

Fora da caixa. Resistência como desvio

Out of the box Resistance as deviation

Tânia SARMENTO-PANTOJA*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: A reflexão sobre a resistência como fratura e conseqüentemente um desvio é o que motiva e delinea o presente estudo. A análise destaca as principais referências sobre o conceito de resistência, especialmente vinculados aos estudos literários. Ao finalizar a argumentação propõe uma outra possibilidade de categorização.

PALAVRAS-CHAVES: Resistência; Literatura; Fratura; Desvio; Profanação

ABSTRACT: The reflection on resistance as a fracture and consequently a deviation is what motivates and outlines the present study. The analysis presents the main references on the concept of resistance, especially associated with literary studies. At the end of the argument, he proposes another possibility of categorization.

KEY-WORDS: Resistance; Literature; Fracture; Detour; Desecration

Eu inicio este texto com a referência a um desastre sócio-ambiental de grandes proporções e com impacto em vários segmentos. Trata-se do naufrágio do navio Haidar, ocorrido em 6 de outubro de 2015, no porto da Vila do Conde, em Barcarena, Pará, na Amazônia brasileira. Na ocasião o navio estava carregado com quase 700 toneladas de óleo e cerca de cinco mil bois vivos, que seriam transportados para a Venezuela.

Após o naufrágio três praias de Vila do Conde, o píer onde ocorreu o navio adernou e a praia de Beja, em Abaetetuba, cidade próxima ao local do desastre, foram interditados e suspenso o acesso. Semanas após o desastre as carcaças dos cinco mil bois mortos, apodrecidas ao relento e misturadas ao óleo, transformaram as tropicais praias fluviais em

* Doutora em Estudos Literários. Docente da Universidade Federal do Pará. Bolsista Produtividade em Pesquisa (CNPQ) desde 2015. E-mail: nicama@ufpa.br.

um cenário terrível: pútrido e insalubre, transtornando a vida dos habitantes locais, fazendo-os afundar em uma experiência catastrófica. Seis meses depois, mais propriamente em maio de 2016, segundo veicularam várias mídias, o navio continuava submerso, não havia um plano de contenção efetivo de retirada das carcaças, nem do óleo. Em parte, por conta de uma competente rede jurídica e burocrata, aliada aos interesses das grandes corporações atuantes na área, definitivamente apenas preocupadas com os prejuízos milionários resultantes do episódio. Em parte, pelo descaso do poder público, cuja máquina administrativa pouco fez para dirimir os transtornos que essa catástrofe trouxe para as comunidades instaladas nesses locais.

Dito isto, passo a outra referência: a versão da Cow Parade, realizada em Belém do Pará, uma das grandes capitais da Amazônia brasileira, entre os meses de agosto e setembro de 2016. A Cow Parade, surgida em Zurique, Suíça, em 1998, é uma megaexposição de rua cujas versões já transitaram por 84 cidades em todo o mundo, tais como Chicago, Nova York, Londres, Moscou, Genebra, Praga, Las Vegas, Bruxelas. No Brasil já esteve em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Goiânia e Belém. Segundo informações que constam da *home page* do evento a Cow Parade está entre os eventos mais exitosos do mundo. Nesse mesmo sítio, lê-se que a escolha pela figura da vaca se dá porque:

Simply, the cow is a universally beloved animal. The cow represents different things to different people around the world-she's sacred, she's historical, she connects us to our past-but the common feeling is one of affection. There is something magical about the cow that transcends throughout the world. She simply makes everyone smile

No mesmo sítio encontramos a justificativa para o uso do corpo da vaca como tela artística:

As an art canvas, there is no other animal or object that provides the form, flexibility, and contiguous breadth of a cow. The three shapes (standing, grazing, reclining) provide artists with subtle, yet interesting angles and curves to create unique works of art. The basic cow form is also benign so that it can be altered, transformed, and morphed into completely other animals, people or objects. Incredibly, over 2500 hundred Cows have been created worldwide, but no two are alike.

Sobre a introdução da Cow Parade na agenda dos eventos artísticos urbanos, Brian J. Ford comenta que:

Cattle became elevated to a major art form when, in 1999, the city of Chicago introduced them as a type of urban sculpture. This was the famous Cow Parade, in which lifesize fiberglass cows were decorated by noted artists. Some were emblazoned with pastoral scenes, bizarre clothing, or covered with flags and flowers. Others indulged in trades or professions: there was a taxi cow, and even a cow surfing (FORD, 2009, 55).

