmas
como um actor no palco
da acção que vai estrear.

Comer, peixe, o seu plâncton
do ar valer-se bebê-lo
ir dentro do mundo e vir
ou ser vírgula soleníssima
numa vida corredia

ou ser tão negra beleza
ou revolta mão de cintura nova
que em tombar, mata (JORGE, 1973, p. 169)



Fig. 48 “Pintura Guerrilha” em muros de Salvador pela artista visual Talitha Andrade⁹¹

⁹⁰ Um bom intercessor para pensarmos corpos insurrectos é o filme *Dogville* (2003) de Lars Von Trier.

⁹¹ Disponível em: www.talithaandrade.com. Acesso em maio de 2016.

4 “SALAZAR 3 VEZES”: O PAI-FAMÍLIA/O PAI-ESTADO/O PAI-IGREJA

*[...] alma e ar reféns dentro do pulmão
(como um chimpanzé que à boca da jaula
respirava ainda pela estendida mão).
Salazar três vezes, no eco da aula.*

Luiza Neto Jorge (1989, p. 35; “Anos quarenta, os meus”)



Fig. 49 A lição de Salazar⁹²

4.1 “Meu pai, que se ausentara, sabia que seu pai seria morto”⁹³: sobre o salazarismo, comecemos por sua derrocada.

Salazar, figura paternal. O Estado era ele, um quase eco do Rei-Sol, guardadas todas as proporções a diferenciar fascismo de absolutismo. O pai estava ali para salvaguardar valores morais católicos da nação portuguesa: Deus, pátria, família. Salazar três vezes no eco da sala. “[...] palavras de Salazar: Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procuramos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude, não discutimos a Pátria; [...] a família e a sua moral” (TORRALBA, 2010, p. 107). Os laços da Igreja Católica eram estreitíssimos com o Estado Novo salazarista. Os valores morais seriam assim valores cristãos a ditar normas de conduta na vida pública e na privada, interferindo nas relações familiares nas quais o

⁹² Disponível em: <http://ditaduras.no.sapo.pt/portugal/images/salazar03.JPG>. Acesso em novembro de 2015.

⁹³ (NETO JORGE, 1973, p. 180; “Os frutos frios por fora”)

chefe de família seria o pai, por sua vez subordinado ao Deus todo poderoso da religião e ao Estado. O pai maior e uno seria o Estado salazarista ou, de acordo com um irônico Fernando Pessoa (2015, p. 77-78), seria a própria Divindade:

77 Salazar é Deus.

[c. 1934-1935]

O autêntico Estado Novo

A teocracia pessoal.

Mais valia publicar um decreto-lei que rezasse assim:

Art. 1. A [ntónio] de O[liveira] S [alazar] é Deus.

Art. 2. Fica revogado tudo em contrário e nomeadamente a Bíblia.

Ficava assim legalmente instituído o sistema que deveras nos governa, o autêntico Estado Novo – a Teocracia pessoal.



Fig. 50 António de Oliveira Salazar e o Cardeal Cerejeira e o Presidente Craveiro Lopes⁹⁴

Em “Os frutos frios por fora”, de Luiza N.J., há a imagem de dois pais, não somente a do chefe da família, o do poder patriarcal, mas ainda o pai-Estado salazarista a ditar, como em todo Estado fascista, regras de conduta, de moral e de bons costumes que submetiam mulheres a silenciamentos. Daí, o vaticínio certo do poema: “[...] Meu pai que se ausentara / sabia que seu pai ia ser morto / [...] / Crescia o pão largo como uma ampola de penicilina, em tempo de guerras / De guerrilhas” (JORGE, 1973, p. 178; “Os frutos frios por fora”). Sim, o pai, o homem varão, que havia deixado muitas das famílias portuguesas por ter integrado o exército nas guerras coloniais ou por estar envolvido em movimentos de esquerda contra o fascismo salazarista, logo ausente da convivência familiar, sabia que seu pai-Estado salazarista tombaria por mais que se tentasse no discurso negar que a guerra estava perdida e que o fim do salazarismo estava por vir. E

⁹⁴ Disponível em: <http://oliveirasalazar.org/imagem.asp?id=5390>. Acesso em setembro de 2015.

não somente na poesia, a produção discursiva de Luiza N.J. questionava a manutenção do poder patriarcal.

Em uma das cenas finais de *Brandos Costumes*, o personagem do pai está sentado em uma poltrona na sala; em *off*, escuta-se uma voz feminina que diz: “estão sentados na sala, ele mantém os olhos fixos na televisão e o velho sonho de poder e de força passa-lhe pela cabeça envelhecida”; em outra cena, o pai tem um ataque cardíaco após saber, vendo a televisão, que o discurso que ouvia de Salazar foram as últimas palavras ditas em vida pelo ditador para o grande público. Nas sequências finais do filme, imagens de arquivo do velório de Salazar, um plano fechado do rosto do ditador morto e a imagem da Praça do Comércio em Lisboa, completamente vazia de gente, contrastando com a imagem da mesma Praça, no início do filme, com Salazar discursando para uma multidão.



Fig. 51 Salazar discursando para multidão em Lisboa⁹⁵



Fig. 52⁹⁶ e Fig 53⁹⁷. Cortejo fúnebre de Salazar em Freguesia de Vimieiro/Santa Comba dão/Portugal.

⁹⁵ Disponível em: http://farm4.static.flickr.com/3552/3863978981_624111d9d1.jpg. Acesso em dezembro de 2015.

⁹⁶ Disponível em: <http://oliveirasalazar.org/imagem.asp?id=1882>. Acesso em setembro de 2015.

⁹⁷ Disponível em: <http://oliveirasalazar.org/imagem.asp?id=2985>. Acesso em 19 de setembro de 2015.

Em uma das cenas iniciais de *Brandos Costumes* (1975), a câmera passeia pelo corredor de uma casa com cores escuras e decoração austera e encontra uma porta verde fechada; é neste momento que uma voz feminina, em *off*, diz: “sempre essa prisão”. Em outra cena, aparece uma senhora, vestida de preto, está ao lado de uma mobília da casa, com uma das mãos sobre livros. A imagem da mulher permanece e, em *off*, uma voz masculina parece discursar: “por isso é nossa obrigação obedecer-lhe inteiramente para sermos invencíveis, sem espírito de obediência jamais cumpriremos os nossos mais sagrados valores de inteligência e obedecer ao chefe é obedecer ao instinto de Portugal”.



Fig. 54 *Brandos Costumes*⁹⁸

Para Solveig Nordlund, cineasta com quem Luiza Neto Jorge colaborou nos filmes *Dina e Django* e *Nem Pássaro, Nem Peixe*, o filme *Brandos Costumes*, escrito antes da Revolução dos Cravos, embora, por conta da censura, produzido posteriormente, foi uma “premonição” do contexto político que culminaria com a deposição do regime salazarista: “era um pressentimento... eles [o diretor Alberto Seixas e Luiza N.J.] escreviam aquilo, imaginando o que ia acontecer e aconteceu” (NORDLUNG, 2012). O movimento Novo Cinema Português no qual estava inserido o realizador Alberto Seixas Santos, diferentemente do Cinema Novo de Glauber Rocha, que é também consagrado pela crítica por questões estéticas, parece ser mais lembrado em um panorama do cinema português por conta de sua insubordinação política ao fascismo.

Ao contrário dos estados totalitários de Mussolini e de Hitler, aos quais nos referimos por regimes fascista e nazista, respectivamente, em Portugal, é o nome de Salazar que ecoa na denominação do fascismo lusitano. Salazarismo difere ainda daquele da Itália do *Duce*, ou tentava dele se afastar, ao se camuflar em uma espécie de Estado de

⁹⁸ Disponível em:
http://41.media.tumblr.com/cdbdd11fb57e48f0c84db97672784d4f/tumblr_mkt65xCe6I1s7d4beo1_1280.png. Acesso em dezembro de 2015.

Direito, guardião das leis do ordenamento jurídico vigente e dos bons costumes. Pelo menos era o que o nacionalismo salazarista queria fazer acreditar:

Salazar desejou apresentar o Estado Novo como um Estado onde se exercia a força autoritária, mas numa lógica paternal e de benevolência, sem todavia, obviamente, afirmar a ideia de qualquer tolerância perante os indivíduos e os movimentos políticos autônomos, tendo em conta que o seu Estado não os admitia. É nessa perspectiva de autoridade limitada pela moral e pelo direito (como insistentemente Salazar afirmava) que procura afastar-se de Mussolini e do fascismo italiano. (TORGAL, 2010, p. 105)



Fig. 55 *Brandos Costumes* (1975) filme de Alberto Seixas Santos⁹⁹

O temor de uma insubordinação das massas aflige o fascismo, por isso o regime quer mantê-las em obediência ao Estado e às instituições, a família e a Igreja, que o sustentam na manutenção de princípios morais, de um nacionalismo idealizado, na propagação da crença em uma nação homogênea, em valores universais, na tríplice aliança idealizada Deus-Pátria-Família. “O nosso regime é popular, mas não é um Governo de massas, porque não é influenciado nem dirigido por elas. Este bom povo que me aplaude num dia, pode revoltar-se contra mim no dia seguinte” (Salazar *apud* GEADA, 1977, p. 74). Com uma pretensão a ou justificativa legal de se configurar formalmente como um Estado de Direito, a Constituição de 1933 garantia direitos individuais, tais como liberdade de expressão, direito de reunião e de associação. Entretanto, da mesma forma que tais direitos pareciam assegurados, mais assegurada ainda estava a repressão perpetrada pelo regime salazarista com suas polícias e mecanismos de repressão, de vigilância e de censura prévia, previstos na referida Carta Magna e em decretos para cercear e restringir direitos individuais e coletivos. A falácia constitucional de Salazar era uma estratégia de buscar legitimação diante de suas ações de violação de direitos ao tempo em que criminalizava movimentos oposicionistas na medida em que as restrições e os cerceamentos, via decretos e expressos na própria

⁹⁹ Disponível em: www.rtp.pt. Acesso em setembro de 2015.

Constituição, visavam garantir a ordem pública, a segurança da nação, que frentes antifascistas e não o Governo, de acordo com essa legislação fascista, ameaçavam violar:

Relativamente à Constituição – plebiscitada com a resposta ao voto “Aprova a Constituição Política da República Portuguesa?” -, mantinham-se legalmente os direitos dos cidadãos, no artigo 8º, “Dos Cidadãos”. Mas isso só sucedia no plano formal.

[...] eram considerados, na verdade, todos os direitos do cidadão – tais como “liberdade de expressão do pensamento, sob qualquer forma” (art. 4), “liberdade de ensino” (art. 5), “inviolabilidade do domicílio e o sigilo da correspondência”, embora “nos termos em que a lei determinar” (art. 6), “não ser privado de liberdade pessoal nem ser preso sem culpa formada”, ainda que se admitissem exceções (art. 8), “liberdade de reunião e associação” (art. 14)... No entanto, previa-se já, o que veio obviamente a suceder, situações especiais reguladoras destes direitos. É o que nos diz o parágrafo 2 desse artigo 8: “Leis especiais regularão o exercício da liberdade de expressão do pensamento, de ensino de reunião e de associação, devendo, quanto à primeira, impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública na sua função de força social, e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos...”. Aliás, na própria Constituição um título, com dois artigos, era dedicada ao tema “Da Opinião Pública” (título VI, artigos 20 e 21). Por outro lado, entre as contradições que poderiam contrariar o direito de não se ser preso sem culpa formada, autorizava-se essa prisão no caso dos crimes “contra a segurança do estado” [...]. (TORGAL, 2010, p. 111)

A repressão do Estado ao regulamentar direitos, eufemismo de cercear, tipifica “crimes de rebelião”, monstro jurídico que cospe fogo nos considerados opositores e golpeia movimentações, ações, articulações, pensamentos, tudo o mais que for considerado subversivo, suspeito ou indevido pelo dragão da maldade do Estado fascista¹⁰⁰. Desse modo, a norma, a letra da lei, garante a legalidade e legitima ações violentas do Estado. No jogo de interesses políticos e de relações de poder, ordenamentos jurídicos tratam de legalidade a partir de abstrações, como “ordem pública”, “opinião pública”, “moral e bons costumes”. Assim, resguardam-se aparentes Estados Democráticos de Direito (e não de fato) que são, na prática, Estados Autoritários de Direito, como o fascista salazarista:

Um longo decreto sobre os “crimes de rebelião” (n. 23.203, de 06 de novembro de 1933) vem, de uma forma legal e de “legitimidade formal” quase irrepreensíveis, legislar sobre os crimes políticos, que haviam sido objeto de vários decretos ao longo da Ditadura. Ali se definem esses crimes como “atentados” contra a “integridade territorial da Nação”, a “forma republicana do Governo”, o “Governo constituído”, a “autoridade ou exercício dos poderes

¹⁰⁰ No Brasil de 2016, também ecos autoritários criminalizam movimentos sociais, com a Lei Antiterrorista: “[...] redação final do Projeto de Lei da Câmara nº 101, de 2015 (nº 2.016, de 2015, na Casa de origem), que regulamenta o disposto no inciso XLIII do art. 5º da Constituição Federal, disciplinando o terrorismo, tratando de disposições investigatórias e processuais e reformulando o conceito de organização terrorista; e altera as Leis nºs 7.960, de 21 de dezembro de 1989, e 12.850, de 2 de agosto de 2013, consolidando a Emenda nº 3 – Plen, aprovada pelo Plenário no turno suplementar”. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/atividade/rotinas/materia/getPDF.asp?t=182196&tp=1>. Acesso em 15 de dezembro de 2015.

