



Roberto Correa dos Santos: a traça, o traçado da obra

Mauricio Chamarelli Gutierrez*

“Os inacreditáveis entendem o viver
se habitando o buraco do morto”.

Roberto Correa dos Santos e André Monteiro

No dia 4 de maio de 2016, em um aula pública na Faculdade de Letras da UFJF, o professor Luiz Fernando Medeiros propunha uma tradução inventiva e/ou traidora para uma palavra que será meu mote aqui. Na ocasião, dizia o professor, para que se preservasse o gênero do substantivo, o conceito da *trace* derridiana deveria ser traduzido não pelo masculino e mais correto *rastro* (nem, obviamente, pelo falso cognato *traço*), mas pelo substantivo feminino *traça*. O argumento da preservação do gênero é, me parece, estratégico, no sentido de que abre uma possibilidade de leitura mais abrangente do que promete. Primeiramente, promete-se uma correspondência de gênero à qual se chega por uma curiosa proximidade sonora, habitualmente sacrificada na tradução mais precisa por *rastro*. Por outro lado, *trace-traça* não deixa de ressoar a inaudível (e intraduzível) troca do ‘e’ pelo ‘a’ na famosa *différance* derridiana e não somente na troca da marca do feminino em francês (‘e’) pela marca equivalente em português (‘a’): aqui, a troca se faz, talvez, audível, de uma língua a outra (talvez na medida em que a pronúncia das vogais pós-tônicas

* Pós-doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

no português costuma se apagar: *trace*... traça... deixando a carga da pronúncia do ‘r’ a troca de línguas); mas mesmo essa escuta se dá somente na medida em que se deseja silenciar aquilo que fala na voz da tradução, a troca dos gêneros *la trace* – o rastro. Além disso, a proximidade sonora esconde – dessa vez totalmente inaudível – a diferença entre o ‘ç’ e o ‘c’, ambos, nas duas línguas, pronunciados como fricativa alveolar surda [s]. A *différance* [s]/[s] escreve – ou antes desenha – aqui o corpo mesmo do inseto, como se a ‘cedilha’, a cobrinha que se estende para baixo do ‘c’ no ‘ç’, fosse o símile gráfico – quase um caligrama – do pequeno corpo que se dispõe para fora do casulo, elíptico e achatado, da *Phereoeca Uterella*, corpo que se retrai e se estende conferindo, assim, o movimento de minhoca pelo qual, antes da fase adulta, a traça-das-paredes se locomove levando consigo seu casulo – pequena casa onde se protege seu futuro de pupa e de voo, como que uma diminuta *arché* dessa arquitraça; origem contemporânea de seu caminho, agora ainda um túnel, uma passagem mais do que uma fonte (na medida em que se abre para os dois lados); por outro lado, origem de um evento por vir, a pupa, e que é, ainda, desde sempre atravessada pelo rastro, o resto e as cinzas de outras passagens: a traça-das-paredes tece seu casulo com terra, poeira e dejetos de outros insetos.

Entre os restos da fala cujas provocações reconstituo aqui, paira, no entanto, uma dúvida. A de que a traça visada por Luiz Fernando Medeiros não fosse talvez a acima descrita, a *Phereoeca uterella*, chamada traça-das-paredes em Portugal e, ao menos no dialeto habitual brasileiro, referida simplesmente como traça (da família *Tineidae*, ordem dos lepidópteros, ou seja, na verdade um tipo de mariposa, um *papillon* que em francês também é, me parece, referida como *mite*); mas a *Lepisma saccharina*, a traça-dos-livros

(na França, *poisson d'argent* como, em Portugal, bicho-da-prata ou peixinho-de-prata). De todo modo, pondo de lado qualquer intenção supostamente original (do professor Luiz Fernando), é nesta traça que penso quando me ocorre que aquela ruptura de sentido que a tradução *trace*-traça produzia parece em certo sentido falsa: ao menos na representação temerosa dos bibliômanos que somos, a traça é um rastro, é tão somente o furo que deixa atrás de si mesma, cuja visibilidade, cuja vida e sobrevivência excede em muito o diminuto 1cm e os raros 4 anos a que pode chegar o seu corpo. Chego à conclusão de que nunca vi uma *Lepisma saccharina* (que, de acordo com o que pude descobrir, não tem casulo ou pupa nem chega a voar). Mesmo assim, convivi ao longo de dias, semanas e de muitas páginas com a espessura perturbadora daqueles pequeninos furos – rastros de uma passagem que nunca acontecera, que nunca fora senão rastro –, buraquinhos que violavam, por sua vez, os livros, esses livros velhos, mais velhos do que eu e do que o tempo em que os li, herdados, na maior parte das vezes, dos pais, dos avós ou do bisavô (Essas heranças – furadas, como toda herança – vinham, não raro, datadas e recheadas de rasuras e inscrições, ora o carimbo nominal do bisavô, ora as anotações paternas, ora os sublinhados maternos).

