



Leonardo Gandolfi, cafona de vanguarda

Filipe Manzoni*

1.

Não deixa de ser curiosa a escolha feita por Maria Lúcia X. de A. Borges ao traduzir para o português a primeira frase do célebre “Vanguarda e kitsch”, de Clement Greenberg. Onde, no texto original do autor, líamos “Tin Pan Alley song”, uma expressão recorrente nos Estados Unidos para caracterizar a música comercial desde o final do século XIX, lemos, em sua tradução para o português, “canção de cabaré”. Retomemos a frase de abertura de Greenberg: “Uma mesma civilização pode produzir simultaneamente duas coisas tão diferentes quanto um poema de T. S. Elliot e uma canção de cabaré” (Greenberg: 1997, 27).

A opção da tradutora leva em conta que os adjetivos “música popular” e “música comercial” não contêm um apelo tão direto ao popularesco para esse estrato da música brasileira, tratado – em especial, no final da década de 1960 – a partir de dois rótulos que servem quase como uma tradução direta do *kitsch*: “música cafona” e “música brega”.

É interessante perceber, nesse sentido, quão vanguardista era um artigo que produziu alvoroço no final da década de 1930, ao trazer para o centro da discussão sobre a arte de vanguarda a questão da autonomia, partindo do estabelecimento de um traço distintivo

*Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

que oporia a vanguarda à música comercial. A vanguarda se sustentaria na medida em que o artista, “afastando-se completamente do público, [...] procurava manter o alto nível de sua arte restringindo-a e elevando-a simultaneamente à expressão de um absoluto em que todas as relatividades e contradições seriam resolvidas ou descartadas” (Greenberg: 1997, 29). Dessa maneira, Greenberg plasma o conceito de autonomia como fundamento da arte de vanguarda, na qual “o conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literária já não possa ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria” (Greenberg: 1997, 29).

O *kitsch*, por outro lado, essa “retaguarda” (a expressão é de Greenberg), é apresentado em uma caracterização que deixa transparecer um evidente preconceito social ao relacioná-lo à alfabetização universal. Trata-se de arte que, segundo Greenberg, “usa como matéria-prima os simulacros aviltados e academicizados da cultura genuína, vê com bons olhos e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros” (Greenberg: 1997, 32). Em sua formulação mais sintética, “O *kitsch* é experiência por procuração e sensações falsificadas” (Greenberg: 1997, 32).

A oposição entre vanguarda e *kitsch* se estabelece como um corte teórico que separa a arte que se propõe a ser uma categoria autônoma – descolada da experiência cotidiana (e cujos leitores seriam, não por acaso, uma elite intelectual) – de uma arte na qual “não há nenhuma descontinuidade entre arte e vida” (Greenberg: 1997, 36). Mais do que ser uma característica da vanguarda, a distância em relação à vida cotidiana se converte, no texto de Greenberg, em sua condição constituidora.

Essa mesma equação foi relida, trinta e cinco anos depois da primeira versão do texto de Greenberg, por Peter Bürger, a partir

de uma curiosa inversão. Fundamentando-se em um escopo teórico muito mais afeito ao marxismo do que Greenberg, Bürger requisita para a vanguarda não um afastamento da práxis vital (a expressão é de Bürger), antes seu reverso: a vanguarda se caracterizaria como uma atuação direta contra a atrofia da experiência que consistiria no esteticismo da arte burguesa. O autor não situa mais as vanguardas em oposição ao *kitsch*, mas sim ao esteticismo, cujo centro seria, neste, sim, uma ruptura com a sociedade.

A valoração da autonomia da arte proposta por Greenberg tem, portanto, seu signo trocado em Bürger. Para este, a autonomia seria antes uma característica alienante da arte burguesa decadente.

Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como “essência” da arte) (Bürger: 2012, 92).

Restaria à arte vanguardista atuar, portanto, no sentido contrário a essa alienação – quanto a isso, Bürger rebate quase ponto a ponto as formulações de Greenberg –: “na obra vanguardista, o signo individual não aponta primariamente para o todo da obra, mas para a realidade” (Bürger: 2012, 161). A arte de vanguarda seria, portanto, a que se dirige diretamente à práxis vital, promovendo a desalienação da experiência cotidiana.