do Presidente da República e dos Ministros” (artigo 1º). Mas eram ainda, considerados como tal outros crimes, entre os quais poderíamos destacar, para além da ofensa à bandeira e ao hino nacional, a “propaganda, incitamento ou qualquer meio de provocação à disciplina social e à subversão violenta das instituições e princípios fundamentais da sociedade”, “o conselho, incitamento ou qualquer meio de provocação ao não cumprimento dos deveres inerentes à função pública, à desarmonia entre elementos da força armada, à desobediência às leis e decretos ou às ordens das autoridades”, o “encerramento de fábricas ou oficinas e a suspensão ou cessação de trabalho” (por outras palavras, o *lock-out* e a greve) ou a “divulgação, feita por qualquer meio, de boatos destinados a ou susceptíveis de perturbar a tranquilidade pública ou de prejudicar o crédito público” (artigo 2º). Era um campo tão vasto que seria difícil não encontrar um crime que não pudesse ser catalogado de crime político ou “de rebelião”. (TORGAL, 2010, p. 113) [grifo meu]

E quanto aos deveres inerentes à função pública, mais Salazar no eco da aula, nos corredores, nos departamentos, das Universidades. Professores acusados de insuflar ideias contra o Estado Novo, estimular e incentivar movimentos de contestação, circular em espaços políticos contrários ao regime. O que pode falar um professor em sala de aula? Deve poder menos, uma vez que fica submetido ao cerceamento de sua liberdade de expressão, assim como quer normatizar projeto de lei no Brasil na tentativa de impedir que professores debatam questões de gênero e de sexualidade, Teoria Evolucionista, política e notícias cotidianas. Mas voltemos a outro obscurantismo, o salazarista:

Falaremos antes de processos contra “simples cidadãos” que tomavam posições de defesa da liberdade, nomeadamente em momentos defendiam posições diferentes da oficial ideologia do Estado Novo, através de palavras proferidas, de textos ou de abaixo-assinados.

Começemos pelo que se passou na função pública e na Universidade em consequência dos efeitos do citado decreto n. 25. 317, de 13 de maio de 1935. Foi no contexto desta legislação que foram demitidos os Professores Abel Salazar, da Faculdade de Medicina do Porto, e Rodrigues Lapa, da Faculdade de Letras de Lisboa, os Professores Sílvia Lima e Aurélio Quintanilha, respectivamente da Faculdade de Letras e da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra. [...]. (TORGAL, 2010, p. 124)

4.2 “Difícil poema de amor”¹⁰¹: poética política de Luiza Neto Jorge

O ideal de nação não tolera forças contra hegemônicas, que irrompem contra o fascismo, forças “circunscrevendo no espaço da inquirição da língua e da desestabilização da gramática o questionamento das formas de poder e de repressão, [...] esforço de conquista de um mundo e de subjectividades mais livres” (MARTELO, 2007, p.18-19). Essa máquina de oscilar entra em tensão com a ordem social imposta pelo regime fascista,

¹⁰¹ (JORGE, 1973, p. 115; “Difícil poema de amor”)

que reprime e escamoteia conflitos de classe, de gênero e de sexualidade, bem como de discordâncias com o Estado. “Para os poetas de 60, a conquista de uma língua mais livre e criativa significava a possibilidade de conquistar também uma experiência mais livre no plano da construção da subjectividade e no plano do conhecimento do mundo” (MARTELO, 2007, p.13). Essa liberdade não admite discursos estabilizadores a propor imagens definitivas, imutáveis de um mundo que seria impossível de ser transformado. Em resistência à imposição da ordem imutável das coisas, oscilar, gaguejar:

A inquirição desagregadora a que Luiza Neto Jorge sujeita a linguagem poética, nos anos 60 e 70, absorvendo e reformulando algumas estratégias provindas do Surrealismo, constitui um extraordinário exemplo do que Deleuze descreve como um “gaguejar” não na fala, mas na própria língua, um processo de sabotagem dos poderes instituídos que se situa a um nível radical de intervenção e de resistência, embora actue obliquamente e não de maneira panfletária. (MARTELO, 2007. p.13-4)

Em sua gagueira criadora, oscilante e desestabilizadora, não há espaço para categorias estáveis, fixas, rígidas. E por não se querer nem com o tempo nem com a moda ou porque “um peão pôs-se a rodar no mês de maio”, (JORGE, 1973, p.174.), mês de nascimento da poeta e, coincidentemente, período do ano em que acontecem muitas marchas das vadias (e será que das galdérias¹⁰² também?). A produção de Luiza Neto Jorge é também estudada na perspectiva de uma teoria *queer*, acentuando que o discurso político da poeta não estaria engessado em binarismos identitários fixos:

O termo *queer* tem sido utilizado no campo da crítica literária como uma ferramenta para questionar e, sobretudo, desorganizar sistemas normativos de comportamento e de identidade na nossa cultura, uma vez que são estes os sistemas que regulam a diferença sexual e a sexualidade (Juhasz 2005: 24).

[...]

O *queer* não como tema ou lente biográfica, mas como efeito/força exercida na linguagem, levando à problematização da fluidez e da pulverização e, portanto, do descentramento das identidades. Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge exibem com frequência (passe o anacronismo) esse impulso *queer* relativamente à problemática da diferença sexual e à questionação da linguagem disponível para a articular. (FREITAS, 2013, p. 196; 197)

Uma máquina de oscilar, portanto, máquina de guerrilha antifascista a produzir imagens de enfrentamento à tríade Deus-Pátria-Família que regia o patriarcado da sociedade portuguesa, e ao Estado que, em seu terrorismo e colonialismo nada cordial e sim sangrento, torturava e matava opositores em Portugal e nas batalhas das guerras coloniais. O fascismo não admite contraditórios, contradições nem se contradizer, daí também deriva o ideal salazarista conciliatório que combatia a luta de classes através de

¹⁰² Em Portugal, o nome é Marcha das Galdérias.

um Estado corporativo. O regime fascista quer-se um poder onisciente e onipresente, um Deus-pai-todo-poderoso, já que o “eu dividido e contraditório é o que pode interrogar os posicionamentos e ser responsabilizado, o que pode construir e juntar-se às conversas racionais e imaginações fantásticas que mudam a história” (HARAWAY, 1995, p.26). O intelectual e o profissional da arte que se insubordinam frente ao Estado Novo investem contra o Pai uno, inequívoco, incontestável, inabalável, conciliável e merecem o silenciamento: “O silêncio [...] não é o não-dito que sustenta o dizer, mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído” (ORLANDI, 2011, p. 102). O silêncio imposto por um aparelho repressor: “Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso” (IDEM).



Fig. 56 António de Oliveira Salazar no Castelo de São Jorge, em Lisboa, com o binóculo para ver, silenciar e vigiar melhor¹⁰³.

Para manter sob vigilância o “eu dividido e contraditório”, o salazarismo fez uso e abuso de órgãos estatais de repressão para cercear direitos, a exemplo da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), e para promover a difusão dos valores do Estado Novo criou o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Perseguiu, torturou e restringiu o direito de ir e vir e de se manifestar de insubordinados ao regime (cf. TORGAL, 2010, p. 114-5). O Estado Novo agraciou, privilegiou e protegeu aliados do fascismo por terem afinidades discursivas ou práticas coniventes com o salazarismo ou

¹⁰³ Disponível em: <http://oliveirasalazar.org/imagem.asp?id=1148>. Acesso em setembro de 2015.

serem subservientes ou omissos diante da violência perpetrada pelo Estado. Os prêmios literários criados pelo regime Salazarista beneficiaram escritores que coadunavam com o ideal de nação do Estado Novo ou que não pretendiam confrontá-lo (cf. TORGAL, 2010, p. 132).

Os poetas da geração Poesia 61, se não combatiam o fascismo através de militância política ou de uma estética neorrealista no intuito de arregimentar massas, estavam nas trincheiras antifascistas mediante o uso que faziam da linguagem, com outros deslocamentos, no caso de Luiza N. J., desestabilizadores. A instabilidade é contrária a valores totalitários de respeito a uma ordem e a costumes, ditados pelo Estado:

[...] a poesia portuguesa emergente no início da década de 60 assume uma condição predominantemente textualista, secundarizando a comunicabilidade mais imediata e circunscrevendo no espaço da desestabilização e experimentação discursiva quer a busca de inovação estética, quer a expressão de um posicionamento extremamente crítico perante o contexto de repressão social e política que se fazia sentir em Portugal. [...]. Nessa medida, a exploração de uma linguagem poética como uma língua outra, minoritária, era vista não apenas como forma de consequimento estético, mas também como uma tentativa de desestabilização dos poderes constituídos. (MARTELO, 2007, 12-3).

As Novas Cartas Portuguesas são um “artifício para relatar vidas trágicas; e o sentimento de injustiça por parte das mulheres – que eram praticamente propriedades dos seus pais e, depois de casadas, dos seus maridos –” (MENEZES, 2015, p. 80) e podem ser lidas como um documento a criticar a sociedade patriarcal e a opressão de gênero em tempos de Estado Novo: “[...] foi versado e ensaiado pelas autoras que, condenadas por atentado ao pudor em 1972, logo quando da publicação do livro, só não foram presas porque uma série de pequenos desvios aconteceram” (MENEZES, 2015, p.82). O processo de julgamento teve a cobertura de organismos da imprensa internacional, a saber *The Times* e *Le Nouvel Observateur*, e diante dessa censura imposta ao livro pelo Salazarismo, conseguiu a solidariedade de movimentos feministas internacionais, tornando-se a primeira causa feminista internacional em uma conferência apoiada pela National Organization for Women (NOW) e contando com o apoio de feministas como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Doris Lessing, Iris Murdoch ou Stephen Spender (cf MENEZES, 2015, p. 80). Assim como a produção de Luiza N. J., o livro das “três Marias” atravessa temporalidades na montagem de discursos e imagens de quem o lê. Ocorre que *Novas Cartas portuguesas* denuncia imensamente um contexto de repressão às mulheres no Estado Novo e, talvez, por isso, o tempo em que foi escrito sobressaía com mais contundência do que as leituras contemporâneas que do livro podemos fazer.

4.3 “E a mulher, Ila, a minha irmã”¹⁰⁴: feminismos, insubordinação e solidariedade

Durante o Estado Novo, era obrigatório o alistamento das jovens portuguesas na faixa dos sete aos dezessete anos na Organização Nacional Mocidade Portuguesa. Lá, as senhoras de ditos “brandos costumes” tinham provas de culinária, arranjos florais e costura; as professoras deveriam ter seu casamento autorizado pelo Ministério da Educação e as telefonistas, como deviam obediência a seus maridos, “perderiam a reserva” em relação às escutas telefônicas se casadas e, por isso, só foram autorizadas a casar em 1939, enquanto as enfermeiras só obtiveram tal direito em 1969 e as assistentes de bordo, chamadas, no Brasil, de comissárias, em 1974; os direitos autorais, se detentoras, pertenciam a seus maridos; as mulheres também não podiam abrir contas bancárias antes da Revolução dos Cravos; nem ser diplomatas, nem magistradas e deveriam ser autorizadas pelos maridos quando quisessem sair do país; em minoria nas universidades portuguesas, cursavam Letras; o curso de Direito era destinado aos homens e podiam votar as mulheres que sabiam ler, escrever e possuíam “fortuna”, conforme reportagem especial “Um mundo de mudanças” (2014) do jornal da noite SIC Internacional, , por ocasião das comemorações dos 40 anos da Revolução dos Cravos.



Fig. 57 Material de propaganda do Estado Novo¹⁰⁵

Em 2015, quarenta e um anos após a Revolução dos Cravos, ainda há “alma e ar refêns dentro dos pulmões” (JORGE, 1989, p. 35; “Anos quarenta, os meus”) diante dos

¹⁰⁴ (JORGE, 1973, p. 237; “Recanto 13”)

¹⁰⁵ Disponível em: <https://caminhosdamemoria.files.wordpress.com/2008/07/mulherportuguesa.jpg>. Acesso em outubro de 2015.

interditos ao corpo, conforme a matéria “Legislatura toma posse sexta feira [20/10/15] e SIC acompanhou visitas dos estreatantes” (2015), também veiculada pela SIC Internacional através da repórter Ana Bela Neves:

A incerteza que paira sobre a décima terceira legislatura é enorme e o conceito-chave será com certeza a negociação permanente. Neste quadro de incerteza, só há uma previsão possível nesta altura: leis sobre costumes e direitos individuais, como a adoção por casais homossexuais ou as taxas moderadoras do aborto voltarão com certeza ao plenário da Assembleia da República e, desta vez, para a aprovação com os votos da maioria de esquerda.



Fig. 58 Propaganda pró legalização do aborto¹⁰⁶.

