

**“CURTUME” EM TRÊS ATOS:
DA SOCIEDADE SOBERANA E DA SOCIEDADE DISCIPLINAR**

Mônica Matos Anunciação

RESUMO: Leitura de “Curtume” a partir das noções de sociedade soberana e sociedade disciplinar, considerando o diálogo entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. Inserido num modelo de sociedade denominado por Deleuze como sociedade de controle, Caio Fernando Abreu elegeu como problemática do poema a presença simultânea de elementos caracterizadores de uma sociedade violentada em seu corpo social até a morte mental e disciplinada para atender as demandas do poder de pulso militar. O jogo de linguagem e o tom melancólico do poema sugerem uma alegoria da ditadura e da própria poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria; Caio Fernando Abreu; Sociedade disciplinar; Sociedade soberana

Da cena inicial: o cenário

Caio F., como Caio Fernando Abreu assinava em várias de suas cartas, navegou por diversos gêneros textuais – crônica, romance, teatro, epifania, jornalismo –, destacando-se, sobretudo, como um dos mais brilhantes contistas da literatura brasileira contemporânea. Embora sua prosa seja carregada de lirismo, sua poesia é pouco conhecida por seus leitores e pela crítica acadêmica. A face poética do escritor veio a público após publicação póstuma do *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012), coletânea composta por 116 poemas, 112 deles, inéditos. Não é exatamente uma surpresa a “descoberta”. De fato, o Caio F. poeta sempre existiu. A produção dos poemas é simultânea a de sua

prosa, entre 1968 e 1996, e, veja-se, sua declaração em entrevista: “Tenho mais influência de poesia do que de prosa e sou mais Drummond, no sentido de uma visão de mundo assim desesperançada” (ABREU, 1995, p. 4).

Os versos de “Curtume” far-nos-á deprender um incontestado tom saturnino, revestido de um discurso poético que não se nos afigura como reflexão passiva ao tempo de sua produção e recepção primeiras – e também nas recepções vindouras –, mas como agente das cadeias históricas, políticas e sociais. Daqui não deve inferir-se um empenho na causa social e sua defesa. Na tensão vida/escrita, Caio F. confere à captura documental o poder de constituir-se pela via ficcional. Parece-me inegável que em “Curtume” o poeta vale-se da estética do choque como atividade criadora para representar de modo fragmentado e decaído o cenário político do Brasil após o golpe militar de 1964.

O evento político apresenta-se diluído em seus textos de maneira delicada, abordando a subjetividade, errância e solidão de seus personagens e do sujeito lírico de suas poesias. No prefácio da segunda edição de *Inventário do ir-remediável* (1995), inclusive, Caio F. afirma ter sido os contos desse livro, escritos entre 1966 e 1968, influenciados por diversos autores e vagas alegorias da Ditadura Militar. A declaração torna-se significativa, sobretudo se pensarmos na atualidade do tema com o crescente número de textos de figuras da ditadura na literatura brasileira. Os limites e possibilidades da representação de situações, históricas ou fictícias, que tomam como centro a violência possibilitam a formulação de uma sondagem mais crítica sobre a produção literária e cultural.

A escrita da condição conflituosa dos sobreviventes da violência e da repressão aponta indícios de certo distanciamento da questão da violência e do refreamento regulados pelo golpe. O problema encontra-se à margem na agenda dos governos, abrindo espaço somente para uma reconstrução insensível do acontecido, para um exame frio das causas e consequências do evento. O trabalho do Estado relativo ao ato cruel de anulação da democracia se limita à contagem dos mortos e desaparecidos, sem considerar a dor daqueles que lutaram contra o regime, luta travada por mãos armadas ou não.

Mas o emprego da alegoria não justifica de *per se* uma forma de burlar o contexto autoritário do regime. É preciso analisar a declaração de Caio F. em *Inventário do irremediável* com cuidado. O posicionamento do escritor foge à necessidade de testemunhar a violência e se inscreve pela necessidade de reflexão proporcionada pelo trabalho estético. O lugar de luta de Caio F. contra o poder repressor e coercitivo está, sem dúvida, na escrita. Notamo-lo nos versos de “Curtume” nos quais a alegoria, na acepção de Walter Benjamin, não se deixa capturar facilmente. Nesta leitura do poema, parto das recorrências e movimentos do texto ficcional, analisadas a partir do tom melancólico do poema. Isto é: a transformação sugerida pelo título, quando relacionada ao jogo de linguagem, à melancolia e à fragmentação, ganha contornos da expressão alegórica. Pois bem, valho-me do diálogo entre Michel Foucault e Gilles Deleuze para incorrer na seguinte leitura de “Curtume”: inserido num modelo de sociedade denominado por Deleuze como sociedade de controle, Caio F. elegeu como problemática do poema a presença simultânea de características de uma sociedade violentada em seu corpo social até a morte mental e disciplinada para atender as demandas do poder de pulso militar. Assim, empreendo a leitura do poema a partir dos conceitos operadores das sociedades soberana e disciplinar. Observa-se isso de forma clara quando nos deparamos com os versos de “Curtume” que comunicam a crítica do sujeito lírico às situações de poder em que o corpo é o próprio acontecimento.