A traça é, em mais de um sentido, o inseto da desconstrução. Rasura a herança, lê a tradição perfurando-a, cavando talvez o seu caminho na convivência entre o que se disse e o que se mostrou – ou pode se mostrar – de contrário; ela o faz, ainda, de acordo com uma outra linearidade, ou uma não linearidade, subvertendo a progressão grafemática da palavra, da frase e da linha em uma transversal de profundidade do objeto livro, de trás para frente ou não, indo e vindo, saltando de página a página, tecendo sua constelação como quem cita – ao revés (assim como a *sericoltura* do bicho-da-seda,

nem a citação nem a bibliomania são *coisa do homem*) – e deglutindo a matéria escrita sem qualquer remissão a uma ‘voz’ (sua boca é toda deglutição, corpo pura fome).

É nesse sentido que me utilizo da provocação de Luiz Fernando – atrelada a uma leitura talvez apressada de Derrida, leitura transversal, leitura de traça... – para ler algo da obra de Roberto Corrêa dos Santos. Primeiramente, o desafio aí constantemente lançado à possibilidade da separação entre o que é obra considerada crítico-teórica e o que é obra dita literária parece se dar a ler em relação com a provocação derridiana contida na ideia de rastro originário. A escrita de Roberto trabalha sempre em um limiar entre gêneros (‘poema visual’, ‘ensaio’, ‘livro-de-artista’, ‘livro-instalação’...); mais importante do que isso, no entanto, me parece a suspensão da divisão tradicional entre texto (suposto) primeiro – literário (“colorido”, como celebrou Pucheu se contrapondo a Antonio Candido. Cf.: Pucheu: 2007, 11-26) – e texto (suposto) secundário – crítico-teórico (cinzento, segundo o já referido texto de Pucheu). Essa divisão, sobre a qual se fundamenta certa prática e certo conceito de crítica (a que me refiro aqui como ‘tradicional’, por falta de palavra melhor), parece, por sua vez, repousar sobre a cisão presença/representação, e não parece ser senão essa cisão o que se herda e se reafirma a cada vez em que se opõe o texto literário “primeiro” e sua paráfrase, explicação ou análise críticas. Trata-se aqui, para certa crítica, de uma existência parasitária, no sentido daquela “lógica do parasita” que a escrita obrigava a reconsiderar na primeira parte de *Da gramatologia* (Derrida: 1973, 66).

Ora, se algo se pode dizer da obra de Roberto é que ela teima em desarticular e impossibilitar essa separação e essa lógica. Desde muito cedo, *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e*

interdisciplinaridade (1989) já formulava a demanda de fazer “do ler um gesto criador”, e de aproximar a crítica e o estudo da literatura da “espessura da produção artística” (Dos Santos: 1989, 71). Esse gesto era aí pensado, inclusive, em relação com a prática da cópia nas Belas Artes, prática que se caracterizava, de todo modo, por uma produção ativa, de tal maneira que, em Roberto, estudar é um fazer ativo, tanto quanto repetir é produzir uma diferença. É, no entanto, nos anos 2000 que essa proposta parece se radicalizar.

