

Está aqui um grito **De uma voz perdida a um corpo em devir**

Susana Vieira
Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

O ensaio propõe, a partir de “Exortação à entrada do poeta em abril” e “Incitação lírica ao crime legítimo” de Maria Velho da Costa, abordar a temática da voz que, de silenciada, reage a um *corpo* condicionado pela “censura e ditadura” (*Censorship and Dictatorship*). Estes textos-corpo(s), escritos no limiar, fazem-nos refletir sobre o indivíduo, que se sabe numa frágil e incerta dimensão entre-tempos. O abismo agudiza-se no testemunho de *Português, trabalhador, doente mental* (da mesma autora) e encontra analogia na distorção da figura humana de Francis Bacon, acentuando a necessidade de regresso ao grito primordial — ponderação sobre a violência íntima, a sublinhar o valor e a redefinir a noção de liberdade enquanto ideia de libertação. Confrontar o texto de Maria Velho da Costa com a imagem de Francis Bacon — análise suportada teoricamente por Didi-Huberman e Barthes — permite conceptualizá-lo como imagem de um corpo, primeiro, em sofrimento, depois, em fruição de um prazer enquanto traço distintivo de uma mudança assinalada por experimentalismos que se plenificam numa sem-forma. O seu poder anímico provocará um efeito de *Verfremdung* que nos levará a pensar a deformidade como um processo censório feito de fora para dentro, pois distorcer o corpo-língua é uma forma de censurar a ditadura e denunciar a censura. Pela audácia de expor o medo e a culpa, Maria Velho da Costa constrói um corpo que, alheio a uma ideia normativa e desvestido do “colete imposto à sintaxe”, articula-se numa anatomia diferente, que não dite, mas igualmente não guarde. Sendo o texto-corpo-imagem *desmembrado*, refletiremos sobre a relevância e o ressignificado da ideia de fragmento, como repercutente potencial de uma voz até então silenciada.

Que o poeta abra as portas — a introdução

A partir da leitura do fragmento “Que o poeta abra as portas para não ser roubado e traga às assembleias seu rosto e o fio lavrado de sua voz que, expostos, hão-de sagrar-lhe o ofício” (COSTA, 1975: 38), começou a desenhar-se (e consequentemente a desenvolver-se) a presente proposta de leitura de dois dos textos — *Exortação à entrada do poeta em Abril* e *Incitação lírica ao crime legítimo* — do volume *Cravo*, de Maria Velho da Costa, hipótese essa relacionada com a expressão grotesca dos modelos de Francis Bacon que capturam a dor animalizando-a, no sentido em que, mais que recetora de uma personificação, é ela a animar e a atribuir o tato da existência à figura humana, tornando-se sujeito central na imagem, aquele que movimenta uma atuação sem referentes, depois de um deliberado varrimento de quaisquer signos da estrutura composicional clássica. As artes literárias e plásticas contribuindo para um todo que necessariamente subverte os princípios da lógica. De outro modo, poderíamos indicar que um e outro capturam o homem, reificando a dor, ou seja, estruturando-a, entendendo-a, libertando-a.

Maria Velho da Costa (1938), autora destacada da literatura contemporânea portuguesa, situa-se como uma das precursoras do experimentalismo linguístico dos anos 60 (século XX) e uma das “três Marias” a atuar, pelo texto literário, contra o cerceamento da liberdade individual forçado pela censura e pela ditadura portuguesa. Por seu lado, o também experimentalista Francis Bacon (1909-1992), inspirado por Blake (1757-1827), e numa tentativa de exercitar o projeto de prolongamento da sensação, descentrou a narração pictórica, esboçando de modo quase visceral a figura humana no seu devir, *i. e.*, instintiva e, por efeito, sofredora.

Logo, os testemunhos em análise, reagindo a um estado de censura de uma voz, ou seja, de resistência ao impulso de individualidade do ser que se quer libertar da sua condição de sujeito, apelam ao valor da indagação, da palavra rara e

forte. Essa provavelmente a razão por que o pano que os cobre seja demasiado poroso. Senão, vejamos.

