

Junho | 2018

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

19



FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

ARTIGOS

ANDRÉ LUIZ ALSEMI
GENILDA AZERÉDO
MARCELO ALVES
MARIANA SIERRA

ENSAIOS

DAIANE CRIVELARO
DAVID LOPES DA SILVA
JULIANA PEREIRA
TÚLIO D'EL-REY

ENTREVISTAS

LUIZ COSTA LIMA
por Ana Lúcia Oliveira, Fábio Lopes da Silva, Georg Otte e Italo Moriconi
RICARDO LÍSIAS
por Ingrid Brioso Rieumont, Lara Norgaard e Márcia de Castro Borges

RESENHAS

GUSTAVO ROCHA
MARCELO MALDONADO
MARCOS PASCHE
PILAR LAGO E LOUSA
ROBERTO BOZETTI

Junho | 2018

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

19



UFRJ

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea

www.forumdeliteratura.com

Publicação do Setor de Literatura Brasileira, em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ

ORGANIZADOR DESTE NÚMERO

Godofredo de Oliveira Neto, UFRJ, Brasil

EDITOR-CHEFE

Dau Bastos, UFRJ, Brasil

EDITORAS-ADJUNTAS

Anélia Pietrani, UFRJ, Brasil

Maria Lucia G. de Faria, UFRJ, Brasil

EDITORES-SENIORES

Alcmeno Bastos, UFRJ, Brasil

Rosa Gens, UFRJ, Brasil

EDITORES-ASSISTENTES

Ricardo Vieira Lima, UFRJ, Brasil

Rodrigo Lopes da Fonte, UFRJ, Brasil

Thais Velloso, UFRJ, Brasil

EQUIPE DE REVISÃO

Ana Beatriz Castro, UFRJ, Brasil

Bruno Santos Pereira, UFRJ, Brasil

Felipe Ribeiro, UFRJ, Brasil

João Gabriel Kalili, UFRJ, Brasil

Jerusa Nina, UFRJ, Brasil

Lyza Brasil Herranz, UFRJ, Brasil

Marcelo Maldonado, UFRJ, Brasil

Pedro Vieira de Castro, UFRJ, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

Designer e webmaster

Oyama Sanz, UFRJ, Brasil

Diagramação

Wal Pinto, UFRJ, Brasil

Consultoria

Elir Ferrari, UERJ, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Alckmar Luiz dos Santos, UFSC, Brasil

Antonio Carlos Secchin, UFRJ, Brasil

Célia Pedrosa, UFF, Brasil

Evando Nascimento, UFJF, Brasil

Friedrich Frosch, Universidade de Viena, Áustria

Gustavo Bernardo, UERJ, Brasil

Hans Ulrich Gumbrecht, Universidade de Stanford, EUA

Italo Moriconi, UERJ, Brasil

Jacqueline Penjon, Universidade Sorbonne, França

Joachim Michael, Universidade de Hamburgo, Alemanha

Karl Erik Schøllhammer, PUC-Rio, Brasil

Leonardo Tonus, Universidade Sorbonne, França

Lucia Helena, UFF, Brasil

Luiz Costa Lima, PUC-Rio, Brasil

Pedro Meira Monteiro, Universidade de Princeton, EUA

Regina Dalcastagnè, UnB, Brasil

Silviano Santiago, PUC-Rio, Brasil

Faculdade de Letras da UFRJ

Setor de Literatura Brasileira

Avenida Horácio Macedo, 2.151, Sala D-226

CEP: 21941-917, Rio de Janeiro, RJ

55 21 3938-9750

fdliteratura@gmail.com

CATALOGAÇÃO NA FONTE
Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea - Rio de Janeiro : UFRJ,
Faculdade de Letras, 2009-
Semestral
ISSN 1984-7556

1. Literatura brasileira - Séc. XX-XXI - História e crítica. 2. Escritores brasileiros - Séc. XX-XXI - Crítica e interpretação. 3. Escritores brasileiros - Séc. XX-XXI - Entrevistas. 4. Poetas brasileiros - Séc. XX-XXI - Crítica e interpretação. 5. Poetas brasileiros - Séc. XX-XXI - Entrevistas. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras

ICDDDB 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

9

Artigos

“De ausências e distâncias te construo”: aproximação discursiva e distanciamento físico na correspondência de Caio Fernando Abreu

André Luiz Alselmi

17

Um eu que narra e recita: a lírica lavoura de Raduan Nassar

Genilda Azerêdo

31

Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago: estudo/laboratório

Marcelo Alves

45

Poesia e democracia no Brasil: *Golpe: antologia-manifesto*

Mariana Sierra

57

Ensaios

O *Algum lugar* ocupado por Paloma Vidal:
estudo sobre seu projeto literário

Daiane Crivelaro

75

Da geração 2000 à geração *Meia-noite e vinte*:
o realismo engenhoso de Daniel Galera

David Lopes da Silva

99

Poesia e experiência em *Paris não tem centro*,
de Marília Garcia
Juliana Pereira
119

Entre prosa e poesia:
lições de uma oficina poética com Carlito Azevedo
Túlio D'El-Rey
143

Entrevistas

Luiz Costa Lima
por Ana Lúcia Oliveira, Fábio Lopes da Silva,
Georg Otte e Italo Moriconi
163

Ricardo Lísias
por Ingrid Brioso Rieumont,
Lara Norgaard e Márcia de Castro Borges
199

Resenhas

Os cinco varais do amor
amoridades, de André Salviano
Gustavo Rocha
221

Tempos, homens e lugares possíveis
Outros tempos, de Mauro Iasi
Marcelo Maldonado
227

Pés leves, firme pisar
O sol vinha descalço, de Eduardo Rosal
Marcos Pasche
233

Poesia punk pônei, corpo, colagem e subversão
Furiosa, de Ana Rüsche
Pilar Lago e Lousa
237

A dialética agregadora da lírica
Mecânica aplicada, de Nuno Rau
Roberto Bozetti
245

APRESENTAÇÃO

Godofredo de Oliveira Neto*

Esta edição realmente merece ser comemorada. Primeiramente, pelo equilíbrio dos textos, divididos em partes iguais entre poesia e ficção. Ressalte-se, além disso, o privilégio de veicular, em primeira mão, uma entrevista de quase trinta laudas em que Luiz Costa Lima esbanja brilho. Por fim, mas igualmente importante, a matéria-prima que o leitor terá o prazer de encontrar nas páginas a seguir foi produzida por 26 pesquisadores distribuídos por dezesseis universidades de renome, duas das quais estrangeiras.

