



JANICE CAIAFA

**“O fluxo da linguagem, em relação com os fluxos que não são feitos de linguagem, que são ações e paixões, é o que quero entender”.**

Janice Caiafa publicou seu livro de estreia, *Neve rubra*, em 1996. Desde então, vem consolidando uma poética caracterizada por diálogos com outras linguagens e alto rigor construtivo, que podem ser constatados ainda em *Fôlego* (1998), *Cinco ventos* (2001), *Ouro* (2005) e *Estúdio* (2009).

Sua lírica revela uma tensão contundente entre o concreto e o abstrato, o som e o sentido, lançando diversos questionamentos sobre a própria natureza da linguagem poética. É uma discussão profunda, que muitas vezes parece se valer de sua experiência como antropóloga e como tradutora.

Algumas dessas questões foram levantadas por **Maria Lúcia Guimarães de Faria** e **Eduardo Coelho**, professores de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

*Em sua poesia, a memória está sempre presente. A poesia vai se formando como o espaço-tempo de um estúdio que revela a memória. Gostaria que tratasse disso e avaliasse o quanto a antropologia, nesse sentido, participa da criação da poeta.*

Tudo parece sair da poesia, que uso também como um exercício, como um pensamento que vai me servir muito para os textos

de antropologia. Mário Quintana tem uma ótima frase: “Não há pensamento convincente sem ritmo”. Na poesia, apreendo muito ritmo, a que tento aludir no trabalho acadêmico. Está relacionado com o fato de que a antropologia que busco existe ali. A vizinhança com a poesia me ajuda. A antropologia é um campo do saber que desde o início se interessou e teve interesse em se aproximar do outro, da alteridade. Há inquietação nisso e vontade de transformar muito, porque o etnógrafo quer se transformar. E o texto etnográfico tem de contar toda essa experiência de transformação: é um momento muito denso que se avizinha da literatura, embora não seja a mesma coisa. A etnografia é um método qualitativo e, ao mesmo tempo, não é retilíneo como a entrevista – você até pode ter em entrevista, mas lida com um material irregular mesmo, que são as falas das pessoas e a convivência. O etnógrafo convive. Tenta provocar uma vida com aquelas pessoas que ele estuda. Ele participa. O texto reflete isso em alguma medida. Há preocupação de contar aquela experiência densa, intensa, de dar conta das palavras do outro. São preocupações que a etnografia divide com a literatura. Precisa de um pensamento denso, paradoxal, para dar conta disso. A memória é só o finalzinho. Vocês fizeram uma leitura muito boa, muito precisa, muito acolhedora para mim. Vocês falam assim dessa presença da memória: “A poesia vai se formando como o espaço-tempo de um estúdio que revela a memória”. O “espaço-tempo”, com hífen. Vocês me fizeram até perceber melhor o que eu mesma escrevo, porque, de fato, há essa evocação, esse componente mnemônico em vários livros, e há constantemente a geografia e a memória ligada a um território. Então, acho que é mesmo espaço-tempo. E um pouco pensando, um pouco transcorrendo, um pouco de modo espontâneo, no meu livro *Estúdio* eu quis desenvolver – na