As vacas são pintadas por artistas locais e expostas em logradouros públicos e espaços comerciais. Os artistas envolvidos em geral optam por trazerem ao trabalho aspectos e temas da cultura da região ou da cidade em que a exposição transita. A exposição em Belém, feita em homenagem aos 400 anos da cidade, contou com 50 peças, coloridas e customizadas.

Tudo corria bem com a Cow Parade naquela que é considerada uma das maiores metrópoles da Amazônia, com receptividade positiva nas mídias sociais, quando de repente uma das vacas é pichada. Nas fotografias disponibilizadas nas mídias sociais e jornalísticas via-se sobre a superfície de fibra de vidro prateada em letras garrafais e amareladas a palavra “NAUFRÁGIO”. A palavra foi caligrafada segundo o paradigma do “grafite vândalo”, que é definido pela estampagem de *tag's*¹ em locais proibidos ou inadequados. As reações ao ato foram instantâneas e divididas: enquanto grande parte apenas viu o gesto de vandalismo, outros imediatamente associaram a palavra “naufrágio” ao ecodesastre do Haidar, decorrente das carcaças e do óleo que infestaram o espaço. Outros ainda procuraram destacar o lugar do gesto: seria realmente um ato de vandalismo ou uma intervenção artística? A partir desse questionamento proponho uma reflexão sobre a resistência.

No ensaio “A violência na literatura brasileira” Jaime Ginzburg (2011, p.146), aponta que “uma interpretação da história pautada na e pela violência deve estar centrada na percepção dos conflitos sociais, e é incompatível com a conciliação das forças históricas em uma síntese totalizante”. Ao argumentar sobre o esvaziamento do princípio da democracia na arte relacional, a partir de uma situação “microtópica” (o conceito é de Nicolas Bourriaud), Claire Bishop diz: “Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order – a total suppression of debate and discussion, which is inimical to democracy”.

¹ *Tag's* são geralmente apresentadas no formato de desenhos ou assinaturas estilizadas e estão relacionadas à identidade do pichador (*tagger*)

As posições de Ginzburg e de Bishop se colocam em consonância com a noção de antagonismo de inspiração adorniana, em que as contradições não devem ser superadas e o trabalho crítico deve assim ser fundado nos impasses e contradições que ganham ainda mais força e expressividade, justamente por se encontrarem insolúveis. Essa condição evitaria também que situações envolvidas em grandes cargas conflituosas sejam silenciadas e esvaziadas de importância perante o tribunal da história. Avalio que esses posicionamentos são fundamentais para se pensar a categoria “resistência”, algo que certamente se expressa como presença nos intervalos entre essas forças antagônicas pronunciadas no pensamento adorniano. Considerar os antagonismos corresponde em certa medida pensar as resistências e o contrário – que é justamente o que pretendo propor aqui – também se afina com esses parâmetros, ao possibilitar uma força crítica interessante e comprometida.

Federico Lorenz em um ensaio intitulado “Resistencia”, que faz parte do livro *Memória e Resistência*, diz que grande parte das representações de resistência estão vinculadas a imagens de guerra, porém, os limites da resistência não são os confrontos armados, as batalhas, os conflitos armados ou tensões entre forças adversárias. Ou seja, a resistência se estende a outros territórios, que envolvem antagonismos, lutas ou confrontos, sejam eles materiais ou simbólicos. Quando incorporadas pelas representações artísticas, em diálogo com a historiografia da resistência, as representações resistentes também se ordenam de forma díspar, segundo o ensaísta argentino: “Si son victoriosas, las resistencias aparecen en relatos nacionales fundacionales, constituyentes o que pretenden construir una identidad”, no entanto, “otras veces, la resistencia culmina en derrota, y sin duda ese es un componente central de las formas en las que las imaginamos hoy como concepto, objeto y problema”. Também podemos aprender com Lorenz que discutir epistemologicamente a resistência implica dar espaço às relações de poder e saber que elas estão subjacentes à legitimação ou não de saberes e práticas interculturais singulares, marcados por confrontos, como sugere Catherine Walsh (2009).

