

## **HOMO ERECTUS, O FÓSSIL CIBERNÉTICO DE MARCELINO FREIRE**

## **HOMO ERECTUS, THE CYBERNETIC FOSSIL OF MARCELINO FREIRE**

*Geruza Zelnys de Almeida\**

RESUMO: O artigo objetiva discutir o processo de transcrição, na acepção de Haroldo de Campos, do conto-poema *Homo erectus*, do autor brasileiro Marcelino Freire, à versão verbovocovisual que se encontra publicada no site do Youtube produzida pelo diretor de arte Rodrigo Burdman. Discutirei o princípio poético que estrutura o texto escrito, bem como o diálogo entre texto e a imagem que o provocou, *Os homens de Weerdinge*, para, em seguida, pensar a transcrição para o ambiente multimídia, o qual potencializa aspectos próprios da poesia como oralidade, ritmo e performance. Abordarei essas questões de acordo com os estudos de Paul Zumthor e Henri Meschonnic sobre oralidade, passando pelas impressões sobre a contemporaneidade em Giorgio Agamben e sobre o processo tradutório em Umberto Eco e Júlio Plaza.

Palavras-chave: conto-poema, transcrição, videoarte, Marcelino Freire

ABSTRACT: This article discusses the process of transcreation, the meaning of Haroldo de Campos, the story-poem *Homo erectus*, of the Brazilian author Marcelino Freire, *verbocovisual* version that is published on the YouTube site, produced by art director Rodrigo Burdman. I will discuss the principle of poetic structure the written text and the dialogue between text and image provoked by *The men of Weerdinge* to then think transcreation for the multimedia environment, which enhances specific aspects of poetry as oral, rhythm and performance. I will address these issues according to the studies of Paul Zumthor and Henri Meschonnic on orality, through the impressions of the contemporary in Giorgio Agamben and the process of translation in Umberto Eco and Julio Plaza.

Keywords: story poem, transcreation, video art, Marcelino Freire

\* Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo; professora no curso de Especialização em Literatura da PUC-COGAE; e-mail: zelnys@hotmail.com



*O insulto é eficaz exatamente porque não funciona como uma predicação constativa, mas sim como nome próprio, porque chama na linguagem de um modo que o chamado não pode aceitar, e do qual, todavia, não pode se defender [...] Isto é, aquilo que ofende no insulto é uma pura experiência da linguagem, e não um referimento ao mundo*  
(Giorgio Agamben)

Toda a obra de Marcelino Freire se coloca como um grande questionamento das estruturas, sejam estruturas formais ou sociais, e não é diferente com o conto-poema *Homo erectus*: sua reduzida extensão não esconde a complexidade de elementos passíveis de serem discutidos tanto dentro do discurso acadêmico quanto, com igual intensidade, pelos internautas que a ele têm acesso no Youtube, site de vídeos mais acessado do planeta.<sup>1</sup> De antemão, o texto já causa estranhamento pela designação atribuída aqui de conto-poema, uma vez que integra o livro de contos – denominados pelo autor de “improvisos” – BaléRalé (2003), em segunda edição pela Ateliê Editorial. Mas, é importante destacar que nesses “improvisos” – termo diretamente ligado à poesia e à música – é o princípio poético que alicerça sua fugidia e ardilosa configuração.

*Homo erectus*, ainda mais que os demais, tem no ritmo sua marca específica, de modo que, mesmo não sendo escrito em versos, sua morada é a da poesia, pois “a poesia, aquém e além da oposição entre o verso e a prosa, toma a linguagem ordinária e mostra que toda linguagem é ordinária, e que ela surge daí” (MESCHONNIC, 2006: 04). Apesar de que, tendo escrito que não se tratam de versos, mudo agora minha posição para refletir se acaso

---

<sup>1</sup> Em anexo. *Homo erectus*, a versão traduzida de Rodrigo Burdman, pode ser acessada no link: <http://www.youtube.com/watch?v=x8Imk7B7s1c>

o fato de cada parágrafo ser composto apenas de frases interrogativas que remetem umas às outras e todas à inicial: “sabe o homem que encontraram no gelo?”, não o aproximaria da categoria verso como discurso que avança e retrocede para um mesmo ponto de origem que, afinal pode ser qualquer ponto dentro do texto?