A incerteza a que se refere a repórter Ana Bela Neves decorre de a coligação de centro-direita do primeiro ministro Passos Coelho, candidato à reeleição, ter ganhado as eleições legislativas de 2015 sem formar maioria no parlamento, o que desencadeou uma querela para a formação do novo governo (2015-2019), uma vez que a soma de todos os deputados eleitos dos partidos de esquerda é maior do que a da coligação de Coelho. Esse fato levou a candidata do Bloco de Esquerda (BE), Catarina Martins, a desafiar a centro-direita já na noite da votação, horas depois da quase finalização da apuração, em pronunciamento, veiculado na imprensa escrita e televisiva de Portugal: o BE rejeitaria o novo governo caso o presidente Cavaco Silva indigitasse como primeiro ministro Passos Coelho. A provocação seguiu com a chamada do Partido Comunista Português (PCP), através de seu secretário-geral, Jerónimo de Sousa, ao Partido Socialista (PS), o mais votado no espectro de esquerda, para que formassem governo. Os dias seguiram-se com reuniões e uma profusão de discursos a respeito da viabilidade e legitimidade de um governo de esquerda. Contrariando as pressões do PS, BE e PCP, o presidente Cavaco

¹⁰⁶ Disponível em:

http://www.diarioliberalidade.org/archivos/Administradores/Anjo_Torres_Corti%C3%A7o/2014-02/abortoPT.jpg. Acesso em outubro de 2015.

Silva confirmou Passos Coelho como primeiro ministro. Entretanto, o governo caiu mediante moções de rejeição¹⁰⁷ na Assembleia Nacional. Menos de vinte dias depois, tomava posse o governo de alianças pragmáticas entre PS, BE e PCP, tendo como primeiro ministro António Costa. Por tudo isso que, diante do imbróglio político gerado com os resultados das eleições legislativas de 2015, o parlamento com maioria de esquerda votaria a favor de pautas de movimentos sociais, como o aborto e casamento civil entre casais do mesmo sexo, rechaçadas e violentadas pelos partidos de centro-direita. Em governos e parlamentos onde há forças políticas conservadoras ou mesmo reacionárias, há sempre projetos de lei que, muitas vezes conseguem aprovação, restritivos de liberdades de gênero e de sexualidade. Basta acompanharmos a atuação da bancada evangélica no congresso brasileiro com projetos de lei que normatizam o corpo e discursos de ódio fundamentalistas que incidem violentamente sobre direitos individuais e coletivos. Assim como as palavras de ordem “meu corpo, minhas regras” ou “o corpo, o corpo é da mulher”, entoadas pelas vadias em marcha com cartazes e instrumentos percussivos, ecoam movimentos feministas de outrora, também podem ser sobreviventes discursos de resistência, tais como o das *Novas Cartas Portuguesas* e de Luiza Neto Jorge:

[...] entram nos hospitais com os úteros furados, rotos, escangalhados por tentativas de abortos caseiros, com agulhas de tricot, paus, talos de couve, tudo o que de penetrante e contundente estivesse à mão”; aos seus corpos “são feitas raspagens (...) a frio, sem anestesia, e com gosto sádico, 'para elas aprenderem [...]

De imediato então nos querem tomar pela cintura, em alvos lençóis de cama se necessário, e filhos. Que mãos nos galgam as carnes a fim de retomarem a posse, impondo-nos matriz de dono, [...]. [...] porque dano causamos na recusa e menstuo será o estigma que eles tomam por feminina causa de nos exigirem a vontade e silenciarem o gesto com que nos despimos ou negamos para nosso próprio proveito. [...] palavra dada a nós mesmas. (BARRENO; HORTA, COSTA, 2010, p. 55-56)

Tão à flor da pele estavam as rugas do saber
tão ao nosso alcance as ruas mágicas tanto os poros
facilitavam a inundação da alma
que alguém,
vindo do sonho,
purificou, refulgindo, os ares.

Tanto os poros facilitam
a queda no alçapão
que um poeta se identifica com um seio
para desvendar o leite. (JORGE, 1973, p. 228-9)

¹⁰⁷“Esquerda aprova moção e governo de Passos Coelho cai em Portugal”. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/11/esquerda-aprova-mocao-e-governo-de-passos-coelho-cai-em-portugal-20151110155505314801.html>. Acesso em 10 de novembro de 2015.



Fig. 59 Marcha das Vadias em São Paulo¹⁰⁸

O combate intenso e constante em muitos momentos abate, tamanho o desgaste de permanecer em alerta às violências relacionadas a gênero e à sexualidade. Nem sempre, conseguimos manter um corpo insubordinado porque também: “Padeço: o eco – perco-o -/ sai da garganta [...]” (JORGE, 1973, p. 190; “Sítio Lido IV”). Sobrevivem, portanto, as imagens de resistência das lutas feministas por direitos. Árduo embate, em nossos sítios ainda sitiados, mas as mulheres “[...] movem/resistência. Pelejam mais” (JORGE, 1973, p.203; “O Sítio em vista”), tendo-se em vista, como dito anteriormente, o recrudescimento dos discursos fundamentalistas.



Fig. 60 Marcha das Vadias em Florianópolis¹⁰⁹



Fig. 61 Marcha das Vadias em Salvador¹¹⁰

¹⁰⁸ Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-LRXAV1BS4Zo/Te5nPQgnSeI/AAAAAAAAAc7M/D8YfzJzozKY/s1600/1%2Ba%2Ba%2Ba%2Ba%2Bmar%2Bmeu%2Bcorpo%2Bmarcha%2Bvadias%2Bsp.jpg>. Acesso em janeiro de 2016.

¹⁰⁹ Disponível em: <http://eduardovalente.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/05/marcha-das-vadias-45.jpg>. Acesso em janeiro de 2016.

¹¹⁰ Disponível em: http://blogdomeireles.com.br/wp-content/uploads/2011/07/marcha_vadias_maxhaack.jpg. Acesso em janeiro de 2016.



Fig. 62 Marcha das Galdérias, 2012, em Lisboa¹¹¹

Em tempos de exaltação de práticas e discursos fascistas, é pertinente sublinhar a fim de que atentemos ainda mais, antes que seja demasiadamente tarde, para os ovos da serpente, a cada dia chocados sem pudor: o que diferenciaria os regimes totalitários dos “meramente” autoritários seria a regulação invasiva da vida privada, dos recantos, do corpo, logo, naqueles, as liberdades individuais são repressivamente cerceadas e vigiadas. Distinção explicitada pelo historiador liberal Roque Spencer Maciel de Barros:

No sistema autoritário, a média dos cidadãos é deixada relativamente em liberdade na sua religião, família e atividades comerciais, desde que não interfira na política. Por conseguinte, o autoritarismo deixa ao cidadão uma larga esfera de vida privada’, o que não acontece no regime totalitário, em que o governante ‘não se satisfaz com o cumprimento dos seus deveres pelos seus súditos: ele quer tudo deles, corpo e alma, sobretudo esta. Em uma palavra, o sistema totalitário não exigiria, pelo menos como ideal, apenas a conformação exterior das ações dos súditos à regra autoritariamente imposta, deixando-lhes em liberdade o ‘asilo inviolável da consciência’; seu propósito seria, seja por que método for, o de penetrar a intimidade das consciências e moldá-las de acordo com seus comandos, de tal forma que cada súdito não apenas obedeça a suas ordens, mas se identifique com elas”. (BARROS, 1990. p. 19-20).

¹¹¹ Disponível em: <http://www.tvi24.iol.pt/multimedia/oratvi/multimedia/imagem/id/13658065/400>
Acesso em janeiro de 2016.



Fig. 63 Cena de *As armas e o povo* (1975)¹¹²

Em *As armas e o povo*, filme realizado pelo Colectivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, durante a Revolução dos Cravos e finalizado depois, com Glauber Rocha fazendo entrevistas no calor da Revolução, há cenas de feministas com cartazes pró-legalização do aborto, em meio à multidão de portugueses nas ruas ocupadas com o 25 de abril:

porque estava haver repressão mental, ideológica e tudo mais que se fazia sentir no geral da sociedade portuguesa, mas sim fazia sentir mais particularmente sobre as mulheres e nomeadamente no campo de sua sexualidade porque o Estado Novo, a ditadura nacional, estava impregnada, cruzada, com influência da Igreja Católica e essa era uma influência que tinha em Portugal tanto tempo quanto da fundação, ou seja, oitocentos e tal anos de a Igreja Católica a pregar a mesmíssima coisa: ódio ao corpo. Ódio ao corpo. Pronto. Neste pano de fundo, neste... as vozes que se salientavam, corrompiam, tentavam romper esse cerco multissecular contam-se nos dedos e na poesia escrita por mulheres ainda mais, ainda mais. (TAVARES, 2012).

A pauta pró-aborto permanece como uma das principais trincheiras dos movimentos feministas ocidentais. Em Portugal, a interdição ao direito ao próprio corpo ecoou, em 2014, no governo de centro-direita do primeiro-ministro Passos Coelho, do Partido Social Democrata (PSD), que conseguiu aprovar taxas a serem pagas por mulheres que abortassem. As feministas da organização portuguesa União das Mulheres Alternativa e Resposta (UMAR) responderam, naquele mesmo ano de 2014, ao governo de Passos Coelho com uma nota de desagravo intitulada “Não às taxas moderadoras e à culpabilização das mulheres que fazem aborto”, em uma publicação *online*, no *site* de esquerda “Diário Liberdade”, com destaque para notícias sobre Brasil, Galícia e Portugal:

A recente moção aprovada no Congresso do PSD de cobrar taxas moderadoras às mulheres que abortam pretende apenas culpabilizá-las por um acto que, por decisão própria e segundo a sua consciência tiveram que fazer.

¹¹² Disponível em: http://4.bp.blogspot.com/-S0sdQBkQ-eM/VdNQ6TpqxwI/AAAAAABgQ8/BL2iZVNqpQQ/s1600/Screenshot_1.jpg. Acesso em novembro de 2015.

Regressam os velhos fantasmas de que as mulheres abortam como se fossem beber um copo de água, que reincidentem porque querem, quando a taxa de reincidência é apenas de 1%, segundo os dados da Direção Geral de Saúde.

[...]

Quem faz tal proposta não sabe, não conhece, não viveu as situações angustiantes de quem está determinada a abortar e que o vai fazer, nem que seja de forma clandestina. É isso que nos mostra a história do aborto em Portugal.

[...] Penalizar não resolve, antes pelo contrário, agrava o acesso a uma interrupção de gravidez em condições seguras (UMAR, 2014).



Fig. 64 Revistas da UMAR¹¹³

Em Portugal, a interrupção deliberada da gravidez após tornar-se direito assegurado das mulheres encontra, como visto, com as taxas impostas pelo governo de Passos Coelho, impedimentos para que seja exercido em sua plenitude. A seguir, um brevíssimo panorama histórico sobre a questão do aborto em Portugal:

O ano de 2007 representou um marco decisivo na história da militância pela descriminalização do aborto em Portugal. Nele se realizou o (segundo) referendo sobre a “Interrupção Voluntária da Gravidez” (designação oficialmente adotada) realizada por opção da mulher nas primeiras 10 semanas de gestação, e do qual o “sim” saiu vencedor. Em consequência, foi publicada a Lei n.º 16/2007, de 17 de abril, que despenaliza a ivg [Interrupção Voluntária da Gravidez].

[...]

É importante lembrar que até 1984 a prática de aborto era completamente proibida em Portugal. A Lei de 6/84 veio permitir a ivg nos casos de perigo de vida da mulher, perigo de lesão grave e duradoura para a saúde física e psíquica da mulher, em caso de malformação do feto, ou quando a gravidez resultasse de uma “violação”. [...]

Na ditadura, o planeamento familiar e a contracepção eram completamente proibidos em nome da ideologia pró-natalista, católica e conservadora do regime. [...] A pílula chegara ao país em 1962 e vinha com o rótulo de “produto do demónio” [...]. No final do regime, o problema do planeamento da família impunha-se portanto como premente [...] e retratado no icónico livro feminista, apreendido em 1972, *Novas Cartas Portuguesas*.

No período pós-revolução, a Constituição de 1976 consagrou o direito ao planeamento familiar, e a atribuição ao Estado do “dever de divulgar o Planeamento Familiar e organizar as estruturas jurídicas e técnicas que permitam essa mesma paternidade consciente”. (MONTEIRO, 2012, p. 588-91)

¹¹³ Disponível em: http://www.casacomum.org/cc/arquivos?set=e_7809. Acesso em dezembro de 2015.

A UMAR, associação de mulheres fundada no pós Revolução dos Cravos, passou da luta por moradia e por outras agendas mais genéricas de muitos movimentos de esquerda, a exemplo das reivindicações por direitos trabalhistas de sindicatos de trabalhadores de muitas categorias, para entrincheiras mais próximas dos chamados novos movimentos sociais (NUNES, 2010), entretanto, parece aproximar-se mais de espaços institucionalizados para debater direitos das mulheres, como órgãos governamentais, do que de movimentos como a marcha das vadias, geralmente repleta de coletivos feministas¹¹⁴ que investem em ações diretas e performáticas em um viés libertário fora dos partidos políticos e de espaços institucionalizados para reivindicação de políticas públicas..