A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma. Que exista essa chamada “falsa superação”, eis o que atestam a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria (Bürger: 2012, 104).

Bürger inverte, nesse sentido, a equação vanguarda x *kitsch*, mas mantém o mesmo corte valorativo no que diz respeito ao *kitsch* e à produção de uma indústria cultural. Embora não estabeleça, como fez Greenberg, uma teoria específica do *kitsch*, a noção de que a indústria cultural incorreria em uma falsa superação da arte autônoma se aproxima muito da noção das “sensações falsificadas” de Greenberg – e que dialoga ainda com a noção lançada, seis anos antes, por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (1997). Embora a noção de vanguarda se inverta, seu estatuto, quando lido em contraposição ao *kitsch*, continua o mesmo.

Uma alternativa a esse modelo se coloca a partir das proposições de Jesús Martín-Barbero em *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (2013), em especial sua releitura das obras de dois teóricos emblemáticos contemporâneos a Greenberg: Walter Benjamin e Theodor Adorno. Martín-Barbero se volta para o texto adorniano, que conceitualiza a indústria cultural (conceito central tanto para Greenberg quanto para Bürger), e para o célebre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2012), de Benjamin, de maneira a esquematizar o mesmo corte proposto por Greenberg em “Vanguarda e *kitsch*” – e que se transfere inalterado

na oposição entre vanguarda e indústria cultural em Bürger – em uma configuração diferente:

A nova sensibilidade das massas é a da *aproximação*; isso que para Adorno era o signo do nefasto de sua necessidade de devoração e rancor resulta para Benjamin um signo, sim, mas não de uma consciência acrítica, senão de uma longa transformação social, a da conquista do sentido para o idêntico no mundo (Martín-Barbero: 2013, 82).

O argumento de Martín-Barbero abre caminho para a elucidação do quanto a permanência de um paradigma que toma a indústria cultural como alienante pressupõe uma depreciação prévia de um modelo de recepção novo, que se desloca do “velho modelo de recepção, que correspondia ao valor ‘cultural’ da obra” (Martín-Barbero: 2013, 84), e se coloca em um primado de seu valor expositivo (a expressão é de Martín-Barbero). O autor põe a nu, dessa forma, o julgamento de valor inerente às teorias de vanguarda que, mesmo em sua leitura marxista, passam pela aristocrática deslegitimação de qualquer produção cultural massiva que se pautar por um paradigma da proximidade.

Pensar a pertinência da proximidade nos termos de uma subversão da autonomia burguesa da arte – esse entrecruzamento entre Martín-Barbero e Bürger – possibilita indagar às teorias de vanguarda por que a arte comercial consistiria sempre em uma “falsa superação”, ou, mais propriamente, se não seria a falsidade dessa operação, antes, um efeito de leitura. A pertinência de uma obra enquanto subversiva do paradigma da autonomia poderia ser situada, assim, no cenário de leitura que montamos para ela, e não em sua origem comercial ou

acadêmica. É precisamente nesse deslocamento do cenário de leitura que propomos abordar a poesia de Leonardo Gandolfi e sua apropriação de um universo da música popular “cafona”.

2.

A morte de Tony Bennett (2010), segundo livro de Leonardo Gandolfi, chama a atenção pela presença de um grande número de apropriações, plágios e montagens. Segundo Alberto Pucheu, trata-se de uma vasta gama de procedimentos que, “com muitos nomes possíveis [...], garante a repetição de algo anteriormente existido, que não retorna, entretanto, de modo idêntico” (2014, 115). Ainda segundo Pucheu,

desde a epígrafe bandeiriana (“diga trinta e três”), *A morte de Tony Bennett* é um livro que chega sem fazer alarde, mas, desde então e ao longo de todo ele, é frequente ao leitor a sensação de conhecer alguma coisa do que nele está escrito, de ter a intuição de já ter escutado antes algo do que nele se mostra, de estar familiarizado com elementos daquele universo de palavras, de ser pego por uma musicalidade que soa cotidiana apesar de, na maior parte das vezes, não ser de localização instantânea nem, talvez, se não for investigar, posterior (2014, 115).