De qualquer forma, é mesmo o princípio rítmico sobrepondo-se ao da referencialidade que justifica chamá-lo conto-poema. Sobre essa motivação rítmica ou rítmica da frase, Meschonnic esclarece que ela é a responsável pela oralidade presente na escritura e, por conseguinte, pela matriz poética do texto: “o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas” (2006: 4) e é, justamente, essa união inseparável que promove a fisicalidade no contínuo do discurso.

Daí ser *Homo erectus* um todo compacto, no qual as repetições no interior do texto e as aliteraões no interior das palavras fundam o casamento poético entre som e sentido, visando menos à construção semântica do homem no tempo do que instaurar, semióticamente, o tempo como enigma sensível para o homem:

Sabe o *Homem* que **encontraram** no gelo? **Encontraram** no gelo da Prússia? Enrolado? Os arqueólogos **encontraram** no gelo gelado da **Prússia**? Perto das colinas calcáreas da **Prússia**? O *Homem* feito um feto gelado, com sua vara de pesca? Sabe o *Homem* que **encontraram**? Com seu machado de pedra? [grifos meus]

As palavras ao se repetirem remontam umas às outras como que formando camadas, entretanto a leitura, cujo movimento se caracteriza pela progressão e regressão ao sentido, realiza a escavação verticalizada em busca da significação. Aqui a ideia de escavar é bem mais completa do que de desenterrar se tomarmos a diferenciação proposta pela escritora argentina Tununa Mercado, cuja voz também se erige num contexto de repressão, para quem o termo *desenterrar* indica tirar o objeto do esquecimento sem dar-lhe vida, enquanto *escavar* é buscar “al azar um objeto perdido que se insinua pero solo se definirá em la medida de mi empeño por encontrarlo” (MERCADO, 2003: 34). E é nisso que estou empenhada agora: na busca desses sentidos encobertos por camadas de palavras.

Assim, o leitor arqueólogo ouve o som da escavação nas aliteraões em “r” que materializam a retirada dos sedimentos que encobrem e escondem o fóssil-sentido. *Homo erectus*, portanto, materializa a busca pelo homem no

tempo e no espaço do poema, o homem ancestral que, agora, descoberto no solo ambíguo da poesia, desnuda-se em signos de sexualidade, sugerindo a rigidez do pênis masculino desdobrado na imagem fálica da pá/lápis penetrando a superfície gelada e branca do papel. Nesse sentido metalinguístico, o retorno ao ser primeiro, ao homem inaugural é também um retorno à origem da criação, busca mítica de toda grande poesia. Veremos, então, como tal escavação, feita exclusivamente de interrogações, à procura (da criação) do homossexual inaugural, após “um milhão de eras”, encontra, além dos rastros gelados da exclusão, a possibilidade de um pensamento ético-político-poético que questiona historicamente o preconceito.

## 1. ARQUEOLOGIA DO POEMA

*Não faz muito tempo. Vi os dois homens, abraçados. De ossos colados. Pele na pele, vi. Eternamente juntos. Essa coisa de doer quando o amor é pra valer. Amor entre dois seres antigos. Conhecidos como “Os Homens de Weerdinge”.*

(Marcelino Freire)

Marcelino Freire encontrou a inspiração para seu conto-poema na imagem d’ *Os homens de Weerdinge*, que ilustram a capa de BaléRalé.<sup>2</sup> A descoberta das múmias, encontradas de mãos dadas, levou-o a buscar explicações e sua impressão, ao saber que são consideradas o primeiro casal homossexual que se tem história, foi tema do artigo “Eram nossos ancestrais homossexuais”<sup>3</sup>:

Vê só: o que quero dizer é que os dois homens que vi abraçados são duas múmias, fígadas em um pântano da Holanda. O ano era o de 1904. Paleontólogos meteram máquinas no fundo das águas e tiraram de lá dois corpos enganchados. Há centenas de anos, enlaçados. Extraídos direto da Era do Gelo ou da Era Romana. (...)