medida em que fui conseguindo ou fracassei – um tipo de memória inspirada nessa noção de “ritornelo”, que é “ladainha”, “refrão”, numa tradução próxima do francês. E existem até algumas citações, umas homenagens nesse livro, o que não fica tão claro nem para mim. Tem a ver com esse espaço-tempo de que vocês falam, porque eles [os poemas] discutem questões bastante difíceis, mas vão dizendo que, por exemplo, os humanos, os animais, sobretudo os animais territoriais desenvolvem os seus ritornelos. É sempre para marcar o território; por exemplo, o canto dos pássaros. Para os humanos, também, o ritornelo, essa repetição, que eles vão dizer que é uma repetição, uma variação na diferença, forma meios e ritmos. Estamos sempre lidando com essa questão de meios e ritmos. Formam-se códigos, códigos se abrem. Mesmo nos animais, os códigos estão sempre se abrindo, sempre aparecendo novidades. O ritornelo pode ser gestual, pode ser plástico, mas é sobretudo musical e sonoro. Está na vida das pessoas, dos animais, é constantemente territorial, é um espaço-tempo. É uma maneira de eles falarem nessa questão da repetição, a repetição criadora, um fenômeno importante para nós, humanos. Ela pode não ser criadora: às vezes é viscosa, é uma ladainha viscosa. Às vezes, nos deixamos tomar e arrebatados por essas ladainhas que não levam à criação. A arte e a poesia procuram a repetição, o ritornelo e, com isso, a memória. O livro *Estúdio* acabou ficando bem próximo de memória, mas vejo como uma memória bastante ligada aos espaços e uma memória que – a não ser que eu tenha, muitas vezes, fracassado – não é uma lembrança, um souvenir. Quer dizer, ela não é a evocação de um passado morto, um passado concluído, um ex-presente, uma coisa que morreu ali. É mais uma atualização de uma intensidade passada. É o contexto dessas paisagens territoriais, do ritornelo,

dessa repetição criadora. Quando vocês falam em espaço-tempo, fui até reler alguns textos e entender melhor, e agora me lembrei como essa noção de ritornelo, que tem a ver com espaço-tempo, está presente nesse último livro. Então, é isso.

*Constatamos em sua poesia, desde Neve rubra, a recorrente construção de imagens afiadas e pontiagudas. São imagens que parecem desdobrar os “Três cravos”, primeiro poema do seu segundo livro: os cravos que são a “delicada flor das insurreições”. Mas o afiado e o pontiagudo são acompanhados de uma intensa afetuosidade. Afiada, pontiaguda, delicada e afetuosa me parece ser a sua poesia. Poderíamos pensar, em relação à sua obra, em uma poética felina, tal como os gatos de “Amor aos gatos”, de Fôlego, que “afagam / em nós seu pelo / selvagememente como talismãs / vivos”. A sua linguagem poética é muito estruturada a partir de paradoxos. Gostaria que nos falasse um pouco dessa construção de paradoxos, que é uma forma de caracterizar a sua poesia, mas que talvez seja também uma maneira de pensar a poesia, em sentido mais amplo, como uma linguagem de paradoxos, ao contrário de quase todas as áreas do conhecimento, que pretendem justamente eliminar os paradoxos em busca da compreensão dos fatos, fenômenos etc.*

Nesse sentido também há relação entre a poesia e meu trabalho acadêmico. A pesquisa etnográfica não rejeita o paradoxo, não marginaliza as arestas do material com que trabalha. No meu entender, na minha maneira de ver a etnografia e a poesia, essa vizinhança fica mais proveitosa. Então, a linguagem poética tem me ajudado no trabalho com o conceito, porque quer lançar uma luz absoluta sobre os fenômenos. A poesia me ajuda a aceitar isso. Você consegue alguma inteligibilidade. Ajuda ainda a aceitar o imponderável e

procurar o poético na antropologia. Desde aluna, tenho essa busca. Existem grandes textos na antropologia, como qualquer campo de saber. Textos do Pierre Clastres, antropólogo francês que inclusive já traduzi, crônicas dos índios guaiáqui... Você pode achar poéticas em textos que não são poemas. São dois tipos de trabalho, trocam estratégias.

*Você ao mesmo tempo elabora poemas muito líricos e outros “engajados” (palavra que adotamos por falta de uma melhor). É o que podemos observar em “Brasis”, de Neve rubra, e “O cerco do Rio de Janeiro”, de Estúdio. São poemas em que fica mais evidente a poeta como leitora da cidade, de suas fraturas. Gostaria que falasse a respeito desses poemas que leem a cidade e em que medida a poesia pode ser uma reparadora dessas fraturas, se é que a poesia tem força para fazê-lo. Nesse sentido, pediria ainda que comentasse como se sente escrevendo um gênero – a poesia – em que o grito não tem longo alcance, por mais contundente que ele seja.*