Artigos

André Luiz Alselmi dedica seu texto à apreciação de cartas de Caio Fernando Abreu em que evidencia o jogo sutil entre ausência e presença. Para tanto, recorre às ideias de Vincent Kaufmman, para quem a correspondência possibilita uma aproximação no campo discursivo que pode ter como contrapartida o distanciamento físico. No caso do ficcionista gaúcho, esse afastamento é estratégico, ao garantir o isolamento necessário à escrita.

Jonathan Culler, Leyla Perrone-Moisés, Mikhail Bakhtin, Northrop Frye e Ralph Freedman são alguns dos teóricos que Genilda Azerêdo mobiliza para fazer uma leitura de *Lavoura arcaica* em que enfatiza sua natureza lírica. Esmiúça desde o ritmo até o alto teor imagético do texto, passando pela profusão de metáforas. Assim,

* Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

consegue aprofundar e enriquecer a visão do aclamado romance de Raduan Nassar.

A vasta experiência possibilita a Silviano Santiago desrespeitar as fronteiras entre os diferentes gêneros, de modo a fundi-los em narrativas como *Mil rosas roubadas*. Em sua exegese do romance, Marcelo Alves esquadrinha a composição do narrador intelectual, em movimento analítico balizado por observações de Walter Benjamin e reflexões sobre a arte de arte desenvolvidas por Reinaldo Laddaga.

Uma das primeiras reações artísticas ao impeachment de Dilma Rousseff foi a coletânea *Golpe: antologia-manifesto*, da qual Mariana Sierra pinça o prefácio de Marcia Tiburi e o poema de Adriano de Almeida. A analista aproxima os dois escritos pela partilha da capacidade de expandir a democracia. Em sua argumentação, recorre a um arco teórico com início em Aristóteles, passagem pelas vanguardas e chegada em Jacques Rancière.

Ensaio

Dublê de autora e professora de Teoria da Literatura, Paloma Vidal estreou como autora em 2003 e, desde então, vem produzindo uma obra em que se alterna entre romance, conto, texto dramático e escrito veiculado originalmente em blog. Daiane Crivelaro demonstra a proficuidade dessa diversidade, que encontra na entrega franca e consciente à experimentação um dos elementos a conferirem unidade ao todo.

David Lopes da Silva esquadrinha *Meia-noite e vinte*, do qual demonstra a inventividade e, no mesmo passo, nega o caráter polifônico do romance de Daniel Galera, para defender seu pertencimento à chave da autoficção. O arrojado da análise se deixa ver ainda

no combate a leituras consideradas equivocadas e no levantamento da hipótese de a narrativa conter uma reflexão sobre a trajetória do ficcionista.

Paris não tem centro, de Marília Garcia, é objeto de uma abordagem em que Juliana Pereira realça as conexões entre a cidade aos olhos de Baudelaire, dos surrealistas e do próprio eu lírico. Assim, a *flanêrie* e a deambulação se somam à escrita como procura de tradução e busca de contato com o outro. Tal exploração encontra base na recorrência a autores como Roger Caillois e Walter Benjamin.

O último ensaio se atém à oficina virtual que Carlito Azevedo manteve no *Portal Literal*, entre 2005 e 2006. Túlio D'El-Rey mostra como, em vez de transmitir dicas supostamente passíveis de transformar os participantes em produtores de versos, o poeta enfocou questões literárias fundamentais, como a possibilidade de prosa e poesia se imbricarem, além da riqueza potencial do diálogo com outros autores e demais expressões artísticas.

Entrevistas

Em 2017, um conjunto de trinta pesquisadores, vinculados a universidades brasileiras e estrangeiras, entrevistaram Luiz Costa Lima sobre os 28 títulos que o crítico havia lançado até então. As sete mesas-redondas do projeto tiveram como cenário principal o *campus* (UFRJ, UERJ, UFRJ, UFF, PUC-Rio e UNIRIO), em roteiro que levou à Livraria Leonardo da Vinci, no centro do Rio.

Um dos momentos memoráveis do projeto foi o retorno de Luiz à UERJ, onde conversou longamente acerca dos quatro livros que dedicou a uma das principais questões a perpassarem sua longa carreira: a mimesis. Outro aspecto a tornar antológico o extenso

diálogo publicado neste número de nosso periódico é a própria qualidade da interlocução, levada a cabo por Ana Lúcia Oliveira, Italo Moriconi, Fábio Lopes da Silva e Georg Otte.

A segunda entrevista foi realizada nos Estados Unidos, onde Ricardo Lísias participava de um seminário de pós-graduação, a convite de Pedro Meira Monteiro e Lilia Moritz Schwarcz. Ocorrido em outubro de 2016, o papo se mostra marcado pela forte emoção de ainda não se saber como reagir à violenta onda conservadora que tomava conta do Brasil.

As entrevistadoras – Ingrid Brioso Rieumont, Márcia de Castro Borges e Lara Norgaard – colocaram em pauta os descaminhos políticos de nosso país, o estatuto da obra de arte na contemporaneidade, a relação dos autores brasileiros em atividade com o resto do mundo e vários outros temas igualmente relevantes. Invariavelmente, Lísias respondeu com honestidade intelectual, espírito público e soltura de expressão.

Resenhas

Em sua exegese da coletânea *amoridades*, Gustavo Rocha ressalta a habilidade com que, já em sua estreia em livro, André Salviano consegue construir um verdadeiro mosaico de sentimentos desdobrados do amor. O contista se vale de pares de opostos – como autoestima e insegurança, desejo e indiferença – para alinhar narrativas curtas sempre impactantes, agradáveis de ser lidas, sobre os relacionamentos atuais.

Mauro Iasi é bastante conhecido como docente dado à história, à sociologia e à política. A essas frentes de atuação se soma a escrita de poesia, que acaba de render *Outros tempos*, em que Marcelo Maldonado vê a instabilidade do presente sendo confrontada com a

esperança nascida da afetividade e da arte. Segundo o resenhista, o resultado – fruto da combinação entre engajamento e sensibilidade – é bastante exitoso.