I Ato: Do corpo-escrita imperfeitamente completo

Os versos de “Curtume” expressam a melancolia do sujeito lírico diante de aguda crise social, cujas fraturas interrompem o Estado de Direito, as garantias individuais, os fundamentos básicos da vida civilizada e revelam os tênues limites que separam civilização e barbárie, estabelecendo a violência. O título refere-se ao local onde se dá o processo de curtir couro, notadamente ao processo de transformação sofrido pela pele do animal. O gesto político do poema ultrapassa a denúncia do estado de passividade da sociedade

brasileira e sua gradual transformação em couro curtido expressa na alegoria da ditadura militar vigente no Brasil, pós-1964.

A memória acionada no poema toma a forma de um corpo pulsante, trêmido, sangrento e, ao mesmo tempo, morto. O primeiro verso das cinco estrofes que o compõe traz o advérbio de negação “Nenhum”, acompanhando o substantivo “poema”: “Nenhum poema libertário”; “Nenhum poema inflamado”; “Nenhum poema possível”; “Nenhum poema pirado”; “Nenhum poema solto”. “Nem mesmo este”. Uma sensação de malogro toma conta do poema e parece estender-se à *poiesis*. Enquanto o poema se perfaz, de modo simultâneo, se nega, como se fosse impossível à poesia dar conta do cenário apresentado em seus versos.

Marcos Siscar (2010) sublinha sobre o discurso de uma suposta crise na poesia que o sentimento de crise trata-se de uma das particularidades fundadoras do discurso da literatura moderna que legitima uma forma singular de relação “com o presente por parte da literatura” em que a estética é vista como meio de “resistência”. A habilidade de elaboração da crise, nomeada por Siscar como “herança crítica da literatura”, se manifesta tradicionalmente como resposta ao avanço da sociedade industrial de massa; à transformação do homem em mercadoria – como o notara Benjamin em Baudelaire –; bem como ao estabelecimento de uma visão aritmética da realidade social em que a centralidade ocupada pelo número nas sociedades modernas, transformadas em “sociedade de massa” desde que se instituiu um projeto de ciência dos números sociais: “da probabilidade, da estatística, da matemática e de certa tecnologia do número”, concederia sentido à regra de troca que organiza a vida social e cultural moderna. A estratégia adotada pela literatura diante desse conjunto de forças é uma espécie de crítica às avessas na medida em que escolhe incorporar tais elementos com o propósito de reformular o modo como se insere na cultura, ao propiciar-lhe outros artifícios. Sob esse ângulo, o discurso literário, historicamente, arroga a si mesmo, enquanto agente cultural, o dever de denunciar o declínio e, consciente do ocaso, reorientar os rumos da cultura (SISCAR, 2010, p. 21).

O advérbio “Nenhum”, presença insistente nos versos iniciais do poema, conota, *a priori*, a falta, o nada, a inexistência, o nulo, que encerra o domínio da imagem da poesia. A resposta a certo modo de ser da experiência poética no presente se constitui como característica discursiva e crítica desde os poetas modernos, como Baudelaire e Mallarmé, e Siscar não descarta a possibilidade da poesia munir-se da própria crise, movendo-se nela, como se dela emergisse e dela reclamasse seu “lugar”. Contudo, a poesia não reclama “um modo direto e eficaz de relação discursiva, ‘crítica’ e questionadora com o contemporâneo”, mas busca “lembrar que o sentimento de crise (...) não está fora do modo histórico pelo qual ela formaliza suas estratégias culturais.” (SISCAR, 2010, p. 21). Pensar a dicção poética na confluência da crise, conforme interpreta Siscar, é colocá-la no jogo do poder político para enfrentar as formas de resistência cultural. Poesia e crise ganham a amplitude do jogo, em contínua tensão entre as forças política, de cooptação do mercado e também psicológica, no tocante à sua capacidade de agenciar as imagens, de antemão delimitadas no terreno arenoso das relações de poder onde os códigos de legitimação social encontram-se no limiar de fronteiras. O sentimento de crise presente no fazer poético está afinado com o repertório de referências que incorre nesse mesmo fazer. A expressão “Nenhum poema” parece agir sobre o corpo do “gigantesco inútil”, com sua pulsação, calafrios, estremecimento, murmúrios... O discurso do “Nenhum poema possível” revela a dimensão de um saber a ser renovado e experimentado, que sinaliza um tempo precário, em ruína, caduco, que morre e se recria. Consideremos, então, a alegoria como escolha de Caio F. para representar a decrepitude do período ditatorial no Brasil, tempo de ruína e morte.