Contrariando uma certa perspectiva barthesiana, o texto de Maria Velho da Costa — corpo que age afetando e afetando-se a si próprio — inverte o ausente em signo de uma presença alojada no interior do predicado, ajuizador de alguma potencialidade. No texto sulcado, a *não-pessoa* (“O irmão sem discurso”) encena um encontro possível entre o *eu* (“Que vai ser de mim?”) e *ele-mesmo*, “O espantado do povo. Este, poeta”. É justamente no poeta (“O aprendiz entre nós da matéria que fala”) que “perguntam-se nele todos [...] ‘Que vai ser de nós?’”, na medida em que “o poeta deixou de ser a pedra sacra da indagação oculta”, razão pela qual “A cidade abala-lhe agora por dentro [...] Há gentes em atropelo à porta de nossos poros [...] pelos acessos de sangue [...] outras mãos, olhos, corpos, que exigem alto. ‘Fiz. Fazemos-te. Quem és?’”; são essas

Hordas [que] vêm julgar-lhe [...] ‘Tu és nós’. [...] desejo de mais [...] está em todas as falas desatado [...] Outros há que irrompem pela oficina secreta, pegam nas palavras [...] saem com os braços carregados de carbúnculos acesos, bradando enquanto a carne lhes estruge [...] ‘Como é fácil, como serve, como não pesa nada.’ E deixam pelas ruas um trilho de resíduos secos, detritos que logo outros comem, tal a magnífica fome nova (COSTA, 1975: 37-39)

Do mesmo modo, a linguagem cortada de Francis Bacon desloca o centro da história, precisamente porque inventa a possibilidade de se deixar invadir pelo outro, achado na condição absoluta de sem-forma, tornando-se (a linguagem) inscrição que fixa o rosto da rutura. Que seja a voz ligada ao corpo a forjar o seu espaço de libertação. Corpos invadidos são corpos poluídos que contaminam, pelo horror e inquietação que provocam, o sistema que a censura dita: “assim invadido. Há uma grande migração bárbara [...] que lhe [...] ruge: ‘Diz. Para que eu saiba.’” (COSTA, 1975, pp. 37-39). Assim, quer o texto de Maria Velho da Costa, quer a

imagem de Francis Bacon, são corpos-linguagem pulverizados em traços descontínuos e informados de elementos distintos. O sujeito vai-se dividindo em fragmentos até à condição suprema e indivisa de indivíduo, distinguindo-se de um nome constrangido e não citado, concordante na ação e anulado na sua determinação. Da imperfeição sucederá o grito autêntico e realizado numa voz segura e fecunda, que se intensifica como um nervo ou se alonga como um rizoma. Esta porosidade justifica o recurso à técnica do fragmento, que reserva o pensamento num processo de quase algo: força de um coração (“núcleo túrgido [...] próprio e limpo de mandatos [...] que é [...] do poeta” (COSTA, 1975, pp. 37-39)) que resiste em silêncio preparando-se para a implosão. Ao desconstruir a linguagem, o corpo, outrora índice de um código estruturado e intocável, *falha*, insurgindo-se precursor de uma memória a inventar. Contestando o poder dominante, é ele a voz grávida de vida e de morte que se dissemina e compromete o silêncio.

excesso e falta — desde o fragmento

No vazio de cada ponto do traço interrompido observa-se uma vida suspensa (o poeta que “Sentado escuta” (COSTA, 1975, pp. 37-39)), assim como, nas palavras de Barthes, “a consistência própria do mundo” (BARTHES, 1982). As figuras de Francis Bacon poderão ser tomadas como exemplo do texto-marginal de Maria Velho da Costa, *i. e.*, o traço desenha uma forma não-linear, com várias interrupções (que correspondem ao ritmo da respiração-sobrevivência da espécie) e não fechada, não completando a figura. O processo indefine-a e justifica-se pelo facto de o indivíduo *em-si* ser uma sem-forma em devir e invadida pelo outro (por vezes, realizada pelo outro). Há um jogo de confronto-reação entre diferentes massas. Em cada interrupção há um vazio que, nuns momentos, pode corresponder a um abismo e, em outros, a um salto, ou a um “lugar sem ocupante e ocupante sem lugar [...] [a] palavra branca e objeto negro” (DELEUZE, 1974: s.p.).