Tal radicalização se torna sensível a partir principalmente de dois livros que me parecem paradigmáticos nesse sentido: *O livro fúcsia de Clarice Lispector* (2001) e *Luiza Neto Jorge: códigos de movimento* (2004). O primeiro poderia nos levar a repensar a inscrição do nome alheio no título de qualquer livro de crítica literária, quero dizer, a inscrição do nome do objeto de estudo no título – prática comum em que qualquer hospitalidade parece estancada ou encapsulada – dá aqui a volta sobre si mesma, como também percebeu Alberto Pucheu (2014): *O livro fúcsia é de Clarice Lispector ou de Roberto Correa dos Santos? O livro fúcsia de Clarice Lispector*, de Roberto Correa dos Santos – a vírgula assegurando aqui a menor divisão possível entre um e outro, entre Roberto e Clarice; a vírgula podendo ser abolida ou rasurada – *O livro fúcsia de Clarice Lispector de Roberto Correa dos Santos* – e os nomes invertidos – *O livro fúcsia de Roberto Correa dos Santos de Clarice Lispector*. Ou, ainda, a vírgula podendo ser acatada enquanto mais um caligrama do diminuto corpo sinuoso da traça. Vírgula vermícula, no francês *ver-gule*, deglutindo-se a si mesma e devorando, por dentro e pelo meio, a separação dos nomes, sobrepondo-os. O livro *sobre*, sobre Clarice, sobre esse nome, põe, em Roberto, nome sobre nome, um sobre um outro, como rasura ou, ainda, como cavalgada: um cavalga o outro que o recebe como em uma experiência mediúcnica de

possessão. Por ocasião da organização de uma coletânea de frases de Clarice, Roberto, desgostoso dos rumos excessivamente comerciais que a edição tomava, defendia sua posição, ao telefone com o filho da mesma Clarice, dizendo ser seu *cavalo*, aquele que a recebe, que é possuído por ela. (Na metáfora religiosa ressoa, aliás, o animal, figura recorrente nos livros de Clarice: ao menos, salvo engano, no *Livro dos prazeres* e em *Perto do coração selvagem*.)

Muito além do título, *O livro fúcsia de Clarice Lispector* não é um livro de crítica no sentido tradicional e talvez não o seja em sentido nenhum. Há, parece, citações não indicadas, referências, mas o tom passa longe do teórico e a coisa toda se parece muito mais com uma encenação na qual Clarice, Roberto e o leitor figuram como personagens. O livro traz todas as páginas pares em branco (como costuma acontecer em pequenos livros de poemas) e é composto de fragmentos em prosa, de tamanho desigual, mas nunca ultrapassando 7 linhas. Entre esses textos passa um traço que se estende por duas linhas e ainda pelo afastamento de parágrafo na terceira, e que não vem no espaço debaixo da linha, onde passaria a marcação de um trecho sublinhado, mas na altura do texto mesmo, tracejando o silêncio, desrecalcando o espaço em branco da página. Essa linha – a tentação é ver nela outro caligrama da traça – pareceria talvez querer invadir o texto, rasurá-lo ou carcomê-lo (como propôs, mais uma vez, Pucheu):

Desenhos incertos regulam vossa subjetividade racional.
O excesso inibe (Clarice, a mesa farta). Clarice, não rapidamente, impossível. A Senhora ressoa, prossegue no coração de outros órgãos. Envolver-nos resta-nos. Clarice, vinde por cá. Sede silenciosa, obediente; não useis agora a água de colônia de Coty.

À primeira palavra dita, afunda-se o pé. Mais outra e afunda-se mais um pouco. Depois, já não se sabem as razões; está-se irremediavelmente submerso. Afogai-nos na portátil máquina de escrever Olympia apoiada no moveção sobre-as-pernas-de-mulher-de-grandes-mãos (Dos Santos: 2001, 11).

O excesso inibe, o excesso daquela Senhora – também chamada *Madame, Soberana, Majestade*. E escrever se dá entre submergir ou afogar-se nesse impossível, passando por entre linhas soberanas, asfixiantes. É, então, o inverso daquela tentação que se mostra, é o texto que rasura a linha e não o contrário: essa linha plana, total e inteira, idêntica a si mesma, sem furos ou vazios – o texto se faz sua traça, o gosto sinuoso dos volteios e curvas indo e vindo por entre a retidão do linear, o texto entrando e passando nas entrelinhas, abrindo furos e um caminho por onde talvez se respira:

Tomar fôlego. À faca, abrir espaço nos imaginários carregados de áspera verbalidade. Assim não há como excursionar; nem como facilmente sair: a selva, o âmago convulso. Entre as sensações ágeis, vigilância. Firme e lógica, a Dama grita: acorde, reconheça seu desejo, vire-se de modo frontal à trêmula vida. E ponto (Dos Santos: 2001, 21).