Rosa Maria Martelo, atenta às ocorrências na poesia portuguesa moderna e contemporânea, observa que a alegoria é uma das formas de expressão mais usadas pelos escritores contemporâneos. Conforme assinala, grande parte da desconfiança em relação à poesia atual deve-se ao desprestígio moderno da alegoria em face da abstração e o caráter universal do símbolo romântico. Precisamente em relação à alegoria, esta ideia parece partilhar da discussão contemporânea, permeada pelas teorias modernas da linguagem,

que aborda a “crise da representação literária”, relacionando alegoria, opacidade e “suspensão de sentido”. Mas, embora Walter Benjamin (2013) tenha reabilitado o valor da alegoria e apontado sua afinidade com a experiência moderna e a consciência de crise, essa relação não equivale exatamente àquela. A concepção de alegoria benjaminiana privilegia a noção da história como um movimento de construção e destruição, espécie de campo de sofrimento e conflito contínuo, entrevista por Benjamin no barroco como uma história natural onde a figuração do tempo se apresenta como ruínas. Desta forma, a alegoria encerra o entendimento de uma arte relacionada a uma aguda consciência de crise em que o olhar barroco se apresenta como um olhar melancólico, com o poder de desvitalizar e subtrair a organicidade do que o circunda. O objeto, sob o olhar melancólico, transforma-se, enfim, em objeto alegórico e passa a existir como um objeto morto – mas eternamente preso –, ficando disponível ao arbítrio do alegorista que começa uma execução metódica de retirá-lo do contexto, impregná-lo do significado, apropriando-se dele com um sentido ontológico (BENJAMIN, 2013, p. 196). Enfraquecidos, os “objetos colecionados” estão prontos a funcionar como peças de uma montagem, a partir da ideia de uma coleção de imagens, eliminando a percepção de processo e organicidade.

Em “Curtume” a tessitura dos versos se avulta, confiscando imagens ao mesmo tempo em que as esvazia de seu significado cultural. O poema efetiva a si mesmo e revela a esfera poética como espaço onde a consciência do poeta se afina com sua própria recusa em conceder ao poema poder. Tal concordância não implica numa desvalorização da poesia. Há, aí, uma fina ironia e uma crítica que se deixam capturar pela via alegórica. O olhar do alegorista contempla por meio do mundo presente e reificado os fragmentos por ter “diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada.” (BENJAMIN, 2013, p. 176). “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”, assinala Benjamin (BENJAMIN, 2013, p. 189). Daí o estado de impotência da poesia diante do processo de aniquilação da sociedade brasileira pós-1964, anunciado nos primeiros versos, ocorrer a partir da relação alegoria, melancolia –

cujo sentimento de perda, característica própria dessa afecção, se avoluma no segundo verso – e memória, doando-se à leitura como corpo-escrita imperfeitamente completo.

II Ato: Da vontade soberana e do corpo esquartejado

Primeiramente, a tortura, o sacrifício. Em seguida, o clímax com o golpe fatal. Depois, o movimento da faca a adentrar as feridas molhadas com sangue a escorrer pelo corpo esquartejado. Quanto mais o algoz movimentava a faca sobre o corpo sacrificado, mais os corpos vivos regozijam-se com a cena. O espetáculo visa sempre o corpo – seja do executado, seja da plateia.

O roteiro da cena bem poderia ser o de uma peça. Mas trata-se da descrição ilustrada nas páginas iniciais de *Vigiar e Punir* (1999), de Michel Foucault. Resguardadas as devidas diferenças quanto ao gênero textual, a descrição da cena aproxima-se da representação do corpo dilacerado em “Curtume”. A semelhança poderá soar descabida se se considerar que o suplício de Robert-François Damiens condenado por parricídio, em 1757, fora demasiadamente penoso, com seu corpo esquartejado e reduzido à cinzas em praça pública. Ora é na linha de um pensamento da violência como força instituinte na constituição de todo Estado que a violência ressurgiu mais uma vez nas sociedades pós-coloniais contemporâneas (ORNELLAS, 2015, p. 43).