Portanto, é necessária uma epistemologia que reflita e talvez favoreça um novo significado das marcas de qualquer signo de colonialismo herdado, bem como das múltiplas resistências que os projetos de afirmação sofrem, sejam eles políticos, linguísticos, educacionais ou estéticos. A arte baseada em seu caráter mediador, ofereceria ao espectador a possibilidade de deslocar o desvelamento de formas resistentes que estariam no campo da

produção artística, destacando-se e tornando-se visíveis essencialmente no jogo intermitente entre identidades. Esse jogo teria como escudo estético categorias emergentes dos mais diversos campos, para possibilitar a “resistência melancólica; à resistência militante; à resistência utópica; à resistência distópica; resistência apática; uma resistência eufórica”, entre outras possibilidades (SARMENTO-PANTOJA, 2014, p. 32).

Bárbara Harlow ao propor uma teorização sobre a resistência a partir de um plano histórico que engloba o processo colonial na contemporaneidade, enfatiza alguns continentes em que ocorreram conflitos e processos opressivos ao longo do século XX, como, especialmente, o caso do continente africano, sobre o qual Harlow se detém com maior ênfase. Tratando mais especificamente da categorização da resistência, Harlow a relaciona a eventos históricos datados, buscando suas bases nas realidades vivenciadas pelas sociedades civis que fazem parte do continente africano, porém, sem subestimar situações semelhantes na Ásia, América Latina e outros espaços, em que estão presentes a suspensão de direitos civis por condições excepcionais.

É a partir dessas territorialidades que Harlow mostra como na África pós-colonial ocorreram muitos movimentos de resistência às ditaduras ali implantadas e avalia que uma das melhores armas contra as condições de exceção é a literatura, a partir da qual muitos intelectuais firmaram uma posição de resistência, puderam denunciar o estado de exceção por meio de poesias, novelas, peças teatrais, músicas e romances. Desse modo, para Harlow a concepção de resistência se fundamenta nas posturas e nos discursos constituídos contra formas de domesticação e silenciamento e na condição de que toda arte de resistência deve estar necessariamente fundada no compromisso em “recobrar a historicidade expropriada” (HARLOW, 1993, p. 66).

A visada culturalista desse raciocínio sobre a resistência acolhe condições bem claras de ocorrência de conflitos. Mas nem sempre a resistência se faz dessa forma. Mais especificamente em um ensaio bastante conhecido, intitulado “Narrativa e Resistência”, Alfredo Bosi igualmente busca uma categorização da resistência. Para Bosi, pensar acerca da resistência implica pensar a distinção entre razão e intuição nas esferas artística e política. É pela via dessa diretriz que a resistência passa a ser vista por ele de maneira ampla e a coabitar o intervalo entre arte e política: resistir é opor-se à

vontade alheia, uma vez que a resistência estaria vinculada a uma relação entre valores e antivalores opostos entre si (BOSI, 2002, p. 119).

Bosi nos ensina que resistir é enfrentar, lutar contra o que incomoda, assedia, oprime, abusa, fere, extermina... Também é a forma como criamos mecanismos para enfrentar o que nos ataca. Ao mesmo tempo, volta-se para o plano da Ética, para os limites do que ansiamos em relação ao outro. Pela política – pelo que é possível negociar com o outro e pelo que pode ser inegociável. De acordo com o ensaísta brasileiro os valores constituem os indivíduos, às suas motivações, e, independentemente da função social de cada um todos buscariam repassá-los aos outros. Nas produções artísticas tais valores podem se tornar mais visíveis por conta da sensibilidade artística e ética de quem as produz. A fim de ilustrar esse raciocínio Bosi toma como exemplo o romance de Balzac, o teatro de Shakespeare, entre outros, com o intuito de expor a ideia da resistência na literatura, manifestada a partir dos comportamentos e condutas dos personagens.

Nesse sentido, o produtor de um romance seria o responsável por um *ethos* resistente, na medida em que cria seus personagens dando-lhes personalidades “boas” e “más”, qualidades que por sua vez os inserem em um campo ético, constituindo assim uma posição com base em uma escala de valores intrínseca à sociedade de onde emergem. Por princípio a resistência surgiria, dessa forma, no interlúdio entre uma “mão de duas vias”, duas posições antagonistas, uma opondo-se a outra em função de valores que são contraditórios, condição que Bosi menciona como um guia para desvendar o que chama de “literatura de resistência”. Ainda nesse caminho por consolidar a categorização Bosi apresenta também a delimitação de duas vertentes de expressão da literatura de resistência: 1) a resistência como tema; 2) a resistência como processo imanente a escrita.