<sup>2</sup> Ver anexo.

<sup>3</sup> O texto completo pode ser acessado no link: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1185>. Parece-me que o título do artigo foi inspirado no conhecido *Eram os deuses astronautas*, de Erich von Däniken, no qual há a sugestão de que as civilizações antigas teriam tido contato com alienígenas, o que dá ao texto um caráter bastante provocativo.

Que história é essa?, fico eu me perguntando. Até quando ela se repete? Fico puto, pasmo e solidário. Triste, triste.

Minha vontade é viajar léguas e oceanos até o Drents Museum para fazer uma visita, levar o meu abraço ao casal.

Seríamos três homens abraçados, que tal? (FREIRE, *website*) [grifos meus]

A leitura do ácido, e ao mesmo tempo delicado artigo, permite inferir que *Homo erectus* é uma tentativa de construção ecfástica da imagem visual recebida pelo autor, se tomada a ecfase como “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais” (CLÜVER, 1997: 42). Assim, Freire toma como “texto-fonte” a imagem plástica das múmias, porém o reelabora verbalmente ampliando sua significação ao relançá-lo ao tempo de origem para, em seguida, bruscamente trazê-lo ao tempo presente. Isso, certamente, faz de Freire a representação máxima do que Agamben (2009) chama contemporâneo, pois o autor-arqueólogo-historiador sabe que “entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto” e que a “chave do moderno está contida no imemorial e no pré-histórico”. Assim, as interrogações, que giram em torno de informações dispersas sobre tal homem em seus primórdios, evoluem no tempo e culminam numa afirmação que deflagra sua contemporaneidade pela forma despojada com que é emitida a informação: “Esse homem dava o cu para outros homens”. Pode-se dizer, então, que Freire pulveriza o texto-fonte visual em fragmentos referentes ao ser fossilizado e, então, numa assertiva o recompõe integralmente numa imagem que o reposiciona no tempo-espaço.

Desse modo, a raiz da pergunta pluriforme em seus complementos – “sabe o homem” – é respondida com um saber que ultrapassa a medida do tempo porque trata do mais íntimo e recôndito comportamento humano: o sexual. Porém, tal comportamento sexual é potencializado pela ideia de desvio do padrão heterossexual, de modo que a homossexualidade descoberta e desnudada desse ancestral adquire *status* de “saber sobre o ser”, uma vez que cala qualquer outro comentário feito anteriormente sobre ele. Daí sua atualidade atualizada no campo da escritura, pois,

[E] como o saber é o presente do passado, poderíamos dizer que a escritura é o presente do futuro, o futuro no presente, no momento em que ela tem lugar. Por conseguinte, em certos casos, talvez para sempre, ela é um passado que continua a ter o futuro (MESCHONNIC, 2006, p. 9)

Entretanto, esse “saber sobre”, com potência de palavra final, se abre para o frase-verso conclusiva: “E ninguém, até então, tinha nada a ver com isso”. Se antes o texto remetia a um outro, agora ela se lança diretamente ao leitor que faz parte desse conjunto anônimo de curiosos que se escondem sob a pele de “ninguém”. Há aqui a perfeita simetria entre o que o autor diz e o que o leitor sente, ou seja, num estranho balé contorcionista o texto descobre o leitor-múmia. Explico-me: uma vez que tudo o que se diz antes das afirmações finais apelam muito mais à apreensão sensível (ritmo, musicalidade das palavras) do que à interpretação semântica, o leitor se deixa capturar por uma leitura à qual não se sente em obrigação interpretativa. Ao ser surpreendido pela revelação, o leitor fica curioso e pronto a reler o texto que, “até então”, não lhe interessava enquanto sentido profundo. Entretanto, esse leitor é flagrado pela conclusão que antecipa sua releitura: você não tem nada a ver com isso. Porém, a expressão “a ver” provoca uma intensa ambiguidade no texto porque se diz respeito à relação entre ninguém e o homem, não deixa de se relacionar à visão desse homem sensivelmente construída no texto: negando, então, o homem à visão do leitor, o autor convida-o a um novo olhar, agora mais atento e responsável.