Esse procedimento técnico de apropriação já foi lido, na crítica que se voltou para a obra de Gandolfi, a partir de um dos universos semânticos que predomina no livro, e que já aparece no texto de Pucheu: o par criminoso/detetive. Nessa aproximação, para tomarmos a leitura de Tiago Lama Pissolati, “somos nós, leitores, que acabamos por assumir o lugar de detetives. Afinal,

são os detetives que procuram os rastros, os vestígios, os restos do crime que já ocorreu, a fim de neles encontrarem indícios, chaves, respostas” (2013, 12). Todo o trabalho de apropriação e remontagem de que Gandolfi lança mão passa a dialogar, nessa alternativa de leitura, com o universo detetivesco proposto por diversos de seus poemas.

Paralelamente ao universo investigativo, cabe nos voltarmos para uma segunda alternativa de leitura da estratégia de apropriações de *A morte de Tony Bennett* que será central para nossa proposta. Trata-se da presença de elementos da música popular “cafona” e a permanência de uma atmosfera afetiva muito próxima das “canções de cabaré”, isto é, de um tom profundamente emotivo e confessional. Voltemos a um de seus poemas:

Arma de vingança

Digamos que você saiba o meu nome
e o nome do meu cachorro. Digamos que
você tenha razão, errei bastante, fui precipitado.
Digamos que se trate disso, exatamente disso,
não porque eu tivesse a mesma coragem que você
para negociatas cujo fim fosse alguns trocados
sujeitos que não mudariam a vida de ninguém
nem mesmo a de um professor quase sempre
sem emprego. Digamos que seja isso, isso mesmo,
só porque mais ou menos reproduz o caminho
sem volta que um ou outro têm trilhado, alegrias
e vexames que quase sempre terminam em portas
que, quando não estão fechadas, nós mesmos

fazemos questão de fechá-las. Agora uma suposição,
digamos que você saiba apenas o nome do cachorro
e que esse cachorro não seja exatamente o meu.

(Gandolfi: 2010, 40)

Para além da possibilidade de leitura do universo investigativo em seu título, “Arma de vingança” é uma legítima canção de cabaré. Lançada por Carlos Alexandre em 1978, em seu compacto homônimo, a canção relata a desilusão amorosa de um narrador após constatar que foi “usado como arma de vingança” para depois ser abandonado. Conforme ressalta Alberto Pucheu, mais quatro títulos de poemas do livro (além de “Arma de vingança”) são constituídos de apropriações diretas de canções do universo cafona brasileiro, ou ao menos fazem menção a ele: “Não vou mais deixar você tão só”, “Pedro e o logro”, “Não vou mais deixar você tão só 2” e “Mande nem que seja um telegrama”.

Para além da apropriação do título, cabe ressaltar o quanto prevalece, em “Arma de vingança”, um tom característico de reminiscências, possivelmente de um fim de relacionamento, narrado por uma voz em primeira pessoa (estrutura, diga-se de passagem, semelhante à de “Arma de vingança”, de Carlos Alexandre). Temos, no poema, uma série de suposições endereçadas a uma segunda pessoa a que não temos acesso, mantendo uma curiosa atmosfera emotiva colocada em permanente suspeita – suspeita essa, reforçada ainda pelo “agora uma suposição”, que parece “suspender” as suposições anteriores.

Leonardo Gandolfi constrói um cenário no qual temos a impressão de um tom confessional, principalmente pela peculiaridade dos fragmentos que compõem seu poema, mas sem se deter na descrição específica de uma cena. Essa estratégia se repete de

maneira semelhante em diversos outros poemas, como em “A passagem secreta” – em que são apresentadas “22 crises ao telefone, 13 situações / de sentimentos conflitantes, mais 2 / carros, pelo menos 8 jogos de pneus / e talvez 127 gargalhadas, cerca de 10 por ano” (Gandolfi: 2010, 33) – ou em “Maleus Maleficarum” – em que são mostrados fragmentos de uma típica discussão de casal em fim de relacionamento: “Quer que eu vá embora? Quero / ela responde. Quer que eu fique?; Quero, mas as coisas não são bem / assim. Eu sei, você vem com sete / pedras na mão & o mundo dá muita / volta & as coisas não são bem assim” (Gandolfi: 2010, 54).