Ao contrário de se perder o significado do que importa, há uma viagem que se arrisca de um ponto a outro, na superação desse fosso. No buraco, expõe-se toda “uma humanidade por ausência” (HUBERMAN, 1998: 116), movendo-se em agonia. Logo, o sujeito-indivíduo encontra-se no risco, num *entre*; exceder a linguagem é invalidar o sistema, e *con-figurar* um corpo a partir de partes amputadas é provocar a desordem e trazer ao alto “a voz lateral, deportada obliquamente” (BARTHES, 1982). O *afrontamento das armas* dará lugar no “sintagma dos corpos” (BARTHES, 1982) ao *afrontamento dos signos*. Estilhaçando os limiares do corpo evidente e o que eram as suas fronteiras de referência, o sujeito-indivíduo manipula no mesmo fragmento todos os seus medos e desejos. Por conseguinte, o novo corpo “que fará justiça aos nomes opacos onde nos fecharam” (COSTA, 1975, pp. 37-39) infringirá a forma nítida da linguagem, removendo-lhe o sentido vital. Morfologicamente, os traços imperfeitos exaltam a animalidade, ou lugar interior do indivíduo (“o carregador das palavras raras a que nos foi denegado o uso” (COSTA, 1975, pp. 37-39)), aquele que “mata, expulsa” (COSTA, 1975: 65-66) os “fruidores, tropeços crónicos, bancários da sabedoria que sangra. [...] afagadores subtis de espelhos bafejados, os arteiros do opaco” (COSTA, 1975: 65-66). A nova formulação, resultante da *con-figuração* do referente desmembrado, faz suspeitar a perda, pelo estado de estranheza que simultaneamente provoca e de que é vítima (“em teu terreno lavrado de signos, os dejectos ácidos do logro, esses onde vinga todo o retrocesso” “saberão encerrar-te em criptas derradeiras [...] [em que] te queimem [...] e espalhem pela terra os signos altos do teu corpo em escritos desmembrado” (COSTA, 1975: 65-66)). Como uma *travessia física* (pensando em Huberman), o corpo *de-formado* exige, ainda assim, uma *experiência do tocar*. (Observe-se que, nas derivações “con-figuração” e “de-formado”, se destacam os elementos prefixais, a evidenciar justamente que a nova formação alterará a ordem do radical já existente.)

O “pré-texto” (COSTA, 1975: 65-66), que é o sujeito “para matar e ter sobrevivido” (COSTA, 1975: 65-66), transforma-se em “Texto e acto” (COSTA, 1975: 65-66), indivíduo que se insinua e age pela palavra. Ambos os registos se ocupam de um corpo que, não sendo “inerte” ou “dormente”, apresenta-se como o desvio que ameaça “os parasitas da consciência alarmada e desperta [...] [e] Mata, porque esses são [...] os mediadores dos tiranos, os partidários da esperança [...] de que tudo possa ser sem esforço ou danação” (COSTA, 1975: 66). Ele liberta-se.