Na primeira estrofe de “Curtume”–

Nenhum poema libertário
Libera a tarde do gigantesco inútil
Derramado em copos de cinza
Sobre as paredes sujas.

– o adjetivo “libertário” é o elo para o segundo verso, cujo tom melancólico é reforçado pelo substantivo “tarde”. Lembremo-nos da tarde na sua estreita relação com o crepúsculo, imagem espaço-temporal anunciadora do cair do tempo e do espaço no outro mundo. A passagem para o Oeste sugere a morte do dia por transformações nas trevas e ainda o surgimento de um novo tempo e espaço, desprendendo uma nova aurora; contudo, o no-

vo tempo sugerido pelo crepúsculo não é um tempo promissor para o “gigantesco inútil”. A morte e decomposição do corpo do “gigantesco inútil” são anunciadas desde os primeiros versos. A símile é estabelecida a partir do processo de curtimento primitivo no qual a cinza vegetal era colocada na água do molho, transformando-se em substância atuante no metabolismo da pele animal em resposta às pressões ecológicas como vírus, insetos e bactérias. A imagem do “gigantesco inútil/ derramado em copos de cinza” sugere, assim, o objetivo do soberano, o militar, qual seja: impedir que corpo e paisagem cedam às ideias contrárias ao poder militar vigente no Brasil.

O paradigma da guerra social está presente desde o surgimento das sociedades humanas, traço dos primórdios acessado por meio de sinais, cicatrizes, incisões – vestígios e rastros exibidos na superfície do corpo social. As cicatrizes são corolário da perene violência da vida sobre os corpos, a se realizar cotidianamente. Corpos julgados pelo tribunal do Estado em que as marcas inscritas na pele do torturado servem para assanhar ainda mais a agressividade dos militantes e docilizar a plateia. Execuções bárbaras vistas no teatro público, como a de Damies, atestavam o poder soberano, engrandeciam a figura do rei e, ao mesmo tempo, instruíam o povo para a obediência. A organicidade do corpo social, estruturada sob o corpo do rei, abarcava todo o sistema político em que a proteção correspondia à proteção do próprio Estado. O rei detinha, como o afirma Foucault, o controle sobre as leis, encanando-as a ponto de um insulto à legislação constituir-se como desacato pessoal ao próprio soberano. A existência do Estado se vincula, dessa maneira, à materialidade do exercício de poder sob os corpos, a fim de assegurar-lhes o (auto)controle, abrandando-lhes, mutuamente, a violência. Sobre este húmus, a violência atuava como mecanismo de força do poder e sua força fundadora.

Em sua dimensão concreta, no caso brasileiro da ditadura militar, a referência à paisagem e sua relação com a morte, implícita no título do poema, parece tratar-se do corpo da nação; porém, dilata-se ao plano do corpo individual. O crime de desaparecimento de militantes de organizações de oposição ao regime era velado, mas as famílias dos militantes e a sociedade sabiam dos desaparecimentos forçados, cárceres privados,

torturas, assassinatos e ocultação de cadáveres. Logo, a morte dos militantes era presumida pela sociedade, apesar de não confirmada. O mergulho em “copos de cinza” condiz com a visibilidade do súdito sacrificado numa conjuntura de estado de exceção soberana em que o naufrágio do corpo “inútil” harmoniza-se com o soçobro das ideias internalizadas do “gigantesco inútil”. A mudança dos corpos individuais às metáforas do corpo social e do corpo político encontra ressonâncias na conclusão de Foucault: “não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o corpo dos indivíduos” (FOUCAULT, 2001, p 146).

A imagem do mergulho em cinza se amplia em referências à pele nua. No processo antigo de curtimento do couro o mergulho em cinza consiste ainda numa maneira de facilitar a retirada do pelo do couro do animal. A dicção de tirar a pele é da ordem da exploração, do “tirar o couro” do outro, e nos remete às estratégias do governo militar de controle sob os corpos. A primeira refere-se à exploração da população alvejada pelos capitalistas norte-americanos e brasileiros que se beneficiaram do regime militar para angariar lucros exorbitantes e aumentarem seus patrimônios à custa da massa operária sob forte arrocho salarial, num período de crescimento da economia; e dos latifundiários brasileiros que, em troca de apoio aos militares, conseguiram impedir a Reforma Agrária. O “Espetáculo” – expressão empregada por Flora Sussekind referindo-se a uma das estratégias usadas pelo Estado autoritário nos primeiros anos – era tática “certeira e silenciosa”: em alguns períodos da ditadura, deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos desde que não se envolvesse com a massa operária, mas seus possíveis telespectadores tinham sido roubados pela televisão” (SUSSEKIND, 1985, p. 14). Aliás, Maria Rita Kehl sublinha em “As duas décadas de 70” o deslumbamento dos brasileiros com os programas da televisão e o plano econômico do governo, batizado de “milagre brasileiro”, que ampliou a classe média e aumentou o poder de compra. Vale lembrar do lema “80 milhões em ação”, música presente na boca do povo na torcida pela seleção brasileira de futebol. Ilusões de crescimento e progresso eram, portanto, insufladas como estratégia de preenchimento da pele nua. Endossa ainda mais a relação de domínio sob o corpo social

o último verso da primeira estrofe “Sobre as paredes sujas”. Local onde a “paisagem mutilada” é jogada, paredes são pontos limites.