A questão do aborto evidencia o quanto há de violação ao princípio da laicidade do Estado diante das manobras de grupos políticos que querem, a todo e qualquer custo, sobrepor convicções religiosas a direitos individuais e coletivos de mulheres, sim, pensemos, nesse caso, em mulheres cisgênero e em mulheres enquanto força política sem desconsiderar diferenças de raça e de classe. E, cabe salientar que, ao pensarmos hoje em mulheres, há que se pensar também nas transgêneros, nas transexuais, dentre outras tantas configurações de gênero. E salientada a diversidade, voltando à questão do aborto, é bem sabido, morrerem mais pobres e não brancas nas estatísticas de abortos clandestinos, visto que mulheres pertencentes às elites costumam contar com infraestrutura em clínicas particulares, pagando pelo serviço, camuflado como outros procedimentos médicos, por isso destacar a importância de movimentos feministas de enfrentamento, sejam sociais, sejam epistemológicos, como feminismos negros, a exemplo dos que ocorrem no Brasil:

na luta pela descriminalização do aborto que penaliza, inegavelmente, as mulheres de baixa renda, que o fazem em condições de precariedade e determinam em grande parte os índices de mortalidade materna existentes no país; entre outras ações. Porém, em conformidade com outros movimentos sociais progressistas da sociedade brasileira, o feminismo esteve, também, por longo tempo, prisioneiro da visão eurocêntrica e universalizante das mulheres. A consequência disso foi a incapacidade de reconhecer as diferenças e desigualdades presentes no universo feminino, a despeito da identidade biológica. Dessa forma, as vozes silenciadas e os corpos estigmatizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão além do sexismo, continuaram no silêncio e na invisibilidade. As denúncias sobre essa dimensão da problemática da mulher na sociedade brasileira, que é o silêncio sobre outras formas de opressão que não somente o sexismo, vêm exigindo a reelaboração do discurso e práticas políticas do feminismo.
[...].

¹¹⁴ Como por exemplo, o “Vulva La vida”, coletivo feminista, em Salvador, que produz um festival de “contra-cultura de feminista” com oficinas, debates, shows e exposições de filmes. Ver o site do festival disponível em: <https://festivalvulvalavida.wordpress.com/>. Acesso em 13 de janeiro de 2016.

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construído em sociedades multirraciais e pluriculturais. [...] afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, [...]. (CARNEIRO, 2003, p.117)

Em Portugal, é bem possível que haja uma pauta de reivindicações de mulheres negras e imigrantes (negras ou não brancas) que não se sintam contempladas por grupos feministas como a UMAR. É bem provável que elas reivindiquem questões de ordem econômica e política, atentando para o racismo, que estejam para além da legalização do aborto. Essas questões merecem pesquisas aprofundadas que não cabem nesta dissertação. Há ainda os feminismos lésbicos cujas reivindicações são muitas mais do que direito à adoção e ao casamento civil, como mostra o fragmento abaixo sobre essas questões em Portugal:

outras causas preenchem, neste novo milénio, a agenda LGBT, sendo que será difícil falar de uma agenda única, na medida em que as diversas associações colocam ênfases e prioridades diferentes nas reivindicações que colocam: legislação anti-discriminatória à semelhança da que existe no Brasil, combate às discriminações quotidianas no acesso aos cuidados de saúde e ao emprego, propostas de combate à homofobia, direito à identidade de género para reconhecimento da população transgênder, direito de adopção por parte dos casais homossexuais, acesso à inseminação artificial por parte das lésbicas, entre outras reivindicações.

[...]

há versões —queerl que põem em causa o —aburguesamento liberal de algumas comunidades gays ou a sua —agenda de direitos cívicos assimilacionistas [...]. (TAVARES, 2008, p.472; 475)

4.4 “Palavra é o que lembro ou o que meço?”¹¹⁵: modos de ver de Luiza N. J. nos filmes e nos poemas

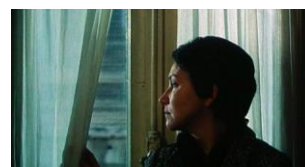


Fig. 65 *Brandos Costumes*¹¹⁶

¹¹⁵ (JORGE, 1973, p. 190; “Sítio Lido IV”)

¹¹⁶ Disponível em:

http://www.agendax.pt/sites/default/files/styles/475_255/public/evento/9b11072bb_073515141013_0.jpg?itok=sxuoiFLq. Acesso em setembro de 2015.

“O discurso moral e político deveria ser o paradigma do discurso racional nas imagens e tecnologias da visão. [...] Lutas a respeito do que terá vigência como explicações racionais do mundo são lutas a respeito do como se ver” (HARAWAY, 1995, p.28) e isso implica usos que fazemos da linguagem em nossos modos de dizer, dito de outro modo, se pensarmos em disputas sobre pontos de vistas, poderíamos, em uma perspectiva de análise crítica do discurso, acerca dos usos da linguagem imbricados em relações de poder em contentas políticas, concordar com as afirmações seguintes:

[...] disputas sobre o significado de expressões políticas são uma constante e um aspecto familiar da política. As pessoas, algumas vezes, explicitamente argumentam sobre os significados de palavras como *democracia*, *nacionalização*, *imperialismo*, *socialismo*, *liberalismo* ou *terrorismo*. Mais frequentemente, eles utilizam as palavras em mais ou menos acertadamente caminhos diferentes e incompatíveis. [...] Tais disputas são algumas vezes vistas como meramente preliminares ou divagações em relação aos processos e práticas reais da política. O que estou sugerindo é que elas não são: elas são a política. Política consiste, parcialmente, na disputa e em conflitos que ocorrem na linguagem e sobre linguagem¹¹⁷. (FAIRCLOUGH, 1990, p. 23)

A repressão ideológica é uma disputa por *modos de ver*: neste caso, princípios e valores morais do Estado Novo contra discursos antifascistas que batem de frente com os discursos do Estado. Os professores universitários produzem e difundem discursos, contra discursos, assim como profissionais das artes – escritores, cineastas, artistas plásticos, músicos. A força dos discursos, nesses sentidos, dá-se ainda mais por seu poder de difusão, há audiências que podem multiplicar-se, estudantes podem propagar a fala de um professor, um filme pode ser assistido por muitos ao mesmo tempo, um poema lido e compartilhado.

Para estudos de análise crítica do discurso, textos são palavras e imagens. Deste modo, um filme e um poema são textos. Em ambos, há produção de discursos. E de imagens. “O que existe de mais específico na linguagem da poesia é, efectivamente, essa capacidade de tornar únicas as palavras, os nomes, convertendo-os em imagens¹¹⁸ [...]”

¹¹⁷Tradução minha, cujo original é: “[...] disputes about the meaning of political expressions are a constant and familiar aspect of politics. People sometimes explicitly argue about the meanings of words like democracy, nationalization, imperialism, socialism, liberation or terrorism. More often, they use the words in more or less pointedly different and incompatible ways [...]. Such disputes are sometimes seen as a merely preliminaries to or outgrowths from the real processes and practices of politics. What I am suggesting is that they are not: they are politics. Politics partly consists in the disputes and struggles which occur in language and over language”.

¹¹⁸ “Para determinar o que, na materialidade do poema, faz com que a linguagem apareça ‘carregada de sentido ao máximo grau possível’, permanecendo, com sua ‘mais condensada forma de expressão verbal’, nova e renovável com o passar do tempo, Ezra Pound inventa uma tipologia para a poesia, desdobrada em três vertentes: fanoeira (projeção de uma imagem visual, fixa ou em movimento, sobre a mente ou a imaginação – a poesia chinesa teria sido o ápice em tal realização), melopeia (a produção da propriedade musical por intermédio do ritmo e do som – os gregos e os provençais mostrar-se-iam os grandes artistas

nomear é produzir imagens” (CRUZ *apud* MARTELO, 2012, p.121). Modos de ver. Procedimentos de produção de imagens são modos de ver, assim como a leitura que delas fazemos são modos de ver. Um procedimento é, por exemplo, o uso de figuras de linguagem, por exemplo “[...] metáfora é uma intensificação da imagem (sobre a qual, agora, uma outra se produz). Ou, inversamente, a imagem é já uma metáfora” (CRUZ *apud* MARTELO, 2012, p.121). E neles há perspectivas dissonantes ou concordantes com outros modos de ver:

Nos poetas dos anos 60, a imagem surge predominantemente como uma figura retórica, associada à metáfora, e como um entendimento da escrita que convoca a visão e a audição a um nível que nada tem a ver com a ecfrase ou com a exploração do reconhecimento do mundo habitual por parte do leitor. Trabalhar na fronteira do sentido (significância), usando aquilo que é o fundo de visão que existe no texto, é sempre um acontecimento libertário (a partilhar com o leitor). Daí a formulação do poema como espaço, “lugar” (Herberto Helder) ou “área branca” (Fiamma), um espaço de resistência ao hábito, à ordem, ao senso-comum, o que pode envolver dimensões políticas (a rejeição da Guerra Colonial e do fascismo, como acontece em Fiamma e Gastão Cruz, a revisitação irónica do campo e da cidade, em Armando Silva Carvalho, a recusa das políticas de género conservadoras, violentamente postas em causa por Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta, etc ...). (MARTELO, 2012, p. 126)

Uma das características da poesia de Luiza é o fluxo de imagens, produzido através de “versos rigorosamente irregulares, cortados por elipses frasais e semânticas [...] transporte entre os textos e a sequência interestrófica – por meio da expansão das palavras, uma semântica em aberto” (SILVEIRA, 2008, p.8) e na perspectiva de uma montagem de cenas de um filme, uma sucessão, com *cortes secos*, de planos curtos. Parece trabalhar Luiza Neto Jorge com esse limite. Sua “semântica em aberto” tem seu impacto potencializado no corte do plano, do verso, cito trechos de seu poema que tem como título “O Poema”, versos que apontam ainda para uma consciência metalinguística:

Esclarecendo que o poema
é um duelo agudíssimo
quero eu dizer um dedo
agudíssimo claro
apontado ao coração do homem

[...]
Digo na maneira
mais crua e mais
intensa

de medir o poema
pela medida inteira

de tal procedimento) e logopeia (‘a dança do intelecto por entre as palavras’, a utilização singular da linguagem por fora de seus contextos habituais e que não dizem respeito aos aspectos imagético ou musical [...].” (PUCHEU, 2010, p. 6)

o poema em milímetro
de madeira
[...] (JORGE, 1973, p. 47)

O milímetro pode ser a imagem desse corte cirúrgico. A medida do poema enquanto trabalho de forma e de conteúdo, modos de ver e de dizer que segundo a poeta em “O poema” são sem adornos, crus, e muito fortes, intensos. A força política de seu discurso imagético está ainda em “uma consciência da escrita de mulher, instância performativa erótica que transgride as leis do discurso poético tradicional, pela invenção de uma linguagem de resistência” (AMARAL, 2003, p. 111). Ao mesmo tempo, essa atenção à linguagem está presente em duas outras facetas suas: a de tradutora e a de colaboradora em argumentos, diálogos e roteiros de filmes. Entretanto, passados quase dez anos da Revolução dos Cravos, a micropolítica tratada com elementos da cultura *pop* parece tomar o lugar da macropolítica dura de combate ao fascismo em *Brandos Costumes*. Refiro-me, nesse caso, ao filme *Dina e Django* (1981) de Solveig Nordlund, o qual contou com colaboração de Luiza Neto Jorge nos diálogos e tem, ao contrário do longa-metragem de Seixas, um ritmo mais rápido na montagem, referências à narrativa de fotonovelas, em um argumento cuja tônica é a crise de um relacionamento amoroso ainda que em um contexto de valores morais a reprimir mulheres desejosas de viverem livremente suas sexualidades.

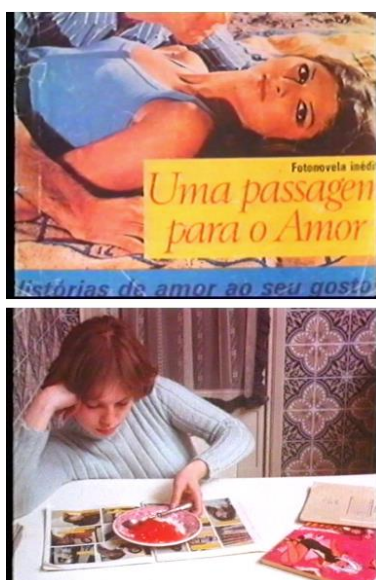


Fig. 66 Fotogramas de *Dina e Django*¹¹⁹

¹¹⁹ Disponíveis em: <https://escalanarede.files.wordpress.com/2015/01/dd3.jpg?w=700> e <http://imagens5.publico.pt/imagens.aspx/318185?tp=UH&db=IMAGENS>. Acesso em dezembro de 2015.

A direção de arte, poderíamos considerá-la *kitsch* ou brega, para falarmos, corrompidamente em português brasileiro o termo em inglês, dada a saturação de cor (o vermelho) em meio ao destaque a objetos de apelo popular, como carro, rádio, *jukebox*. Há ainda Django, o protagonista, *poser* em jaqueta de couro. Ele e Dina, a mocinha, aparecem em cenas *clichês* de amor, como em um *drive-in* e na cama com lençol vermelho:



Fig. 67 Dina e Django, *drive-in*¹²⁰



Fig. 68 Dina e Django¹²¹

Essas imagens parecem se distanciar da “propriedade quase mineral com que ela [Luiza N. J.] trabalha a língua, com uma enorme sobriedade, uma enorme contenção” (TAVARES, 2012). Pensaríamos provavelmente que essa estética seria mais próxima da dicção de Adília Lopes (2002, p.119;131; “Maria Cristina Martins”), por exemplo:

¹²⁰ Disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/images/bd/5574cea3f332155cccbfb1f3d91bab94.jpg>. Acesso em dezembro de 2015.

¹²¹ Disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/images/bd/24dd07e2f99888ac9407c698ee6c84f1.jpg>. Acesso em dezembro de 2015.

O baile prossegue
Maria Cristina e Guilherme
dançam abraçados
Maria Cristina nunca dançou
e ninguém a vem convidar
para dançar

Habitou-se a chorar mais tarde
no seu quarto em casa das tias
quando ninguém está a ouvir
depois de tudo lhe ter doído
as unhas os cabelos o coração

[...]