Em Roberto, ‘escrever sobre’ se dá sempre tão somente como ‘escrever’, assim como ‘escrever’ se dá sempre como ‘escrever sobre’; o nome do outro, os nomes de outros estão, de alguma forma, sempre presentes – ou antes, assombram sempre na impossibilidade espectral de decidir entre sua presença ou sua ausência; são

fantasmas que invadem qualquer solidão, rasgam qualquer escrita supostamente autônoma.

No exemplar de que disponho do livro *Humana história do rosto – estudos de setas e retratos egográficos* (2011), por exemplo, consta uma dedicatória enigmática: “querido, acolha este ensaio sobre, talvez, Artaud”. O *talvez* é significativo: nada no livro parece reenviar a Artaud (ao pouco ou quase nada que acesso por esse nome). O nome sequer aparece no corpo do texto e o tom não é nem de longe o tom esperado de um ensaio. Talvez o que importe aqui não seja se perguntar o quanto de Artaud há nessa *Humana história do rosto* – mas o quanto de outro há em toda *egografia*, em toda escrita e em todo ‘ego’, o quanto de seta em todo rosto (*flecha* mais do que *maçã*) o quanto de tiro em todo retrato (para o disparo da câmera se diz em inglês *to shoot*). O que interessa é talvez assumir o risco de que não *sobre* nada daquilo *sobre* o que Roberto escrevia, o risco de que talvez ‘escrever sobre’ seja escrever a sobra, escrever enquanto sobra ou resto, fazer da sobra – e já do sobre – a escrita.

O livro ‘sobre’ Luiza Neto Jorge não parece possuído por esta. Antes, parece que ali é Roberto o sujeito da possessão, é ele quem cavalga seu objeto, Luiza (mas seria preciso pensar, sobretudo, a indiscernibilidade desses dois movimentos, dessas possessões-desapropriações). Aqui Roberto escreve, sim, *sobre* Luiza, com violência literal, entre coito e soterramento: Luiza aparece (?) rasurada, entremeada de desenhos, tem suas frases recortadas, seu retrato retocado e a quebra entre alguns de seus versos subvertida ou totalmente desconsiderada. O livro se apresenta como uma xerox, como um original que é desde sempre cópia e repetição de si mesmo, encadernado na horizontal (como se se tratasse de deitar Luiza, de se deitar com ela ou sobre ela). O corpo do livro segue quase sempre

em uma série dupla, as páginas pares se compõem de imagens, fotos, desenhos misturados a versos de Luiza recortados e colados; sobre essas imagens Roberto desenha, rabisca, rasura e, com frequência, repete à mão as citações datilografadas. As páginas ímpares, por sua vez, trazem o texto de Roberto (?) espaçado e atravessado eventualmente por travessões ou traços extensos. Essa série é interrompida pelo que é introduzido como o adagiário: uma compilação de citações traidoras de Luiza (a maior parte presente em outras partes do livro), divididas em duas séries a que correspondem duas colunas paralelas, após o que a divisão anterior é retomada.

Mais uma vez, escrever aqui – mais do que escrever contra – é escrever sobre e *por sobre*, em um gesto que implica, sim, a violência de rasuras, quebras, voltas e inversões. Essa violência é sobretudo sensível no momento em que o texto narra o encontro com o texto de Luiza. (Reproduzo aqui, mal, o texto escrito, deixando de lado seu espaçamento peculiar e sua horizontalidade na página; ele é, além disso, interrompido duas vezes pelas páginas pares, compostas de imagens e grafismos que não reproduzo aqui, sinalizando, no entanto, com barras duplas o momento desses cortes):

[Viu-lhe as fotos na edição em xerox de Poesia (1960-1989), organizada e belamente // prefaciada pelo Senhor Fernando Cabral Martins]. Olhando-a na reprodução escurecida das fotocopiadoras, não resiste. A fotocópia gesta-se em imediato parentesco com o desenho a carvão; assim, dedica-se ele, também senhor, selecionado o lápis, a retocar-lhe os olhos, um pouco descidos (o que lhes dá uma tristeza campesina), aumentando-lhes o traço a certa altura; retirada a linha curva, fez, conforme uma das regras dos textos lidos