Levando em conta o fato de *O sol vinha descalço* ser o primeiro livro de Eduardo Rosal, Marcos Pasche procura situá-lo frente à obra de importantes poetas brasileiros. Imbuído de um comparatismo bem resolvido, não mostra o estreante sob sombra, ao contrário, destaca-lhe tanto a autonomia com que a dicção se assume suave quanto a peculiaridade com que o sol expõe sua variedade simbólica ao longo dos poemas.

Furiosa reúne quatro livros que Ana Rüsche lançou no período de 2005 a 2015. Em sua resenha sobre a antologia, Pilar Lago e Lousa chama a atenção para a qualidade dos versos, dos quais sublinha a contundência e a assertividade. Ao centrar o enfoque no corpo e na colagem, pode, além disso, demonstrar o ganho estético decorrente da tendência da poeta em desrespeitar limites e virar de ponta-cabeça os padrões.

A própria extensão da última resenha já indica o apreço de Roberto Bozetti pelos versos que Nuno Rau enfeixou em seu livro de estreia, *Mecânica aplicada*. A uma inquietação que o leva a reverberar vozes de diferentes períodos e latitudes, o poeta associa uma capacidade agregadora que lhe possibilita fundir tradição e subversão. O sucesso da empreitada se explica também pela presença de traços como o investimento na forma e a aposta na ousadia.

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

“De ausências e distâncias te construo”: a aproximação discursiva e o distanciamento físico na correspondência de Caio Fernando Abreu

André Luiz Alselmi*

Por que, no século XX, com o desenvolvimento dos meios de comunicação e de transporte, ainda se escrevem cartas? Segundo Julien Harang, os motivos são diversos; e cada situação comunicativa é singular. Dentre os motivos listados pelo autor, pode-se citar a escrita de missivas como uma necessidade de comunicar-se de uma maneira elaborada, a partir de uma atividade socialmente valorizada. A respeito disso, Harang observa que

a comunicação epistolar ganha, então, todo sentido: a ausência do destinatário dá ao epistológrafo a liberdade de exprimir-se como ele pretende e de elaborar sua mensagem com tanto cuidado quanto deseja. Ele pode reler, corrigir, rasurar seu texto até que esteja satisfeito. Esta é a vantagem decisiva da escrita epistolar sobre a conversação: trata-se de uma troca dita “monogerida”, e não “cogerida” (2002, 42; tradução nossa).

Além da possibilidade de uma maior elaboração da mensagem, Harang relaciona a escrita de missivas à necessidade de abolir a distância física, a partir da superação do afastamento espacial,

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), leciona no Centro Universitário Estácio de Ribeirão Preto e no Centro Universitário Barão de Mauá.

assegurando que as pessoas continuem próximas. Em contrapartida, pode-se também atribuir às cartas um valor oposto ao apresentado por Harang: os estudos epistolográficos mais recentes demonstram que, ao invés de abolir a distância física, as correspondências podem “servir não para engajar a comunicação, mas para escavar o fosso de uma distância” (Melo e Castro *apud* Galvão: 2000, 343). Essa é também a tese defendida por Vincent Kaufmann em *L'Équivoque épistolaire*.

Analisando a correspondência de autores como Kafka, Flaubert, Proust e Rilke, Kaufmann demonstra o funcionamento das cartas como “máquinas de produzir a distância” (1990, 25), gerando o distanciamento do escritor do meio social e conseqüentemente seu isolamento, fator muitas vezes essencial para a criação de sua obra. Para muitos autores, a carta apresenta-se, assim, como um texto que possibilita a obra literária, uma espécie de laboratório, na medida em que acompanha o trabalho do escritor. O texto epistolar constitui-se, portanto, como “uma espécie de terreno vago (em todo caso, pouco desbastado, talvez minado), dissimulado entre a vida e a obra; uma zona enigmática que conduz do que ele é ao que ele escreve, onde a vida às vezes se passa numa obra, e vice-versa” (Kaufmann: 1990, 8; tradução nossa).

Em decorrência disso, Kaufmann estabelece uma analogia entre o epistológrafo e o abominável homem das neves, devido ao fato de o missivista ser uma figura indefinida, que se encontra entre a vida e a obra. Para o estudioso, o “abominável homem da literatura” apresenta-se como uma figura vaga, de difícil comprovação científica. Assim, o estudioso propõe segui-lo em seus movimentos passageiros, transitórios, evitando aplicar nele demasiada ciência humana, sob o risco de discipliná-lo a partir de modelos. Logo, as cartas possibilitariam conhecer a figura do epistológrafo, esse “famoso elo perdido

entre o homem e a obra, algo como o yeti da literatura” (Kaufmann: 1990, 9; tradução nossa).

Ao estabelecer a analogia entre o epistológrafo e o abominável homem das neves, Kaufmann atribui ao yeti da literatura uma hipotética monstruosidade, reconhecendo que “passar do homem à obra é tornar-se inumano” (1990, 9; tradução nossa). Assim, segundo o estudioso francês, alguns escritores, como os que ele examina em seu trabalho, retiram-se da humanidade para dar lugar ao que existe de mais humano em si: a palavra enquanto instrumento de comunicação com outro. Kaufmann chega a reconhecer que existe, nas cartas, qualquer coisa de extremamente cruel, que atrai o escritor para uma atividade de sacrifícios.

A partir das ideias de Kaufmann, os estudos epistolográficos têm tentado demonstrar como o espaço epistolar encontra-se nessa zona intermediária entre o homem e a obra, ou o vivido e o criado. As cartas encontram-se, assim, nesse terreno fronteiro entre o homem comum e o artista, na medida em que exprime uma vivência e, ao mesmo tempo, a partir da materialidade da escrita, elabora-a, como acontece em uma obra.

Nessa mesma linha de raciocínio, os textos epistolares do escritor Caio Fernando Abreu podem ser analisados à luz das ideias de Kaufmann. Solidão e isolamento fizeram parte da vida do escritor gaúcho, sempre dividido entre a necessidade de ter alguém e a dificuldade de relacionar-se de maneira mais duradoura. Isolamento físico, isolamento mental: os amigos próximos relatam que o escritor se trancava no quarto por dias seguidos e, sob o efeito de remédios, não saía nem para se alimentar ou para ir ao banheiro. Se por um lado Caio Fernando Abreu não pôde se dedicar exclusivamente à literatura, devido à sua precária condição financeira, por outro as

missivas demonstram um movimento de enclausuramento nas horas vagas, talvez essencial à criação de sua obra.