Vocês falam sobre a questão da cidade porque tenho poemas sobre a cidade. Há um engajamento, porque falo dessas fraturas – vocês chamam de “fraturas da cidade”. Também tem a ver com esse outro trabalho, de antropologia, porque faço antropologia urbana. Então, esse engajamento de que vocês falam, eu procuro unindo os dois trabalhos. Tenho oportunidade de falar. “Em nome da cidade partilhada” é uma oportunidade para eu estudar transporte coletivo. Tem toda uma poética do transporte coletivo, além de questões ético-políticas fortes, que procuro apontar nos dois trabalhos. É um tipo de engajamento também. “E o pouco alcance?” De fato, tanto nos textos de antropologia quanto nos poemas há

que se aceitar esse pouco alcance. Aceito porque é uma espécie de maneira de me engajar, de pensar política. Tive um pouco de inspiração foucaultiana. Perguntaram ao Michel Foucault se ele não achava que seu pensamento podia dar lugar a um imobilismo. Ele disse que não, porque não é um pensamento que tem um programa, como, por exemplo, tradicionalmente, os pensamentos de esquerda. Você sabe o que vai ouvir deles. E o pensamento de Foucault é totalmente não integralógico, sem finalidade. Dá lugar a um hiperativismo pessimista, o que não paro de fazer. E é pessimista no sentido mais positivo dessa palavra. É pessimista porque isso faz trabalhar, trabalhar, trabalhar, levando ao que a gente pode fazer, eu acho. Fazer algumas indicações. Até viabilizar que se pense alguma coisa. Você viabiliza. Você estuda, estuda, estuda, e mostra, ou faz um poema, faz vários poemas trabalhando aqueles conceitos, deflagrando aquelas imagens, e isso impede que conclusões apressadas sejam tomadas, que haja racismo. O pensamento impede muita coisa. Acho que ele pode alcançar isso. É um tipo de engajamento da poesia e é, um pouco, a minha maneira de ver a linguagem, que de fato é uma linha inspirada; dessa vez, no trabalho de Gilles Deleuze e de Félix Guattari. Não que me ponha a escrever poemas pensando nisso, mas vejo que a maneira como faço – há muitos que falaram melhor – deve ter a ver com isso que acho e inclusive ensino, escrevo também: que a linguagem tem sempre a ver com aquilo que não é linguagem. A linguagem, os fluxos languageiros se ligam sempre a outros fluxos. Por exemplo, os fluxos éticos ou políticos. Acho que isso, por exemplo, está ligado ao fato de eu me entregar à metáfora ou até evitá-la. No livro *Ouro* – “ouro” é uma palavra perigosa, que pode ser imediatamente poética – tentei que “ouro” não fosse metáfora, buscando uma con-

cretude dentro do ouro. A linguagem, não a vejo assim, não vejo os enunciados, não vejo a produção discursiva, inclusive na poesia, como autonomizados. É um engajamento que acontece justamente porque a linguagem sempre se refere a alguma coisa no exterior dela. Daí a qualidade desse engajamento e o que se pode obter com ele. Pelo próprio fato, por obra da expressão criadora, você pode convocar mutações no social. Mutações subjetivas. Acho que não se pode controlar, que pode acontecer. O fluxo da linguagem, em relação com esses outros fluxos, que não são feitos de linguagem, esses fluxos que são ações e paixões, o social, mesmo por isso, essa indissociabilidade entre a linguagem e o que não é linguagem, a própria expressão criadora, é o que quero entender. Pode abrir barras dissociadas, novos criadores, pode contagiar e provocar mutações. Então o pouco alcance me desconsola realmente, mas também aposto nisso, em se parciar, mesmo que não se possa ver o resultado. Vale a pena perseverar e o que há é o que há a fazer.