Portanto, na escritura, enquanto “passado que continua a ter futuro”, os homens de *Weerdige* são revivificados pelos procedimentos poéticos que abolem o tempo biológico da função comunicativa e instauram o tempo emancipatório da poesia, pois, “a prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem” (ZUMTHOR, 2007: 48). A exclusão, como uma múmia encoberta por camadas e camadas de signos que a escondem, somente é percebida no momento de sua inclusão no poema, de modo que no movimento de emancipação da linguagem simetricamente prolonga-se e emancipa-se a imagem do homossexual que sai de sua marginalidade para ocupar o centro e deslizar pela origem e fim da criação poética.

## 2. DO FÓSSIL AO VIRTUAL: A VIAGEM DO *HOMO ERECTUS*

Ao resgatar o fóssil, Marcelino Freire não se contentou em trazê-lo apenas para o centro do papel, o autor o fincou também no centro da cibercultura, numa versão encomendada ao diretor de arte Rodrigo Burdman que o traduziu para a mídia digital e postou-o no site do Youtube, no qual a interatividade com os usuários pode ser medida pelo alto índice de comentários postados sobre o vídeo (131.760 em 10/03/2010). É sobre essa transcrição que me detenho agora.

Todo processo de tradução poética é alicerçado por uma postura criativa, mesmo quando o desvio entre o texto-matriz e o produto da tradução é mínimo. Diz Haroldo de Campos (1992: 35) que nesse tipo de tradução “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”. Portanto, as propriedades sonoras, a imagética visual, enfim, a iconicidade do signo recebe atenção especial, muitas vezes maior do que o aspecto semântico, que funciona “apenas e tão-somente [como] a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”.

Mesmo que Zumthor (2007) e Meschonnic (2006) foquem seus estudos da voz e da oralidade na escritura, é importante pensar como esses elementos se potencializam nos suportes digitais, privilegiados por uma configuração por natureza plural. Assim, se a “voz implica ouvido” (ZUMTHOR, 2007: 86), na videoarte essa voz se faz ouvir literalmente. É certo que a gravação elimina a presença simultânea do segundo ouvido (daquele que fala), mas, em compensação, o do ouvinte se amplifica, pois já não é ele mesmo o seu Outro, por isso precisa estar atento: não controla o movimento da voz. Isso é muito importante, afinal

Se o sentido está nas palavras, a significância no ritmo e na prosódia, a significação pode estar na voz. Pela voz, a significação precede o sentido, ela o porta. As palavras estão na voz. Como a relação precede e traz consigo os termos. O que a entonação faz. Compreender, paradoxalmente, precede o sentido. (MESCHONNIC, 2006: 47)

Desse modo, compreender a voz é compreender a significação antes mesmo de ela significar e, por isso, apreendê-la em sua inapreensibilidade: “pouco importa que ela [a voz] seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual” (ZUMTHOR, 2007: 87).

Na transcrição de *Homo erectus*, o que se tem é a visualização do texto criado pelo autor Freire, porém potencializado pela locução do ator Paulo Cesar Peréio, cuja articulação e entonação são precisas. Digo precisas porque a voz grave de Peréio, diria cavernosa até, prolonga o som dando ao texto um aspecto cavo, o que colabora com a ideia de escavação desse fóssil inscrita semântica e semioticamente no texto escrito. Além disso, Burdman deixou nos intervalos entre som e silêncio “restos” de fôlego, sugerindo um esforço físico que muito acrescenta ao sentido sensível do texto. Assim, o



leitor precisa, ao ouvir o texto, acompanhar o ritmo que nasce da respiração de um outro que se introduz na sua leitura, ou seja, esse outro o penetra visual e auditivamente e atualiza sua leitura por meio de uma “ação vocal” (ZUMTHOR, 2007: 84). Essa operação é toda ela de troca porque à medida que o leitor adentra na leitura do texto é também adentrado por ele.

