



Sustentando-se como um meio de vida: ir com a poesia de Annita Costa Malufe

Danielle Magalhães*

“Por amor, com o fracasso e pela ética de seguir”.

Patrick Gert Bange

A poesia de Annita Costa Malufe trata de algo precário e incapturável. Talvez não haja como ir em direção ao incapturável a não ser fracassando na linguagem. Partindo de uma posição vulnerável, seria preciso ir como quem se coloca em uma linguagem da precariedade, em uma posição hesitante; ir como quem não sabe, como quem está em suspensão, na iminência de desaparecer.

A poeta escreveu os livros *Fundos para dias de chuva* (2004), *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* (2007), *Como se caísse devagar* (2008), *Quando não estou por perto* (2012) e *Um caderno para coisas práticas* (2016). Como se caísse devagar, em esvaecimento, o sujeito lírico é um dos contornos que vai perdendo a nitidez. Seu semblante se apaga em uma chuva interminável:

como se caísse devagar
a chuva
era um rabisco fosco aparente
carregando o vidro de dúvida hesitação
uma lente embaçada como se

* Doutoranda em Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

caísse tão devagar que o olho captasse
o movimento fazendo-se pouco a pouco
o olhar em câmera lenta a viagem era
um rabisco meus olhos
embaçando-se lentamente
alguma coisa que se congela um corpo
congelado as expressões do rosto um
susto ou apenas a atenção necessária
as curvas da estrada a viagem era lentamente
o retrair de um percurso algo como dizer
eu não me lembro deste caminho vá mais
devagar o vidro riscado de dúvidas as gotas
desenhando a lente com uma tinta fosca como
se caísse devagar o corpo se anesthesiava era
a chuva a possibilidade de escorrer carregar
as expressões eram paralisadas de hesitação ou
apenas a necessária atenção diante do abismo.

(Malufe: 2008, 81)

Uma chuva que não cessa de cair coloca tudo sob o risco de um desastre, paralisando as expressões daquele que vê, congelando os olhos, que ficam em estado de alerta, de atenção, de dúvida ou de hesitação diante da iminência de desastre em um caminho desconhecido, “diante do abismo” em que se pode cair a qualquer momento. Mas isso não é característico de um livro apenas, o que leva a perceber que essa é uma escrita em que o sujeito está em constante queda, até mesmo quando se trata de *Um caderno para coisas práticas*:

nunca estou completamente presente há
sempre algumas vezes a mais que

me dividem elas me puxam ou
empurram há uma confusão
de vozes uma disputa de
vazes que dividem o corpo nunca
estou completamente aqui
há sempre uma flutuação que me
impele me expulsa do corpo

(Malufe: 2016, 28)

Em constante dispersão, o sujeito parece se ausentar para dar lugar a outras vozes. O lugar de origem é esvaziado, como se observa em “dizer estou aqui não é mais dizer o mesmo lugar” e “quando você pensa que ele está lá / ele já se foi se esvaiu” (Malufe: 2012, 24). E ainda em “quando falamos com ele / ele está em outro lugar ele / pode estar viajando em vários espaços / não o corpo envolvido pela pele / mas vários espaços ao mesmo tempo / [...] assim como este rastro ele viaja” (Malufe: 2012, 21). *Quando não estou por perto*: ambos faltaram ao encontro, a poeta e o sujeito lírico. Nós, leitores, já começamos a leitura, desde o título, instaurados na falta: da poeta, do sujeito lírico, nossa? Annita, enquanto autora, figura instituída de atributos, é um objeto perdido. O eu que sofreu a eclipse (aludido em sua ausência) – e podendo ser eu, você, podendo ser todo e qualquer você – agora não está por perto. O ato de enunciação não é mais que uma performance, não para a forma que cria, mas para o que escapa à forma. O que se passa quando não estou por perto? É este o movimento: escrever a partir de sua própria perda.

À primeira vista, por parecer tratar de um tema amoroso, talvez um romance ou uma separação, poderia haver uma perda, poderia se tratar de um objeto perdido. Além disso, poderia haver

algo de perversão em se colocar na posição de objeto perdido do outro e, ao mesmo tempo, fazer disso a possibilidade de surgimento do outro. Mas aqui há uma subversão do objeto, pois, se à primeira vista poderia haver um “eu” distante que assistiria passivamente ao outro que sofreu a perda, esse “eu” também passa a ocupar o lugar de quem sofre a perda – de si, do outro –, não havendo nisso nenhuma contemplação passiva. A imagem que se pode construir aqui é a de quem espia pelas frestas, sem participar, a própria ausência e a relação do outro com essa ausência, mas experimentando uma perda total do lugar de controle, como quem cai em uma fresta abismal em que não é mais possível identificar (quem é) o objeto. A proliferação de “eu”, “ele”, “ela” não permite mais distinguir quem retorna. Parece que uma perda irreparável marca um sempre vir a ser outro, de modo que esse outro também só existe no reenvio e na possibilidade diferida.

A incerteza permanece quanto ao gênero, que também é violado: se poema, se romance, se narrativa, se ficção, se diário, se biografia... há um modo de operar que escapa à categorização. Nada se fixa, nada se enrijece, nada assume uma forma. Desde *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*, até a linha do horizonte é ofuscada. Essa escrita viola a linha, a própria ideia de linha e, com isso, toda ordenação linear e seus pressupostos de demarcação, delimitação, bem como de início, meio e fim. *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* flerta com um olhar voltado para baixo, abaixo da linha do horizonte, com o mais baixo, rasteiro, com o cotidiano, com o mínimo, com os micromovimentos habituais e sem importância de uma cidade, como sombras em paredes, “a repetição dos lugares”, como o hall do elevador, como “uma espera trazida nas malas / o esforço por se desfazer dos gestos colados ao corpo”, como a monotonia dos hábitos “das eternas repe-

tições”: “emudecer quando o silêncio / ainda subsistir às repetições / à monotonia das eternas repetições / reiteradas” (Malufe: 2007, 13). Um olhar rente ao chão (para ver, é preciso olhar para baixo, não para frente), que está ao mesmo tempo muito próximo (logo abaixo dos olhos), mas muito distante, porque a aproximação excessiva embaça e porque tudo escapa aos olhos, seja numa cidade, seja numa chuva, seja num incêndio. No hábito de *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* ou na situação-limite de *Um caderno para coisas práticas*, tudo escapa, como: “vermelho descarnado fosco incêndio / queimada visibilidade reduzida morta / alastramento galhos fumaça vista / fosca neblina visibilidade morta” (Malufe: 2016, 33). O campo de visão é escasso, quando não nulo. Nenhuma imagem é nítida, e elas parecem surgir no mesmo movimento em que se implodem.