Pode-se considerar que, diferentemente das pessoas comuns, que vivem a realidade, com obrigações e afazeres cotidianos, o escritor – abominável homem das letras – tem dificuldade para relacionar-se com o real imediato. Vive como a lendária figura das neves, no mundo da ficção, reino da imaginação e da fantasia, seu habitat natural. Em consonância com essa ideia, em carta ao amigo Sérgio (10/8/1985), Caio considera o escritor “uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável” (Abreu *apud* Moriconi: 2002, 141).

Esse isolamento demonstra uma “necessidade fresca & neurótica de elaborar sofrimentos e rejeições e amarguras e pequenos melodramas cotidianos para depois sentar Atormentado e Solitário para escrever Belos Textos Literários” (2002, 141). Trata-se, portanto, de uma tentativa de reclusão, a fim de que se possa dedicar completamente à escrita, como confessa em carta à amiga Maria Lídia Magliani (22/7/1991): “E cada vez mais querendo dar o fora de São Paulo, com a sensação de que a vida é curtíssima, e que tudo que não seja o meu próprio texto, em termos de escrita, me parece uma solene perda de tempo” (2002, 219). Ou, ainda, em carta a Luciano Alabarse (28/4/1994): “Mas no meio de tudo isso, sinto o tempo todo uma enorme vontade de ficar só e escrever, escrever, escrever” (2002, 305).

A partir das cartas de Caio Fernando Abreu, pode-se perceber, nos relacionamentos amorosos do escritor, um isolamento e uma rejeição a qualquer possibilidade de contato mais concreto e duradouro. É o que se consegue notar mediante a leitura das cartas

endereçadas a Vera Antoun, na casa de quem Caio encontrou refúgio quando, em 1971, desentendeu-se com alguns amigos hippies. Mais que amizade, o escritor nutriu por Vera uma paixão. Chegou a pensar em casar-se com ela e constituir uma família. Entretanto, em conflito com a sexualidade e com o mundo, a ideia se dispersou e Vera passou a ser uma dentre tantas amigas com quem o escritor viria a se corresponder.

As cartas endereçadas a Vera são constituídas, no nível discursivo, de presença; no plano real, de tentativa de afastamento físico. Nessas missivas, parece haver um tipo de relação semelhante à observada por Kaufmann nas cartas de Kafka a Felice, na medida em que as cartas parecem nutrir um romance só realizável de maneira simbólica, no nível da linguagem. Assim, muitas vezes constituem-se como espaços idealizados de concretização de um amor epistolar, ou, na concepção de Kaufmann, um não-lugar, uma espécie de espaço mental privado. Um espaço onde os amantes podem “brincar de tobogã no arco-íris qualquer coisa assim” (Abreu *apud* Moriconi: 2002, 434), conforme sugere o escritor em carta a Vera (18/1/1973). É impressionante a forma com que Caio chega a criar, por um divagante processo de imaginação, a imagem de um espaço idílico, como se nota em carta endereçada aos irmãos Antoun (23/12/1971):

Meus queridos: imaginem um mundo de coisas limpas e bonitas, onde a gente não seja obrigado a fugir, fingir ou mentir, onde a gente não tenha medo nem se sinta confuso (não haverá a palavra nem a coisa confusão, porque tudo será nítido e claro), onde as pessoas não se machuquem umas às outras, onde o que a gente é apareça nos olhos, na expressão do rosto, em todos os movimentos – crescen-

tem a esse mundo os detalhes que vocês quiserem (eu me satisfaço com um rio, macieiras carregadas, alguns plátanos e uma colina – ou coxilha, como se diz aqui no Sul – no horizonte), depois convidem pessoas azuis para se darem as mãos e fazerem uma grande concentração para concretizar esse mundo – e, então, quando ele estiver pronto, novo e reluzente como se tivesse sido envernizado, então nós nos encontraremos lá e eu não precisarei explicar nada, nem contar nenhuma estória escura, porque estórias claras estarão acontecendo à nossa volta e nós estaremos sendo aquilo que somos, sem nenhuma dureza, e o que fomos ficou dependurado em algum armário embutido, junto com sapatos (quem precisará deles para pisar na grama limpa dessa terra?), roupas e enfeites (quem precisará de panos, contas ou cores na terra onde o ar será colorido e enfeitará nossos corpos?) – lá, eu digo, nós nos encontraremos entre centauros, sereias, unicórnios e duendes, e sem dizer nada, com um olhar verde (uma das minhas grandes frustrações sempre foi não ter olho verde – mas lá eu terei) eu direi o quanto gosto de vocês, e voaremos de tanta boniteza, combinado? (2002, 419).

Nas cartas, por meio da imaginação e da linguagem, o escritor encontra uma fuga do real – marcado por solidão e isolamento –, com a fundação de um espaço ideal. As cartas tornam-se, assim, o próprio lugar de encontro entre os amantes, unidos pela (i)materialidade da palavra. Essa poética imagem é interrompida por um “corte rápido e traumatizante” (2002, 420) e, na sequência, a cena imaginária é substituída pela realidade, e o escritor assume: “Eliminei

a palavra oral, e quase não falo, um pouco porque estou cercado de habitantes de outro planeta ou, no mínimo, outra concepção de vida, outra escala de valores, outros processos” (2002, 420). A comunicação oral é substituída pela escrita – evidente no grande volume de cartas – e, num extremo, o escritor reconhece que “há muito para dizer, mas é uma pena que não se possa mandar uma carta cheia de silêncio, que é música” (2002, 427).