Quanto ao aspecto visual, a videoarte trabalha com a escrita caligráfica, que aparece assimetricamente na tela do vídeo. Em correspondência eletrônica com Burdman (de 05/03/2010), soube que sua inspiração foi o artista gráfico Saul Bass (1920-1996), designer criador dos créditos de abertura de grandes filmes, inclusive *Vertigo* e *Psicose*, de Hitchcock. Trata-se de um processo artesanal, como se vê no relato do produtor:

Fiquei um mês desenhando letrinha por letrinha com aquelas canetas escolares. Cheguei a testar o filme todo colorido, mas acabei optando pelo PB [...] Só no final do processo, escaneiei todas as pranchas e passei para o computador, onde editei no Final cut (mais um mês de produção). (BURDMAN, fonte pessoal)

Interessa destacar que, para Zumthor (2007: 73), a escrita poética se irmana à caligrafia:

O que é com efeito caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente leia mas olhe; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício. Na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significativo, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida.

É exatamente isso o que ocorre com a transcrição de *Homo erectus*, que, à medida que vai aparecendo na tela vai se corporificando, ao ponto de sua ausência se tornar presente ao ser articulada narrativa e poeticamente.

É importante frisar que, apesar de parecerem discretas as alterações propostas por Burdman, sua interferência perpassa verticalmente todo o texto, pois incide diretamente na linearidade, o que, sem dúvida, interfere na coerência lógico-semântica. Ou seja, o co-autor Burdman utiliza de forma alinear o espaço gráfico e as frases que aparecem coladas à fala de Peréio vão surgindo aleatoriamente no centro, no canto, à direita ou à esquerda, de cima para baixo ou de baixo para cima, abrindo fissuras na forma e no sentido. É o que se vê na imagem abaixo:



Essa escritura em movimento obriga, enfim, a presença de um leitor em movimento, ou ainda, um leitor à procura do texto. Nesse sentido, a recriação de Burdman adquire potencial caráter metalingüístico, assim como ocorre com o texto de Freire, porém deflagrado com mais força ainda na videoarte. É o que explica Eco (2007) a respeito das semioses nas quais se muda a matéria e, nesse processo, interfere-se no conteúdo, agregando-lhe – ou tornando mais relevantes – significações:

a transmutação de matéria agrega significados ou torna relevantes conotações que não o eram originalmente. Pode-se objetar que cada texto solicita do próprio Leitor Modelo certas inferências e que não há nada de mal se, ao passar de matéria para matéria, essas inferências são explicitadas. Mas é preciso contra-argumentar que, se o texto original propunha alguma coisa como inferência implícita, ao torná-la explícita o texto foi certamente interpretado, levado a fazer “a descoberto” algo que originalmente ele pretendia manter como implícito (ECO, 2007: 382).

O que Burdman faz ver (e ouvir) é que toda transcrição implica uma tomada de posição crítica com relação ao texto, ao tempo e ao espaço de circulação da obra. Burdman, ao colocar o leitor em estado de alerta, incitando-o a participar fisicamente da leitura do texto assimétrico e alinear, impele-o a abandonar uma leitura burocrática ou tecno-industrial que preza pela função mimética do discurso, comum na contemporaneidade, para se lançar à interação performática – vocal, gestual, visual, verbal – e rítmica com o texto poético.