Para que a resistência seja expressa enquanto tema as ações devem estar envolvidas em condições datáveis, oriundas de uma matéria historiográfica ou cultural, a qual a resistência estará ligada, sobretudo como posição oposta às más condições inerentes a uma governabilidade autoritária e/ou a condições precárias de existência, que inegavelmente ferem valores humanos fundamentais. Ao considerar tais condições Bosi afirma que o nascedouro da resistência consiste no entorno dos regimes de exceção

europeus da primeira metade do século XX e em experiências assemelhadas em outros continentes, como é o caso das ditaduras ocorridas no Brasil. *Memórias do Cárcere*, narrativa de Graciliano Ramos, é referida por Bosi, como exemplar dessa forma de expressão.

Por sua vez a *resistência como processo imanente à escrita* se encontra em produções que procuram levar em consideração uma suposta “vida como ela é”. Os objetos artísticos alinhados a essa vertente problematizam modelos de realidade e formas de experiência, independentemente de datações históricas, ou nelas as datações históricas são secundárias, pois o que importa necessariamente é a condição humana, sobretudo porque a condição humana comparece aí relacionada a uma especulação acerca dos valores e antivalores, historicamente e culturalmente determinados por forças nem sempre (ou imediatamente) reconhecíveis. Para Bosi o paradigma da literatura de resistência como processo imanente à escrita seria o romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

Bosi ainda ressalta que uma produção artística orientada por essas diretrizes deve estar apartada das formas convencionais, uma vez que a especulação acerca dos modelos de realidade tende também a reelaborar a linguagem inerente a essas realidades. Vale ressaltar ainda que a proposta de Bosi facilmente se aproxima de categorias, como a da “*cultura remota*” (BONNICI, 2005, p.199), pois concentra-se em escavar o substrato material revelador dos códigos que compreende e sustenta a produção do objeto artístico, com o intuito de identificar as forças implicadas nas relações de poder, incluindo os casos em que o próprio desvio se torna também instrumento de poder. Não há divergências sem antagonismos no panorama do pensamento e da atuação que se constituem como indomáveis.

Diante desse breve panorama minha proposta é modesta: trata-se de pensar a resistência de uma forma que transcenda essa dicotomia. A minha insistência nessa ideia não é porque me ocorre que as proposições de Bosi não sejam válidas ou estejam superadas. É tão somente a possibilidade de pensar a resistência também em uma dimensão em que ela funda e se torna o centro de um desvio, sem renunciar ao jogo antagonico e independentemente de o desvio se vincular a uma condição datável.

Não posso negar que ao pensar o desvio como fundamento para a resistência minha inspiração mais próxima é Walter Benjamin, particularmente a ideia em Benjamin de que é necessário buscar as repetições ou tradições e assim tocar a falsa totalidade da obra, com vistas a identificar uma singularidade, que pode ser ao mesmo tempo um desvio. Como bem observa Jeanne Marie Gagnebin (2011, p.221): “uma totalidade falsa não designa a estrutura interna de um texto, mas, muito mais o processo de transmissão desse mesmo texto. Como uma produção é acolhida, transmitida, integrada na história da literatura, como ela chega a nós através dessa tradição” e, para além, como essa obra arrasta em forma de cadeias de resíduos, de ruínas, outras repetições, seja um cânone estético, seja uma moral estanque, seja um paradigma autoritário, seja uma forma de dar a ver o outro... enfim, lá onde um objeto mostra um desvio – ou ele própria comporta um desvio – ao deixar de replicar a herança, a repetição, o comum, o ordinário, o desconhecimento, lá está a resistência.