Dê-se ou não conta, em várias sociedades a lógica dos sacrifícios atua mobilizada pelo ímpeto da violência dos e sobre os corpos. O mergulho em “copos de cinza” deixa entrever o contorno da ossatura e a pele lacerada, torcida e esticada até o limite de suas fibras, que recebe a forma intrínseca ao desejo do regime militar. Isto posto, o martírio do corpo social nos versos da primeira estrofe de “Curtume” resume-se no processo antigo de curtimento: primeiro a morte da atividade mental, depois a retirada do pelo do couro do animal por meio do mergulho em substância tanante de conservação (a cinza vegetal) para, em seguida, atirá-lo na parede, impondo-lhe limites. Esta conclusão se atualiza na segunda estrofe sob a mesma rubrica da fábrica –

Nenhum poema inflamado
Desinflamaria o pus da paisagem mutilada
Pelas chaminés vomitando fuligem
Sem parar.

– aí, interessa notar nos versos o entrelaçamento do corpo e da paisagem. A fábrica “vomitando fuligem” alude à forma amorfa do carvão vegetal preparado ao resfriar materiais derretidos. O resfriamento reduz a capacidade de mobilidade das moléculas e as “chaminés” expelindo “fuligem” é consequência do processo inflamatório agudo, estado que lembra a putrefação, reduzindo a matéria à podridão e extinção da antiga natureza. A violação sofrida pelo corpo parece desequilibrar os valores concebidos, enfraquecendo as forças protetoras das concepções de mundo enraizadas a ponto de rompê-las. As consequências para o corpo do “gigantesco inútil” são graves, com fenômenos de intoxicação em várias camadas da sociedade e, muitas vezes, leva ao esgotamento da ferida. Fabrica-se feridas em série para contaminar a nação. Fundem-se corpo e paisagem.

Coexistem sempre na transformação sofrida pelo corpo uma componente da crueldade que assalta-nos na forma de morte, como poder ditado pelo soberano de “fazer viver e fazer morrer”, de inscrições físicas e ritos e outra da lei, que quando infringida é aplicada por instrumentos de torturas, punições ou regimes disciplinares dos mais varia-

dos tipos. A transfiguração sofrida pelo corpo social representada nos versos de “Curtume” aparece na máxima tudo deve transformar-se para manter-se igual. Nesse ínterim, passaram-se 21 anos de regime.

III Ato: Da sociedade disciplinar e do corpo disciplinado

Algoz e corpo esquartejado deixam de ser protagonistas. A faca não é mais o instrumento de esfolo do corpo violado. Entra em cena uma série hierarquizada de instituições e o corpo sacrificado passa a ser o corpo/vida, modelado como couro curtido na fábrica. O zoom ainda aproxima-se do infrator, mas o destaque é sua recuperação. Mais rentável e profícuo empregar novos métodos de controle com foco no comportamento, nos gestos, nas atitudes. O corpo passa a ser contido e moldado para ser explorado. O disciplinamento do corpo do “gigantesco inútil” definir-se-á nos versos da terceira estrofe –

Nenhum poema possível
Possibilita a transmutação do nada
Curvado sobre cada uma das máquinas
Em toques secos.

– após passar pelo estágio da putrefação, a “paisagem mutilada” sofre a “transmutação do nada”. No domínio da alquimia, a conversão de um elemento químico em outro ocorre pela via da transmutação. Desde os primórdios da alquimia ocidental acreditava-se na possibilidade de transformar metais menos nobres em metais nobres como ouro e prata. De maneira geral, especialmente ao longo de sua evolução, esta crença era tomada tanto em um sentido material como espiritual. Dito de outra forma, nestes versos de “Curtume”, o “gigantesco inútil” sofre uma espécie de transmutação quando passa de um estado sem valor, o “nada”, para um estado valioso para o governo militar no qual a existência material passa à existência estritamente formal e ideal, uma existência meramente disciplinada.