(ser reto na expressão), rejuvenescer e iluminar-se todo o rosto, alongando ainda os lábios inferiores, grossos e concentrados, de modo a reduzir o desequilíbrio provindo da força que se enfraquece por deixar tombar (desconsiderando o conjunto), o peso em um sítio predominante. Cobre-lhe o homem as orelhas com o escuro cabelo, como se com o tempo // pudesse ter crescido. Tudo fazer (qual um apaixonado retratista) para conciliarem-se alma e letra. Ao suavizar levemente o queixo e o nariz, quase então reconhece sob o desenho: Clarice (assim diz por consentimento pessoal). No entanto deixa de modificar a inegável visível – embora súbita e assustadora de um homem outro, ali retido, mas prestes a assaltar-lhe a face de uma vez por todas: Artaud. Necessário será dar o contraveneno imprescindível para proteger, não o rosto de Luiza, a Senhora Dona Luiza, porém a sua escrita; protegê-la da exorbitante loucura iluminada, os entrecortes de lucidez daqueles seus quase pares. Então. Então simplesmente a fiz sorrir, um pouco doce, meio serena (Dos Santos: 2004, 19-23).

Mais uma vez, ressaí o teatral, o cênico. A narrativa, sim, mas iniciada por uma indicação entre colchetes como uma rubrica. Assim, o jogo em Roberto entre essas possessões que desmantelam qualquer origem ou originalidade, a ação entre senhores, entre os soberbos senhores dessa escrita – não os sujeitos, *donos*, que supostamente os antecederiam, mas a escrita mesma, que impõe sua violência e se gesta, assim, entre golpes de lápis. A narrativa do acesso ao livro de poemas por meio da xerox se radicaliza em um livro que é, ele mesmo, xerocado; o jogo com essas fotocópias ocupa largamente

ainda as páginas pares, onde as imagens e os versos que, cortados e colados, são muito provavelmente fotocopiados. No que toca ao retrato, é curioso que os retoques, que se dizem mobilizados pelo projeto de uma correspondência impossível com uma origem superior (conciliação entre alma e letra), acabem resultando no oposto de um radical alheamento: ao rosto assomam outros rostos, como assombrações.

Luiza é também Senhora, *Senhora Dona Luiza Neto Jorge, Senhora-da-Letra*. Ela toma, ocupa, invade. É preciso matar Luiza, matar Luiza para poder escrever, para escrever sobre ela ou – a tentação aqui seria dizer: para escrever *simplesmente*, caso isso fosse possível, caso a escrita não fosse em Roberto sempre dobrada por um outro, não se dobrasse sempre a um outro, a algo de outro, como se escrever não fosse *A arte de ceder* (título de um livro de 1992). Ceder aqui é tornar-se quem cede, quem sedia, é tornar-se a *sede* de outros, muitos outros, mas é também ceder à fome, ceder à *sede* de degluti-los, de bebê-los e embriagar-se com eles. Comer – ou como diz a gíria: traçar, por analogia com a devoração destrutiva das traças – opera sempre uma certa violência. É preciso quebrar as cadeias *proteicas* – as linhas de Proteu desses poemas, sempre prontos a tornarem-se outros e outros e outros ainda –, é preciso desmontar e reacoplar, recortar e colar. Comer, como diz a terminologia biológica, envolve uma certa *queima*, atear fogo, deixar arder... toda uma alquimia:

Poemas (aparelhos) pedem, como seres, auxílio, pois carecem do emprego de uma poderosa pragmática: poemas há que obtêm circuito por intermédio da imobilidade gerada pelo claustro e pela retenção. Outros, por explicitarem sua vontade nômade e gregária, saindo da casa, indo à rua. Não

importando, contudo, em um caso como no outro, o fato de que se encontrem quase sempre sob o risco – por opção ou por inevitabilidade (e assim é) – de (por aparelhos serem): queimarem. Ou (em pouco uso) sofrem enormes danos. Morrer (ser outro) pode ser o objetivo de toda arte: a morte não para tornar-se comentada, mas vivida. E a morte, a dos aparelhos, não é, definitivamente, problema deles (assim como a nossa). Leiamos os mortos poemas (mas que, sábios, despertam à noite)! destituamos. Poemas ganham quando explodem ou ARDEM. Quando recusam. Ou cedem (por destemor). Deles recolheremos as partes, peças a acoplar a outras partes e a outras peças de outros, outros, outros. Reatualizam-se terceiros: torná-los O.U.T.R.Í.S.S.I.M.O.S.. Nós; nós largaremos a função de operadores. Seremos também O.U.T.R.Í.S.S.I.M.O.S.. (Dos Santos: 2004, 71-3).