Se no estágio de sujeição, a figura contorce-se distopicamente, porquanto nada em si faz corresponder, o corpo *de-formado* experimenta já uma linguagem que questiona e, transgressora, se questiona. Como um instinto. Dessacralizado e resistente, torna-se grito que viola o absurdo abolutista do previsível. Mesmo no risco de se perder na convulsão de indefinir a linguagem, assume-se o grito salvação do sujeito:

Eu digo: há um grito. Ninguém me ouve agora, que o têm atravessado na garganta deles, [...] mas sabem afagá-lo, têm pequenas cápsulas de muitas cores para que o não soltem [...] para que a todo o custo [...] não o dêem, o grito. Porque um grito dá-se. E quando é dado, sei, há reunião que se dá. [...] Grito não é sinal, é do desatamento. (COSTA, 1976: 159-160)

vir até ao grito — até ao estranhamento

Maria Velho da Costa e Francis Bacon desvelam, antes de mais, o segredo de uma voz censurada pela ditadura de uma outra voz, o organismo social que aliena, obrigando ao silêncio e à autopunição sistemática:

Eu calo e calo e calo até a cara por causa dele estancado, o grito. [...] que o que eu tenho é para o dentro [...] vêm a quebrar-me [...] Espesso-me por dentro até ficar do tamanho do caroço seco da ameixa azeda e vou verter escondida depois os

meus sucos, ranho de choro, os sangues que ainda me vêm e fico a ouvi-los [...] Dizem-me “fala”, mas eu tenho este abraço (deles) na língua e eles coisas. Dizem-me “faz”, mas eu tenho este grito (deles) e eles nomes para o que sou aqui e que não são o meu. [...] Eu tenho as vozes que me dizem “cala” e tenho os braços que me dizem “cruza”. Eu guardo-lhes o mal [...] e dão-me cama estreita entre os perdidos, modos de afastar [...] Quem pode vir até ao grito e ao abraço que eu lhes tenho? Quem. (COSTA, 1976: 159-160)

A censura manifesta-se duplamente, ou seja, o sujeito-indivíduo censura as indicações da ditadura, que corrige e reprime a voz, e a sociedade censura essa reação. De ambas as partes há uma resistência de valores: se o sujeito-indivíduo resiste ao silenciamento, a sociedade extorsionária, por sua vez, resiste à sem-forma de um corpo singular.

Em concreto, a libertação jamais poderia ter uma forma legível e identitária. O grito provoca a desordem, dissolvendo as conveniências espaciotemporais, explorando as fendas da intimidade, expondo o proibido, confrontando-nos com a nossa criação e com o que nos destrói — os rostos de Francis Bacon vivem momentos de torturante convulsão e o poeta de Maria Velho da Costa que escrevia “do lado de fora do corpo” (COSTA, 1975: 37-39) sabe-se invadido por uma “grande migração bárbara” (COSTA, 1975: 37-39). Logo, apenas pelo traço violentamente interrompido e expandindo o território humano, procedendo ativamente à sua *de-formação*, poderia o indivíduo libertar-se. Corpo em devir e em *de-formação*, sublinhado sempre por uma ablação, ou seja: enquanto sujeito era a sua voz censurada; já como indivíduo, a ablação observa-se no momento em que se remove do lugar que lhe é ditado, prevenindo que a voz não seja espessura húmida sem peso ao evitar igualmente guardar o que não é uma memória sua. A voz testemunhará que “nada sei, que o ofício de aprender vos não aclare” (COSTA, 1975: 37-39) e provará que a matéria verbal do homem é da ordem do inexato. A vida é um acaso em mutante movimento de reação-distorção.