Ao isolamento mental, corresponde o isolamento físico do escritor, que se sente um estrangeiro ao lado de outras pessoas, como confessa a Vera e Henrique Antoun (21/3/1972):

Depois das viagens, estive quase paranoico. Vi monstros horrendos nas pessoas, me senti perseguido e encurralado, aí me tranquei em casa e, cada vez que saía, era um suplício, voltavam as ondas do sunshine e eu achava que as pessoas iam me morder, rir de mim, um inferno. Quando melhorei um pouco, tentei sair e procurar alguns amigos, mas não consegui nenhuma integração com eles. Fiquei surpreendido com o grau de vampirização das pessoas: todas elas preocupadíssimas em falar, falar, falar, extrair opiniões, orientações, dicas, dizer coisas inteligentinhas, mostrarem que não são caretas, que não têm medo, que não sentem dor. [...] Foi aí que a solidão deixou de ser involuntária para se transformar em escolha. E foi bom, está sendo bom (2002, 424).

Se no plano material Caio opta por manter o distanciamento, com vistas a alcançar o agora almejado isolamento, no plano discursivo a escrita epistolar permanece frequente; em carta a Vera (4/1/1973), o escritor chega a se queixar de seu distanciamento:

“Portanto, mesmo que você cometa a vileza de me deixar sem resposta, num outro de repente a gente se encontra numa esquina, numa praia, num outro planeta, no meio duma festa ou duma fossa, no meio dum encontro a gente se encontra, tenho certeza” (2002, 429).

Apesar de nutrir o romance por cartas, percebe-se o esfriamento do autor à medida que a possibilidade de encontro real se anuncia. Afinal, como observa Kaufmann, “nada é mais insuportável para o epistológrafo que a presença do outro. É preciso que este esteja sempre ausente, que não se apresente jamais, que jamais tome corpo, que permaneça sem sexo” (1990, 21; tradução nossa).

Nas missivas posteriores, há dois caminhos trilhados pelo autor a fim de produzir o afastamento físico: a transformação da amada em confidente de casos amorosos e a autodepreciação. Quanto ao primeiro, em carta a Vera (19/10/1973), Caio escreve: “No meio disso tudo, pintou uma pessoa. É um menino cubano chamado Nelson – ele saiu de Cuba aos 11 anos, morou nos Estados Unidos uma porção de tempo, e agora está aqui, estudando dança moderna” (2002, 452).

Na mesma correspondência em que relata seu último envolvimento, o escritor reconhece paradoxalmente o efeito que as cartas de Vera têm em sua alma, declarando-se a ela: “As tuas 1.001 cartas cheias de sunshine clareavam um pouco os dias, as transas. Que te dizer? Que te amo, que te esperarei um dia numa rodoviária, num aeroporto, que te acredito, que consigo mexer dentro-dentro de mim?” (2002, 451).

As cartas constituem, assim, um romance contínuo em sua descontinuidade, uma possibilidade, no mundo discursivo, de relação mais estável, contra a efemeridade dos relacionamentos concretos. Não é à toa que, mais tarde, em outra correspondência (9/7/1974), o autor pede: “Vamos nos escrevendo, vamos continuando nos

aproximando por esses caminhos difíceis, escuros ou complicados. Vamos?” (2002, 475-6).

Em relação à autodepreciação, o escritor confessa em carta a Vera (21/3/1972): “Há uma porção de coisas minhas que você não sabe, e que precisaria saber para compreender todas as vezes que fugi de você e voltei e tornei a fugir” (2002, 425). A missiva enviada a Vera em abril de 1974 revela a tentativa de desencorajamento de qualquer possibilidade de relacionamento concreto. Isso fica evidente quando o escritor lança a dúvida de seus sentimentos: “Verinha, sei lá, amor a gente transa cara a cara, corpo a corpo. Não sei se te amo” (2002, 462).

Além de fazer da amada confidente, o escritor estabelece, na mesma carta, uma série de obstáculos ao encontro carnal, primeiramente psicológicos e, em seguida, físicos. Por fim, numa espécie de gradação, quando o encontro dos amantes parece estar a um passo de sua concretização, com seu retorno de Londres, o escritor não deixa de dar indícios de sua vontade de afastamento e assume, de maneira explícita, sua opção pelo isolamento: “Mas a verdade é que ainda não quero me prender a nada, a nenhum lugar, a ninguém. [...] Não posso mentir a você, não quero. [...] Veja se você consegue separar o sonho da realidade” (2002, 463-4).

As cartas constituem, assim, o espaço dos sonhos, das saudades, das belas declarações de amor e da confissão da falta e ausência do outro. Daí Caio dizer a Vera: “Te espero em carta” (2002, 466). Entretanto, quando a possibilidade do encontro se torna iminente, o escritor pede, radicalmente: “Mas, bem, não venha em junho. Imagino que você deva estar decepcionada. Mas eu acho melhor que não venha” (2002, 470). A realidade é dura para o escritor, que reconhece em outra carta a Vera (9/7/1974):

Sou tão talvez neuroticamente individualista que, quando acontece de alguém parecer aos meus olhos uma ameaça a essa individualidade, fico imediatamente cheio de espinhos – e corto relacionamentos com a maior frieza, às vezes firo, sou agressivo e tal (2002, 475-6).

E, na sequência, complementa: “Tenho medo de endurecer, de me fechar, de me encarapaçar dentro duma solidão-escudo” (2002, 475-6).

Como justificativa para suas esquivanças, Caio também recorre a seu ofício de escritor: “Minha profissão é essa coisa absurda de escritor, que não dá dinheiro nenhum, estou sempre recomeçando e recomeçando e recomeçando. É muito duro. Ontem por exemplo só tomei um café – hoje vai ser o mesmo. Eu aguento – mas um bebê, Vera?” (2002, 463-4).

Percebe-se, assim, que, na impossibilidade de um isolamento total, as cartas revelam essa mesma “necessidade do epistológrafo, que permite apresentar ao outro a sombra que se é, destinada a viver ali onde o espaço se abre para se perder na obscuridade” (Kaufmann: 1990, 20; tradução nossa). Como observa ainda o estudioso francês, “ao expor-se à luz, a sombra desapareceria, ou então se metamorfosearia em coisa monstruosa, repugnante, em pura feiura” (1990, 20; tradução nossa). É o que se verifica, por exemplo, nas autodepreciações e nos constantes obstáculos colocados pelo epistológrafo, a fim de evitar o encontro com Vera.