Inseparável dessa atmosfera entre o cafona e a suspeita é também a construção de uma voz dramática em primeira pessoa que, em repetidos momentos, parece se aproximar de dados biográficos do próprio Leonardo Gandolfi. Não apenas em menções a um personagem escritor e professor (conforme podemos ler em “Arma de vingança”, ou em “A passagem secreta”); as aproximações autobiográficas aparecem ainda em dados mais específicos, como em “Odpis”, no qual, a partir da apropriação de uma notícia de jornal, Gandolfi insere a data de seu aniversário, ou em “O bosque”, onde um dos personagens é nominalmente designado como “Leonardo”.

Tudo se passa como se Leonardo Gandolfi buscasse criar uma zona de deslizamento na qual vida e obra se confundissem, na medida em que esta se aproveita largamente de fragmentos daquela, num procedimento proposto por Josefina Ludmer (2010) nos termos de uma literatura pós-autônoma. Interessa, porém, mais do que situar ou identificar os rastros biográficos, observar o quanto estes aparecem – em consonância com os apontamentos de Ludmer – para reforçar o mesmo tom de suspeita que lemos em “Arma de vingança”.

É interessante ainda o quanto essa incorporação de “restos do real” (para tomarmos a expressão de outra importante teórica que se voltou para a literatura pós-autônoma, Florencia Garramuño) pode ser lida ainda enquanto deslocamento rumo ao paradigma da proximidade que Martín-Barbero relaciona à cultura de massa. A incorporação do *kitsch* – no qual “não há nenhuma descontinuidade entre arte e vida” (Greenberg: 1997, 36) – se coloca, então, na mesma esteira do paradigma pós-autônomo, na medida em que cria uma “indistinção entre literatura e vida que tende a desaturar o literário e suas funções sublimatórias” (Garramuño: 2012, 21).

O jogo de deslizamento entre vida e obra, esse estatuto vacilante da radical proximidade, poderia ser lido ainda como uma tendência, não apenas nos detratores do *kitsch*, mas nos próprios cantores da música popular cafona brasileira, tal qual aparece em algumas de suas declarações, colhidas por Paulo Cesar de Araújo em *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar* (2015).

Tomemos alguns dos fragmentos dos compositores, como Nelson Ned: “Eu sou um compositor autobiográfico. Tudo aquilo que está nos meus discos, eu vivi. Até minhas hipocrisias eram verdadeiras” (Araújo: 2015, 257). Ou Nenéo: “As minhas músicas são bem o retrato de tudo o que foi a minha vida. [...] Então talvez até inconscientemente eu traga tudo isso para as melodias e para as letras que faço” (Araújo: 2015, 262). Ou ainda Evaldo Braga: “As minhas músicas são inspiradas, quase todas, nesse meu tempo de luta e de sofrimento. [...] E isso explica por que meus discos vendem” (Araújo: 2015, 263).

O diagnóstico de uma proximidade para com a vida cotidiana, por parte dos próprios compositores da música popular “cafona”, não apenas está de acordo com a proposição de *kitsch* de Clement

Greenberg, mas também com a de cultura de massa que Martín-Barbero lê em Benjamin. A música popular cafona se propõe nos termos exatos de uma proximidade entre vida e obra, precisamente essa confusão entre o autobiográfico e o literário que aparece em “Arma de vingança”, ou em “Odpis” – cuidadosamente analisado por Alberto Pucheu em *Apoesia contemporânea* (2014) –, ou ainda na estrofe final de “A passagem secreta”:

O todo está contido nas partes, as partes
não refletem o todo. É a música, ouço.
Sombra que diz que o lugar onde ele está
na estrada e o lugar onde o veremos
quando finalmente vai escrever isso tudo
sob os olhares descrentes de Vanessa.
As fronteiras militares entre uma coisa
e outra ou talvez entre a vida no livro
e a vida fora dele. Câmbio. É quando,
alter ego foragido, penso nas estações.
Assim pensava e isso pareceu-nos outro
episódio seu de sentimentalismo barato.
Daqui a alguns anos ao olhar para trás
quem sabe eu não fuja de fantasmas
um pouco mais camaradas, dizia.