“Olhos fechados”, “olhos do avesso”, “corpo cego entre / imagens impossíveis” (Malufe: 2016): há uma linguagem a partir do que não se está vendo. Desde *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*, a poeta desliza, no limiar de instabilidade entre o poético e o filosófico, por imagens borradas e fragmentadas como “rasgos de sombra instalados no vazio” (Malufe: 2007). Depois de *Como se caísse devagar* e de *Quando não estou por perto*, *Um caderno para coisas práticas* continua a tentativa de detectar uma alteridade inacessível:

não há ninguém são vultos
cortados ao meio e um longo
silêncio traços brancos quase
apagados a luz pálida de
viés a janela entreaberta um
ou dois vultos cortados ao
meio nem chegam a formar

silhuetas de pessoas só
gestos abandonados ou
fragmentos de gestos pela
metade

(Malufe: 2016, 14)

Continuando a deslizar por imagens sem síntese, paira-se em suspensão e em dispersão por formas de vida inapreensíveis. Se há uma ideia de finalidade no título, ela vai se esvaindo em cada página. As supostas listas – “nomes números séries / começo a listar trinta e seis / nove anos cinco apartamentos quatro / mudanças quatro gatos mas tudo / se resume a duas cadeiras / a mesa no centro da sala um abajur / reflete seu rosto é de noite” (Malufe: 2016, 8) –, que não chegam a ser listas, que apontam para o que não se resume a listas, indicam vazios, esquecimentos – “não se lembrar a data / nem o endereço não saber / tampouco o dia da volta” (Malufe: 2016, 11) –, indicam lembranças fragmentadas se esfarelado, lacunas que não são preenchidas. Qualquer ideia de finalidade se perde em uma escrita que erode o sujeito e o objeto, apontando para o que há de informe e de incapturável.

No esforço de lembrar-se, só há um perder-se. Se há um esforço de se lembrar, de reter, de ouvir, só há o que aponta para a impossibilidade – de ouvir, de se lembrar, de salvar: um “plano de organização” irrealizável, porque “tudo prolifera” (Malufe: 2016, 7) em versos que se incineram enquanto indicam movimentos defasados, sinais indecifráveis e esquecimentos, não apontando para a memória, mas para a deformação da memória, para o que há de ininteligível, ilegível e imemorial: um “ruído intermitente” cuja emissão é indetectável: “a voz de uma adolescente / rompia a vedação da

janela / antirruído mas tudo / era incompreensível” (Malufe: 2016, 16). Versos instaurados na falta de pontuação e na falta de indicação de um título se traçam em um espaço aberto cuja retração não cessa de ser uma remissão ao que permanece inapreensível, não nítido aos olhos e incerto aos ouvidos.

Em *Um caderno para coisas práticas*, como vimos, há indícios de um incêndio. Há rastros de barbárie: “ele corre com os braços / abertos para o meio da rua / os tanques estão ao redor os / braços estão abertos a boca / aberta a cabeça erguida seriam / três ou quatro da tarde sou / capaz de me lembrar de / cada gesto cada minuto” (Malufe: 2016, 13). Na imprecisão do tempo (“três ou quatro da tarde”), o gesto que retorna (“cada minuto”) à memória (“sou / capaz de me lembrar”) já não é o mesmo, mas, de acordo com a disposição das palavras no último verso, certamente sob efeito de uma torção no modo como escutamos sem os olhos presos no papel, em uma indecisão, portanto, entre a escrita e a voz, numa diferença entre cada uma dessas possibilidades, o gesto que retorna é “cada gesto cada minuto”, então a afirmação que renasce, a cada instante, é já sem memória, uma presença que não cessa de traçar uma não-presença, uma memória em chamas que persiste, continuando a queimar sem se consumir. Se aí há a sugestão de um tempo passado – “um fantasma não morre nunca, está sempre porvir ou por retornar” (Derrida: 1994, 136) –, ir em sua direção é já se ver lançado em “um momento que não pertence mais ao tempo” (Derrida: 1994, 12), como no instante do movimento em que paramos diante da dor: “na garganta um grito um alerta / senha ou só o movimento de / parar antes da dor” (Malufe: 2016, 14). Em um só movimento, ao mesmo tempo, diante e antes, da dor. Se o que mantém diante é o porvir, ele também é o que precede, e a coisa, a rubrica, indecifrável (“grito”,

“alerta”, “senha”, “movimento”) de parar diante e antes da dor é o que intempestivamente conduz para além de um único tempo, em uma “*justa* abertura que renuncia a qualquer direito de propriedade”, de próprio e de pertença (Derrida: 1994, 93).

Em *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* encontramos traços errantes de uma busca em um percurso rarefeito, tateando com o corpo fraturado impressões não fixadas e não encontradas – “o esforço por simular uma nova casa / estratégia refeita a cada viagem a cada percurso / deixar o velho corpo caminhar / ainda sem os pés / ainda sem impressões digitais” (Malufe: 2016, 13). Se em *Quando não estou por perto* encontramos radicalmente uma escrita da perda, da ausência, dos versos cortados, dos pés dos versos todos cortados, cheia de interrupções no interior dos próprios versos, e se nessa perda é a distância que é disseminada, garantindo unicamente a inapreensibilidade, em *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*, com pés também em suspensão (“eu nunca estou completamente / aqui meus pés sempre flutuam”) e com mãos cerradas que já não conseguem alcançar e possuir, poderíamos dizer que, cada vez mais radicalmente, a distância é disseminada ao mesmo tempo que é suprimida, pois aqui há o encontro com o irreduzível da vida. Traçando um gesto fracassado, ela toca o incapturável, uma marca espectral e desviante, aquilo que não pode ser reduzido a nenhuma imagem, nenhum sentido, nenhuma forma.