Uma fratura antecede o desvio. Nesse sentido, como uma rachadura na parede a resistência se faz assentada na singularidade destoante, ao manifestar-se como fratura ou experiência partida no exato instante ou lugar de uma mutilação. Ou ainda a perversão de algo a que estávamos antes encaixados, adequados, ordenados: um lugar sagrado, não mais suficiente na agoridade da vida. Por isso, para além de Walter Benjamin, penso que Giorgio Agamben (2007), ao refletir sobre a profanação, também é um nome indispensável quando se trata de pensar sobre a resistência como desvio: profanar é restituir o uso comum daquilo que foi subtraído. Desse modo, para passar à profanação é preciso contornar a sacralidade ou opor-se a ela. Como diria Selvino Assmann (2007, p. 10) no prefácio à edição em português de *Profanações*:

Profanar – conceito originalmente romano – significa tirar do templo (fanum) onde algo foi posto, ou retirado do uso e da propriedade dos seres humanos. Por isso, a profanação pressupõe a existência do sagrado, o ato de retirar da existência comum. Profanar. significa assim tocar no consagrado para libertar-lo (e libertá-se) do sagrado

Em *O que é um dispositivo*, Agamben indica a profanação como “contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido”. Nesses termos, é sacralizado tudo aquilo que nos parece intocável – seja por ser hegemônico, tradicional, inatacável, mas, sobretudo, inalterável, enquanto a

profanação está para a possibilidade de desinstituir tais condições, ao propor um “novo uso”. Como bem afirma Mauro Rocha Baptista (2015, p.11):

Assim, como se é fisicamente qualificado por meio da forma corpórea como gordo ou magro, pela cor da pele como negra, branca ou indígena, também se é profissionalmente qualificado como professor, bombeiro, ou prostituta, e sexualmente como hetero, homo, bi ou pansexual, entre tantas formas que, quanto mais diversas, mais impossibilitam a unidade do sujeito em uma forma-de-vida. É a essa unidade de uma forma-de-vida que se contrapõe a multiplicidade das formas de vida que Agamben tem dedicado seus estudos mais recentes, procurando demonstrar, sobretudo, que é possível e necessário instaurar um novo uso das coisas do mundo, um uso que possibilite romper com essa estrutura política dos dispositivos, uma profanação dos dispositivos.

Nesse percurso, profanar, como já referido significa quebrar a hegemonia e a força domesticadora ou docilizadora do dispositivo ao restituir ao livre “uso dos homens aquilo que lhes foi tirado pela consagração” imposta por um dispositivo “para poder ditar um uso considerado correto” (AGAMBEN, 2009, p. 45). É nessa relação entre dispositivo e profanação que vejo as implicações com a resistência: se profanar é desmontar um dispositivo, desestabilizando o que antes esse dispositivo propunha, então a resistência, como a penso, não apenas se encontra intrínseca a esse processo, mas, nos termos agambenianos, assemelha-se à profanação.

Penso que a fratura, mesmo quando se torna morte, é um ponto intenso que se desloca para além ou à margem de uma sacralidade. Tem a potência da luz, do fogo, do escorpião que comprime o corpo para inocular melhor o veneno. Estar na resistência é estar sob o domínio da fratura fundadora de um desvio, porque o lugar sagrado é justamente aquele onde não é mais possível estar, ao nos posicionar perante uma relação estranhada – consigo mesmo, com o outro ou com o todo que o cerca – capaz de nos fazer derivar, de nos fazer estar-fora, em um outro lugar, *outsider*, fora-da-caixa: lugar onde não mais é possível apenas agir ou pensar fora dos padrões, mas desenvolver o desvio como coisa escolhida e sobre a qual damos corpo com nosso corpo fraturado, tornando-a coisa *per-formatizada*. A fratura é desse modo também desvio e ao corpo fraturado segue-se o corpo insubmisso, desviado.

Uma vez que a lição de Benjamin, e ressalto, também a de Bosi, me faz pensar que qualquer transformação proposta no objeto artístico prescinde de um desvio, cujo movimento deve se fazer no próprio objeto, então, vejo ser possível uma reflexão sobre

a literatura de resistência, ou antes, a arte de resistência, a performance de resistência ou o gesto de resistência, em que a incorporação de um desvio pode ser, sobretudo, metarreflexiva, independentemente do tratamento dado à fratura ser temático ou imanente. Nesse sentido, é possível afirmar que a arte de resistência sempre questiona a permanência, a repetição, e, na mesma medida abre-se à possibilidade de indagar a si mesma como linguagem.