Em *A transformação da intimidade* (1993), Anthony Giddens concerne à institucionalização do princípio da autonomia como uma necessidade de se detalhar direitos e deveres como substantivos e não formais. O princípio permite aos indivíduos o direito de serem livres e iguais na tomada de resolução das "condições de suas próprias vidas", logrando direitos iguais e assumindo deveres decorrentes de suas escolhas na caracterização da estrutura que cria e limita as possibilidades a eles acessíveis, aprimorando a estrutura e sempre respeitando os direitos do outro. Não basta somente conceder "o direito a um autodesenvolvimento livre e igual". A liberdade do mais forte deve ser controlada e somente se legitima por intermédio do reconhecimento do princípio da autonomia. As condições que terá conduzido, enfim, a autoridade não deve se abster da associação cristalina firmada entre iguais (GIDDENS, 1993, p. 203).

A totalidade do poder nas mãos da autoridade militar fere o princípio da autonomia quando nega ao povo seus direitos e o condiciona a uma existência formal e não substantiva. Caio F. representa nos versos da terceira estrofe tanto o domínio político como o crescimento econômico e industrial do país. O couro do corpo/nação é a matéria prima da fábrica, o curtume; enquanto, no circuito capitalista, máquinas e recursos humanos se dobram, de maneira metódica, ao sistema de produção de bens. O arcabouço da interação dos seres humanos com a natureza é convertido uma vez que o campo de ação do industrialismo está sujeito à coordenação e controle humanos. Não há domínio sem sequelas para o corpo do "gigante inútil" e o regime militar bem o sabia. A autonomia dos indivíduos é corrompida e o corpo mutilado é emblema do processo de transformação; ou seja, a existência material se curva às "máquinas", em "toques secos", existência assujeitada à máquina de aparelhagem do Estado.

Distinta do modelo de sociedade que a antecedeu, a sociedade soberana, a sociedade disciplinar é organizada em consonância com os meios de confinamento. Segundo Foucault, esse modelo de sociedade alcançou seu ápice no início do século XX, diminuindo progressivamente até entrar em decadência logo após a Segunda Grande Guerra Mundial, quando passam a ceder espaço para a sociedade de controle, mantedora do con-

trole do indivíduo ao ar livre. No modelo de sociedade disciplinar os corpos devem alcançar a máxima capacidade de produtividade com o objetivo de transformá-los em corpos maleáveis e dóceis para exercerem, de maneira eficiente, as atividades exigidas por cada meio de confinamento. No plano funcional, esse fundamento busca aumentar a rentabilidade dos corpos para fins econômicos e, na mesma proporção, visa diminuir seu funcionamento do ponto de vista político. Para atender tal objetivo, foi necessária uma série de instituições nas quais os indivíduos deveriam passar no decorrer de suas vidas, instituições estas fundadas numa lógica de funcionamento voltada para condicionar forças, ajustar e amoldar os sujeitos. As “formas distintas de moldagens” – família, escola, fábrica, exército, às vezes os hospitais e as prisões, instituição máxima de confinamento dos corpos – intercorriam-se numa dinâmica de contínuo recomeço.

Para Deleuze, o projeto da sociedade de controle prescinde o confinamento e seus instrumentos para entrar numa sociedade que funciona “por controle contínuo e comunicação instantânea”. Sobre a lógica das duas sociedades, afirma em “*Post-Scriptum sobre as sociedades de controle*” (2000):

As sociedades disciplinares têm dois polos: a assinatura que indica o indivíduo, e o número de matrícula que indica sua posição na massa (...). Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra; a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência) (DELEUZE, 2000, p. 222).

No modelo de sociedade de controle, os sujeitos são também modelados a partir de outros imperativos estabelecidos nas relações de poder. O mecanismo de controle escapa à forma coercitiva para dar lugar ao jogo de sedução: aliciadas pela vigilância, as pessoas se submetem às exigências do sistema, aumentam seu potencial de consumo e tem a impressão de usufruto da liberdade. O poder da senha de cifrar sem ser codificado decore, do mesmo modo, do poder de valer-se da memória das técnicas de dominação geradas ao longo da história da humanidade, dos dispositivos empregados pelas sociedades soberana e disciplinar no processo de (as)sujeitamento dos corpos. Embora a sociedade de

controle prevaleça nos dias hodiernos em relação à sociedade disciplinar, sobretudo porque opera com “figuras cifradas, deformáveis e transformáveis” por tomadas de controle, “as palavras de ordem” ainda vigoram na sociedade na forma de cultura das especialidades.

