

EM ESTADO DE OCUPAÇÃO: POESIA CONTEMPORÂNEA E OCUPAÇÃO SECUNDARISTA

Luiz Guilherme Barbosa (CPII)¹

Resumo: Essa comunicação se debruça sobre *Ocupa* (2016), livro de poemas de Dimitri BR, procurando ler como o processo das ocupações secundaristas foi reelaborado pelo poeta no livro. Nossa hipótese é que a figura do exílio organiza textualmente os poemas, assim como inúmeras manifestações culturais em diálogo com as ocupações, e por isso a forma canção constitui um gênero privilegiado pelo qual se aproximar dos versos de *Ocupa*.

Palavras-chave: Ocupação; Escola; Canção do exílio

No final de 2016, em ensaio publicado no site Suplemento Pernambuco, Flora Sússekind observou a retomada do paradigma da canção do exílio na cultura brasileira, a partir de um poema de Angélica Freitas publicado ele também na internet. Resposta aos desdobramentos ultraconservadores das jornadas de junho de 2013, a intensificação da relação entre cultura e política nesses últimos anos acabou por elaborar figurações do exílio que, para além do deslocamento ou da expulsão, são também a produção de um enclave de manifestação e resistência à força da lei. As ocupações das escolas de ensino médio por estudantes secundaristas (ocorridas inicialmente na rede estadual de São Paulo em 2015, e posteriormente na rede estadual sobretudo do Paraná mas também de outros estados, ao mesmo tempo que na rede federal de escolas espalhadas pelo país) representaram esse exílio insulado no coração das instituições de formação para a democracia – que são as escolas, principalmente as escolas públicas. Cantar as ocupações começa por revisitar os processos de exílio, pois sendo elas uma tática emergencial para imunizar do exílio uma comunidade, produzem ao mesmo tempo um espaço de exceção onde, tendo estado em falta ou em estado de fragilidade, as relações democráticas possam ser instituídas provisoriamente, enquanto a resistência for possível. Produzindo exceção contra o exílio, exilando-se para não serem exilados, os ocupantes não encontram na regra o pertencimento, e propõem, durante a ocupação, práticas de cuidado da escola que demandam o aprendizado dos “saberes pretos”, pilares de praticamente qualquer comunidade em contexto brasileiro (a limpeza do espaço, o preparo dos alimentos e a segurança da instituição, atividades terceirizadas de

¹ Professor de língua portuguesa e literaturas de língua portuguesa (Colégio Pedro II), doutor em teoria literária (UFRJ). Contato: luizguilhermebarbosa@hotmail.com.



baixa remuneração exercidas predominantemente por pessoas pretas e com menor reconhecimento do seu pertencimento à comunidade escolar).

Não só às ocupações secundaristas nem mesmo às jornadas de junho de 2013 se devem a interferência de práticas textuais escolares em poemas contemporâneos. Tanto que em 2012 já podíamos ler, num livro diferente do que vinha produzindo Guilherme Zarvos, as *Lições educacionais para Tintum*. O livro foi dedicado ao ex-presidente Lula e abre com um caligrama que transforma, utilizando apenas quatro traços à caneta esferográfica preta, a silhueta do prédio do Congresso Nacional no nome do ex-presidente, que se orgulha por ter sido responsável pela maior ampliação da rede de ensino pública federal da história do país. As duas torres metamorfoseadas em dois “l”, e as duas conchas simetricamente inversas das casas legislativas transformadas num “u” (a concha convexa) e num “a” (a concha côncava). A *boutade* reescreve os traços de Oscar Niemeyer, que desenhou no prédio do congresso o equilíbrio simétrico entre as duas casas legislativas, personificando as retas e curvas numa assinatura que aparece fantasmaticamente, requerendo legenda para tornar legível o gesto do poeta. O antipetismo pode ser explicado pelo poema, que desequilibra os sentidos dos traços do arquiteto, mas o poema não pode, por sua vez, ser explicado pela atuação do Partido dos Trabalhadores. Zarvos começa nesse livro uma pesquisa caligráfica, em que o trabalho manual aparece como imagem na versão final e impressa do texto, principalmente utilizando uma caligrafia cifrada de difícil legibilidade (ou às vezes ilegível) ou então intervindo com tinta colorida sobre páginas de outros livros. De um lado, a pesquisa remonta a processos da obra de Waly Salomão, seus babilaques ou até mesmo as intervenções de leitura nos livros de sua biblioteca, expostas na Biblioteca Parque Estadual, no Rio de Janeiro, em 2014 (“Biblioteca de grifos de Waly Salomão”). Por outro lado, a caligrafia de Zarvos insinua uma criança rabiscadora de papéis, e lemos *o arquivo* das lições de alfabetização, entre o desenho e a escrita, lições do aprendizado de escrever concomitantemente ao aprendizado de (re)leitura do mundo: “Tintum desenha o caralho do pai, a buceta da mãe e um coração” (ZARVOS, 2012, p. 16).