Cinzas do Norte, romance de Milton Hatoum, pode ser um exemplo do que digo. A narrativa desse romance reflete sobre a relação entre autoridade-autoritarismo e nesse processo traz à cena a história da ditadura civil militar de 1964 numa paisagem nortista, amazônica, mais propriamente manauara, mas não são exatamente as referências datáveis que fazem de *Cinzas do Norte* uma narrativa de resistência: se a ditadura é um tema no romance, é sem dúvida, um tema secundário. O que faz do romance uma narrativa de resistência é sobretudo um modelo de realidade alicerçado no autoritarismo sistêmico e a presença de um protagonismo desviante que perverte a herança do pai de muitas formas e em muitas direções.

Assim, a resistência vem à tona em função de um conjunto de aspectos, dentre os quais, a constituição do protagonista, que questiona de maneira ampla o autoritarismo de estado, ao mesmo tempo em que confronta, enfaticamente, as figurações autoritárias do pai. O pai é um espelhamento do tirano ao ponto de sua presença confundir-se, nas gravuras produzidas pelo filho, com as cintilações hierárquicas provenientes da governabilidade do regime ditatorial. O excerto a seguir, nos fala de um dos primeiros desenhos de Mundo e mostram como o protagonista reconhece com doloroso sarcasmo e abnegada rebeldia a associação entre o poder militar e o poder paterno, unidos na mesma virulência:

(...) destacava-se o desenho do semblante carrancudo do marechal-presidente: a cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio, o corpo baixote e fardado envolto numa carapaça. Ao redor das patas, uma horda de filhotes de feições grotescas; o maior deles, Bombom de Aço, segurava uma vara e ostentava na testa o emblema do Pedro II (...)
(HATOUM, 2005, p. 16)

Essa constituição reverbera nos códigos da forma romanesca: trata-se de um romance metarreflexivo, com um formato em abismo, cuja narrativa dialoga com a

forma do romance de artista, alimentando-se em vários níveis de significação, da arte produzida pelo protagonista-desenhista, e nesse processo, desvia – ou antes desliza – da narrativa comum. É aprendendo a ser artista, sendo artista, e, sobretudo, morrendo artista, que Mundo, na relação fraturada com o pai, desvia de toda e qualquer herança deixada por esse pai. E do mesmo modo, a forma do romance também toma desvios em direção à narrativa mimética.

O protagonismo desviante me faz pensar ainda nas figurações de Caim e Abel, no poema “Travessia I”, de Max Martins:

Parti do amor mais que perfeito
e aqui cheguei em junho –
Gêmeos governavam Caim e Abel ainda jovens

O lema era a manhã dessa partida,
berço da memória, ventre bem amado,
terra!

Nesse poema, os irmãos são “ainda jovens”, unidos, complementares, ainda não tocados pelo crime da inveja e por isso associados pelo poeta ao signo de Gêmeos – aliás, Martins nasce geminiano! O poema permite assim uma releitura da “dupla face” dos geminianos: esta corresponde à integração empática da *amicitia* e não à falsidade, hipocrisia ou instabilidade, como querem leituras superficiais das correspondências mais recentes atribuídas a Gêmeos, esquecidas de que a referência semiótica fundante deste signo é a relação fiel, amorosa e profundamente responsável entre os irmãos Castor e Pólux².

A releitura de Martins, por sua vez, estabelece igualmente o diálogo intertextual com a narrativa bíblica sobre Caim e Abel ao retomar o mito dos irmãos bíblicos para dispô-lo como ensaio sobre a paixão, fundada na disputa material ou simbólica por algo. No mito bíblico temos o primeiro crime. A primeira fratura. O primeiro sujeito desviante: após matar o irmão Caim se torna desterrado, condição que é ao mesmo tempo sua liberdade e sua punição. Porém, o poema de Martins retoma o mito caínico

² Apoio essa hipótese na bela leitura que Francisco Edi Sousa (2009) faz sobre a *amicitia* em “Castor e Pólux, modelos para Niso e Eurialo na Eneida?”

para desautorizar esse primeiro assassinato, especialmente porque esse primeiro assassinato se faz colado ao genocídio.