Figurações do irrepresentável, da falta da resposta, “gestos abandonados ou / fragmentos de gestos pela / metade”, essa poesia se suporta enquanto possibilidade do exercício do que não chega a ser. Como se tudo estivesse queimando, prestes a desaparecer, vemos “a história de um desaparecimento”, uma nota queimando na outra uma continuidade impossível. Como quem anota “como tudo se apaga”,

como quem nota hesitante e com “olhos do avesso” o caminho erosivo e sem volta onde o outro queima, ela aponta para tudo que poderia queimar, para o que talvez nunca tenha existido, mas que poderia ter existido. Há nisso, portanto, um gesto de despertar, como uma “vigília / que não dá trégua”, como um acordar “todo dia em outro lugar” (Malufe: 2016, 13), “[erguendo-se] no respeito do que *não está*, não está mais ou ainda não está vivo, *presentemente vivo*” (Derrida: 1994, 134). Este despertar está atrelado, porém, a uma aporia da visão, a uma cegueira trágica, à impossibilidade de representação do presente. Os olhos do avesso deste sujeito mutilado só podem estar junto aos dejetos que caem no chão durante a escuridão da noite.

Quase um trabalho de luto, impossível de ser realizado: o que a poesia de Malufe captura é aquilo que é irredutível ao trabalho de luto. Se em *Quando não estou por perto* o corte é o movimento de leitura, desde o *corpus*, desde o corpo, desde a escrita, desde a voz, desestabilizando a significação, não garantindo a estabilidade do sentido, se os pés já estavam suspensos, não encontrando o chão, em *Um caderno para coisas práticas* haverá a perda das mãos, haverá “braços desencaixados / do tronco tateando o vazio”, como a quem é imposta a impossibilidade de apreensão, como quem deixa de possuir. Com pés pendidos, como o pensamento – que contém em si a suspensão [*pendere*] –, na pendência vagueia o pensamento, suspenso, vacilante, espectral. E é com esse gesto, de não ter pés, de não saber por onde ir, que as mãos também não terão o equilíbrio previsto para sustentar a volta do arado nesse movimento de *versura*: sem mãos firmes que o possam controlar, o arado é desgovernado por mãos deslocadas do eixo do corpo, descoladas do corpo, e os cortes são antecipados em cesuras, por mãos que nada possuem, nada controlam: o que elas encenam é o gesto de mostrar que estão

suspensas, deslocadas, descoladas, que há uma falta instaurada desde o corpo, desde o gesto que acena: “perdi as mãos / caminho / o ar rarefeito estou / lendo como quem respira / lentamente sem tocar / os pés no chão seguir e / flutuar perdi as mãos / faz muito tempo respire / lentamente siga / a minha mão” (Malufe: 2016, 95). Devemos seguir uma mão que falta. Ou melhor, devemos seguir a falta das mãos, a ilegibilidade de seus traços. Mãos que, faltando, escrevem uma ilegibilidade cujo gesto não é senão garantir que a mão permaneça iletrada. A possibilidade do poema acontece, então, na marca dessa mão iletrada, e seu acontecimento depende intimamente de uma dimensão do corpo. Diretamente atrelado a essa dimensão corporal, o que o gesto dessa mão cerrada instaura é um espaço ético. A abertura ética da ilegibilidade nada mais é do que garantir que o poema seja inesgotável, endereçando-se a qualquer singularidade.

Derrida começa *Espectros de Marx* (1994) dizendo que não vivemos melhor, mas vivemos mais justamente se aprendemos a viver com os fantasmas. Aprender a viver com os fantasmas é, pois, uma questão ética – não restrita ao direito (à dívida), mas dizendo muito mais respeito ao dom, a um irreduzível deslocar-se. Se fosse possível, eu gostaria então de dar vários outros subtítulos a este ensaio: “poesia e política”, ou “poesia e filosofia” (a alteridade não foi sempre questão da poesia, e não era como questão da poesia que ela era questão da filosofia?), ou, ainda, “poesia, filosofia e política”, ou até mesmo “amor e linguagem” – entendendo o amor como formas de amar, portanto, já como uma ética (não estaria o amor já para uma alteridade?). Sabemos que a linguagem está em uma “relação excessiva ou excedida para com o outro” (Derrida: 1994, 93). Poderíamos,

por exemplo, dizer que poesia, filosofia, política e amor se entrelaçam na linguagem, enquanto possibilidade de uma forma de amar. Tais esferas poderiam ser indiscerníveis, uma vez que a linguagem é uma experiência do fora, está instaurada na ética e voltada para o outro e desde o outro. Digo isso pensando também, especificamente, em *Feu la cendre* (1991), podendo estender ao *Cartão-postal* (2007) e a todos que têm um desejo de envio. Digo isso porque o que há, no movimento do envio, é um gesto de amor. Os sentidos diferidos que se abrem nas palavras – “queimar” é um exemplo – remetem-nos a um duplo gesto, de amor e de ética, no mesmo gesto. Ir aonde o outro queima é, portanto, ir como quem vai aos mortos ou ao amor – ou a ambos ao mesmo tempo, como nos remete Derrida. É ir em direção a uma precariedade. Derrida vai aos mortos como quem vai ao amor.