Maria Cristina sonhou uma noite
que alguém lhe dava o número de telefone
de Guilherme
conseguiu lembrar-se do número ao acordar
faltavam só dois algarismos
isto lembrou-lhe muito o *Kubla Khan*
marcou todas as combinações possíveis
sem êxito
e assim se passaram mais dias

ou então, da mesma Adília (2002, p. 167; “Preocupação com os meus cabelos”):

Cobras em vez de cabelos
Afugentam os meus pretendentes
Quem me dera ter os cabelos lisos
E usar franja
Como a Sylvie Vartan
E a Françoise Hardy

Contudo, parecia que Luiza N.J. apreciava esse cotidiano mais que cotidiano que poderia sim conter excessos, ser comum e *pop*. Além de gostar de telenovelas e bater pernas por alfarrábios, era *habitué* em feiras de quinquilharias nas quais garimpava seus objetos de decoração:

A Luiza gostava, eu também. Uma telenovela. Sim sim sim sim, dizia eu à Luiza. Com muitos problemas familiares, mães, pais, filhos, avós, casamentos sempre adiados e impedidos, maus e bons. E muita história, muita intrigalhada, toda gente misturada com toda a gente e interesses económicos misturados com interesses pessoais e com a paixão. E tudo o mais que está lá sempre: fetichistas, incesto (ou a ameaça de), adultérios, pecadoras, ambiciosos, muita gente.

A Luiza gostava de romances. E daqueles romances com muita gente ensarilhada uns nos outros. Sinais de fogo de Jorge de Sena que a Luiza me fez ler (‘um grande romance’, dizia). E às vezes dizia que lhe apetecia escrever um. Mas brilhava-lhe o olho (e como brilhavam os seus olhos!) perante aquilo a que se podia chamar “cultura popular”. (SILVA MELO, 1989¹²²)

¹²² Publicação da Cinemateca Portuguesa, que está nas referências, não tem número de páginas.



Fig. 69 Feira da Ladra¹²³

Ela também era dada às escutas prosaicas de histórias como a da trabalhadora doméstica de Solveig Nordlund, que, segundo a cineasta, divertia e inspirava a poeta na construção dos diálogos do filme: “[...] conseguiu a Luiza a criar aquilo que eu acho ser a sua marca: o respeito pelo homem comum e a poesia do dia a dia. Como diz o Django: ‘As pessoas têm que ter um ideal. O meu ideal é o amor’” (NORDLUND, 1989). Esse “respeito pelo homem comum” afasta-se não somente de uma postura de poeta distanciada, encastelada em uma “torre de marfim”, indiferente ao cotidiano, como também de um vínculo com um vanguardismo que levaria arte para as massas. Em vez da hierarquização, arte erudita x arte popular ou vanguarda x cultura de massa, uma aposta na horizontalidade parece estar inscrita na sua produção poética e em sua inserção nas demandas da vida ordinária, fazendo com que o rigor e a erudição de Luiza N. J. no uso da língua não se colocassem acima de um modo de ver o mundo não hierarquizado e de um modo de dizer atenta a micro política. Não imiscuída em aparelhos do Estado ou em partidos, poeta libertária, corpo encharcado de mundo, um mundo que comporta camadas e mais camadas de leitura porque: “Aquilo que às vezes parece/um sinal no rosto / é a casa do mundo / é um armário poderoso/com tecidos sanguíneos guardados / e a sua tribo de portas sensíveis” (JORGE, 1973, p. 176; “A casa do mundo”). Dizer o mundo é imbricar-se nas camadas infinitas de interpretação desse mundo, “leituras sobre leituras” porque:

Este mundo construído pela liberdade é o mundo significado pela existência humana no convívio histórico fundado na dimensão referencial da significação, construir um mundo é assim edificar referências que ancoradas na estrutura de antecipação são a “nossa casa” como seres humanos. A prática

¹²³ Disponível em: http://img2.10bestmedia.com/Images/Photos/287594/Feira_54_990x660.jpg. Acesso em janeiro de 2016.

dessa edificação é uma prática interpretativa, construída de leituras sobre leituras, [...]. (PINHO, 2010, p. 16)

Há em Luiza N.J., nessa sua liberdade de corpo no mundo, “uma afirmação do erotismo que extrema a escrita, já assumidamente libertária” (MARTELO, 2007, p.14) que não chega ser um corpo posto à prova em extravasamentos, a testar limites “na enunciação voluntária de uma vida desregrada, notívaga e deambulatória, na transgressão do uso de drogas, na sexualidade aberta e afirmativamente homoerótica” (ORNELLAS, 2008, p. 93) como em Al Berto (1948-1997). Em Luiza N. J., lemos um outro corpo em ambulância, “zonas aquáticas onde os órgãos boiam”, a máquina de oscilar porque imersa em camadas e camadas interdiscursivas e gaguejantes, a semântica em aberto não totalitária. Escrita mineral de Luiza N. J., na medida do poema, não verborrágica como a de Matilde Campilho (1982-), mas, como a jovem poeta contemporânea, emaranhadamente intertextual e interdiscursiva, mas “na condição de uma assumida resistência à paráfrase, investindo fortemente na exploração da imagem e no choque surpreendente entre as imagens” (MARTELO, 2007, p.13), como no poema, que passarei a comentar nos parágrafos seguintes, “Jornal de Domingo” (JORGE, 1973, p. 67-70):

Na página aberta
do jornal de hoje
um anúncio traz
a mulher bela
com poros de pele
um cabelo que são
letras soltas

sua boca é um selo
na resposta à carta
que lhe pede a mão
e o sexo louro
e o rosto liso
na fotografia
como um peixe rindo

Todos nós esperamos
que ao dobrar a página
se leia isto ou aquilo
a emoção de ler

e se leia tudo
do pensar na fêmea
à fêmea esgotada
desde o púbis à cor
do riso
quando se ergue
e o vento recua

quando se deita
e se esquece nisso

se leiam as coisas
nas conversas
que entre si não têm
nos obstáculos
que entre si não saltam
homens objetos
anões fadas peixes
gulodices

Com letras maiores
aparece o nome
de um amante morto
com o crânio calvo
de ave sonhadora
que outrora poisou
de amor em amor
dentro dos domingos

Domingo é o espaço
onde todos cabem
sem lhes ser preciso
fazer vénia ao sol

Acontece então
um homem sentir
a água escorrer
dentro do pescoço
e fazer-lhe um nó
como de gravata

que lhe vai bem
nesse fato inútil
vestido à pressa
para ler o jornal
para matar a fêmea
que o recusou

e se lhe afeiçoa
o fato depois da vingança
e o faz igual
a alguém que dança

Aranha ao de leve
arranha no corpo
e o homem não lê
porque está esquecido
– a pensar em quê?

– Mais um domingo –
é o que dirá
se não o matarem
por qualquer razão
mil punhais salobros
saídos do chão

se voltar à casa

é o que dirá

Na casa não há domingo
há um fio de amor partido
que sangra pingo por pingo

No recanto de Luiza, o jornal de domingo – acontecimentos, que ocorrem em tempos distintos, dentro e fora do quadro. Enquadra, em *enjambements*, um tempo presente: “[...] um homem sentir / a água escorrer / dentro do pescoço / e fazer-lhe um nó / como de gravata // que lhe vai bem / nesse fato inútil” (JORGE, 1973, p. 69; “Jornal de Domingo”). E o acontecimento externo à cena na qual lemos ecos e motivações e intenções de acontecimentos: “vestido à pressa / para ler o jornal / para matar a fêmea / que o recusou” (IDEM). No extracampo, uma das possíveis imagens sobreviventes: os crimes passionais na perspectiva de violência de gênero a oprimir mulheres consideradas propriedade de homens a quem não se deve desobedecer¹²⁴, não recusar. “[...] e se lhe afeiçoa / o fato depois da vingança / e o faz igual a alguém que dança” (JORGE, 1973, p. 69; “Jornal de Domingo”). Femicídios acolá, aconteceram ontem, acontecerão aqui, hoje, acontecem acolá e aqui, hoje, também; “[...] arranha no corpo / e o homem não lê / porque está esquecido / – a pensar em quê? // – Mais um domingo – // [...] / há um fio de amor partido / que sangra pingo por pingo” (JORGE, 1973, p. 70; “Jornal de Domingo”).

Lemos, vemos, em versos curtos, assim como folheamos rapidamente um jornal de domingo, uma profusão de imagens, de seções – política, esporte, cotidiano, social, cultura, internacional, dentre outras. E desse excesso, focamos em uma narrativa a construir imagens de um crime passionais. Parece que Luiza N.J condensa e amplia os sentidos ao investir na imagem do jornal. E o poema, como em um filme quando acompanhamos as sequências, ao dobrar a página, ao percorrê-lo, podemos ler a narrativa e os interdiscursos impressos nela, isto é o que está enquadrado para lermos, o campo, e os discursos a que podemos ver, acessar, o fora de campo. O amor de um homem recusado por uma mulher, história de fotonovela, mas também de páginas policiais, como ainda e muito lemos hoje.

Em uma imagem lida por Agnès Varda, há também um forte investimento em um fora de campo, discursos. Interdiscursividade da qual se apropria Varda em suas citações também corrompidas para, em sua produção de uma única imagem, por exemplo, mesmo exposta, por somente um minuto, fazer um ensaio, imbricando macro e micropolítica.

¹²⁴ Sobre o poder patriarcal em interseções de gênero, classe e raça (cf. HILL COLLINS, 1998).

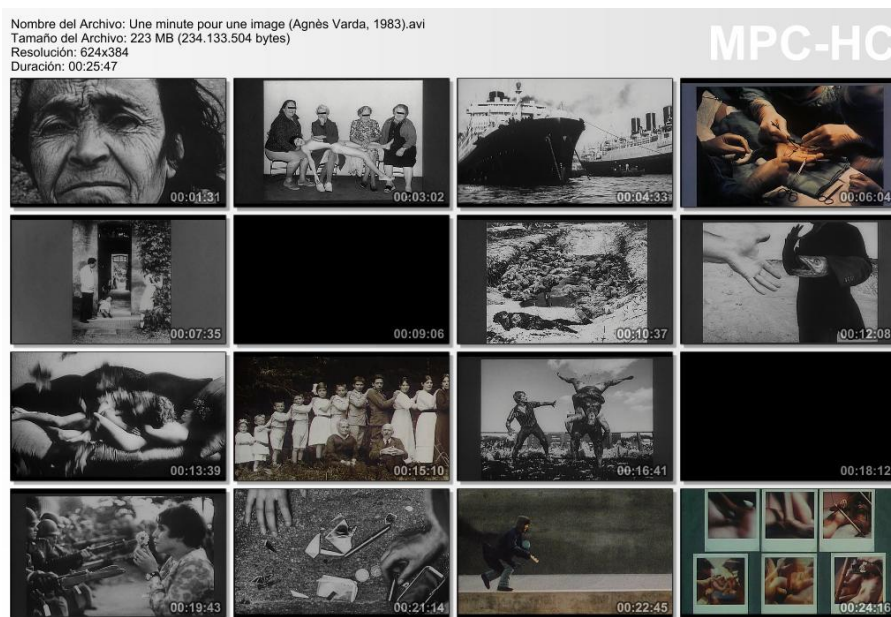


Fig. 70 Fotogramas/Cenas de “1 minuto para uma imagem” de Varda¹²⁵

Um jornal de domingo, uma imagem para que, assim como na cineasta belga, “se leia tudo / do pensar na fêmea / à fêmea esgotada / desde o púbis à cor / do riso / quando se ergue / e o vento recua / quando se deita / e se esquece nisso” (JORGE, 1973, p. 68; “Jornal de Domingo”). A leitura de um jornal de domingo, “recanto” de Luiza N.J., insinua um fora de campo ou extracampo de erudição e também prosaísmo, seu repertório de imagens e de discursos literários, filosóficos, políticos, devorando, assim um mundo. “Comer ver-se comer comer mais de tudo e mais” (JORGE, 1973, p. 217; “Recanto 3”) e a propósito desse recanto de Luiza N. J., diz Rosa Martelo:

Com os seus dentes, e com o freio nos dentes, o Garfo começa por “invadir as capitais do corpo”, com uma imensa violência. [...] “Reabsorver” parece ser então equivalente de “contornar” ou de “comer”, ou de “sorver tudo o que encontrar”, [...] e esse exercício de libertação é protagonizado por uma galeria de heróis que procuram o devir, a épica conquista de si mesmos e do mundo, e que, tal como as palavras do poema, “partem, em força, à conquista de um mundo revolto, luminoso e ambíguo. Por essa razão, viajam de múltiplas maneiras, percorrem e anulam distâncias que são “contornadas” em diferentes escalas. E, acima de tudo, desfocam todas as fronteiras impedindo o leitor de se fixar num sentido unívoco e forçando-o a tornar-se sensível a um mundo em permanente transformação, onde nada se fixa (muito menos o sentido) e onde tudo interage com tudo. (MARTELO, 2006, p. 99)

... tudo com tudo porque “Domingo é o espaço / onde todos cabem / sem lhes ser preciso / fazer vénia ao sol” (JORGE, 1973, p. 69; “Jornal de Domingo”). E ainda que a imagem pareça, somente pareça, fechada em um campo, isto é, em quadro, mediante um

¹²⁵ Disponível em: <http://i.imgur.com/N554xgk.jpg>. Acesso em dezembro de 2015.

posicionamento de câmera, digo, do olhar de quem a posicionou ou a solicitou posicionar, enquadrada em um espaço, como o do jornal, assim como uma poeta pode pretender que seus versos estejam delimitados por palavras, sílabas, fonemas e morfemas, que construirão uma imagem ou muitas, as imagens extravasam o campo do jornal, do papel e o da tela ou do vídeo. Além do campo, das margens, há outros tantos discursos, há o extracampo. Ainda que o poeta e o cineasta façam seus destaques com rimas, refrões, temas recorrentes, como se fossem planos fechados, *closes*, para chamar nossa atenção para algo, podemos ler versos e cenas, pensando no que está fora do enquadramento. A montagem, edição, dos versos e dos planos são deliberações que partem também de um extracampo do poeta e do cineasta, seus repertórios. A leitura de um poema e a de um filme também passam por outros processos de montagem além das propostas por seus realizadores, há os de quem lê os poemas e os filmes. O tempo, ainda que cronológico ou linear em poema ou em um filme, será o tempo da memória, dos afetos de quem lê e assiste, por isso, a insistência na forma de muitos poetas e cineastas na descontinuidade, na não-linearidade, acentuando a lei da transformação. Crer em uma pretensamente única narratividade linear é, no mínimo, pura vaidade de traçar caminhos certos e precisos a serem seguidos por outras pessoas que lerão as produções assim concebidas, é crer ainda na representação, na estabilidade. Crentes assim querem afastar-se das danações da máquina de oscilar.