(Gandolfi: 2010, 34)

É nesse deslizamento entre vida e obra, nessa violação das “fronteiras militares” entre literário e autobiográfico, nesse câmbio entre as duas instâncias, que a poesia de Gandolfi lança mão da canção brega como universo de proximidade extrema e de dilaceramento.

O universo “cafona” se configura como a própria “passagem secreta” entre vida e obra, como uma zona de indeterminação apropriada através da citação, pela qual se processa uma

impugnação à categoria de obra de arte como forma autônoma e distanciada do real, suplantada por práticas artísticas que se reconhecem abertas e permeadas pelo exterior, resultando atravessadas por uma forte preocupação pela relação entre arte e experiência (Garramuño: 2012, 22).

A música popular “cafona” figura, nesses termos, como uma espécie de antítese das fronteiras militares, como espaço de trânsito entre vida e obra, e de marca de sua radical impossibilidade de delimitação definitiva. Pensar, pois, o brega como categoria colocada na mesma esteira do conceito de pós-autonomia se converte em possibilidade de ler, na própria depreciação do *kitsch*, uma potência sua: a proximidade extrema que aparece nos relatos de vários compositores brasileiros “cafona”.

Essa instância de deslizamento aparece ainda no trecho inicial do poema “Efeito dominó”, onde a própria escritura é apresentada em termos muito próximos daqueles com que Florencia Garramuño e Josefina Ludmer falam da literatura pós-autônoma:

Já há algum tempo venho resistindo à ideia de escrever
isso. Um pouco talvez pela relação estreita
que tenho com o que vai contando, um pouco
pela indiferença e estranheza com que tenho lido
qualquer coisa minha depois de pronta. Não importa,
aqui está depois de tantas aventuras com espíões
e bandidos que arriscam suas vidas por razões

às vezes suspeitas. Espero que o corte digamos
acidental dos versos ajude a criar uma sensação
de confiança nas palavras, torço também para que
o tom sugerido ajude a controlar o sentimentalismo
barato de que tenho ultimamente sido vítima regular.

(Gandolfi: 2010, 42)

Toda a narrativa de espionagem a que fizemos menção como um dos universos a perpassar *A morte de Tony Bennet* (e que se associa à suspeita de que o livro produz ao apropriar-se deliberadamente de fragmentos ou trechos inteiros de outros poetas) se reformula em “efeito dominó” como uma estratégia de controle desse deslizamento autobiográfico, desse “sentimentalismo barato” que, por sua vez, é comumente associado às canções populares “cafonas”. Tomar, assim, fragmentos da voz do outro, mesmo quando fragmentos da música popular “cafona”, se converte em um mecanismo para que o autobiográfico se torne menos “cafona”.

A escrita de *A morte de Tony Bennett* se situa, portanto, num *locus* ambivalente em que a proximidade entre vida e obra incorre sempre em um risco, um limiar tenso no qual a “relação estreita” com o “que vai contando” – para tomarmos o verso de Gandolfi – precisa ser controlada por diferentes estratégias de suspeição. O próprio diagnóstico de Florencia Garramuño, segundo o qual as literaturas pós-autônomas incorreriam em um jogo com um “conceito de experiência afastado de toda certeza” (Garramuño: 2012, 37), aparece relido na poesia de Gandolfi como uma instância de controle e resguardo.

A música cafona, essa proximidade radical e dilacerada entre vida e obra, figuraria, finalmente, como um limite para o discurso, como uma possibilidade de expressão “direta” de uma

experiência que é, de certa maneira, insuportável. Trata-se, nesse sentido, do limiar de uma distância impronunciável, apenas possível de ser acessada através do deslocamento citacional, essa repetição do “que não retorna, entretanto, de modo idêntico” (Pucheu: 2014, 115).

3.

Em 2010, ano do lançamento de *A morte de Tony Bennett*, Marjorie Perloff publica *O gênio não original*, em que apresenta uma poética insurgente que se caracterizaria pela apropriação, mais do que pela *inventio*. Em seu livro, curiosamente a teórica chama a atenção para o poema que, se não foi o fundador, certamente foi o marco definitivo para o não original: “The Wasted Land”, escrito pelo mesmo poeta que figura na primeira frase do ensaio de Clement Greenberg como a máxima distância do *kitsch*: T. S. Elliot.