Rente ao chão, o corpo morto é aquele que caiu: “*cadáver*: vem de *cadere*, cair; o cadáver é aquele que caiu e não mais haverá de se levantar” (Nancy: 2015, 54). O fantasma do corpo morto, porém, diferentemente do corpo morto, é um morto vivo que, uma vez tendo sofrido a queda, retorna em suspensão. O fantasma não deixa de ser, portanto, a fantasmagoria da queda, de quem caiu. E esta “coisa” que retorna em suspensão, que não é mais um corpo, mas uma fantasmagoria do corpo, apenas dá continuidade a um deslocar-se que não começou neste momento em que é espectro; começou, antes, no momento mesmo em que caiu. Não podemos reconhecer a identidade de um corpo morto porque, como morto, ele é a “rejeição de todo signo”, não possui mais identidade, é apenas vísceras, torna-se “*esse não sei o quê sem nome em nenhuma língua*” (Bossuet *apud* Nancy: 2015, 53). Logo, como morto, ele já é “o começo de seu deslocamento”, separando-se de si mesmo, dissociando-se e abandonando qualquer função ou procedimento (Nancy: 2015, 53).

Diante desse “*não sei o quê*”, do “nada a dizer” – “um corpo morto, é nada a dizer” (Nancy: 2015, 54) –, diante da linguagem que não dura diante do nome “cadáver”, que também não dura, mas “cai ainda mais embaixo” diante da “carne pútrida mais terra, poeira, cinza”, “as lágrimas vêm como o único modo de se voltar para os mortos” (Nancy: 2015, 54). Caímos, então, inevitavelmente, diante da comoção de se deparar com o “nada a dizer”. Caímos como nos referimos ao amor, como quem poderia escrever em várias línguas (“falling in love”, “tombo d’amour”, “caio apaixonada”) diante da comoção de se deparar, mais ainda, com o “drama de não se ter mais nada a dizer” (Nancy: 2015, 54). Neste instante, tombamos como quem se dobra sobre si mesmo neste um só gesto que indicaria tanto morte quanto vida. Não um dobrar-se como quem se dobra para dentro de si, mas, ao contrário, um retraimento como um movimento necessário de deformação a se expor. Como quem cai apaixonado, e, como se diz em francês o momento do gozo ou imediato ao gozo, tem-se uma *petit mort*: em uma torção, tem-se vida. Transbordamento de vida. Caímos na vida.

Aproximar-se do espectro de Marx, ou dos espectros dos marxismos, em Derrida, é recorrer à tragédia. O filósofo tece um pensamento político, em *Espectros de Marx*, não de outro modo senão lançando-se em uma frase de Shakespeare em *Hamlet*: “the time is out of joint”. Sabemos que o centro do problema de Hamlet é o fantasma. Há um exagero da forma até a transformação da forma. Além disso, podemos pensar que, se há um modo comum de ir aos mortos e de ir ao amor, se há algo que entrelaça (que mantém junto à medida que expõe a diferença) a morte e o amor, ou uma língua do luto com uma língua dos amantes, esse modo é a disjunção. Vai-se aos mortos como se vai ao amor, como se vai ao gozo, na desarticulação da língua, no desajuste. Neste caso, podemos acrescentar: vai-se aos mortos

como se vai ao amor, como se vai à política, como se vai ao tempo – ou como não se chega ao tempo, ou como só se vai ao tempo não comparecendo a ele, comparecendo na disjunção mesma – estando fora dos eixos. Na impossibilidade de estar presente em um espaço e em um tempo determinados, e de coincidir com tudo que já durou demais (“não vou fazer nada as / coisas já duraram demais”), essa poesia não obedece ao tempo da produção e nada prático ou útil há de ser feito. O que há são formas de vida sustentadas em um tempo de impossível correspondência entre a retração e a dilatação, entre os espasmos e a paralisia, entre “durações no mesmo dia instantes / sem duração instantes suspensos no / gesto levantar os braços”, no gesto de levantar o braço e logo interrompê-lo, um gesto de suspensão, de indecisão, de um tempo hesitante.

Derrida vai a Marx também não respondendo a uma questão, não preenchendo um vazio. Ao contrário, como se refere a Blanchot, vai na “ausência em questão”. Não vai formulando. Vai, antes, dissimulando, em um movimento de uma nova visada: “nós visamos de preferência uma outra estrutura da ‘apresentação’, em um gesto de pensamento ou de escrita, não a medida de um certo tempo” (Derrida: 1994, 48). Em uma performatividade, ele vai – como Blanchot, nas “três falas de Marx” – em direção a um chamado, a uma exigência de justiça que não vem com diferimento, com atraso, mas a um porvir irredutível que a todo tempo é o aqui-e-agora precipitando uma singularidade sempre outra. Em uma visibilidade furtiva a instaurar sempre novas visadas, o movimento de escrita de Annita se mantém no campo potencial de um gesto de querer falar algo que não chega, que não está restrito a um certo tempo nem na chegada de uma resposta. Há apenas a iminência de uma boca aberta, um gesto de um querer falar:

queria falar da minha dor mas o poema
 plataforma lançada queria falar mas ao mesmo
 tempo lançar um ato um movimento falar
 da minha dor como um cabo de aço arrebitado
 na ponta da plataforma de lançamento uma dor é também
 uma plataforma um andaime cabo de aço escorado contra o
 muro barras de ferro um brinquedo de criança um
 cubo esticar distender queria algo tão simples quanto
 quatro ou cinco palavras formando uma plataforma
 um andaime levar mais alto aguentar a queda em
 silêncio a plataforma o mar revoltado abaixo um tanque de areia
 fina cair pode ser como num salto em distância o corpo
 marcando a areia o alcance do corpo na areia o relevo
 afundado o peso do corpo uma dor pode ser mais ou menos
 uma marca como esta o relevo afundado marcando o limite
 de um salto o limite da queda o quanto o corpo aguenta voar

(Malufe: 2012, 36)

O poema se sustenta na iminência de querer falar. Um querer falar que esbarra no impasse (“mas o poema”) de o poema ser algo que, como uma “plataforma lançada”, lança para cima. Na tensão entre erguer um poema – que, pela ordem ocidental do movimento de escrita, é algo cujas linhas escrevemos de cima de para baixo. Ou seja, erguemos “mais alto” um poema à medida que ele aumenta para baixo – e, ao falar da dor, uma poética da queda se constrói. A dor vai se construindo em imagens: “cabo de aço arrebitado”, “uma plataforma”, “um andaime”, “cabo de aço escorado contra o muro”, “barras de ferro” e “um brinquedo de criança”. O poema, como um gesto de querer falar da dor, se mantém na tensão entre imagens

sem síntese de construção e de queda. À medida que o poema vai se fazendo, ganhando corpo, as imagens vão se erodindo uma nas outras. Elas parecem ir se construindo, na areia, para tão somente dar lugar à marca do corpo. Ao final do poema, conforme vai chegando o fim de sua construção, atesta-se unicamente a impressão de uma ausência: a marca do corpo.