Diego Perez Gondar é quem dá especial atenção à possibilidade da expressão do genocídio imiscuído no fratricídio que vitimiza Abel: segundo ele na Bíblia hebraica, no trecho de Gn 4:1-16, o sangue de Abel é colocado no plural – os sangues de Abel. Na análise de Gondar a anomalia morfossintática deriva uma interpretação que pode ser encontrada no tratado *Sinédrion* 4,5 que dá duas explicações: o plural refere-se ao sangue derramado sobre pedras e árvores ou inclui o sangue dos descendentes de Abel privados de existirem por conta do fratricídio (e que o *Targum Neophiti I* traduziu como sendo a multidão de justos que surgiriam do irmão ceifado). Assim, Abel não é apenas o irmão que morre, é também um povo aniquilado.

Porém, no poema, localizado no entrelugar do diapasão e sem conseguir dele fugir, o inquieto Caim ao invés de matar Abel decide partir, desse modo, o lema do irmão dissidente deixa de ser o fratricídio, tornando-se “a manhã dessa partida”: aquela em que também se desinteira do Irmão e rompe com a Terra Prometida, mas sem a cena do primeiro Assassinato: a mesma manhã da partida de Caim é a mesma em que Abel vive e prolifera seus filhos. E assim o poema de Martins desvia-se duplamente ao reunir dois conteúdos clássicos muito diferentes: os gregos Castor e Pollux; os bíblicos Abel e Caim. Suprimindo também o primeiro assassinato – ou o primeiro genocídio, pois é possível ver Abel como uma linhagem interrompida – e assim caminhar para uma ética da empatia. A lição redentora de Caim no poema é que a resistência é, portanto, movida por um poder desestabilizador e que a linguagem da resistência não é apenas um-sem-o-outra, mas o próprio movimento de travessia implicado em toda performance desviante.

Para finalizar, retorno ao episódio da pichação no contexto da Cow Parade, em Belém, com a intenção de considerar alguns aspectos que apontam para o ato de pichação como ato de resistência. Sobre isto é preciso dizer, primeiramente, que sempre houve episódios de pichação em peças de outras versões do Cow Parade, em várias partes do mundo. De fato, deve-se notar que o graffiti, no senso comum, implica a realização de uma intervenção urbana marcada ora pela ideia de vandalismo, ora pelo tema da governabilidade interrompida, mas mesmo colado a uma ou outra condição ou

no entrelugar delas, é possível encontrar signos de enfrentamento capazes de oferecer formas desviantes de expressão.

Fazer grafite é poder falar através da pele de uma tela-objeto: uma parede ou mesmo uma vaca e assim falar com esse objeto, o que significa tomar um objeto de um sistema (semiótico) de significados anteriores, sobretudo, recombina aquele objeto dando-lhe outro significado. Essa potência se revela no episódio da vaca grafitada em Belém, ato que se consuma como ação integradora da exposição: no lugar do muro há a vaca. Aqui não falta o protagonismo desviante nem a linguagem desviante: o desvio está escrito na pele do objeto. O corpo da vaca torna-se uma tela sobre a qual se sobrepõe outra tela: a tela intertextual que promove outras relações e significados.

Semelhante a outras experiências reunidas na Cow Parade, como a do cineasta e artista plástico David Lynch, na Cow Parade 2000, ocorrido em Nova York. Lynch não se limitou a pintar desenhos na superfície de sua vaca de fibra de vidro, mas subverteu profundamente o objeto e o projeto principal do evento ao rasgar e quebrar o dorso da vaca e inserir vísceras na ferida. Além de cortar a cabeça e enfiar um punhado de facas e garfos nas ancas do animal, ele também espalhou tinta vermelha sobre o que restou da cabeça, feridas e vísceras e escreveu a frase “EAT MY FEAR” nos flancos, ou seja, “COMA MEU MEDO”.

Além de sua produção ter sido removida do evento (FORD, 2009, p. 12), segundo Florian Werner (2011, p.55), à época, o representante da Prefeitura de Nova York, encarregado de organizar esta versão do Cow Parade, comentou que a vaca de Lynch era uma reminiscência dos terríveis assassinatos cometidos por membros da Família Manson, em 1969, incitados por Charles Manson. Para Ford, refinado com o projeto artístico de seu autor – marcado pela associação entre surrealismo e violência, a vaca de Lynch daria visibilidade ao processamento violento da carne para consumo, uma realidade esquecida, enquanto a carne sangrenta torna-se um suculento bife. Cogito que em um nível semiótico mais profundo, o corpo da vaca profanado, e, sobretudo, desviado em relação aos princípios do Cow Parade, expõe a violência através do uso de efeitos de grotesco e de abjeção: a mesma violência que deve permanecer apartada das coloridas e alegres vacas de fibra de vidro que comumente abastecem este evento. Nesse

sentido, a peça de Lynch nos fala sobretudo da pulverização e do escamoteamento do medo, integrado a toda experiência violadora.