A argumentação de Marjorie Perloff retoma das críticas que “The Wasted Land” recebeu na ocasião de seu lançamento uma espécie de “núcleo” razoavelmente estável do que seria o motivo pelo qual ele causou tanto incômodo. O que a teórica aponta nele como colagem, montagem e apropriação foi recebido pela crítica como um problemático afastamento do que seria o estatuto poético por excelência, a “expressão de uma emoção pessoal”:

A acusação básica de Rickword é bastante clara: a citação, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a própria essência da poesia, que é (ou deveria ser) a expressão da emoção pessoal – a emoção expressa, é claro, nas *próprias palavras* do poeta, inventadas para esse exato propósito (Perloff: 2013, 25).

É interessante observar o quanto os críticos que se voltaram para o célebre poema de T. S. Elliot construíram um eixo que opõe a citação à expressão emotiva “autoral”, em um esquema de que a obra de Gandolfi parece uma flagrante reconfiguração. T. S. Elliot seria, nesse sentido, um poeta vanguardista – isto é, se afastaria da experiência cotidiana –, na medida em que incorpora citações de outros autores para dissolver sua “voz autoral”, pessoal e emotiva. Já a estratégia de Gandolfi parece ser a da incorporação de fragmentos do que há de mais *kitsch* na música brasileira – precisamente fragmentos que se propõem a uma aproximação com a experiência cotidiana –, para dar conta de uma tensão entre o literário e o autobiográfico expressa em tom pessoal e traumático.

Caberia observar, ainda, o quanto essa articulação entre a citação e o traumático poderia ser lida nos termos daquilo que Hal Foster chama de “realismo traumático”. A noção de realismo traumático, apresentada pelo crítico em *O retorno do real* (2014), é introduzida precisamente após uma longa discussão com a teoria da vanguarda de Peter Bürger. A conceitualização de Foster – que atravessa a própria problematização de Garramuño em *A experiência opaca* (2012) – aponta precisamente para um problema da expressão de uma realidade traumática como um limite inerente ao discurso.

Tomemos a apresentação que Foster faz do conceito de realismo traumático a partir de uma retomada dos textos lacanianos para a proposição de uma leitura das fotomontagens de Andy Warhol:

Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem* de ser repetido. [...] Isso pode funcionar também como síntese de meu argumento: a repetição em Wahol

não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição (Foster: 2014, 128).

Toda a problemática da citação na poesia de Leonardo Gandolfi poderia ser lida nos termos de uma repetição (ou, para retomarmos um termo caro à desconstrução, de uma “iteração”) de um real traumático. A tentativa de contenção do sentimentalismo barato se desdobra em uma necessidade de citar, na medida em que isso é também repetir o que é da ordem do traumático, isto é, o que, por definição, só pode ser repetido.

Caberia voltarmos, assim, para “Kansas”, segundo bloco de poemas de *Escala Richter* (2015), terceiro livro de Gandolfi, na medida em que aí parece se configurar uma sintomática confirmação e reconfiguração desse paradigma. Se em *A morte de Tony Bennett* o que está em jogo é uma atmosfera de suspeição dos dados autobiográficos, em especial os traumáticos, em “Kansas” o “anteparo” – para tomarmos a expressão lacaniana – é tensionado um pouco além.

Em *A morte de Tony Bennett* podíamos intuir a permanência de um trauma do luto (em “Efeito dominó”) ou de fim de um relacionamento (em diversos poemas, como “Maleus Maleficarum”, “Para Vanessa”, “Mande nem que seja um telegrama”, “A passagem secreta” ou “Não vou mais deixar você tão só”). Em “Kansas”, o traumático é apresentado de forma mais direta; o anteparo é tensionado de forma mais pungente: temos o luto pelo suicídio de Rodrigo de Souza

Leão, nomeado como o amigo morto em “Lansas” (e possivelmente o mesmo “amigo morto faz um mês”, que aparece em *A morte de Tony Bennett*, no poema “Atrasados”), diretamente abordado desde seu primeiro poema. Voltemos a ele:

Uma hora antes do seu enterro
estou em casa escolhendo que calça vestir.
A casa onde moro há 28 anos
e de onde sairei daqui a seis meses.
Abro um pacote de biscoito recheado
não serão de penúria os meus passos
até o ponto de ônibus. É verdade
estou ficando gordo. Troco a calça
amarro o tênis. Este pacote o último
minha primeira homenagem póstuma a você.