Matar, arder, explodir, reatualizar, recortar, acoplar... ler é ter com as cinzas, assim como escrever é descobrir-se uma traça cavando furos por entre as letras de outros, como pontos entre as letras dos *O.U.T.R.Í.S.S.I.M.O.S.*. É também nesse sentido que não cabe distinguir a escrita ‘crítica’ da ‘poética’: há sempre um nome, mesmo que silenciado, há sempre um outro. Ou mais precisamente: é sempre desde “obras anteriores”, é sempre com elas que se escreve nessa *Clínica de artista*. Em Roberto, retorna sempre essa dinâmica entre “erguer”(-se?), “saltar” (por sobre? por entre?) e “seguir” na esteira desses *treze mil vezes treze mil vezes treze mil ossos* (jogo aqui com títulos de seções do referido livro: erguer, saltar, seguir...). Aí, sim, os mortos, os cadáveres ou as cinzas do que queimou – mas, sobretudo se no plural, todo um ossuário em meio ao qual a linha de

Roberto se cava, escava, revolve. Talvez não caiba falar aqui em verso a tratar da escrita daquele que recusa o poema-forma e dessas linhas inquietas que não se isolam à esquerda da página, mas dançam pela sua superfície, se espaçam de um canto a outro, com vazios no meio, saltando de um lado para o outro, como se quisessem esgarçar ou rasgar seu suporte. Como se tecessem seu caminho em meio a uma página cinza, acinzentada, sempre atravessada, rasurada por muitos restos e outros ossos; como se mais do que escrever, se tratasse de abrir a frase como um vão *em meio a que* – como uma *galeria* dessas que cavam e habitam os cupins, as formigas e, mais uma vez, as traças. Roberto é um desses *Animais de galeria* de que fala um poema de *Clínica de artista* (Dos Santos: 2011b, 81); e a metáfora insectoide não pode ser deixada de lado para manter a ambiguidade do termo ‘galeria’ e ver nela a inversão do espaço interior (espaço privilegiado da arte, ao menos em sua exposição mercantil) em exterior, em furo e vazio carcomendo toda interioridade – perscrutando o fora de todo dentro. O jogo entre interior e exterior retoma, por sua vez, outro poema de *Clínica de artista*, que leva o significativo título de “obras anteriores” e encena a permeabilidade da escrita a esses ossos de obras:

obras anteriores

nos domínios do obsedante artístico o menino encontra-se.
percebe mas não se importa com a sabedoria existencial da
arte. nem com a violência afetiva do cubo que abriga esse
indiferente pequeno homem agora.

no cubo em que entrou

sem saber

perscruta-se o fora de seu dentro.

algo pelo olho fisga-o. conduz-se assim o olho até à direita da linha do quadro. volta à esquerda. está tomado.

quer sair.

recusa ainda no que pode
o fato de ter de se cuidar.
onde se entra quando se entra é o que perguntaria antes de
se contorcer em obra.

(Dos Santos: 2011b, 74)