*Existem, em sua obra, algumas referências a poetas russos, quando sobressalta a leitora que há dentro da poeta. Gostaria que falasse da sua experiência como leitora da poesia russa e como ela influencia a sua obra, se é que existe uma influência direta.*

*Ricardo Piglia, em Formas breves, afirma que o “tradutor se instala nas margens da linguagem e parece sempre a ponto de escrever numa terceira língua, numa língua inventada”. Nesse sentido, Piglia conclui, “a tradução é um dos meios fundamentais de enriquecimento e de transformação da língua literária”. Você é cotradutora de Mil platôs, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e também de As rosas, de Rainer Maria Rilke. A tradução colabora ou já colaborou de alguma maneira em seu processo criativo dirigido à poesia?*

Eu vou ler o poema “Amo teus olhos, meu amigo”, que abre o *Estúdio*, porque foi [escrito] a partir do poeta russo Fiódor Tiútchev:

Amo teus olhos, meu amigo  
Alçados ao céu  
no alcance do círculo,  
superfície glace do vidro  
face dos brilhos  
de longo lance  
que o riso retoma  
e relança na forma  
mais viva.

Amo teus olhos, meu amigo  
Trazidos à altura do mundo,  
sinceros, concretos, macios  
na curvatura dos cílios  
nas superfícies do fundo.

Amo teus olhos, meu amigo  
Insubmissos ao passo  
que abertos e positivos,  
claros, certos, táteis  
o mistério vem de raro  
charme, nada fáceis  
finos e queridos.

Amo teus olhos, meu amigo.

Não sei se vocês conhecem esse poema, não sei se vocês viram aquele filme do [Andrei] Tarkovsky, *Stalker*. A filha do *stalker* é uma menina excepcional, com problemas físicos, é uma garota extraordinária, com poderes extrassensoriais. Ela lê esse poema do Fiódor Tiútchev. Há outras coisas. Vou ler esse aqui, dedicado à Marina Tzivetáieva. É do livro *Fôlego*.

Minha neve tua neve  
tangentes projéteis  
atômicos – linhas  
no globo terrestre  
a cruzar a Rússia  
as brasas da boca  
o Brasil rompe os mapas  
eu persigo: tentativas de versos  
tu eslava: sortilégio  
tua vida dura  
neve: minha rubra  
raiva: nós duas  
tua infinita paciência  
de esperar pela Rússia  
foste musa  
amantes: muitos  
para as duas  
tua neve: alva página tua  
inscrições febris  
sábua musa – marina  
neve neve! Poetisa  
libélula noturna  
amazona.

A citação do Ricardo Piglia é muito boa. Vocês, novamente, se aproximaram muito, por meio da leitura dele, da minha escritura e da minha própria leitura, porque Piglia fala que traduzir é estar “nas margens da linguagem” e construir “uma terceira língua”. Nisso é que tenho me inspirado também, bastante a partir da teoria da tradução do Walter Benjamin. Ele diz que a obra de arte dura, tem uma maturação, que ele chama, na tradução inglesa, *afterlife*, uma vida pós-morte, uma pós-vida. Tem uma duração, ela vai durando, e a tradução ocorre nesse momento, nesse processo de maturação. As línguas estão em complementaridade mútua, mas são diferentes. Existem modos de intenção diferentes. Então, acho interessante essa ideia – que é de fato uma ideia simples, a gente pode até sentir, na teorização – que as línguas se arremessam umas em direção às outras. Elas se impulsionam para fora, na direção das outras, por suas diferenças. Elas se arremessam e se encontram assim, o que tem sido útil para mim. Acho que tenho sentido muito isso à medida que estudo outras línguas – poucas que sejam, mas estudo bastante, e isso me ajuda na poesia. A leitura da poesia de outras línguas e até da língua portuguesa me ajuda. Isso pode ser criador. É interessante aproveitar esse arremesso. Em nome disso também, acho que a tradução pode ser um exercício ótimo para o poeta. Um ótimo exercício. Deve ser o mais modesto possível, do mesmo modo que a escritura da poesia deve ser. Pode apimentar muito a escritura na sua própria língua, aproveitar esse estado de fluxo das línguas. A leitura da poesia russa é de fato importante para mim. Começou, como para muitos de nós, com os irmãos [Augusto e Haroldo de] Campos e do Boris Schneiderman, com suas traduções e introduções dessas, embora posteriormente eu tenha me afastado desse estilo de tradução. Apesar de eu achar que é muito interessante,