Em ensaio dedicado as técnicas e políticas de si no contexto prisional, Denise Carrascosa afirma que a sociedade disciplinar é uma “nova mecânica de poder”. Como “nova logística” manteve-se articulada à teoria da soberania. O sistema moderno de direito camuflaria o novo sistema de poder apoiado no discurso de uma democratização de soberania, atendendo “a criação de um direito público” (CARRASCOSA, 2015, p. 33). A análise acerca da “Lei dos Crimes Hediondos”, lei 8.072/90, na perspectiva da teoria foucaultiana da sociedade disciplinar, permitiu Denise Carrascosa inferir que a legislação penal carrega consigo resquícios do discurso soberano embutidos no arranjo da sociedade disciplinar. O sistema jurídico, enquanto organismo, não abdica de seu poder e, mesmo quando se vê ameaçado, apressa-se em substituir o dispositivo ineficiente por outro ainda mais fechado e rígido, incorporando-o ao mesmo sistema.

Se auscultarmos tanto o silêncio do “gigantesco inútil” como o discurso dos militares não será difícil perceber o corpo como lugar em que a ação dos dispositivos se dá de forma intensa e eficiente. Se na sociedade soberana a morte do corpo físico opera como dispositivo, o Panóptico de Bentham é a metáfora usada por Foucault para descrever o modo de funcionamento do sistema disciplinar no qual o dispositivo “organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente” (FOUCAULT, 2002, p.224). É como se houvesse um policiamento contínuo em cada instituição, vigiando as ações mais insignificantes de cada membro da sociedade com a finalidade de corrigir ou aplicar medidas punitivas, caso ocorra algum desvio em relação às normas estabelecidas. O modelo descrito passa a dominar o indivíduo ainda que ele não esteja numa instituição normalizadora, instaurando a sensação de permanente vigília sobre seu corpo, ações e pensamento. O efeito do panoptismo suscita, portanto, uma ordem opressora, fazendo com que o indivíduo busque continuamente acatar os princípios da lei com o propósito

de livrar-se de erros que poderiam levá-lo ao envelhecimento. Nesse sentido, o indivíduo é moldado conforme o sistema prescrito e tem sua subjetividade vigiada.

A sociedade do período ditatorial sofria a repressão política e sentia-se vigiada constantemente. O medo de experimentar medidas punitivas sofridas pelos militantes impedia que uma parcela significativa da sociedade se manifestasse contra o regime. Em “Curtume”, o sujeito lírico parece justamente criticar certa passividade da sociedade expressa na forma de couro curtido, suscetível à fabricação de qualquer produto, via um processo doloroso de transformação e sofrimento. As estrofes finais do poema potencializam ainda mais esta crítica quando ironizam a incapacidade da poesia –

Nenhum poema pirado
Pararia a voragem estúpida
Gerando monstros coloridos
Em papel couché.

– de gerar “monstros coloridos” na superfície lisa e brilhante do poema, “Em papel couché”, e, assim, romper com a “voragem estúpida” da empresa disciplinar do regime ditatorial. Na última estrofe, os versos assumem a melancolia como potência –

Nenhum poema solto
Soltaria outra vez as pandorgas perdidas.
Preso na gaveta, solto no vento: nenhum poema.
Nem mesmo este.

– e a figura melancólica parece, então, imbricada a dois cenários. Intrínseco ao campo literário, usado como estratégia estilística, nota-se uma espécie de consciência do tempo da escrita, desta época marcada por traços de negatividade que encontra espaço no poema como emblema da ausência, ruína e morte – vestígios da melancolia como modo de afirmação estética de uma perda; no plano extrínseco, de caráter político e de posicionamento crítico, o poema se configura como uma maneira de pensar como o passado encontra o presente. Dessa forma, é pertinente afirmar sobre “Curtume” que o poema é uma alegoria da ditadura militar e da própria poesia: a alegria das “pandorgas” se perde e,

ao poema, não resta outra coisa senão dizer de formas inesperadas, vociferando “no vento” ou prendendo-se “na gaveta”.

Da cena final: da semelhança e ruína à imagem do Fascismo: será mera coincidência?