Se o poema não é falar, mas querer falar, e se isso é uma plataforma de lançamento, o que ele lança não é senão o querer. Na tensão elevada ao máximo, no limite entre “aguentar a queda em / silêncio” e “queria falar...”, o corpo do poema é o que lança para fora do poema: a possibilidade de envio aos corpos. Um movimento de querer, de querer falar, se constrói na tensão e ele não está imune, não existe fora da dor: todo querer falar já traz em si alguma violência, haja vista que estar na linguagem, estar, portanto, na experiência do fora, já é um lançar-se.

Há um desejo de falar. Uma fala, porém, incessantemente interrompida, que não chega, que acontece enquanto impotência, na hesitação, em um gesto que só se mantém no corte. Não na transmissão de uma mensagem, mas na impossibilidade desta, na interrupção do sentido, no ruído indetectável, na não-chegada de uma resposta. Como a salvação que não vai chegar, não se espera um fantasma: está-se diante do fantasma. Sua temporalidade é o iminente. Assim como não há espera no contemporâneo: há a impossibilidade de preparação. Esta poesia chega ao seu tempo não comparecendo a ele, em um tempo do “ainda não”, do que não chegou a ser e, se acontecer de chegar, não é mais aquilo que se realizou: entre o “ainda não” e o “não mais”, esse que também é o tempo irreduzível e inapreensível da catástrofe.

Sustentando o que há de informe, há apenas um gesto de querer falar algo que a todo tempo se erode, mantendo a poesia

no campo potencial de um gesto. Um gesto, portanto, que só se mantém no querer – no querer falar ou, como Barthes diria, no “querer-escrever” (Barthes: 2005, 17) –, no que não chega a ser, no que não é orientado para a produção de nenhum fim, mas para a exibição do que é incapturável. *Um caderno para coisas práticas* vai corroendo o objeto, incinerando-o, retirando-o de uma zona da praticidade, da finalidade, da objetividade. Desse modo, ele sai da lógica do produto, da lógica do feito. Nele, a escrita não é algo gerido. Nem a autora se mostra como gestora. Essa escrita não está na ordem nem do agir nem do fazer, mas do sustentar e exibir a irredutibilidade de um gesto que só se mantém a meio do caminho, como envio, como desejo de envio, que precisa do desejo e do tempo do desejo para se manter: aquilo que só se mantém enquanto não se realiza. Uma preparação ao que nunca virá. Uma introdução ao que nunca será começado, muito menos finalizado. Um espaço que não cessa de ser uma abertura (ao outro), ao que não caberá nem nas mãos de si nem do outro.

Manter-se no tempo do desejo é sustentar-se no tempo do corpo, não respondendo a nada, a demanda nenhuma, a não ser à manutenção do desejo. A não ser o que, do corpo, reenvia ao corpo:

Corpo só é corpo desde o desejo que vai rumo a ele – sem o qual ele não passa de contração local de forças, já que a sua forma rapidamente lhe escapa. A forma de um corpo, essa forma que ele é, responde a um desejo [...]. A estranheza de ser sustenta-se portanto nesse desejo. Nada é a não ser pelo desejo que seja. Esse desejo não vem de parte alguma, ou vem do *ser* ele mesmo. Melhor ainda, ele vem de *ser*, ele é de *ser*, ele é *ser* (Nancy: 2015, 49).

É preciso sublinhar, estendendo o que Nancy disse, excedendo o que o autor disse: nisto tudo que está em jogo aqui, não se trata da fundação do ser como um “ser é”, mas da existência do ser como um “ser com”, um ser que só se sustenta em um espaço de convivência, em comunidade, em ser com um corpo estranho, estrangeiro, outro. Se o “sentido do ser, sentido de ser” é “desejar ser, ser desejo de ser” e se os corpos enquanto corpos já são corpos estrangeiros, então o ser só deseja ser o estranho. O ser não cessa de desejar sempre o corpo estranho, existindo inseparavelmente, pois, com este corpo estranho. Mas, a respeito da citação acima, Nancy tece a seguinte ressalva e complementa:

Ontologia ou criação foram os termos clássicos para dizer isso. Nós o diremos diferentemente, mas semelhantemente, com nossos corpos estrangeiros. Nós o diremos e sempre o dissemos ainda de outra maneira: o desejo de ser traz também o nome de “arte” (Nancy: 2015, 49).

De acordo com isso, se o desejo de ser é uma arte, ou seja, se o desejo de ser só reivindica o estranho e se isso, o desejo de ser estranho, é uma arte, então arte é “esse desejo [que] só deseja desejar, o que significa dizer que deseja sua própria estranheza”. O “ser com”, portanto, o ser com corpos estranhos, o ser que só existe no desejar ser corpos estranhos, no desejar corpos estranhos, não deseja nada, nenhum objeto, nenhuma finalidade: o meio de/do ser é, pois, unicamente, (n)o desejo. E essa arte, que não pressupõe uma técnica – “não pode haver uma técnica unitária capaz de propiciar ao ser o meio de seu próprio ser” (Nancy: 2015, 50) –, responde apenas àquilo que a constitui, isto é, o desejo: responde apenas ao

estranho, potencializando a estranheza. A poesia, como arte, seria então o meio onde o ser não produz nada, apenas responde ao desejo, sendo o meio em que os corpos outros convivem inseparavelmente, em que só há um modo de vida: a convivência de corpos estranhos com corpos estranhos, de corpos estranhos entre corpos estranhos, a possibilidade de vida apenas no corpo estranho, como e com corpo estranho.