Essa realfabetização já aparecia no *Primeiro caderno do aluno de poesia* que Oswald de Andrade escreve, e publica em 1927, na escola Pau Brasil sob as lições da professora Poesia. Nele, os poemas são acompanhados por desenhos do poeta cujos traços mimetizam o estilo paratático, sintético e enumerativo dos textos verbais, alguns



deles canções que parodiam poemas, temas ou narrativas consolidados na tradição. Os desenhos conferem um traço performático à obra, memória do corpo do autor, o que também aparece na enunciação de uma voz incorrespondente com a voz do poeta adulto. O poema “infância”, que abre a série “as quatro gares”, relendo o tópos das estações da vida, faz suceder verso a verso uma lista de nomes masculinos concretos cujas referências progressivamente se afastam do campo semântico do corpo e do tato rumo ao campo do olho e da paisagem (“O camisolão / O jarro / O passarinho / O oceano”), até que o surgimento do nome feminino, e abstrato, experiencial, “A visita”, detona uma oração estranha ao poema, em sintaxe falada, em desacordo com a norma padrão: “A visita na casa *que a gente sentava no sofá*” (ANDRADE, 2006, p. 49). Numa rememoração fragmentária da infância, o poema foi se construindo numa gradação cujo fim é o mergulho no cotidiano burguês (sentar no sofá) e na fala coloquial (a casa “que a gente sentava no sofá”, em vez de “a casa em cujo sofá nós sentávamos”). Parecendo um comentário à formação subjetiva da criança burguesa, o poema fala pelo erro, comenta pela sintaxe, pela síntese, pela parataxe, pelo desvio ao literário, produzindo o que Raul Antelo leu como uma “poesia mínima”, na qual “fazer literatura” já não é direito do poeta, cabendo-lhe “construir ficções nas margens do literário” (*apud* ANDRADE, 2016, p. 26). A tensão entre poesia e escola no modernismo de Oswald reterritorializa a instituição literária, e a enunciação-criança não se deixa falar pela norma nem pelo aprendizado da norma, fazendo do erro, lição, mesmo que lição de conforto, na provisoriade do caderno. A lição é a de uma discordância entre regra e harmonia, e a ficção à margem erra e ri da lei que confere coesão social e narcísica à língua portuguesa. Já aí se desenha um português brasileiro, então também sonhado pela gramatiquinha de Mario de Andrade, e evocado no “falar gostoso” do povo por Manuel Bandeira. Os desenhos que acompanham os poemas “desdesenham” os poemas, e da enumeração do poema “infância” são desenhados apenas o jarro e o camisolão, ficando o resto não desenhado. O território, enfim, poético do texto oswaldiano é lido por Raul Antelo como fusão pessoal com o território subjetivo do poeta, insubordinado anarquicamente às leis do Estado ou ao estado de coisas literário.