Esse garimpo torna a leitura, que já é no texto matriz, muito mais performática porque há uma interação completa do leitor com o texto: “na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília” (ZUMTHOR, 2007: 68). A esse respeito, Oliveira acrescenta que

A escritura poética inscreve pelo olho tipográfico a voz, a traduz para o ouvido, o tato, o olfato, e, por meio do pensamento imaginativo-projetivo-integrativo, liberta essa vocalidade por meio da performance do corpo. Um corpo construído em virtualidade projetiva (4a. dimensão) pela interação entre a escrita caligráfica (que também se faz corpo, matéria, palavra-coisa) e o receptor que, mesmo em leitura silenciosa, projeta, via imaginação criadora, uma presença que rompe as fronteiras do texto escrito e se projeta, como obra performática, no espaço de uma presença viva, devolvendo essa voz, transformada, outra vez, para a tradição. (OLIVEIRA, *website*)

Esse retorno da escritura é materializado no momento em que se constrói o texto espiralado, em movimentos de imersão e emersão para e do centro da tela, agora toda ela já tornada corpo poético, fósil encontrado virtualmente na cibercultura:



Esse “corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2007: 77), uma vez que não se pode virar a página. A tela vira uma caixa de escritura: “quien escribe es la caja, es su caja y está en ella a designio” (MERCADO, 2003: 35), onde o corpo se inscreve e se reinscreve, reivindicando sua presença violentamente, por tanto tempo, ausente por ocultação. Desse modo, quando é des-encoberta, a palavra *cu* toma todo o espaço disponível da tela. E, uma vez conquistado

seu espaço, a palavra *cu* permanece até o final deixando-se possuir por novas continuidades: “E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso”. Caberia dizer, junto com Richard (1999: 333), que essa continuidade não quer “suturar as brechas deixadas por tantos vazios de representação com uma discursividade reunificadora de sentido”, mas visam, sobretudo, “reestilizar cortes e fissuras, descontinuidades e estertores”. Assim, o corpo oculto (ou ocultado), (e por sua opção muitas vezes renunciado), revela-se ou anuncia-se em suas dobras libidinais como desejo, ideologia e, mais do que representação, verdade.

Nesse sentido, quando Burdman redistribui no espaço as frases sequenciais do texto escrito e lido, também reposiciona os lugares de discurso, ou seja, as hierarquias anteriormente construídas, mostrando materialmente que na palavra poética elas de fato são maleáveis, flexíveis e não pura e simplesmente não-hierárquicas como, nós amantes da literatura, gostamos de frisar. Se no texto primeiro todas as frases interrogativas remetiam aquele lugar que iniciava e “encabeçava” o texto, representado por “o homem”, na representação visual essas frases estão deslocadas, em toda parte, fragmentadas e descontínuas, multiplicando essas referências e, assim, remetendo a todos os homens e mulheres em suas singularidades, no tempo e espaço.

Em termos derridianos, o deslocamento ou, melhor dizendo, a desconstrução da posicionalidade das frases põe a nu a estrutura conflitiva e subordinante de todo texto, pois mesmo no poético tendemos a imaginar uma bipolaridade entre origem e fim, causa e consequência. E talvez seja justamente isso que intuiu Marcelino Freire ao pedir uma produção em videoarte para esse conto-poema em específico: ao desconstruir visualmente a sequencialização do texto na experiência hipertextual, Burdman elucida sua heterogeneidade e finca-se como suplemento importantíssimo para a leitura de *Homo erectus*, tornando-o insubordinável a qualquer discurso sobre ele. Por isso, defendemos com tanto empenho a qualidade do processo dessa transcrição:

o processo de hibridização nos permite fazer os meios dialogarem. A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. (PLAZA, 1987: 65)

Ademais, é importante retomar o mito da torre de Babel lembrado por Derrida (2002) para (junto com Benjamin) pensar a tradução e, mais

especificamente, a impossibilidade de traduzir totalmente um significado, dada sua essencial incompletude e instabilidade, o que faz com que todo ato tradutório institua uma dívida que não se pode quitar e que é, ela mesma, a mola propulsora de novas traduções. Mais à frente, no entanto, Derrida mostra que todo original exige a tradução por conter em sua estrutura demanda e desejo e, como sabemos desde Freud, o desejo se dá sempre por uma falta. Consequentemente, o original – como tentativa sempre fracassada de apreensão do indizível que existirá como uma falta na obra – também se torna endividado para com o tradutor: “se o tradutor não restitui nem copia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se” (DERRIDA, 2002: 46).