Sabemos que, na psicanálise, o fantasma é um convite à interpretação. O enigma do fantasma é o combustível da interpretação. Na indecisão da forma – que já é uma abertura à alteridade –, o fantasma do morto não mantém outra coisa senão a garantia permanente da possibilidade do sentido a se fazer. Mas Deleuze nos convida a pensar em motores de experimentação, em intensidades, potências, imanências que respondem unicamente ao desejo, não ao sentido estabelecido por mecanismos do corpo entendido como um organismo encadeado de funções. Assim, por exemplo, enquanto a memória está a serviço da interpretação, do estabelecimento de sentidos, o esquecimento, ao contrário, produz o que está no âmbito de intensidades. E, sem nada a interpretar, fora da ordem do sentido, as intensidades que circulam movem as experimentações. Constituído de intensidades, o corpo move tão somente intensidades: “o CsO [corpo sem órgãos] é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência* própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria a torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (Deleuze: 1996, 15).

Nesse meio que acontece imanente ao desejo, não há a lógica de um produto, não há nenhuma funcionalidade, mas apenas o meio em si, o meio sustentando-se enquanto meio, nem um meio para

atingir uma finalidade, nem um fim em si, mas unicamente a esfera do corpo como meio, como desejo que se mantém como desejo, como meio de vida, como arte. Barthes, em “Da obra ao texto”, já dizia que “o texto é um campo metodológico” (2004, 67). Ora, se o corpo do texto ou a escrita é o campo do *methodos*, é porque é o campo do meio, do caminho, do entre, do durante, do através [*metá*] do caminho [*hodós*]. O texto só existe, pois, enquanto meio, como medialidade, como um gesto que não cessa, como um querer que não cessa. Isso é o que restitui a escrita à esfera dos meios puros, isto é, a um modo de operar que é inoperante, que fura a lógica da produtividade e se sustenta não como um fim ou para um fim, mas como um meio enquanto meio. O que se produz, com isso, não é nem sujeitos rígidos, nem objetos, nem uma obra, mas a possibilidade de um permanente movimento de intensidades. O que se produz com isso é sempre uma singularidade radical, uma alteridade sempre inacessível, inapreensível e não fetichizável – “o objeto não fetichizável é aquele que não tem uma forma” (Barthes: 2005, 10). Sustentando-se no desejo e no tempo do desejo (o querer falar ou o querer-escrever), essa escrita não se direciona ao consumo, mas se mantém no uso e como uso, ou seja, naquilo não se esgota. Sua força-motriz é a todo o tempo a possibilidade de intervenção. É desse modo que a afetação e o estar tocado pelo informe se relacionam com um estar instaurado em um meio de uso, porque implicam um incessante mover, um incessante experimentar.

No tempo da finalidade, da produção desenfreada, da velocidade, os versos sem pontuação poderiam ser lidos em atropelamento, mas os cortes nos instauram sempre em novas visadas, nos lançando sempre a uma decisão de ruptura. Assim, o tempo dessa escrita não é fluxo, porque fluxo pressupõe sucessão. E aqui não

há sucessão, pois o fluxo anula as interrupções. No fluxo, as interrupções são meros intervalos que marcam o necessário fim de uma etapa para o necessário começo da outra. Esse tempo intervalar aí é causal e pressupõe uma finalidade, enquanto o corte não deve pressupor nenhuma. Aqui não há a correspondência de ritmos, tempos e velocidades determinados pela escrita. Se há a recorrência de um tempo em baixa rotação, da lentidão, do que cai devagar, a ausência de pontuação não determina nenhum ritmo específico para a leitura. O leitor decide se vai pausar e onde e quando pausar. Se há cisão entre a escrita e a voz, entre a leitura calada e a leitura em voz alta, há uma permanente indecisão, não havendo sobreposição da voz em relação à escrita como possibilidade de significação. Não há a hegemonia do som. A voz, aqui, é a possibilidade do corte. Desse modo, a voz só existe como perda, instaurando-se na perda e instaurando sempre uma incessante perda. O som é a todo o momento corroído. Há uma produção ininterrupta da perda e de silêncios que emergem nas brechas, como efeito dessa indecisão, dessa tensão.

Cada vez que os traços espectrais retornam em uma repetição, uma singularidade lançada faz de cada vez também a primeira e a última vez. Como tudo que retorna não como o mesmo, mas como um outro que se repete outro e se repete outro, até que tenhamos de cor a repetição do incessantemente outro que retorna na retração dos espaços abertos traçados nos versos – no que está neles e no que, neles, aponta para fora deles –, nas palavras escritas e no espaço-entre elas, nas brechas da falta de pontuação dos versos: como algo que retorna como se trouxéssemos de cor (ou seja, em uma memória comunitária e corporal, como em *Che cos'è la poesia?*), e que só sentimos pelo arrepio de estarmos obsidiados: “esta carne / que me rodeia sem / ser minha” (Malufe: 2016, 24). E é porque nos

sentimos sob ameaça nesse instante, a cada instante em que retorna, que o que retorna já é sempre e a cada vez outro. Na impossibilidade de uma contemplação (de uma recepção passiva de um objeto, de um consumo, de um esgotamento), o em si, em ameaça, vê-se remetido a fora de si. Não há contemplação passiva de um fantasma (não se contempla o que não está na ordem do feito, de um produto, de um objeto): há afetação – por um efeito. O outro existe na condição de estarmos afetados, portanto. Mas quem sofre o *pathos* (como aquilo que seria característico das tragédias) não padece do arrepio no pelo causado por essa *coisa* que não deixa de ser um intruso. Em um efeito de viseira, um *comover* é instaurado: movemos com essa afetação. Somos *tocados* por uma invisibilidade e por aquilo em que não há mãos, e movemos nisso e com isso que já nos insere em um impasse. E o arrepio não seria já se sentir em uma aporia? Não seria o arrepio uma forma de espanto, de assombro? Uma forma de nos sentirmos (fora de nós mesmos, à nossa revelia) no impasse do susto onde a linguagem falha e o pensamento vacila, onde nos deparamos com o “nada a dizer”? E não seria isso, quando nos vemos perante a ausência de voz, perante a afonia, o deparar-se com a linguagem? Não seria isso o que move a linguagem? Para os estoicos, *pathos* e *logos* se relacionam diretamente. Eles veem o “animal racional” como único ‘animal apaixonado’ (Agamben: 2015, 77). A teoria das paixões, como diz Agamben,