acabei traduzindo bem diferente. Mas são muito bonitos os poemas que resultam dessas coletâneas. São importantes para o leitor brasileiro. E a leitura é, sobretudo, desses poetas das décadas de 1910, 1920, como a Anna Akhmatova, a Marina Tzivetáieva, o [Vladimir] Maiakovsky... Depois, outros, como o Fiódor Tiútchev, além do meu estudo de língua russa, na época em que ainda havia a União Soviética. O curso era na Rua das Marrecas, no Instituto Brasil-União Soviética, no cantinho da Lapa. Era uma época em que, realmente, a Rússia era um outro mundo: oferecia toda uma alteridade em relação ao Ocidente capitalista, era outra situação. Não precisava ser comunista para perceber e ver a beleza disso. Havia aquela alteridade da Rússia e da língua russa, e a vontade de ler no original, que posso ler com limitações. É uma língua difícilima; de fato, esqueci muita coisa.

*E é uma língua muito poética.*

É, é muito poética, é verdade. Realizei um pouco esse desejo. Há anos, até preciso voltar um pouco a isso, traduzi o poema “O veredicto”, da Anna Akhmatova, e o Haroldo [de Campos], me lembro, foi muito bom comigo. Ele leu a tradução do poema. Tenho até hoje a carta dele. Mostrou alguns problemas e acertos. É difícilimo traduzir esse poema. Foi um exercício muito bom. E tem a ver com a minha poesia. Acho que a relação entre poesia e tradução continua acontecendo no meu último livro, o *Estúdio*. Continuo cultivando esse diálogo, o que está relacionado “com a flor das insurreições”, o cravo, que vocês destacam. Com o engajamento. Fiquei muito fascinada por esse período, em que o revolucionário lutava no campo social e no estético. Foi um período em que houve

um monte de perseguições. A prova é que a Anna Akhmatova foi perseguida, tem aspectos horríveis também, mas houve momentos de grande arremesso, de grande inspiração, de florescimento nas letras, nas artes plásticas... O Maiakovsky... Tipografia... O cartaz que Maiakovsky dedicou... E as próprias reuniões dos trabalhadores, os cartazes eram incríveis, lindos, vocês já devem ter visto em exposições. Então, a revolução é acompanhada de uma revolução estética, o que durou pouco. Talvez isso só possa durar pouco. As coisas se perdem e se degradam, mas isso me atrai muito nesse período revolucionário. Funciona o diálogo com a poesia russa, mesmo que eu não saiba muito, que seja um cultivo difícil. O mesmo se passa com outros estrangeirismos. Funciona como uma irrupção de estrangeirismos na minha poesia, como o inglês, pelo fato de eu ter morado cinco anos e feito o doutorado nos Estados Unidos. Tenho um cultivo disso, aparece de vez em quando, embora eu tenha feito poucos poemas em inglês, o que me ajudou com a leitura da poesia de língua inglesa em geral. De vez em quando aparece, inclusive, uma evocação aos Estados Unidos. Tento homenageá-los com uma série de poemas, por exemplo, a Anna Dickinson. E a tradução de Rilke, para finalizar, foi muito boa para mim. Foi, modestamente, muito bom conseguir traduzir esses poemas franceses de Rilke, *As rosas*. É um Rilke estrangeiro também, o que me interessou muito. É um Rilke escrevendo numa língua estrangeira para ele. O Rilke escrevendo em francês. Um Rilke “menor”, como já disseram, com um sentido bem positivo de “menor”, um Rilke às voltas com a dificuldade tão fértil que é se “estrangeirizar” um pouco. Até experimentar sua língua como estrangeiro. Na poesia, a gente faz um pouco disso. A gente estranha um pouco a própria língua.