Constata-se, portanto, que as cartas contemplam esses aspectos paradoxais: proximidade no plano discursivo, por um lado, e afastamento no plano físico, por outro. Como observa Jelena Jovicic, por ser uma conversa baseada na estrutura pergunta-resposta,

cada correspondência é apenas um momento de um processo comunicativo. Apesar disso, o destinatário encontra-se interiorizado na e pela escrita, constatável por um conjunto de meios retóricos: “As fórmulas (‘como você afirma’), os apelos (‘você me responde’), ou ainda os conectores argumentativos (‘não é’) são alguns signos textuais entre muitos outros que convocam o outro da carta à cena epistolar” (Jovicic: 2010, 51; tradução nossa). Logo, de acordo com Landy-Houillon, a partir desses elementos a carta supre “textualmente os vazios da ausência que ela pressupõe e que ela não procura tanto apagar, mas sim preservar, a fim de existir” (*apud* Jovicic: 2010, 51; tradução nossa).

Pautada nas ideias de Haroche-Bouzinac, Jovicic considera que, a partir dessa “oralidade dialogada” (2010, 51), a carta instaura uma ilusão de presença, não se limitando a uma simples conversação:

Devido à distância espacial e temporal inerente ao ato epistolar, a carta obedece a outras obrigações, como a necessidade essencial de recriar situações que uma conversação ordinária incorpora por meio do olhar, do tom, do gesto, das mímicas. Por definição, a carta nasce da ausência e da solidão, e, por conseguinte, a conversação por cartas implica um esforço para simular a presença, o que se poderia chamar de *ilusão epistolar* (Jovicic: 2010, 51; grifo da autora, tradução nossa).

Para a autora, essa “ilusão epistolar” desdobra-se em um duplo movimento: tanto na leitura quanto na escrita de cartas. Assim, a ilusão epistolar ultrapassa o ato de recepção de uma carta: está presente no momento da escrita pelo epistológrafo, que traz à tona a imagem do outro, numa espécie de simulacro da presença.

Logo, “a carta faz cruzar os olhares dos epistológrafos” (2010, 51; tradução nossa).

Em linhas gerais, nas cartas de Caio Fernando Abreu a Vera Antoun percebe-se essa relação paradoxal, fundada no estímulo à aproximação por cartas, de um lado, e ao afastamento físico, de outro. Constata-se, então, que “a correspondência é um gênero perverso: tem necessidade de distância e ausência para prosperar” (Piglia: 1987, 29). Percebe-se que o abominável homem das letras encontra, nas cartas, uma possibilidade de contato social, permitindo revelar, a partir de sua escrita, seus “fragmentos de sombra”, como considera Kaufmann (1990, 21; tradução nossa). Não sem razão, Caio Fernando Abreu poetizou: “De ausências e distâncias te construo / amigo / amado” (2012, 21). Afinal, no mundo da escrita todo gesto concreto se perde, pois, como observou Kafka em carta a Milena, “os beijos escritos não chegam ao destino, os fantasmas os bebem no caminho. É graças a essa farta alimentação que eles se multiplicam tão fabulosamente” (1956, 260; tradução nossa).

Referências

- HARANG, Julien. *L'Épistolaire*. Paris: Hatier, 2002.
- JOVICIC, Jelena. *L'Intime épistolaire (1850–1900): genre et pratique culturelle*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- KAFKA, Franz. *Lettres à Milena*. Tradução de Alexandre Vialatte. Paris: Gallimard, 1956.
- KAUFMANN, Vincent. *L'Équivoque épistolaire*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel Geraldês de. “Odeio cartas”. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádya Battella (orgs.). *Prezado senhor, Prezada senhora. Estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MORICONI, Italo (org.). *Cartas – Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.

Resumo

Este artigo, centrado na correspondência de Caio Fernando Abreu, analisa a relação ausência/presença no discurso das cartas. Com base nas ideias de Vincent Kaufmann, constata-se como, apesar de possibilitarem uma aproximação no campo discursivo, as cartas criam um distanciamento físico entre os correspondentes. Esse afastamento garante o espaço de isolamento do artista, graças ao qual a obra pode acontecer. Nesse sentido, sob a ótica de Kaufmann, as correspondências constituem um elo entre o homem e a obra, por promoverem uma intersecção entre a vida e a literatura. A partir das ideias de alguns teóricos do campo epistolar, também se discute como a “ilusão epistolar” – promovida pela simulação da presença do destinatário no momento da escrita – supre, no campo discursivo, uma ausência física.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; gênero epistolar; cartas e literatura.

Abstract

This article, centered on Caio Fernando Abreu's correspondence, is a study on the absence/presence of discourse in letters. Based on Vincent Kaufman's ideas, one verifies how, despite allowing approximation concerning the discursive field, letters generate physical distance between the correspondents. This separation guarantees the artist's space of isolation, which enables his work to happen. In this regard, from Kaufmann's point of view, correspondences constitute a link between man and work, for promoting an intersection between life and literature. Through the ideas of some theorists of the epistolary field, one also discusses how an “epistolary illusion” – provided by the simulation of the recipient's physical presence at the time of writing – supplies physical absence in the discursive field.

Keywords: Caio Fernando Abreu; epistolary genre; letters and literature.

Um eu que narra e recita: a lírica lavoura de Raduan Nassar

Genilda Azerêdo*

O escritor Milton Hatoum, ao discorrer sobre *Lavoura arcaica* (1975),¹ de Raduan Nassar, ressalta a força poética do romance: “Raduan pertence a essa linhagem cada vez mais rara de narradores-poetas. Essa força poética (ou uma ‘atmosfera lírica’ que envolve a ação romanesca) é uma das qualidades estéticas da narrativa de Nassar, e não a menos importante” (1996, 20). Hatoum aponta, como possíveis influências dessa vertente lírica, William Faulkner e Virginia Woolf. Outros escritores e críticos literários também fizeram referência à relação entre o romanesco e o lírico em *Lavoura arcaica*, a exemplo de Leyla Perrone-Moisés, que afirma:

Raduan Nassar solta um verbo que, por represado longamente na memória e no corpo, estoura e jorra com extraordinário vigor. Impressiona o fôlego com que alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos (1996, 66).