O Estado Totalitário acredita em uma arte representativa de seus valores e que sirva de paradigma moral, estético e político, por isso, no nazismo “o despeito pela arte moderna, erigindo-a em sintoma de degeneração social” (ROSMANINHO, 2010, p.143). Em tempos fundamentalistas, precisamos ver além dos enquadramentos dados, considerar o que está no fora e extra campo, ressaltar diferentes pontos de vista, tudo o que totalitarismos não admitem. Contra o fascismo, deve imperar a lei da transformação:

O poema é um animal;
[...]
ou, como um quadro, assume o poder dos feitiços, objetos mágicos ou instrumentos de esconjurar os espíritos, ou a emoção, ou o inconsciente,
[...]
Casas para onde se entra e de onde se sai, por portas travessas ou janelas, por telhados e escadas derradeiras, pela frente, abrindo túneis nas caves, escrevendo torto em linhas direitas, ateando fogos, pelas traseiras.
[...]
Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo [...].
[...]
(HELDER, 2013, p. 138-141)

E, como no modo de ver o mundo de Luiza N.J, a lei da transformação importa, o surrealismo parece-lhe caro ao investir nos “objetos mágicos [...] ou o inconsciente”. Assim, o poema “Um quadro de Max Ernst” (JORGE, 1973, p. 76) sobrevive como discurso insubordinado ao afirmar, fazendo referência a um surrealista, a máquina de oscilar: “tudo pode / voltar depois / ao seu lugar / futuro”. E volta. Com a Revolução dos Cravos, Lisboa adentra no cosmopolitismo dos espetáculos, como *shows* de *rock*, de outras capitais europeias. Esse período é vivido por Luiza N.J em Portugal e não em Paris. Em fins de setenta, início dos anos oitenta, a cultura *pop* com referências a linguagens de fotonovelas e da televisão está ainda presente no filme *Nem Pássaro, Nem Peixe* (1978) de Solveig Nordlund.



Fig. 71 *Nem Pássaro Nem Peixe* ¹²⁶

São muitos os ecrãs dentro e fora do campo e os personagens, por alienação ou por passividade ou por superficialidade diante desses excessos, permanecem no “nem... nem...”, numa zona de não-lugar, de não pertencimento. Peixes fora da água, portanto, alheios, sem lastro, fora de lugar, estranhos, sem capacidade mesmo de deslocamento (ir para onde?), pássaros sem liberdade de escolha, embora pareçam tê-la na profusão de telas, de discursos, mas suas asas estão cortadas. *Nem Pássaro, Nem Peixe* foi finalizado em um período de abertura política, já quatro anos depois da Revolução dos Cravos, com um consumismo de culturas, de informação, de absorção de tudo, de um abrir-se em Portugal, talvez mais intensamente talvez em cidades grandes, como Lisboa e Porto, para um cosmopolitismo, para o estrangeiro, também querendo sê-lo, mas desde que o outro fosse a Europa, não a África, não o Brasil. Ser europeu, mas era difícil:

O número de associações de amizade entre países socialistas e Portugal cresceu depois do 25 de abril. [...]

Ainda assim, em termos de modelo, por que escolher os países socialistas se os da Europa Ocidental eram ainda melhores? O que os portugueses queriam “reencontrar” era a Europa Ocidental, liberal, capitalista e, de preferência, social-democrata. [...]

¹²⁶ Disponível em: <http://rymimg.com/lk/f/l/799692adf9c888f94e30783ff2a9c8e6/4396676.jpg>. Acesso em setembro de 2015.

Portugal apartado das civilizadas gentes europeias. Essa lamentação de suas elites culturais e oposicionistas (republicanas, liberais, socialistas) não encontrou sempre eco no aparato estatal. Porque este, em conluio perene com os interesses materiais que precisava defender, preferia olhar para o Atlântico. Ver o império. Sonhar o império. Esse sonho que irreversivelmente se abalara em 1822-1825. Mas que se arrastara até o 25 de Abril de 1974. A Europa era a imagem. A África, a realidade imperial. SECCO, 2004, p. 192-197)

Peixe sem mar, pássaro fincado no continente sem mais poder expandir-se, nem imperialista, nem europeu. “Um pássaro estaciona em voo constante / repetido rácico / Sobrepe-se ao ar nele repousa / tem ócios um emprego de pássaro pontual” (JORGE, 1973, p. 144; “Dos pássaros”). Os personagens de *Nem Pássaro, Nem Peixe* absorvem a enxurrada de imagens das tantas telas sem deglutição e sem usar um garfo que sorveria tudo que encontrasse de forma libertária, em devir, “então o Garfo [...] a invadir as capitais do corpo/ [...]// tenros dentes [...]//correndo, recorrendo, / pelas 7 partes de tudo contornando-me (JORGE, 1973, p. 216-7; “Recanto 3”). No nem...nem..., vomitam palavras vazias ao vento para ninguém. Estão sós e consomem, mas não compartilham nada, comem e não devoram, falam sozinhos, ocos, sem fome de amor:

Seja como for o amor ainda me faz bastante fome
e o relento ainda me parece o asfalto justo para toda a revolução
Portanto (apesar dos vouchers) hoje meu miúdo e eu escolhemos
tomar um café da manhã na rua e deixar para lá o domicílio.
(CAMPILHO, 2015, p. 126; “O amor faz-me fome”)

Ao contrário do amor que faz fome de Campilho, a verborragia que podem ter os personagens nem...nem... atola-se em discursos automatizados, tagarelam, como em uma das cenas, em frente a uma cadeira vazia, submergem nos discursos e não emergem neles ou deles, palavras frias e sem sentido: “A mulher de areia / conduziu no vento / os grãos do corpo / rio a fazem e trazem / garfos a possuem” (JORGE, 1973, p. 53; “Objecto propagado ao mar”). Talvez desiludidos, daí apáticos, depois de uma Revolução que se prometia “revolucionária” em um espectro de esquerda e já se ajoelhara ou se aproximava do centro e dos liberais.

Em *Nem Pássaro Nem Peixe*, o aquário serve como metáfora para enquadramento, delimitação para os que nele estão. Entretanto, nós que vemos o aquário, podemos alargar a visão desse enquadramento. E, assim, nosso modo de ver além do quadro permitiria-nos enxergar as linhas que delimitam o aquário, fronteiras a conter a evasão da água para não jorrar no fora do quadro, do campo do aquário, para não contaminar água com o que está fora das margens. “Pureza” e “contenção”, palavras tão caras em regimes totalitários. *Nem Pássaro Nem Peixe* é do pós-Revolução dos Cravos, onde não há mais a restrição

de liberdade de ir vir e a repressão da censura. A liberdade, porém, pode ser ilusória, há, por exemplo, uma das tantas telas, como a televisão, incentivando modismos e a estimular o consumismo com as propagandas, seus telejornais com recortes ideológicos, dentre tantos outros enquadramentos a que estamos sujeitos em um Estado dito democrático, no qual a salvaguarda de direitos individuais e coletivos pode ser apenas aparente.

Aquário, espaço restrito, limitado, demarcado, não é mar, que se expande, deságua e causa turbulências com maremotos, vai e vem de marés. Navegar no mar pode remeter à construção de impérios, como fora o português. Navegar também é fuga para uma busca de liberdade e, perdoem o *clichê*, possibilidade de dias melhores ou menos difíceis, ainda que se morra no mar como os milhares de imigrantes que chegam a uma Europa imensamente violenta e xenófoba: “A cidade é morna / o rio vazio / nem o mar é filho do mundo / nem o mundo é mar [...] Na cidade / onde há a mais / a água e a sede / vamos na rede / como animais” (JORGE, 1973, p. 82-4; “Esta Cidade”).

Em *Nem Pássaro Nem Peixe*, a profusão de quadros – os enquadramentos de câmera, o aquário, a tela de cinema - é ainda extra campo transbordado, de um mundo fora da tela que se ficcionaliza através dela, mas toma a ficção como verdade. E a crença na existência de uma verdade, ainda mais pretensamente única e universal, sufoca outros modos de ver e de dizer, como ocorre em regimes totalitários: “No cinema, cão de caça / atrelado a deus / (Vejo-vos vejo-vos entrar pelas janelas para dentro / (da câmara / onde se investe deus)” (JORGE, 1973, p. 214; “Recanto 1”). E embora muitos filmes sobrevivam como máquinas de guerrilha, como os filmes do novo cinema português, outros tantos compactuaram e compactuam com fascismos:

Entre todos os meios de comunicação, o cinema mereceu, sem dúvida, um lugar de destaque nas preocupações publicitárias do Estado Novo. Não que Salazar atribuísse muita importância ao cinema como instrumento de cultura, mas porque os seus discípulos intelectuais cedo perceberam que no cinema tinham um poderoso veículo ideológico para <<converter o povo a uma concepção superior de vida>>. Daí a censura rígida feita aos filmes nacionais e estrangeiros e os largos subsídios concedidos às superproduções de exaltação patriótica, ao filme histórico, à comédia de costumes, ao melodrama burguês, ao folclore populista, ao documentário turístico e, obviamente, aos regulares jornais de actualidades que se limitavam a registrar a inauguração das pequenas obras e as grandiosas comemorações patrióticas.

O Estado Novo criou, portanto, um cinema à sua imagem, procurando dar do país e do povo uma visão idílica que correspondesse aos anseios espirituais do Chefe e aos interesses económicos da classe no poder.

Desse modo, ao longo de quarenta e oito anos se foi inculcando no imaginário colectivo do público uma retórica amável do fascismo quotidiano que – debaixo da ostentação paternalista de um povo alegre e folclórico, simples e singelo, modesto e conformista – escondia a realidade violenta da Ditadura, da exploração capitalista e do colonialismo. (GEADA, 1977, p.74)

Salazar andava de olho no grande ecrã

A censura de filmes no Estado Novo está por estudar, considera o historiador Luís Reis Torgal, que dedicou um livro à relação entre Salazar e o cinema.

O livro "O cinema sob o olhar de Salazar", que vai já na sua 3.ª edição e que foi ontem apresentado pelo autor na Biblioteca-Museu República e Resistência, em Lisboa, mostra como o ditador "nunca perdeu de vista o cinema, como nunca perdeu de

vista qualquer outro tipo de actividade", explica Luís Reis Torgal.

Em declarações à agência Lusa, o investigador refere que, no Estado autoritário criado por Salazar, "tudo estava sob a sua própria vigilância e naturalmente também o cinema lhe interessava".

Salazar, diz o historiador, "ia ao cinema, mas não era propriamente aquilo a que se pode chamar um cinéfilo".

AGÊNCIA LUSA



Fig. 72 António de Oliveira Salazar e o cinema¹²⁷.

Arranjei modos de ver a poesia de Luiza N. J. e os filmes em relação com discursos políticos em camadas de temporalidades distintas, as décadas de 60 e de 70 do século passado e o hoje, fazendo “[...] um constante *deslocamento* – deslocamento no pensar, [...] nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31). O enclausuramento do pensamento em um modo de ver circunscrito a categorias fixas e pretensamente imutáveis também não atenta para a potência da máquina de oscilar. Por isso: “Não aceito as classes zoológicas” (JORGE, 1973, p. 140; “Outra genealogia”), sendo assim, desloco-me, montando arranjos pelos sítios tantos, geográficos e temporais, que ainda nos sitiam:

Entre deitar-me e levantar-me
sento-me ajoelho-me acrobato
aprendo uma infinidade de gestos que
me conduzem a um sem número de situações mais densas
a umas impiedades do corpo e quantas
duras dores de dentes (JORGE, 1973, p. 141; “Outra genealogia”)

¹²⁷ Disponível em: <http://oliveirasalazar.org/imagem.asp?id=6818>. Acesso em setembro 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, AINDA QUE PARCIAIS

*“Na cabeça tem cabelos
e raízes de cabelo
na loucura”*

(JORGE, 1973, p. 52)

“[...] se queremos ampliar as reivindicações sociais e políticas sobre os direitos à proteção e à prosperidade, temos antes que nos apoiar em uma nova ontologia corporal que implique repensar a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, o trabalho e as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social”.