A cena descrita é ao mesmo tempo a cena da leitura do texto ele mesmo, e o menino envolve-se no cubo que é já o quase cubo do livro ou a página quadro quadrilateral que o leitor tem diante de si. Esse relevo é realçado pelo lance isomórfico que joga o leitor – como já o menino – da extrema direita da página à extrema esquerda da linha que recomeça. O texto formula o que me parece uma poética de Roberto Correa dos Santos e que se desenha resumidamente no trecho “está tomado. // quer sair.”; mas isso de tal maneira que aquilo que constantemente aparece dividido se indiscerne: entrar no cubo, ser ocupado ou deixar-se obsedar por ele é ao mesmo tempo esvair-se, e descobrir-se lançado fora daquilo que, em formato de cubo, se pretendia continente. O dentro é aqui o fora – onde se entra quando se entra quando entrar se dá antes de mais nada no movimento da traça? O animal de Roberto, por excelência, é este por meio do qual o dentro se reverte em fora e furo e “os domínios do obsedante artístico” – o que nessas senhoras, nesses senhais senhoris há de asfixiante – se mostram vão de passagem, ou ainda: imperativo de um movimento aberrante no qual não se pode mais decidir pelo fora ou pelo dentro.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973.
- _____. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.
- DOS SANTOS, Roberto Correa. *A arte de ceder*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1992.
- _____. *Clínica de artista I: face ao reto o lobo*. Rio de Janeiro: Circuito, 2011a.
- _____. *Clínica de artista II: seis livros treze mil vezes treze mil vezes treze mil ossos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2011b.
- _____. *Humana história do rosto: estudos de setas em retratos egográficos*. Rio de Janeiro: Museu do Mundo, 2011c.
- _____. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti, 2001.
- _____. *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*. Rio de Janeiro: Ang, 2004.
- _____. *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento; a literatura e seus entornos interventivos*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- _____. “Roberto Correa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto “ensaio teórico-crítico-experimental””. In: _____. *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, pp. 183-248.

Resumo

A obra de Roberto Correa dos Santos desafia os limites de gênero, situando-se em um limiar onde talvez não importe mais a determinação de uma obra como ‘poema’, ‘ensaio’ ou ‘livro-de-artista’. A convocação de nomes de autores e obras alheios (Clarice Lispector, Luiza Neto Jorge, Oswald de Andrade, Artaud), para os títulos e o corpo dessa escrita, parece ainda querer situá-la no horizonte de uma crítica literária anômala, na medida em que rasura a divisão tradicional entre texto (suposto) primeiro – literário – e texto (suposto) secundário – crítico-teórico. Interessaria ler esse gesto de inscrição rasurada do outro em ressonância com *la trace* derridiana talvez em mais de um sentido. Primeiramente, enquanto *rastro originário* que desconstrói a divisão presença/representação que a crítica, como concebida habitualmente, herda e reafirma por meio da divisão texto primeiro/paráfrase, explicação ou análise crítica. Mas, sobretudo, gostaríamos de acatar uma provocação verbal do professor Luiz Fernando Medeiros, que propunha pensar *la trace* em uma tradução traidora que preservaria na palavra o gênero feminino do francês: enquanto *a traça* – esse inseto desconstrucionista – figura frequente, aliás, na obra de Roberto – que percorre os livros em transversal antropofágica, deglutindo e escrevendo, por entre as obras alheias, o seu traçado tracejado.

Palavras-chave: crítica literária; rastro; Derrida; Roberto Correa dos Santos.

Abstract

Hardly classified under any literary genre, the work of Roberto Correa dos Santos tends to remain under a threshold where the essential is no longer the definition of a text as ‘poem’, ‘essay’ or ‘artist-book’ (concept created and adopted by the referred author). Provoking us to consider his work as a sort of aberrant literary criticism, dos Santos summons to his titles and to his own work the names of other authors (such as the Brazilian writers Clarice Lispector and Oswald de Andrade, or the Portuguese

poet Luiza Neto Jorge or even Antonin Artaud), blotting the classical separation between the (allegedly) 'original' text – that is: literature; – and the (allegedly) 'secondary' text – that is: its critical paraphrase or analysis in theory. This paper seeks to understand this gesture of blotted inscription of the other in resonance with the Derridian concept of 'trace', in more than one sense. Foremost, we mean to understand 'trace' as the 'originary trace' or 'archi-trace' that deconstructs the classical separation presence/representation – separation that literary criticism itself inherits and emulates by means of the separation between original/paraphrase, interpretation or critical analysis. But above all we seek to incorporate a verbal incitement by Professor Luiz Fernando Medeiros, and think 'la trace' as *moth* (in Portuguese: 'traça', in a perverted translation that, supported on a phonetic similarity, preserves the feminine gender of the original French and radically changes its meaning). The moth: the insect of deconstruction – frequently figured, by the way, in the work of dos Santos – that roams through books and texts of other authors in an anthropophagic cross-cut, writing and eating away its own trajectory, amid foreign works.

Keywords: literary criticism; trace; Derrida; Roberto Correa dos Santos.