No caso da vaca pichada em Belém, sobre a “pele” da peça a “memória trabalha”, como diria Pierre Nora: o termo caligrafado, NAUFRÁGIO, é profanador, na medida em que altera e ao mesmo tempo interpela o objeto profanado, pois, ao marcar uma das peças o ato se estabelece enquanto rastro ativador da memória acerca da já citada catástrofe sócio-ambiental ocorrida em Barcarena. Essa memória, por sua vez, expõe e intensifica outras correspondências capilares e problematizadoras, implicadas na constituição do Cow Parade, invisibilizadas no processo de recepção/percepção das mídias, como a relação com uma estatuária rural; com o agronegócio vinculado à comercialização da carne bovina; com a arte como negócio, e em última instância, à filiação com o consumo no interior do Capitalismo. A pichação também chama atenção para outro aspecto: enquanto objeto a exposição é marcada, sobretudo, pela repetição dos mecanismos de sistematização artística e nesse sentido espelha uma expressão cultural baseada na ideia de uma arte pública, profundamente desviante em relação uma homogeneização conceitual e estética, que ao se constituir esteticamente como um “deslize”, acentua criticamente essas pretensões formais e especulativas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Elogio de la Profanación.** En: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

AGAMBEN, G. **O que é um dispositivo. Em: O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2009

ASSMAN, S. J. **Apresentação.** In: Giorgio Agamben. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BISHOP, C. **Antagonism and Relational Aesthetics.** *October Magazine*, n. 110, v.1 (2004).

BONNICI T. **Novo Historicismo e materialismo cultural.** En: Thomas Bonnici, Thomas y Lucia Ozana Zolin. *Teoria literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

BOSI, A. **Narrativa e Resistência**. In: *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FORD, B. J. **Culturing Meat for the Future: Anti-death versus anti-life**. In: Charles Tandy. *Death And Anti-Death*, Palo Alto: Ria University Press. 2009.

GAGNEBIN, J. M. **Comentário filológico e crítica materialista**. *Trans/Form/Ação*, n. 34, v.2 (2011).

GINZBURG, J. **A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. In: UMBACH, Rosani & CALEGARI, Lizandro Carlos (orgs). *Estética e política na produção cultural*, Santa Maria: UFSM, 2011.

GONÇALVES, J. A. J. **Spinoza: hacker dos afetos**. *Educação Temática Digital*, n. 17, v.3 (2015).

GONDAR, Diego Pérez. **La historia de Caín y Abel em la tradición rabínica, cristiana y gnóstica**. *Forma Breve*, v.12 (2015).

HARLOW, B. *Literatura de Resistencia*. Santiago de Compostela: Gráficas Sementeira, 1993.

HATOUM, M. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LORENZ, F. **Resistências**. En: Augusto Sarmiento-Pantoja; Mara Rita Duarte de Oliveira; Rosângela do Socorro Nogueira de Sousa; Rubem Chababo. *Memória e Resistência: percursos, histórias e identidades*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

MARTINS, M. *Não para consolar: poesia completa*. Belém, CEJUP, 1992.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. **Literatura e arte de resistência**. In: Augusto Sarmiento-Pantoja; Tânia Sarmiento-Pantoja; Rosani Ketzer Umbach (orgs). *Estudos de Literatura e Resistência*. Rio de Janeiro: Pontes, 2014.

SOUSA, F. E de O. **“Castor e Pólux, modelos para Niso e Euríalo na Eneida?”**. *Classica*, n.22, v.1(2009).

WALSH, C. **Interculturalidade y colonialidad del poder**. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. En: Catherine Walsh. *Interculturalidade y descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Del Signo, 2006.

WERNER, F. *Cow: a bovine biography*. Vancouver/Toronto: Greystone Books, 2011.