Pelo alinhamento proposto, ambas as experiências evocam o conceito de *Verfremdung* — ou estranhamento — associado por Brecht ao texto dramático e estendido por Chklovski às expressões literárias (desde a teorização do “novo romance”) e artísticas, ao recusarem a arte como reconhecimento de um mundo dado e imediato. Da mesma forma que a estrutura humana e as suas considerações são um processo em devir, a arte em geral passa igualmente a ser entendida como um processo, o da singularização do objeto impermeável a uma qualquer forma definida, contribuindo para a ideia de duração da percepção, ou seja, da sensação resultante do devir e jamais do acabado. Ambas as composições não se expressam em linhas comuns e doutrinadas pelas convenções. Pelo contrário, são esgarçadas e ficam penduradas como corpos aparentemente sem apoio. Trata-se, porém, de uma rutura com o dominante, pois ao permitir que a sensação perdure além do observável, esse estranhamento autoriza, pela sua *determinação de significação* (DELEUZE, 1974: s.p.), que se entre na composição e se puxe a voz simbolicamente silenciada. Na recusa da explicitação ou da causa, *i. e.*, na ausência de referências crono-espaciais e leis sociais, deixa o mundo de se sentir representado. Mas será justamente essa ausência que legitimará a sensação. O efeito dessa ausência despromove a intriga e lança as raízes de uma nova perspectiva, a desagregação, decorrente da natural condição de devir do humano e da sua consciência de desajustamento.

A de-formar uma “conclusão”

Importante realçar que mais que uma *determinação de significação*, proposta por Deleuze, o estranhamento revela-se a condição que possibilita que o sentido — sempre efeito produzido e causa do seu próprio efeito — ocupe, pelo seu *perpétuo deslocamento das fronteiras* (DELEUZE, 1974: s.p.), a posição do lugar desocupado, o do abismo, o do *in-visível*, que nos olha sem o vermos, arrisca Huberman.

No fragmento, pela condensação e instantaneidade, está a totalidade da verdade que se quer revelar. O fragmento condensa o grito e pluraliza, pela perspectiva, a voz. No pano da linguagem vela-se um corpo que, em sua consciente figuração estética do mundo, devolve-nos, de modo violento e em pinceladas disruptivas, a representabilidade que a realidade não absolutiza: irrompe, pelo som que se molda em corpo inteiro, a dupla face, divina e humana, excedente e possível, em iminência da morte e em virtude da ressurreição.

Em lugar do exercício poético de apartar o mundo de um corpo desmembrado em chagas e odores, cava-se no indivíduo o desejo de apresentar uma outra cosmovisão: reagindo pela palavra, recria nela um corpo com novas próteses de entendimento da realidade. Depois do silêncio, o grito atravessa o mundo em eixo de procura da sua realização. Morre a palavra censurada, morre o corpo ditado, e a voz recupera, na essência aquosa do esvaziamento, a sua transcendência, quando se pensava irreparável. Lembra-nos Wittgenstein quando afirmava que o “corpo vai apodrecer e alguém diz: ‘Não. As partículas voltarão a juntar-se mil anos depois, e você ressuscitará’”.

A linguagem não é mais voz religiosa, crente na evidência de um único resultado desunido de qualquer ambiguidade. É corpo cheio de significação que nos recebe em seu segredo iluminado pelo facho breve da incerteza: em alguma manhã, como uma liquefeita ingratidão, despertariam os criadores de um corpo outro, em (de)composição ou em estádio de reformação — “o lugar antiquíssimo onde somos devidos” (COSTA, 1975: 37-39).

Obras Citadas

- Alfredo Margarido, Artur Portela. *O Novo Romance*. Editorial Presença, 1962, Lisboa.
- Christophe Domino. *Bacon — Monstro de Pintura*. Quimera Editores, 2003, Lisboa.
- Georges Didi-Huberman. *O que Vemos, o que nos Olha*. Editora 34, 1998, São Paulo.

- Georges Didi-Huberman. *Tempo e Imagem*. Orfeu Negro, 2017, Lisboa.
- Gilles Deleuze. *Lógica do Sentido*. Perspectiva — Ed. Universidade de São Paulo, 1974, São Paulo.
- Maria Velho da Costa. *Cravo*. Moraes Editores, 1975, Lisboa.
- Maria Velho da Costa. *Português, Trabalho, Doente Mental*. Seara Nova, 1976, Lisboa.
- Roland Barthes. *O Grão da Voz*. Edições 70, 1982, Lisboa.
- Viktor Chklovski. "A arte como processo". In Tzvetan Todorov. *Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos*. Edições 70, 1999, Lisboa.