Quase a fechar, inclino-me mais a tecer algumas considerações do que propriamente concluir as apresentadas. Em carta à Hilda Hilst, datada de 04 de março de 1970, escreve o poeta:

A verdade é que está tudo muito duro para todos nós. E a verdade ainda mais insuportável é que somos justamente nós os culpados: a situação não teria ficado assim se esse rebotalho humano oficialmente conhecido como ‘Povo Brasileiro’ não tivesse permitido, desde o início. Sabes qual a imagem que me vem à mente quando penso nisso tudo? É assim: o Fascismo, um sujeito enorme, peludão, gênero estivador. Botando na bunda do Povo Brasileiro, um sujeitão magro, pálido, subdesenvolvido e preguiçoso como Macunaíma. No começo o povo deixa, por preguiça, só um pouquinho não faz mal, por medo de levar porrada e, mesmo, no começo não dói muito. Mas acontece que o Fascismo tem um SENHOR pau, e não se contenta em botar um pouquinho, quer empurrar tudo. E vai empurrando cada vez mais. O Povo Brasileiro começa a se sentir incomodado, pensa vagamente em reclamar, mas conclui que, afinal, homossexualismo é uma coisa válida e se tantos suportam (pensa rapidamente em seu amigo Povo espanhol, que virou bicha louca) ele pode também suportar. Aí, de repente, o Fascismo empurrou tanto que não é mais possível tirar. Ficou entalado. E goza trezentas e quarenta e cinco vezes seguidas enquanto o Povo Brasileiro morre de hemorragia anal. The end.” (ABREU, 2009).

Na imagem, Caio F. descreve seu ponto de vista sobre o plano político do governo de 1964. Em “Curtume”, o poeta ativa, de maneira expressiva, elementos caracterizadores dos modelos de sociedade soberana e disciplinar e representa, pela veia alegórica, de modo fragmentado e decaído o cenário político do quartel pós-golpe e uma suposta impotência da poesia em face do contexto histórico insinuado pelo poema. No final do poema, consta a data de sua produção, 25 de março de 1980, fato relevante para sua interpretação. A memória de um passado recente é acionada, deflagrando o sentimento de

perda que, ao ser manifesto, assegura a permanência do passado. O poema mostra-se atual, o que não é uma coincidência. A referência ao local onde se processa o amaciamento e o emprego de expressões de transformação negativa – “inútil”, “cinza”, “sujo”, “pus”, “inflamado”, “fuligem” – seja remetendo ao corpo, seja remetendo à paisagem, desperta no sujeito lírico sensações, afectos do corpo e perceptos da paisagem de um grande desconforto político, expresso em tom saturnino, renitente, ainda hoje, na memória coletiva da sociedade brasileira.

O antagonismo presente nos versos de “Curtume” descortina um discurso que se autodestrói e, na apreensão predestinada, nela submerge. A melancolia me parece um operador textual de negatividade crítica com o poder de problematizar as relações entre a prática artístico-intelectual de Caio F. e o mundo que o circunda, instaurando uma arte de caráter crítico e político e, ao mesmo tempo, provocando uma tensão entre a produção artística do poeta e o processo histórico.

“CURTUME” IN THREE ACTS: SOVEREIGN SOCIETY AND DISCIPLINARY SOCIETY

ABSTRACT: Reading of “Curtume” following the notions of Sovereign society and Disciplinary society, from the dialogue between Michel Foucault and Gilles Deleuze. Caio Fernando Abreu was immersed in a society of control, as Deleuze defined it. His poem comes up from the simultaneous presence of elements from a society whose body is abused to the point of its mental annihilation and oriented to serve the power demands of the military. The game of language and the melancholy sound of the poem suggest an allegory of the dictatorship and of the own poetry.

KEYWORDS: Allegory; Caio Fernando Abreu; Disciplinary society; Sovereign society.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Org. Letícia da Costa Chaplin; Márcia Ivana de Lima e Silva. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Cartas*. Org. Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. Caio Fernando Abreu. Entrevista concedida à Revista Autores gaúchos. In: *Autores Gaúchos*, v. 19. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1995.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2013.

CARRASCOSA, Denise. Já lhe disseram que a culpa lhe cai bem. In: *Técnicas e políticas de si nas margens, seus monstros e heróis, seus corpos e declarações de amor: literatura e prisão no Brasil pós Carandiru*. Curitiba: Appris, 2015.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder – Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. *Microfísica do Poder*. 8ª edição, Rio de Janeiro, Graal, 2001.

_____. Aula de 1 de janeiro de 1976. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2002.

GIDDENS, Anthony. “A intimidade como democracia”. In: *A transformação da intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

KEHL, Maria Rita Kehl. “As duas décadas dos anos 70”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MARTELO, Rosa Maria. Veladas transparências (o olhar do alegorista). In: *Vidro do mesmo vidro – Tensões da poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das letras, 2007.

ORNELLAS, Sandro. *Linhas escritas, corpos sujeitos – processos de subjetivação nas literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: LiberArs, 2015.

SISCAR, M. A. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia”*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SUSSEKIND, Flora. Censura: uma pista dupla. In: *Literatura e vida literária – polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Recebido em 07/04/2016.
Aprovado em 16/06/2016.