(Gandolfi: 2015, 37)

Aqui a atmosfera de suspeita é abandonada. Trata-se de uma cena não contornada, mas exposta diretamente. A tentativa de enunciar uma ferida traumática (essa espécie de protótipo do trauma que é o luto) parece não buscar mais controlar o sentimentalismo barato, mas se voltar diretamente para a cena. Cabe ressaltar o quanto a suspeita que decorria das apropriações de outros poetas aparece diretamente em um trecho de outro poema de “Kansas”, a partir de uma descaracterização da problemática autoral-investigativa que marcava profundamente a escrita de *A morte de Tony Bennett*: “Nada mais / de quebrar a cabeça sem saber se é por ilusão / de rota vaidade que assino esses papéis / de fácil extravio assim endereçados ao amigo / que se ausenta” (Gandolfi: 2015, 44).

Se dissemos o quanto há de continuidade e reconfiguração do estatuto de um realismo traumático em “Kansas”, isso se deve ao fato de que, se por um lado o tom investigativo e a atmosfera de suspeita são abandonados, ainda assim a simbolização de um real traumático se dá enquanto limiar. A escrita de Gandolfi ainda “se nega à sutura desses desvios” (Garramuño: 2012, 46) entre vida e obra, e deixa as marcas de sua reconfiguração no próprio tratamento que dá à citação em “Kansas”.

Se em *A morte de Tony Bennett* a citação ocultava seus rastros, em “Kansas”, conforme a descaracterização de toda a problemática autoral, ela é patente. A citação aparece em relação direta com a expressão de um real traumático, isto é, na medida em que, mais nos aproximamos do real, precisamente ali, mais é necessário restabelecer o anteparo.

Cabe voltarmos o olhar, finalmente, para o poema que parece tensionar de maneira mais direta esse limite, isto é, que se aproxima mais radicalmente do mesmo limiar do impronunciável que abordávamos como paradigma da canção cafona em *A morte de Tony Bennett*: o do realismo traumático. De maneira muito sintomática, a citação ressurgiu ao fim do poema, precisamente enquanto repetição, enquanto anteparo que protege do real, ao mesmo tempo que aponta para ele:

Escrevo de dentro do corrente ano
de 2009 e com alguma pressa
25 de junho Michael Jackson
e apenas posso dizer morreu uma vez
mais, como só ele pôde, e ainda
por cima, como quase todos, continuará

morrendo por datas seguintes.
30 de junho Pina Bausch e dela
eu sempre soube pouco a não ser que
também dançava mas sem levar em conta
a dança. Como Pina Bausch em suas viagens
integrava ao seu grupo dançarinos locais
um dia conheci uma moça tão bonita que
dançara com ela. Nossa despedida foi ao telefone
e a linha abaixo a última coisa que ela me disse
tenho que ir, o feijão está no fogo.
2 de julho Rodrigo de Souza Leão
sobre o qual para efeito de luto digo
o que disse também ao fim de um poema
o grande poeta espanhol Pere Gimferrer
digo-o, é claro, sem o mesmo brilho e inflexão
qué triste es todo esto.

(Gandolfi: 2015, 40)

Referências

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 179-212.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GANDOLFI, Leonardo. *A morte de Tony Bennett*. São Paulo: Lumme, 2010.
- _____. *Escala Richter*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch”. In: FERREIRA, Gloria & MELLO, Cecília Coteim de (orgs.). *Clement Greenber e o debate crítico*. Tradução de Maria Lúcia X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp. 27-44.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas posautónomas”. In: _____. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, pp. 149-56.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PISSOLATI, Tiago Lama. “Tempo dissolvido, tempo do crime: a escritura do contemporâneo de Leonardo Gandolfi”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 13, n° 19, 2013.
- PUCHEU, Alberto. *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.