Percorrendo a história cultural brasileira num ensaio à jato, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara propõem, a partir da leitura da *Carta do achamento*, de Pero Vaz de



Caminha, uma análise da relação entre texto e território, ou, como chamam, entre escrita e conquista, que, passando pelo Modernismo, chega até à leitura da poesia hoje. Lendo a *Carta* como produção de “*estatalidade*”, os autores acompanham a sua produção discursiva como atos performativos de produção territorial, e assim leem o batismo da *terra incognita*, Vera Cruz, e a narração da primeira missa. Lendo pela falta e dirigindo-se ao rei, Caminha desenha indígenas sem “idolatria, nem adoração”, certo de que “serão tornados ao desejo de Vossa Alteza”. Não conhecendo a “inconstância” com que os indígenas serão caracterizados posteriormente por Vieira, Caminha traça, pela violência de sua cegueira, um itinerário de escrita: “A escrita, então, testemunho de uma constância (também com caráter legal), será um modo performático de ocupação estatal (ou seja, estável) do espaço” (AGUILAR & CÁMARA, 2017, p. 111). A cena da missa desenhada pela carta, com os indígenas ajoelhados à força da fé cristã, inaugura uma organização espacial do poder celeste sobre o terreno identificada com a escrita sobre os povos sem escrita, com os brancos sobre o território forçosamente cristianizado. A ocupação discursiva do território parece ser tema do *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e também força contra a qual se insurgem as “experiências” de Flávio de Carvalho. E se depois serão os museus o espaço autônomo de produção da modernidade, a partir dos anos 1950, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara lembram que os Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro dos anos 1960, aconteceram no “umbral” do museu, no limiar entre o espaço do museu e o espaço público aberto da cidade. E aí, com a consolidação das mídias de massa, ainda no final dos anos 1960, e posteriormente com as mídias sociais online, a partir dos anos 2000, a ocupação discursiva do espaço público pelo discurso literário passou a acontecer também nos espaços restantes de uma modernidade, como os bares na periferia urbana, espaços de encontro, entorpecimento e diálogo. Ocupação como ato performativo da fala literária, como também as performances de Flávio de Carvalho, ou as dos Domingos da Criação, da Nuvem Cigana etc. Se Aguilar & Cámara voltam os olhos para os saraus nas periferias urbanas, é por reconhecerem nos espaços periféricos a reprodução da lógica anunciada pela carta de Caminha, de uma escrita que só aparece ali para colonizar. É o que reconhece Sérgio Vaz, citado pelos autores, quando afirma: “O espaço que o Estado deixou para nós é o bar” (*apud* AGUILAR & CÁMARA, 2017, p. 132). Mas que tipo de semelhança o bar na periferia pode ter com as escolas públicas, que vieram a ser



ocupadas pelos próprios estudantes em duas ondas de ocupações nos últimos dois anos: as escolas estaduais de São Paulo, em 2015, e as estaduais do Paraná e as federais do Brasil inteiro, em 2016?

*

A escola em que trabalho foi ocupada pelos estudantes em novembro de 2016. Desde o início do ano passado, desenvolvo um trabalho de iniciação científica sobre a produção cultural nas ocupações das escolas estaduais de São Paulo com uma aluna da escola, que participou ativamente do movimento de ocupação do campus. A partir desse trabalho, pude reunir um pequeno grupo de alunos para debater o legado das ocupações, e, das conversas desse grupo, surgiram duas imagens decisivas: a manutenção da ocupação da escola só pode se dar a partir do aprendizado de saberes não escolarizados guardados predominantemente por pessoas negras que trabalham na escola cozinhando, limpando ou fazendo a segurança da escola; as pautas da ocupação não são imediatamente atendidas pela instituição, e os alunos que participaram ativamente da ocupação voltam à rotina escolar exilados da escola que produziram durante a ocupação. Assim é que o exílio com que Flora Süssekind lê um poema de Angélica Freitas como sintoma e combate ao modo como a cultura brasileira tem lidado com o estado de coisas político, conformando canções do exílio, parece ir ao encontro do testemunho da Isabella Dias, estudante-pesquisadora. Uma trama afetiva que nos leva ao livro de poemas de Dimitri BR, publicado em 2016 pela editora 7letras, no Rio de Janeiro. Na orelha de *Ocupa*, Angélica Freitas remarca a relação do livro com os acontecimentos de junho de 2013: “vejo nesses poemas um claro desdobramento daqueles dias. Dimitri BR estava na rua. O corpo de Dimitri BR estava na rua”. Sem ter estado na rua ao lado dele, alguns dos poemas de *Ocupa* se escrevem sobre uma indecisão identitária, como a sugerir também a necessidade de marcar as marcas identitárias do autor ao mesmo tempo em que se reconhece a impossibilidade de defini-lo textualmente.