é desde sempre o lugar em que o homem ocidental pensa sua relação fundamental com a linguagem. Através dela, o homem ocidental – que se define a si mesmo como *animal rationele*, o ser vivo que é dotado de linguagem – procura captar o *arthros*, a articulação entre o ser vivo e a linguagem, entre *zoom* e *logos*, entre

natureza e cultura. Mas essa conexão é, ao mesmo tempo, uma desconexão, essa articulação é, na mesma medida, uma desarticulação: as *Stimmungen*, são o que se produz nessa desconexão, o que revela esse desvio (Agamben: 2015, 77).

Estar apaixonado é, portanto, estar na linguagem: “podemos dizer que é a *in-vocação* da linguagem, no duplo sentido de *se situar em uma voz* e de *chamada*” (Agamben: 2015, 77). *Stimmung*, cuja tradução seria *vocação*, é a paixão que invoca o lugar da linguagem, e por isso não há como responder à obediência de uma voz [*Stimme*]. O apaixonado é aquele que se lança na abertura da linguagem. Isso significa que só pode se manter neste lugar “*sem ter uma voz*”. Mas, uma vez que a *Stimme* [voz] está intrinsecamente contida na *Stimmung* [vocação], isso que dirige um apelo silencioso sem fazer qualquer barulho acaba nos colocando diante de uma voz, mas de “uma voz sem som”: estar diante do arrepio do *pathos* é então, de algum modo, a voz que, sem som, chama à experiência do espanto (Agamben: 2015, 77-8). Se pensarmos a vocação também como uma voz em ação (voc-ação), precisaremos, no entanto, não vê-la apenas como ato, como ação separada de uma potência. Como, nesse caso, o que está em jogo nesta vocação é uma voz sem som, a voz em ação da vocação estaria na indistinção entre ato e potência, uma vez que sua ação já não é senão a possibilidade de voz, sua iminência, o que não chega a ser voz. Ainda assim, a voz sem som, irremediavelmente, apela, chama, comove, espanta, colocando-nos frente a frente com a linguagem.

O poeta e o filósofo não fazem, ambos, a cada momento, a experiência do impasse, movidos por como dizer o espanto do arrepio ou da boca aberta que traz em si uma exclamação muda? Movidos por

como dizer o impasse sem resolver o impasse, sem sair da aporia? O combustível da linguagem, o que nos move, o que faz mover, não seria isso que nos lança para fora de nós e, nos colocando em contato com o fora, curiosamente, a um só tempo nos coloca em contato com as reações involuntárias de nosso corpo? Desse corpo que, reagindo à afetação, iminentemente responde com uma re-ação à afetação, nesse instante de contágio com uma carne que não é a dele, que não é nossa, mas pela qual somos tocados tão imprevisivelmente que tudo o que comparece nesse momento como resposta passa a ser tão somente o corpo: o tremor, as batidas repetidas do coração, o arrepio. O informe nos vem, pois, justamente como aquilo que nos dá corpo. O corpo respondendo ao informe não é senão o momento em que o corpo “fala”, se mostra, se expõe inteiramente, neste instante imediato em que nos vemos desajustados, desestabilizados. Esse dar corpo já é, assim, uma intervenção. O informe nos intervém, mexendo vidas, intervindo em nossas vidas e, mexidos, deslocados, desajustados, intervimos, nos movemos na vida – como um corpo estranho, indo com a condição inerente a todos os corpos: “ser-estranho”, como diz Nancy: “estranho é o corpo ele mesmo” (2015, 43). E ainda: “tão logo se mostre *corpo estranho*, ele não está precisamente em nenhuma relação que responda às suas propriedades” (Nancy: 2015, 42).

Arrepiados, portanto, nos movemos ativamente com o informe. Nunca chegando, nunca andando bem, nunca andando como deveria andar (Derrida: 1994, 42), a poesia de Annita encontra o tempo (o aqui-e-agora ou a disjunção do tempo presente) na impossibilidade de pertencer a um tempo: “muitas vezes na vida estou a meio / caminho no meio da estrada estou / vigiando o oco do tempo / indo para outra direção”. Instaurada no meio (de uma disjunção), no meio do que vai e do que vem, ela se movimenta num gesto que

só se sustenta em uma desarticulação a partir da qual a remissão ou a dupla articulação se faz possível: é se fazendo enquanto meio que ela aponta para outra direção, para fora. Mãos perdidas e pés suspensos vão viajando deslocados, sustentando o andar mal do tempo, acenando, a um só tempo, para todos os tempos. Esse modo espectral, informe, atinge o que não é apreensível nos termos de uma apropriação ou de uma expropriação, o que há de inapreensível em formas de vida, ao que não se chega nem de um modo apropriável nem de um modo expropriável, mas fazendo dessas formas (de vida) um meio de vida na medida em que são devolvidas no que são irredutíveis, incapturáveis, à vida.