De fato, é o vigor do verbo e sua poeticidade que mais impressionam na “lavoura textual” de Raduan. E embora esta qualidade

* Professora titular de Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

¹ Data de publicação do romance. Para a presente discussão, usamos a edição de 1989.

estética já tenha sido reconhecida pela tradição literária, é preciso re-ler *Lavoura arcaica* muitas vezes, e demoradamente, a fim de detalhar a materialidade de sua força lírica.

De início, chamamos a atenção para o fato de que a expressão “romance lírico” apresenta um paradoxo: como pode uma narrativa romanesca, movida pela força do processo de contar uma estória, fazê-lo de modo a simular um poema, cuja força reside na interioridade? Para responder à questão, é preciso compreender o que caracteriza a fusão entre narrativa e lirismo, e quais as consequências ideológicas e estéticas advindas desta intersecção. É o que tentaremos fazer ao longo do presente texto.

Ralph Freedman, ao caracterizar a narrativa lírica, considera inicialmente o “desafio de conciliar a experiência interior com a exterior” (1957, 17),² ou seja, a conjunção de elementos que traduzem o romanesco (em sentido tradicional), ligado a personagens e ações, e a propriedade lírica que tende à interiorização, à introspecção, à “expressão instantânea de um sentimento” (p. 6). A ênfase dada à experiência interior do herói tem como consequência, ainda segundo Freedman, “a criação de uma forma poética distanciada” (p. 18).

Vários teóricos da literatura ressaltam a materialidade da linguagem, a função poética (arranjo e articulação de linguagem) propriamente dita para a caracterização do lírico. Northrop Frye, por exemplo, argumenta que “o gênero lírico é aquele que mais claramente mostra o cerne hipotético da literatura, da narrativa e do significado [...], enquanto ordem de palavra e desenho de palavra” (1957, 271). Segundo Merquior, “a lírica se tornou depositária de uma característica essencial de poesia”, porque criada a partir de uma

²A tradução das passagens de textos em inglês é nossa.

“mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (1997, 17). Tais características, aliadas aos elementos épicos, se fazem densamente visíveis em *Lavoura arcaica*, cuja narrativa chama a atenção do leitor para o poder associativo de imagens, repetições linguísticas que adensam o tom recitativo e metáforas que estimulam o aprofundamento das questões temáticas e ideológicas suscitadas pelo romance. Nas palavras de Virginia Woolf, o romance lírico pode ser definido como “um álbum de fotografia da alma humana” (*apud* Freedman: 1957, 12). Fiquemos com tais considerações introdutórias em mente à medida que nos familiarizamos com o romance em sentido mais geral.

Lavoura arcaica possui trinta capítulos, distribuídos em duas partes que o estruturam: a primeira parte, intitulada “A partida”, tem 21 capítulos; a segunda, intitulada “O retorno”, 9 capítulos. Cada parte é introduzida com uma epígrafe, que se relaciona metaforicamente com a problemática apresentada, mas também constrói um elo entre as partes. A primeira epígrafe, retirada de Jorge de Lima, diz o seguinte: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (Nassar: 1989, 5). A segunda epígrafe, retirada do Alcorão, diz: “vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (Nassar: 1989, 143). As epígrafes não só servem para introduzir questões cruciais do romance, mas também contribuem, em diálogo com a narrativa, para lançar luz sobre o olhar que possamos ter sobre as próprias epígrafes. Por exemplo, duas palavras-chave da primeira epígrafe são “culpa” e “infância”. Na segunda epígrafe, a palavra “interditada” antecipa a problemática do incesto entre André e Ana, ponto de origem de toda a tragédia em *Lavoura arcaica*. Porém, o que parece mais relevante é o significado

que obtemos quando justapomos as duas epígrafes: é como se a interdição não constituísse violação alguma, estando, portanto, a atitude dos dois irmãos isenta de culpa, uma vez que sua origem se encontra na infância, num tempo de inocência e liberdade.

O título do romance também merece algumas considerações introdutórias. Na verdade, já traz em si certa dose de lirismo, ao condensar as noções primitivas de cultivo da terra com o ritual ideológico que o rege: a lavoura não é só aquela da terra, da agricultura, do alimento do corpo, mas, sobretudo, de como esse trabalho (arcaico, de raiz) acaba por ecoar nos modos de ser e de sentir dos personagens que compõem a família. Como diz André, o narrador-protagonista:

O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular (Nassar: 1989, 22).

Ora, quando relemos atentamente esta passagem, ainda que descontextualizada da narrativa maior, percebemos que ela contém, em seu modo de estruturação, uma natureza irônica, que força sua releitura para que possa dizer aquilo que não aparece de imediato: o amor, a união e o trabalho são comandados por este pai e resultam de um ritual diário solene, que dura por todo o dia, como as metáforas “desjejum matinal” e “livro crepuscular” expressam. Onde o amor? Onde a união? Ou ainda, que tipo de amor, que tipo de união? De fato, a problemática da interdição, presente na segunda epígrafe, é embrionária de uma interdição maior que paira sobre os membros da família e se enraíza nos sermões do pai:

só através da família é que cada um em casa há de aumentar sua existência, é se entregando a ela que cada um em casa há de sossegar os próprios problemas, é preservando sua união que cada um em casa há de fruir as mais sublimes recompensas; nossa lei não é retrair, mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também (Nassar: 1989, 148).

Esses discursos moralizadores (e modeladores) do pai ganham força sobretudo através de um modo de estruturação que ressalta a repetição, e uma repetição balanceada, cadenciada, baseada em paralelismos sintáticos. Ideologicamente, constituem o que Bakhtin denomina “palavra autoritária”, “palavra *encontrada de antemão*”, ou ainda palavra “que já foi *reconhecida* no passado” (1993, 143; grifos do autor), cuja assimilação possui força determinante “no processo de formação ideológica do homem” (1993, 142). A palavra paterna se encarna como tal. Devemos entender “pai” tanto em sentido literal quanto simbólico; no segundo caso, a palavra paterna identifica-se, em geral, com a palavra dos adultos, das autoridades, contida no discurso religioso, político, moral.