É o caso de “Exercício de interpretação”, da seção “Volta às aulas”. O texto se apropria do comando de uma questão de múltipla escolha, enumerando 18 itens com duas opções de resposta cada um: “após a leitura dos poemas dados, você diria que estes



foram escritos: // 1. a) por um homem / b) por uma mulher // 2. a) heterossexual / b) homossexual // 3. a) cisgênero(a) / b) transgênero(a) // 4. a) da sua cor / b) de outra [...]” Antecedido por quatro poemas nos quais a formação do gênero masculino ou feminino na escola e na adolescência é tematizada, a abertura do novo poema põe em suspenso o saber sobre a assinatura do livro: Dimitri BR poderia ser mulher? Homossexual? Transgênero? A palavra escrita aqui projeta indeterminação sobre o autor, de quem se esperaria um testemunho. Mas a indeterminação pode ser lida também como uma defesa do homem heterossexual cisgênero branco, cuja identidade autodeterminada é por si só uma afirmação de poder socialmente estabelecido. Há um poema de Leonardo Gandolfi, publicado na série “Kansas”, de *Escala Richter*, em que a prática textual da questão de múltipla escolha também recorre aos limites da autoria para indeterminá-la. Após enumerar quatro afirmativas – uma sobre os elefantes que se afastam da manada para morrer, outra sobre comprimidos retardarem o processo de decomposição *post-mortem*, outra sobre a função de animais de estimação para crianças, outra sobre aperto de mão ter sido criado para mostrar-se desarmado ao outro – o poema enuncia: “Levando em conta as afirmativas acima, estas notas precisam mesmo é de: // a) elefantes / b) comprimidos / c) um novo animal de estimação / d) mais apertos de mão / e) outro autor”(GANDOLFI, 2015, p. 45). Ambos os textos operam sobre os limites da autoria, encenando alguma indeterminação, seja quanto aos traços identitários do autor, seja quanto à competência do autor. Essa encenação requer do leitor algum cuidado, ou seja, simultaneamente precaução e preservação da autoria do texto que lê.

A prática textual escolar participa de uma reelaboração literária na qual a autoria se indetermina graças a um gesto enunciativo que dimensiona o caráter testemunhal que essa indeterminação implica. O rastro do autor está em indeterminar-se por um ato de fala performativo, enviando os sentidos do texto para a performance autoral. Se a ocupação é uma prática discursiva de produção territorial, e a ocupação estudantil procura restituir a força de uma experiência pedagógica para a autonomia do aluno, parece que o poema em que se leem questões de múltipla escolha trabalha pela redefinição do literário como prática discursiva de produção autoral, indeterminando o espaço escolar disciplinador e o espaço autoral determinado. O gesto da ocupação é lido por Alexandre Nodari, numa breve intervenção, em aproximação aos usos indígenas da “t/Terra”: “não se trata de transgredir um limite para impor um novo, mas de limitar o



limite, de limitar a lógica do limite que impede toda relação que não seja de sujeito e objeto” (“Ocupação e cuidado”, NODARI, 2016). Também aqui um movimento de indeterminação, agora de indeterminação do limite, produzindo como que a limiarização de qualquer lugar, é convocado na leitura das ocupações. O que, no livro de Dimitri BR, vem mobilizando o corpo como território a ser ocupado: “pesquisas apontam / há quem use menos / de 10% do corpo / para fazer sexo”, lê-se em “Desperdício”. A reterritorialização das zonas erógenas ou a indeterminação identitária da autoria são forças que atuam em poemas que, quando não experimentam deslocar gêneros textuais estrangeiros para o território do livro de poemas, como a questão de múltipla escolha, apresentam traços de canção. Não só por estarmos diante de um poeta-cancionista, além de alguns poemas do livro serem eles também canções já gravadas por Dimitri. Lemos um livro que, entre ser leitura e produção da tática política de ocupação, da transformação dos gêneros, da amizade, da obra drummondiana (de onde se retira a epígrafe e a quem se dedica uma seção inteira do livro), é produzido em diálogo com alguns poemas cancionais de Angélica Freitas. Daí recorrermos à leitura de Flora Süssekind, em “Ações políticas/ações artísticas”, para considerar, também a partir do testemunho de uma estudante da ocupação, o exílio e a forma irônica da canção do exílio como motores de leitura de um poema como “Eu te amo”:

são três palavras
as mais bonitas
as mais ansiadas

a mais singela
a mais antiga
declaração

de entrega
de desejo
de amor

come
meu
cu

A forma reiterativa e sublimada “a(s) mais”, em versos inicialmente com quatro sílabas, culminando no lugar-comum ao final da terceira estrofe (“de amor”), o tema da celebração amorosa, conferem ao poema o aspecto cancional irônico que é, a um só passo, diminuído (pelo caráter de charada ao final) e intensificado (pela celebração da



erogenia anal, minoritária). Numa organização que remete ao “Bicho” de Bandeira, em que se adia, como que numa charada, a nomeação do “homem” pelo estado abjeto em que se encontra, “Eu te amo” performa uma reorganização da referenciação textual já no primeiro verso: “são três palavras” as palavras do título, as palavras deste verso, e as dos quatro versos seguintes. Quais são, então, as três palavras? Se a coerência textual, no começo, atribui ao título a referência dos versos iniciais, a iteração dos versos com três palavras engana o leitor e quer fazer crer que a referência às três palavras se renova a cada verso que antecede a declaração, como se o título fosse uma pista falsa. O texto vai se agudizando, sumindo na página e desenhando-se como mancha textual fálica rumo ao último verso, o fim do poema. A inversão de expectativas é encenada pela camada fônica da última estrofe, que inverte a conformação silábica da forma verbal “come” desfeita nos dois versos seguintes: “meu / cu”. Da declaração que parte do “eu” ao outro (“te amo”), chega-se ao imperativo que se dirige ao outro (“come”) e incide sobre o eu (“meu cu”). Da frase universal à prática sexual minoritária, o poema escreve certo exílio erótico que, no entanto, coincide com a regra: “come meu cu” equivale a “eu te amo” em todos os atributos: beleza, desejo, delicadeza, antiguidade. E é na palavra-chave, ou, para usar um trocadilho de mau gosto, ou não, revelador do texto, na palavra-fechadura “cu”, que fecha o poema, é nessa palavra que reencontramos o centro da ocupação, da palavra-de-ordem *Ocupa*, título do livro, trocadilho com a expressão idiomática endereçadora do “cu” – “o cu pa [alguém]” –, reencontramos no termo o centro vazio, a territorialização aberta produzida pelas ocupações, contra a escrita de conquista, produzindo uma escrita tática de ocupação que envia o leitor a performar-se minoria, que envia o autor a performar-se indeterminadamente minoria, fazendo da leitura espécie de produção de um grau zero do testemunho, deixando em estado de testemunho aquele que, a princípio, só tem palavras de ordem a proferir. O formacção é o veículo de circulação do poema para além da minoria, e quer, enganando o leitor, desenganá-lo. A canção parece prestar contas poéticas ao leitor, apenas para tomá-lo pelo braço e reterritorializá-lo. A poesia assim parece engendrar, pela tática de ocupação de espaços textuais, inclusive ocupação do poético cancional, ou mesmo ocupação das práticas textuais escolares, parece engendrar-se em estado de ocupação textual.



Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. (Entrecríticas)

ANDRADE, Oswald. *Primeiro caderno do aluno de poesia*. São Paulo: Globo, 2006.

DIMITRI BR. *Ocupa*. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

GANDOLFI, Leonardo. *Escala Richter*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015.

NODARI, Alexandre. “Ocupação e cuidado”. Publicado em 9 de outubro de 2016. Disponível em: <https://partesemumtodo.wordpress.com/2016/10/09/ocupacao-e-cuidado/> Acesso em 1 de agosto de 2017.

ZARVOS, Guilherme. *Lições educacionais para Tintum*. Rio de Janeiro: Nonoar, 2012.