Como disse Derrida, a aparição espectral retorna. É o espectro que nos vê, lançando-nos a vista a cada visita, antes que a sintamos. Ela se repete como uma afirmação sempre outra (como a que a gente traz no corpo), e não como a repetição automatizada que (re)produz sempre o mesmo. Se em ambas as palavras, “espectro” e “espetáculo”, há a visão em jogo, talvez um gesto de uma nova visada não seja ir como quem enxerga, nem ir com olhos arregalados e do avesso como um espectro, nem ir com olhos que padecem atados ao embaçamento das lágrimas, mas como quem traz de cor o arrepio: a um só tempo, o mesmo gesto de estar exposto à morte, sob ameaça, e irremediavelmente sentir no corpo o que está junto a si. Como quem aprende a viver com os fantasmas, não se vai de maneira articulada (como vão os meios de comunicação) ao que é mais delicado, mais vulnerável e mais precário. Como Lukacher disse na introdução a *Feu la cendre*, não está no campo da visão, mas do sentir: “nas cinzas, o brilho luminoso emana de dentro da fuligem, e isso é menos uma

questão de ver a luz do que sentir o calor” (Lukacher *apud* Derrida: 1991, 2).

Derrida vai a Marx e aos espectros dos marxismos de modo enviesado. Ele nos leva a crer que só há como ir se for desse modo, porque é indo assim que a diferença se manifesta. Talvez ir em direção à filosofia seja ir para o que ela aponta para fora dela. Talvez, então, ir a Derrida, ou a Marx, ou a Barthes, ou ao outro, ou aos fantasmas, seja ir com eles à medida que vamos junto a eles, afirmando uma disjunção que produza uma diferença, uma singularidade. Só há diferença se, de acordo com isso, houver um ir junto. Só há diferença, pois, se vamos juntos. Então, para além do sentir (para além do sentir o calor), talvez haja também um sustentar. Ao contrário da submissão a uma paixão, ser afetado e sentir, aqui, diz menos de um sofrer (e menos também de seu contrário, de um agir ou de um fazer) do que de um sustentar. Sustentar um movimento, um modo de (se) “mover com”, um movimento de um gesto que, a um só tempo, nos dobra e nos lança para fora de nós mesmos, não sem resistência (toda intrusão é uma violência), não sem tremor, não sem arrepio. Pelo contrário, e é aí que está o sustentar (sustentar toda hesitação, todo fracasso implicado também neste gesto).

Talvez aprender a viver com, ou aprender a ir com os fantasmas, seja aprender de cor um viver mais justo instaurado na disjunção de um mesmo gesto – que não se assemelha, porém, nem de um ouriço nem de uma toupeira, como ressalva Derrida, mas de um porco-espinho (Derrida: 1994, 128) –, um gesto de resistência, em que há, sobretudo, um desejo de fazer do fragmento (isso que também é precário e híbrido e dobrado sobre si com os espinhos voltados para fora, arrepiado; isso que também problematizou as fronteiras entre poesia e filosofia; isso que também já se abre para

a criação), um desejo de fazer do fragmento o meio, uma forma de vida que se sustenta enquanto meio, ou seja, que não cessa de vir e, não apontando para um fim ou para uma finalidade, nunca chega, nunca termina.

Sem dúvida, esse modo ou esse gesto de ir não deixa de ser uma tragédia da destinação: não se vai a alguém ou a um quê (como se vai a uma substância ou a um objeto). Se há um “como” ir, não há como se dirigir de maneira direta, só há como ir ao outro não sabendo se irá chegar, como quem não pode distinguir, compreender, nem ver nem ouvir com clareza a iminência de risco, a marca da ausência espectral, informe e desviante que traz consigo seu desaparecimento nas cinzas de um incêndio persistente, ao encontro do qual não se vai senão como quem traz junto ao corpo (fragmentado, partido, como quem anda mal) a marca de uma “convivência” em um espaço instável (não seria esse o mais comum dos espaços, o mais terreno, o mais imundo, ou seja, o mais mundano, o mais baixo dos espaços, onde estamos “entregues” ao irreduzível da vida?). Não é esse senão o espaço da “realidade absolutamente viva”, o espaço político, se ainda hoje declaramos descontentes o fim da política – não como Marx pensou o fim do político enquanto tal, o fim do Estado, mas, ao contrário, porque o Estado tem se mostrado em sua presença tirânica e negado a política, e relegado a política a um espectro – e se, por isso mesmo, ela continua tendo ainda e “sempre a figura inessencial, a anesência mesma de um fantasma” (Derrida: 1994, 139)?

Penso que muitos outros títulos seriam possíveis a este ensaio, como: “Sem pés, sem mãos, ir arrepiado: com a poesia de Annita Costa Malufe” ou, ainda, “Sem pés, sem mãos, ir a pelo: com a poesia de Annita” ou, mais sucintamente, “Sem pés, sem mãos, ir: com a poesia” ou, finalmente, talvez, “Ir como quem vai onde o

outro queima”. E, quando o outro queima, o que há é unicamente o tempo (desfuncionalizado) do corpo (como quando deseja). Um gesto de ir como quem vai aos fantasmas é menos ficar suspenso no inefável do que encarnar um apelo no pelo, do que sustentar no corpo um apelo arrepiado e silencioso. A contrapelo do tempo, é ser afetado por uma convivência em um espaço instável, desajustado (não seria o desajuste a condição da justiça?), deteriorado, rente ao chão, degradado (como na fragilidade da linguagem; ou seja, como no coração da linguagem) e, por isso, resistente e espinhoso onde o outro resiste, mas, ainda, vulnerável, queima.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro e revisão de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. “Como criar para si um corpo sem órgãos”. In: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Tradução de Aurélio Guerra. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. “Potência e afeto”. In: _____. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Feu la cendre*. Tradução de Ned Lukacher. Lincoln: Universidade de Nebraska, 1991.
- _____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Che cos’è la poesia?* Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, nº 10. Rio de Janeiro, maio de 2001.
- _____. *Cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MALUFE, Annita Costa. *Fundos para dias de chuva*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

- _____. *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- _____. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- MARX, Karl. “A mercadoria”. In: _____. *O capital: crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Abril, 1983.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução de Márcia Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.