*Antes de encerrar, vamos ler um poema da Janice Caiafa – diferente, um pouco, daqueles que ela própria selecionou – e fazer uma última pergunta. O poema intitula-se “Deixa que seja minha sombra”, de Fôlego.*

Deixa que seja minha sombra  
 fulva alma ave  
 pousada em mim  
 a antecipar-me  
 clara recortada  
 mais deus que o corpo  
 omening  
 augúria alada  
 réstia a sair de mim  
 volutas de um deus  
 ressurrecta beldade  
 escura que não sou eu  
 emissária silente  
 fala por mim  
 ousa partir, sombra  
 mas conta onde vou  
 eu mesma se sombra  
 serei ou sou  
 de alguém  
 ambas um abismo.

*A pergunta que faço é sobre a questão do abismo. O que você tem a dizer sobre a questão do abismo em sua poesia? A presença do abismo na poesia contemporânea é a de sempre ou tem uma nota especial, uma dor especial ou uma forma especial ou qualquer coisa assim? Chamo a*

*sua atenção, Janice, para os paradoxos. Você, como um gato, se enroscou e não falou muito do pontiagudo e do afetuoso. Então estou trazendo o abismo aqui. Você fala d'As rosas, do Rilke. O Dilermando Reis tem uma música muito bonita intitulada "Abismo de rosas". Queria ouvir você falar do abismo. É uma pergunta à queima-roupa.*

É uma palavra muito bonita. Não sei se vou satisfazer você. Acho que escrever poema é sempre um arremesso, é uma qualidade certamente abissal. Concordo com o que o Antonio Carlos [Secchin] diz: ao mesmo tempo, é uma coisa pensada e é uma coisa a que você se atira. Ele falou do João Cabral, que não há nenhuma espontaneidade. É pensar o livro. Acho que foi em meu penúltimo livro que pensei muito se ele não deveria ser totalmente controlado. E me lembro que na época li um artigo do Juan José Saer, "O traço e a cor", que me ajudou muito. O próprio João Cabral revela uma meticulosidade que, aliás, eu particularmente admiro muito e tento ecoar em alguns dos meus poemas – e apenas ecoar, apenas evocar sua companhia, de meticulosamente conseguir ter uma visão conceitual das coisas, do pensamento que a poesia poderia inscrever. Nesse processo há um arremesso no abismo, uma maneira de se arremessar, dessa forma mais contida – talvez "contida" nem seja uma boa palavra. É uma forma de arremesso também. Acho que há um abismo na medida em que a poesia sempre é arriscada. Ela nunca está garantida. O que você vai coligir é, de repente, o que apareceu espontaneamente, como essa cena de Ohio, do Antonio Carlos Secchin, mas que você retoma e ela só vai se transformar em poesia se esse abismo, esse arremesso traz vida para uma coisa que você divide com os outros. Nesse meu texto que o Antonio Carlos citou, acho que houve o momento em que precisei buscar uma iden-

tidade, e retomando aquilo de que falei antes, dos outros fluxos, que estão sempre ligados ao fluxo da escritura e da linguagem, mas não é como autor que você faz isso. É um campo criador, de fato. Você se coloca como componente desse arranjo, fazendo com que os outros participem dessa qualidade abissal, que é a sua expressão. Desse arremesso, dessa coisa estranha, que você conseguiu, sabe-se lá por quê. É, talvez, a estrutura mais arriscada, o eixo mais abissal, o mais arriscado é o de poesia mesmo, acho, em que você de fato se entrega à experimentação. Só é interessante quando outros vão participar disso, quando você vai dividir com outros. Realmente, o poeta, o escritor, é um componente desse eixo. Ele se coloca ali como um componente fundamental. Sem Kafka, por exemplo, não haveria aquilo ali, só ele escreveria daquela forma. É um cuidado que acho que o autor deve sempre tomar, mesmo: não se colocar na frente do texto.