Desse modo, a transcrição do conto-poema, ao assumir a autonomia da arte e não se subtrair a uma postura crítica e ética, transforma-se em importante dispositivo de subjetivação, uma vez que, em contato com um grande número de leitores virtuais, que muitas vezes descobrem o texto por acaso e, por isso, completamente desarmados, pode representar uma ação desestabilizadora do preconceito, tanto quanto o é o texto original de Freire. Se, de acordo com Agamben (2009), a internet, como meio tecnológico, está associada aos dispositivos contemporâneos de dessubjetivação, esse dispositivo maior poderia conter um outro (a videoarte de Burdman) que contra ele se insurgisse como um contra-dispositivo, inserindo a provocação no coração da amenidade. É o que penso quando leio, entre tantos comentários, esses retirados ao acaso: “sabe esse homem? que é seu antepassado? que é vc?”, “e ninguém tinha nada a ver com isso. ainda não tem :D”; “nunca vi tamanha verdade sendo dita de forma tão criativa!”, “E ninguém tinha nada a ver com isso =)”.

Essa é, a meu ver, a tarefa do artista contemporâneo: sua busca pela palavra, pela visualidade e iconicidade não precisa acabar nelas, mas lançar-se para além, para aquilo que não se pode ver facilmente, seja pelo escuro ou pelo excesso de luz, pois, ainda segundo Agamben (2009: 63), é contemporâneo “apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade”. Nesse sentido, Marcelino Freire é esse contemporâneo que escava a total claridade do gelo e da página em branco para alcançar o lugar mais escuro, recôndito e encoberto do ser – inscrito materialmente na palavra cu – para iluminá-lo e deslocá-lo, multiplicando-o em pontos luminosos sobre a superfície escura da tela produzida por Burdman.

Em Richard (1999: 328), analisando o contexto da pós-ditadura, lê-se que “rastrear, escavar, desenterrar marcam a vontade de fazer aparecer os pedaços de corpos e de verdade que faltam, para juntar assim uma prova e completar o incompletado pela justiça”. O que tentei aqui, motivada pela leitura da obra de Marcelino Freire – que empreendi concomitantemente à leitura de *La letra de lo mínimo*, de Tununa Mercado – foi, muito mais do que desenterrar sentidos, *escavar* junto com seus autores, pois considero também a autoria de Burdman, o solo claro-escuro desse texto.

Não há dúvidas de que o que Marcelino Freire e Rodrigo Burdman fazem em *Homo erectus* é política, reposicionando ou re-alinhando a margem e o centro, no entanto, trata-se de uma política que caminha junto à poética e, assim sendo, somente é possível apreendê-la empenhando-se para isso. Assim, continuamente empenhada, deixo esse texto em aberto com uma reflexão belíssima e fundamental de Tununa Mercado, na qual se propõe, como em *Homo erectus*, o encontro com esse ser inaugural, primeiro – o homem – ser intervalar que existe sempre no limite entre múltiplas representações rasas e/ou dicotômicas e que nunca poderá ser apreendido numa palavra porque é inapreensível conceitualmente:

**Hombres, mujeres.** Siempre me inquieto que el bosque de la sexualidad, abusando de las clasificaciones, se dividiera em compartimientos estancos. Um árbol principal, el del Bem y del Mal, em hombres y mujeres, com serpiente enroscada y ciencia depositada en él núcleo de uma manzana; él más frondoso árbol de los heterosexuales y los homosexuales: la rama de los heterosexuales en heterosexuales homogenios y heterosexuales bisexuales; la de los homosexuales hombres en hombres y mujeres, cuando no, peór aún, en activos y pasivos; la de las lesbianas en lesbianas compactas y lesbianas bisexuales, y entrecruzamientos inimaginables entre estas diferentes opciones, y eso sin pensar en los anafroditas que hacen de la abstinencia la máxima virtud y paradójicamente quizás sostienen en su rama la myor carga erótica por privación, y que no eligen sexo ni se colocan en casilla alguna, dejando pasmados a las demás ramificaciones; y sin pensar, desde luego, en los andróginos que incluyen todo, los dos corpos, las espaldas unidas como siameses, cuatro brazos, cuatro piernas y una sola cabeza para pergeñar el dos después del banquete platónico, y que posen coogonios y anteridios en la misma hifa, ni tampoco en el Hermafrodito al que se fundió por amor Salmacis, ninfa de un lago, convirtiéndolo, y convietiéndose ella com él, en un ser de doble naturaleza en el que la “virilidad” no contaba. La combinatoria es de una riqueza impresionante y debería, por su propio peso, invitar a pensar en una sexualidad polimorfa, multiforme, en beneficio de una mayor amplitud e intensidad de las opciones. Pero abroquelados cada cual en

su distinción, creemos poder defendernos mejor de las represiones que nos modelan desde adentro y desde afuera. Sin edad, sin género, sin especialización, el Eros sería, en esta nueva hipótesis, un fluido que circula, una forma que busca su deseo y que el deseo mismo modela. (MERCADO, 2003: 47-48)

## REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*: revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

FREIRE, Marcelino. Eram nossos ancestrais homossexuais. In: *Revista Cronópios*. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1185>. Último acesso 09/03/2010.

MERCADO, Tununa. *La letra de lo mínimo*. Espanha: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. In: *Revista FronteiraZ*. Vol. 3, No. 3, Set/2009. Disponível em <http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/EstudosZumthor.pdf> Último acesso: 09/03/2010.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiósica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## ANEXO

### HOMO ERECTUS

Sabe o Homem que encontraram no gelo? Encontraram no gelo da Prússia? Enrolado? Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia? Perto das colinas calcáreas da Prússia? O Homem feito um feto gelado, com sua vara de pesca? Sabe o Homem que encontraram? Com seu machado de pedra?

O Homem que tinha cabeleira intacta? A arcada dentária? O Homem meio macaco? Funerário? Fossilizado na encosta que o engoliu? No tempo perdido?

Você viu? Tetravô dos mamíferos do Brasil? O Homem vestígio?

O Homem engolido pela terra primitiva? Da Era Quaternária, não sei? Secundária? Que caçava avestruz sem plumas? Caçava o cervo turfeiras? Javali e mastedonte? Ia aos mares fisgar celacanto?

Inimigo de Rinoceronte?

Sabe deste Homem? Irmão do Homem de Piltown? Primo do Homem de Neandertal? Do velho Cro-Magnon? Do Homem de Mauer? Dos Incas, até? Dos Filhos do Sol? Das tribos da Guiné?

O Homem de 100 mil anos antes de nossa era? Ou mais? Um milhão de eras? Homem com mandíbula de chimpanzé? Parecido o mais terrível dos répteis carnívoros do Cretáceo? Um mistério maior que este mistério? Navegador de jacaré?

Não sabe?

Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso? Pela Paleontologia, não sabe? Visto nas costelas frias da Prússia, repito? Prússia renana, vá saber lá o que é isso?

O Homem ressuscitado, você viu na TV? De ossos miúdos? Esmiuçados? Abertos para estudo? À visitação nos museus americanos? Como uma múmia sem roupa? Quase? Flagrada como se estivesse dormindo nas profundezas do mundo oceânico? O Homem embrionário? Das origens cavernosas da Humanidade? Sabe este Homem, não sabe? Pintado nas cavernas da Dordonha? Mesolítico? Nômade? Perdido?

Este Homem dava o cu para outros homens.

E ninguém, até então, tinha nada a ver com isso.





Capa do livro

(FREIRE, Marcelino. BaléRalé, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003)