(BUTLER, 2015, p. 15)

Ao longo desta Dissertação, que aqui não se finda, mas “[...] maré que vem e que vai que bate e que fecha / [...] / roda / [...] aranha por coração” (JORGE, 1973, p. 36; “A porta aperta”), fiz arranjos, mediante citações corrompidas, acerca da produção de imagens e do discurso político de insubordinação de Luiza N. J. Muitos foram os meus intercessores para ler a poeta, por sua vez intercessora também a mobilizar e deslocar meu pensamento em síncopes e desnudamentos: “Há feridas cíclicas há violentos voos / dentro de câmaras de ar curvas / feridas que se pensam de noite / e rebentam pela manhã” (JORGE, 1973, p. 161; “A Cabeça em Ambulância”). Perambulei entre diversas áreas do conhecimento que costumam ser consideradas como campos de saber distintos. Bem sabemos sermos nós que fazemos a divisão disciplinar do conhecimento, dividindo-o em matérias, classificando-as em grandes áreas, etc e etc. Em meu modo de ver, quero sempre que essas áreas sejam vasos comunicantes, imagem a que me remetem versos de “Exorcismo”¹²⁸, muitas possibilidades de imagens que são montadas ou editadas pelos leitores a depender do modo de as ver: “o sangue o suor / a água lustral / o leite do sol / retido na mama / o sangue sangrando / com o vinho / [...]” (JORGE, 1973, p. 73). Em “Exorcismo”, a lei da transformação não cessa, motor contínuo: o sangue, o suor podem ser imagens de uma sequência a contar com a água lustral e o leite do sol, ou essa água e esse sol podem ser planos detalhes, isto é, apostos de o sangue ou de o suor? O leite do sol ou o sangue sangrando que se retém na mama? Com o vinho, sangra o sangue? São

¹²⁸ Epígrafe que abre o segundo capítulo.

tantas as possíveis imagens somente nesse trecho do poema, que lido por inteiro, traz outras tantas profusões de imagens.

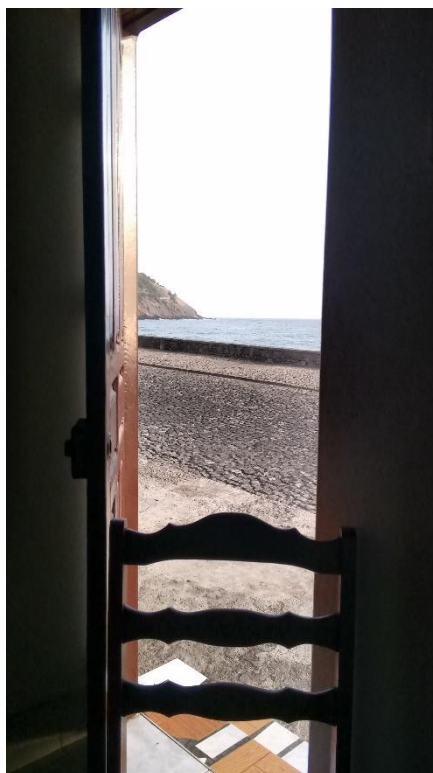


Fig. 73 A porta e sua fresta, enquadramentos em Santo Antão, Cabo Verde¹²⁹

Insubordinação, palavra aqui cara, porque não me quero sujeita a leituras totalitárias, por isso ter escolhido a poesia insubordinada de Luiza N.J, e por isso ter optado por um modo de ver indisciplinado, inquieto e intermitente, no vai e vem de leituras de textos diversos em tempos não lineares. Não acredito no *apartheid* entre disciplinas e áreas do conhecimento como se fossem estanques e incomunicáveis, daí a indisciplina, que no dicionário significa ausência de disciplina, e aqui podemos pensar tanto em disciplina na relação com grade curricular, quanto em desobediência, logo insubordinação. A inquietação minha decorre de um processo caótico de escrita que em certos momentos deseja, em angústia, ler muitas fontes para um assunto, e, nesse sentido, o paradoxo de parecer querer esgotar um conteúdo a partir de um modo de ver que trabalha com arranjos e não com análises estruturalistas. Também inquieta por eu ser atingida pelas suavidades e durezas do “mais cotidiano que cotidiano”, desde as demandas do cuidado de mim até o acompanhamento de fatos políticos aqui e alhures, sendo impactada por tudo isso e salva por momentos amorosos com quem compartilho interesses afins e afetividades. Ah, as greves de tempo necessárias e providenciais...Por

¹²⁹ Fotografia feita por mim.

isso tudo, também a intermitência do meu processo de produção da dissertação. Lembro da imagem de Herberto Helder em *Photomaton & Vox* de poema enquanto paisagem, acentuando vulnerabilidade e constante deslocamento, destacando o quanto nossa produção discursiva e leitura acerca do mundo estão atravessadas por nossos corpos¹³⁰.

O processo de produção e de montagem de discursos são modos de ver, tais como a leitura que deles façamos, sempre parciais e subjetivos. Sabemos disso, mas, às vezes, esquecemos por conveniências. A poesia de Luiza N. J. afeta meu corpo também pelas diferentes possibilidades de modos de vê-la. A cada leitura, monto sequências distintas de imagens, posso fixar-me em planos detalhes (versos), *closes* (palavras), *big closes* (morfemas), ou no poema por inteiro (plano-sequência)¹³¹. Desde 2014, quando da seleção para este Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, alguns trechos da bibliografia que li me perseguem, ou pensando em Luiza N.J., diria assim: “Algo se me assemelha / e me quer para si / me desembainha / quando menos espero [...]” (JORGE, 1973, p. 61; “Algo se me assemelha”). São reflexões em torno do fazer crítica literária, do *modus operandi* do trabalho intelectual que pensam a escrita em uma dicção ensaística (SOUZA, 2012), portanto, fragmentária, parcial e longa (SAID, 2007), porque frases curtas costumam ser reducionistas, tais como as manchetes da mídia hegemônica (2007). Pesquiso em deambulação a fim de ser conduzida a outros sentidos ambulatorios, parafraseando corrompidamente Luiza N. J: “Sempre viver incluiu andar percorrer voar / de avião ou com os braços ou num ser de mais / rodas que nos conduza / a outro sentido ambulatorio” (JORGE, 1973, p. 215; “Recanto 2”).

Não há como se fazer pesquisa com desinfetantes afirmou João Magueijo¹³², físico português no programa de entrevistas “A propósito”¹³³, da rede de televisão portuguesa

¹³⁰ O que está escrito no mundo está escrito de lado / a lado do corpo [...]. // [...] // Ver sempre o poema como uma paisagem. Esta paisagem é dinâmica. [...] a paisagem move-se por dentro e por fora, encaminha-se do dia para a noite, vai de estação para estação, respira e é vulnerável. (HELDER, 2013, p. 110 e 133)

¹³¹ Faço relações comparativas entre partes ou elementos de um poema com enquadramentos e movimentações de câmera. Sobre esses termos cinematográfico cf “Dicionário Teórico e Crítico de cinema” (AUMONT, 2003).

¹³² Pausa de tempo para uma historinha: “Albert Einstein teve um sonho com vacas quando era adolescente, que influenciou a sua teoria da relatividade. Quanto a João Magueijo, teve uma ideia sobre a luz num dia de chuva, ao atravessar um relvado do St. John's College, em Cambridge, Inglaterra. A curar uma ressaca, o físico teórico debatia-se com um dos mistérios sobre o início do Universo que a teoria do Big Bang não consegue resolver, o chamado ‘problema do horizonte da luz’.” Trecho de “Os sonhos luminosos de João Magueijo” por Teresa Firmino, publicado em O Público em 28\01\2013. Disponível em: <http://www.publico.pt/ciencias/jornal/os-sonhos-luminosos-de-joao-magueijo-197641>. Acesso em 10 de janeiro de 2015.

¹³³ Sobre o Programa: <http://sicnoticias.sapo.pt/programas/aproposito/2014-10-26-A-Proposito-25-10-2014>. Acesso em 22 de fevereiro de 2016.

SIC Internacional, em 25 de outubro de 2014. Impossível pesquisar de uma torre de marfim, imagem *clichê* e sempre oportuna, indiferente às tensões, à falta de dinheiro para uns 99%, nós, à barbárie das guerras e violentas políticas anti-imigração, aos racismos e aos extermínios de jovens negros, aos feminicídios, à cultura do estupro, à morte de travestis, gays e transexuais, à homo e transfobias, aos alertas e gritos de corpos vulneráveis, como os nossos. A pesquisa que se pretende neutra, imparcial, objetiva e apolítica, é, bem sabemos, estratégia política para escamotear interesses e motivações também políticas. A pesquisa burocrática e higienizada pode interessar aquele 1% que detém as riquezas e não incomodar as relações de poder que dão suporte às violências cujos alvos são os corpos que menos importam para quem, sendo numericamente tão ínfimo, detém tanto poder econômico e político.



Fig. 74 Imagem de marcha das vadias utilizada como divulgação da manifestação “Por todas elas/contra a cultura do estupro” (junho de 2016 em Salvador)

“As dívidas crescem já são ásperas \ magoam a pele já são pus \ \ [...] \ \ A dívida alastra abre as asas \ leva-me sonhos débeis tudo a tenta \ \ [...] \ \ A dívida mais cresce \ enquanto eu penso”. (JORGE, 1973, p.79; “A Dívida”). Dívidas com a falta de recursos porque não se paga bem para produção de ciência e enquanto penso também não dou conta das transformações do mundo, logo, pensamos aquém. E quando pensamos a partir das vulnerabilidades de nossos corpos, as feridas machucam, o pus transborda, mas nossas asas devedoras podem resistir insubordinadas. Há quem pense ser um modo de ver assim um pouco de autoajuda para devedores que pensam ciência com ativismo. E se for? Corpos vulneráveis aprendem a cair e tendem a desconfiar, mais facilmente, de pretensões totalitárias, de verdades absolutas. Pesquisar também ensina a cair diante da fragilidade das referências teóricas que nunca darão conta das demandas do mundo. Corpo vulnerável a se defrontar com ... um mundo. Dizer o mundo é sempre estar em descompasso com o mundo que nos transborda, entorna, naufraga, navega por “mares nunca dantes

navegados”, como bem já tanto ecoamos Camões. “Há sempre um outro cais ausente” (JORGE, 1973, p. 22; “Subitamente vamos pela Rua”), uma “porta maré que vem e que vai” (JORGE, 1973, p. 36; “A porta aporta”) e que nos devia, desloca da escrita ou nos leva para ela.

Rejeitar verdades absolutas e saber que as conclusões são sempre parciais parece um *clichê* que precisa ainda ser ecoado. A pesquisa, “desde perder o chão repentino sob os pés / como se perde os sentidos numa / queda de amor” (JORGE, 1973, p. 162; “O poema ensina a cair”) requer olhos de ver e de sentir o inapreensível. Atentemos sem pudor para a contaminação líquida do mar, mistura e movimento, imagem proposta por Gilroy (2001, p. 15). Contaminar-se, buscando outros sentidos ambulatórios, é não perder de vista “[...] os vários solos / [...] da lenta volúpia de cair” (JORGE, 1973, p. 162; “O poema ensina a cair”). A angústia e o medo castram a liberdade, imobilizam-nos. “Mas a árvore sol está suspensa, anémona gigante rebentada de cor” (JORGE, 1973, p. 23, “Subitamente vamos pela Rua”).



Fig. 75 25 de abril de 2014, 40 anos da Revolução dos Cravos (Porto/Portugal)¹³⁴

¹³⁴ Fotografia por Lara Plácido.



Fig. 76 25 de abril de 2014, 40 anos da Revolução dos Cravos (Porto/Portugal)¹³⁵

Conclusões são parciais porque pesquisas, produção de discurso científico, não dão conta do mundo, embora haja quem esteja à procura de dar cabo com muita precisão, de análises conclusivas e irrefutáveis. Pesquisar pressupõe um modo de ver, impregnado de subjetividade, logo, parcial, localizado, vulnerável. Da embriaguez do entusiasmo com o *corpus* às quedas, tamanhas diante dos tensionamentos com a pesquisa em si e das vulnerabilidades do corpo, arranjei aqui um modo de ver “no circuito / aberto ao corpo / e à alma” (JORGE, 1973, p. 57; “O Amante”). Em vez de analisar, preferi ler o *corpus* no mundo. “É certamente pela rua que vou. [...] Vagueia um automóvel onírico. É pela rua. Que vamos” (JORGE, 1973, p. 22; “Subitamente vamos pela Rua”).

¹³⁵ Idem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 5, p.9-16, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. Tradução de Selvino J. Assmann. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo, 2007.

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

ALEIXO, Ricardo. O Poemanto: Ensaio para escrever (com) o Corpo. In: ALEIXO, Ricardo. *Modelos Vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ALVES, Giovanni. Ocupar Wall Street... e depois? In: HARVEY, David et al. *Occupy*. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2012.

ALVES, Idade Ferreira (org.). *Um corpo inenarrável e outros ensaios: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010.

AMARAL, Ana Luísa. *Do centro e da margem: escrita do corpo em escrita de mulheres in Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e Identidades*, Orgs. Ana Luisa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas, Rosa Maria Martelo. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003. pp. 105-120.

AMARAL, Ana Luísa. Literatura e Mundo em *Novas Cartas Portuguesas: O Azulejo dos Tempos*. Elyra – Revista da Rede Internacional LyraCompoetics - 1, 3/2013: 5-24.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas: Papyrus, 2000.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa Horta; *Novas Cartas Portuguesas*. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERARDINELLI, Cleonice. *Cinco séculos de sonetos portugueses: de Camões a Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de Política*. Tradução de João Ferreira. Brasília: UNB, 1998.

BOSI, Alfredo. *O ser o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015.

CARNEIRO, Sueli. *Mulheres em Movimento*. ESTUDOS AVANÇADOS 17 (49), 2003. p.117-132.

CHACAL. Inquérito Poesia e Resistência (Brasil): depoimento. [19 de agosto de 2015]. Disponível em: <http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-brasil/>. *Lyracompoetics*. Entrevista concedida a Célia Pedrosa e a Ida Alves.

CÍCERO, Antônio. Inquérito Poesia e Resistência (Brasil): depoimento. [19 de agosto de 2015]. Disponível em: <http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-brasil/>. *Lyracompoetics*. Entrevista concedida Luiz Fernando Valente.

CINEMATECA PORTUGUESA. *Homenagem a Luiza Neto Jorge (1939-1989)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.

CRUZ, Gastão. Testemunho. *Relâmpago*. Revista de Poesia. Lisboa, n 18, abr, 2006. p.123-131.

DA SILVA, Patrícia Rebello. *Documentários Performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephram Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947: como criar para si um corpo sem órgãos. Tradução de Aurélio Guerra Neto. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996. p.8-27.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUCHEN, Claire. *Feminism in France*. Winnipeg: Routledge, 2013.

- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Power*. New York: Longman, 1990.
- FREITAS FILHO, Armando. Inquérito Poesia e Resistência (Brasil): depoimento. [19 de agosto de 2015]. Disponível em: <http://ilcml.com/blog/inquerito-poesia-e-resistencia-brasil/>. *Lyracompoetics*. Entrevista concedida a Célia Pedrosa e a Ida Alves.
- FIGUEIREDO, Maria Leonor Camarinha Parada de. *Calma é apenas um pouco tarde: resistência na poesia portuguesa contemporânea*. Dissertação de Mestrado defendida em 2014 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- GARCIA, Maria. *Desobediência civil, direito fundamental*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1994.
- GEADA, Eduardo. *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOMES, Manuel João Gomes. *Almanaque dos Espelhos*. Lisboa: & etc, 1980.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HANISCH, Carol. *O pessoal é político*. Women's Liberation Movement, 1969. Disponível em: <https://resistenciaradfem.wordpress.com/tag/carol-hanisch/>. Acesso em fev 2016.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: *Cadernos Pagu*. Núcleo de Estudos de Gênero, UNICAMP, nº 5, 1995. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/06/11/saberes-localizados-a-questao-da-ciencia-para-o-feminismo-e-o-privilegio-da-perspectiva-parcial-donna-haraway/>. Acesso em 13/08/15.
- HARAWAY, Donna. Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. In: *Cadernos Pagu*. Núcleo de Estudos de Gênero, UNICAMP, nº 22, 2004.
- HELDER, Herberto. *Herberto Helder ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.
- HELDER, Herberto. Teoria das Cores. In: HERBERTO, Helder. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

HILL-COLLINS, Patrícia. *It's all in the Family: intersections of gender, race and nation*. Hypatia, vol. 13, Border Crossings: Multicultural and Postcolonial Feminist Challenges to Philosophy (Part 2) (Summer, 1998), p.62-82.

HISSA, Cássio. O Cientista precisa da lentidão criativa para interpretar o mundo: depoimento. [19 de fevereiro de 2013]. Belo Horizonte: *Portal UFMG*. Entrevista concedida ao portal UFMG.

JAMESON, Federic. Periodicizando os anos 60. DE HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JORGE, Luiza Neto. *A Lume*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

JORGE, Luiza Neto. *Os Sítios Sitiados*. Lisboa: Plátano, 1973.

LINS, Cláudia; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LOPES, Adília. *Antologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002; Rio de Janeiro: 7letras, 2002.

LOPES, Adília; COELHO, Alexandra Lucas *et al.* & *Etc*: uma editora do subterrâneo. Lisboa: Letra Livre, 2013.

MARINHO, Maria de Fátima. *Quem tem medo dos franceses?* Carnets - Revista Electrónica de Estudos Franceses. Invasions & Évasions: La France et nous, nous et la France. Número Especial – Outono/Inverno 2011-2012. p. 45- 61. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/1375>. 61. Acesso em 5 ago 2015.

MARQUES, Reinaldo. Arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria et al (org.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

MARTELO, Rosa. Conquistar a outra face de tudo (algumas notas para ler *Dezanove Recantos*). In: *Relâmpago*. Revista de Poesia. Lisboa, n 18, abr, 2006. p. 85-103.

MARTELO, Rosa. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MARTELO, Rosa. *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

MARTINS, Jorge. Testemunho. *Relâmpago*. Revista de Poesia. Lisboa, n 18, abr, 2006. p.131.

MELO, Jorge Silva. Testemunho. *Relâmpago*. Revista de Poesia. Lisboa, n 18, abr, 2006. p.136-139.

MENDES, Ana Paula Coutinho. Olhares Estrangeiros sobre maio de 1968. Maio 68: tão longe e tão perto. *Artigo em Livro de Atas de Conferência Nacional*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008. p. 34-44.

MENEZES, Raquel. *Novas Cartas Portuguesas*: um gesto de amor político a muitas mãos. Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 7, n° 14, 1° sem., abril 2015.

MITCHELL, W.J.T. *Teoria de la imagem*: Ensayos sobre representacion verbal y visual. Madrid: Akal, 2009.

MONTEIRO, Rosa. *A descriminalização do aborto em Portugal, estado, movimentos de mulheres e partidos políticos*. *Análise Social*, 204, xlvii (3.º), 2012, 586-605

MOSS, Hugo. *Como formatar o seu roteiro: um pequeno guia de Master Scenes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias*: Poesia, Mídia, Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Monica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2008.

NORDLUND, Solveig. depoimento [25 de jan de 2012]. Lisboa. Entrevista concedida a Patrícia Freitas.

NUNES, Joana Carolina Cardoso. *Novos Movimentos Sociais, UMAR*: Enquadramento e Acção de Dissertação, defendida, em 2010, no Mestrado em Cultura e Sociedade na Europa pelo Departamento de Geografia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

OLIVEIRA, Manoel. *Manoel de Oliveira*. Organização de Álvaro Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio – No movimento dos sentidos*. Campinas: Editora UNICAMP, 2011.

ORNELLAS, Sandro. Al Berto, a escrita, o corpo e a vida. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, 2008.

ORNELLAS, Sandro. Multidão e vulnerabilidade: poetas e novas políticas de subjetivação. *Anpoll*, Florianópolis, v.1, n. 35, 2013.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito*: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: MARTINS, Índia Mara; PENAFRIA, Manuela (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Beira Interior: Labcom, 2007.

PATO, Ana. *Literatura Expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições SESC SP; Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PESSOA, Fernando. *Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta da China, 2015.

PEIXOTO, José Luis Peixoto. *O país do sol morninho*. Disponível em:
http://pt.monediplo.com/spip.php?page=article-print&id_article=966;
<http://pt.monediplo.com/spip.php?article966>. Acesso em jan 2015.

PICOSQUE, Tatiana. Máquina de emaranhar paisagens: Herberto Helder e o cinema em prol da reflexão sobre poesia. *Palimpsesto*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. PUC-RJ, nº 12, ano 10, 2011.

PINHO, Osmundo. *O mundo negro: hermenêutica da reafrikanização em Salvador*. Curitiba: Progressiva, 2010.

PUCHEU, Alberto. *[mais cotidiano que cotidiano]*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

RILKE, Rainer Maria. *Esboços e Fragmentos*. Seleção e tradução de Angela Lago. São Paulo: Scipione, 2012.

ROITTMAN, Julieta. *Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROSA, ANTONIO Ramos. Testemunho. *Relâmpago*. Revista de Poesia. Lisboa, n 18, abr, 2006. p. 117.

ROSMANINHO, Nuno. Diabolização da Arte Moderna. O Estado Novo de Salazar e a intolerância artística. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; CROCI, Federico. *Tempos de Fascismos*. São Paulo: Edusp; Arquivo Público do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial, 2010. p. 141-158.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza et al (org.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

SANTOS, Alberto Seixas. Testemunho. *Relâmpago*. Revista de Poesia. Lisboa, n 18, abr, 2006. p. 113.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Da Crítica Feminista à Ciência. Uma Ciência Feminista?. In: COSTA, Ana Alice Alcântara & SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar (orgs.). *Feminismo, Ciência e Tecnologia*. Salvador: Coleção Bahianas, 2002, p.:89-120.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. *Um possível diálogo entre Margareth Mead e Simone de Beauvoir*. In: SARDENBERG, Cecília; MOTTA, Alda Britto da; GOMES, Márcia (org.). *Diálogo com Simone de Beauvoir e Outras Falas*. Salvador, Bahia:NEIM/UFBA, 2000, p.75-107.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a Crise do Império Colonial Português*. São Paulo: Alameda Editorial/Fapesp/Cátedra Jaime Cortesão, 2004.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide & Versão: Ensaio sobre Fiamma Hasse Pais Brandão*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da; MATTOS, Maurício (orgs.). *Luiza Neto Jorge. 19 Recantos e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

SMITH, Christen. *Para Cláudia Ferreira*. Disponível em: <http://reajanasruas.blogspot.com.br/2014/06/para-claudia-silva-ferreira-morte-e-o.html>. Acesso em jul 2014.

SOEIRO, José. *Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika*. Portugal no novo ciclo internacional de protesto Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXVIII, 2014, p. 55 – 79.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de Pós-Crítica: ensaios*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes. *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. Doutorado em Estudos sobre as Mulheres. Tese de Doutorado defendida em 2008. Doutorado em Estudos sobre as Mulheres. Especialidade em História das Mulheres e do Género. Universidade Aberta.

TAVARES, Vítor. depoimento [30 de janeiro de 2012]. Lisboa. Entrevista concedida a Patrícia Freitas.

TOMÁS, António. *O fazedor de utopias: uma biografia de Amílcar Cabral*. Cidade da Praia: Spleen, 2008.

TOPA, Joana Bessa; NOGUEIRA, Conceição; NEVES, Ana Sofia Antunes das. Inclusão/exclusão das mulheres imigrantes nos cuidados de saúde em Portugal: Reflexão à luz do feminismo crítico. *Psi co*, Porto Alegre, PUCRS, v. 41, n. 3, pp. 366-373, jul./set. 2010.

TORGAL, Luís Reis. Estado Novo e Intolerância: Repressão e reprodução ideológica. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; CROCI, Federico. *Tempos de Fascismos*. São

Paulo: Edusp; Arquivo Público do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial, 2010. p. 105-140.

VASCONCELLOS, Jorge. Deleuze e o *Cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. O indivíduo na cidade. In: VEYNE, P. (org.). *Indivíduo e Poder*. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 25-44.

FILMOGRAFIA

ACIDENTE. Direção de Cao Guimarães e Pablo Lobato. Nova Lima: Cinco em Ponto, 2005. (52 min)

A CIDADE ESTÁ TRANQUILA. Direção de Robert Guédiguian. Paris: Agat filmes e cia, 2000. (133 min)

A NOITE. Direção de Michelangelo Antonioni. Milão; Lombardia: Nepi; Sofitedip; Silver, 1961. (115 min)

AS ARMAS E O POVO. Direção de Alberto Seixas Santos et al. Lisboa; Colectivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica, 1974. (80 min)

BRANDOS COSTUMES. Direção de Alberto Seixas Santos. Lisboa: Centro Português de Cinema, 1975. (75 min)

DINA E DJANGO. Direção de Solveig Nordlund. Lisboa: Grupo Zero, 1983. (76 min)

LUIZA NETO JORGE. Direção de João Roque. Lisboa: RTP, 1982. (15 min)

NEM PÁSSARO NEM PEIXE. Direção de Solveig Nordlund. Lisboa: Grupo Zero, 1978. (45 min)

ULYSSE. Direção de Agnès Varda. Paris: Ciné Tamaris, 1986. (22 min)

MATÉRIAS DE JORNAIS E DE PROGRAMAS DE TELEVISÃO

MAGUEIJO, João. [25 de outubro de 2014]. *À propósito* Disponível em: <http://sicnoticias.sapo.pt/programas/aproposito/2014-10-26-A-Proposito-25-10-2014>. Acesso em 22 fev 2016. Entrevista concedida a António José Teixeira.

G1. *Esquerda aprova moção e governo de Passos Coelho cai em Portugal*. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/11/esquerda-aprova-mocao-e-governo-de-passos-coelho-cai-em-portugal-20151110155505314801.html>. Acesso 10 nov 2015.

O PÚBLICO. Incidentes com polícia na Cova da Moura ‘são um problema do Estado de Direito’ de Disponível em: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/incidentes-com-policia-na-cova-da-moura-sao-um-problema-do-estado-de-direito-1685981>. Acesso em 13 fev 2015.

SIC INTERNACIONAL. *Um mundo de mudanças*. Lisboa: SIC, 2014.

SIC INTERNACIONAL. *Legislatura toma posse sexta feira [20/10/15] e SIC acompanhou visitas dos estreantes*. Lisboa: SIC, 2015.