Como *Lavoura arcaica* é um romance narrado em primeira pessoa (e esta também se constitui uma marca significativa da narrativa lírica), por André, o filho que se desgarrar da família, a palavra autoritária do pai se encontra materializada e imiscuída na narrativa de modos diversos: ora entre aspas; ora em discurso direto, em diálogo com a voz de André; ora em discurso indireto, misturada à voz de André; ora através do discurso de Pedro (o filho primogênito que duplica a imagem e comportamento do pai); ora ironicamente encenada através de André, mas sem nenhuma marca linguística

explícita. Em termos ideológicos, a força dessa palavra é tamanha que um dos modos de compreensão do romance poderia se dar através do embate entre a palavra do pai e a palavra do filho. O processo de luta de uma palavra em relação à outra, sobretudo da palavra do filho em relação à do pai, já pode ser observado através da nova inserção dessa palavra autoritária, arcaica, normativa, moralizadora, num contexto que a questiona, a subverte, a desconstrói. No “diálogo” que pai e filho travam, na parte final do livro, quando do retorno de André, tal embate torna-se explícito:

Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho.

– Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo (Nassar: 1989, 160).

A verdade é que André não comunga da crença do pai na ordenação das ideias pela palavra. Palavra com palavra, para André, não significa ordem, clareza, exatamente porque isso seria o mesmo que considerar a palavra como algo transparente, unívoco e monolítico, como o pai a vê e a usa; de fato, o pai possui uma “sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva” (Nassar: 1989, 44). André também o define como “lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele [o pai] não sabia tão modelável nas mãos de cada um” (Nassar: 1989, 44). André, ao contrário, vê a palavra como possibilidade de questionamento, de dúvida, de vislumbre de outras perspectivas e olhares. O pai diz confundir-se com a fala do filho porque, embora ela seja estimulada pela palavra autoritária herdada, palavra-lei, constitui uma subversão libertadora de seu jugo. Como

o próprio André assegura ao pai: “mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios do que estou dizendo” (Nassar: 1989, 165).

A palavra de André se faz revolucionária desde as primeiras linhas do romance. Vejamos:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta (Nassar: 1989, 9-10).

O trecho acima é representativo do hibridismo estilístico da narrativa lírica: num primeiro momento, temos uma reflexão sobre os sentidos subjetivos do quarto e de sua relação com a interioridade, individualidade e subjetividade do sujeito; a linguagem se faz rítmica, associativa, densamente metafórica e lírica (“quarto catedral”; “rosa branca do desespero”); num segundo momento, temos a informação referencial, o evento narrativo externo (a chegada do irmão e a suposta volta para casa). Porém, mais que isso, o dado externo, de referencialidade, lança luz sobre a primeira parte da citação, ao justificar a solidão, a angústia e o desamparo em que André se encontra. As características atribuídas ao quarto (o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral), ao mesmo tempo que o referendam como espaço doméstico que oferece refúgio e aconchego, privacidade e

liberdade, abrigando experiências comuns e sagradas, epifânicas, também o dotam de qualidades hostis: o quarto se localiza numa velha pensão interiorana (espaço, portanto, de impessoalidade, frieza e trânsito); e é também no quarto que somos introduzidos ao *estado* de André. E aqui se faz relevante sublinhar outra característica da lírica: “a essência do lírico é ação, porém não no seu aspecto dinâmico: o núcleo do lírico é o momento de *stasis*, de uma pausa ou de uma atitude que prepara e contém os atos, sem deflagrá-los” (Burke, *apud* Merquior: 1997, 20).

O modo de estruturação do capítulo oito constitui exemplo representativo de como, na narrativa lírica, há uma ênfase na espacialidade (natureza icônica) do texto, fazendo com que os objetos externos sejam encharcados pela percepção do herói (o eu-narrador-protagonista), que os espiritualiza e os satura de memória afetiva:

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embalando com o vento no lençol imenso da floração dos pastos? que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares? (Nassar: 1989, 50-1).

A estrutura das frases em anáfora transforma-as em versos poéticos, cadenciados, ritmados; a linguagem densamente figurada

(“ruminando carícias”; “pele adormecida”; “lençol imenso da floração dos pastos”; “sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares”), bem como a repetição de perguntas, inclusive com estruturas sintáticas que se assemelham, através de paralelismos, revelam que a preocupação, aqui, não é a de apresentar ações, acontecimentos, mas apresentar, ratificando os argumentos de Freedman, “uma visão de poeta construída como um padrão, um desenho” (1957, 8). É como se, de repente, o mundo fosse reduzido “a um ponto de vista lírico, equivalente ao “eu” do poeta: o eu-lírico” (Freedman: 1957, 8); ou, ainda, é como se “sujeito e mundo se fundissem através de um processo de interiorização” (Freedman: 1957, 2). A linguagem de André também se faz revolucionária e lírica porque é substancialmente erótica, amorosa, sensual, sublinhando toda a força da libido e do desejo que moldam seu ser. Por exemplo, chama a atenção, na passagem acima, o grupo isotópico “carícias”, “pele”, “lençol”, “sugando”, “mamilos”. Não é à toa que o romance inicia com uma referência à masturbação, inicialmente metaforizada em “um áspero caule”, de onde se colhe, “na palma da mão, a rosa branca do desespero” (Nassar: 1989, 9).

A sexualidade reprimida – e irrompida – ganha destaque em vários momentos do romance: além do capítulo inicial, que afirma que “entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo” (Nassar: 1989, 9), a narrativa segue mostrando, não de forma cronológica, a memória sexual de André, suas experiências sexuais com animais, com prostitutas, e o incesto com Ana. Os capítulos que tratam da espera por Ana na casa velha, da analogia simbólica entre Ana e as pombas da infância, do encontro entre os dois, da prece desesperada de André depois da fuga de Ana, constituem exemplos do profundo lirismo que caracteriza o romance, como o trecho que se segue pode ilustrar:

entenda, Ana, que a mãe não gerou só os filhos quando povoou a casa, fomos embebidos no mais fino caldo dos nossos pomares, enrolados em mel transparente de abelhas verdadeiras, e, entre tantos aromas esfregados em nossas peles, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? (Nassar: 1989, 130).

Os versos de Jorge de Lima, usados como epígrafe da primeira parte do romance, reaparecem inseridos neste trecho, e esta outra contextualização não só transporta para o novo habitat a poeticidade que lhe é característica, como a faz transbordar de modo a tornar a “lavoura” de Raduan/André cada vez mais lírica. E o lirismo, aqui, embora associado com a lavoura, a terra, os pomares, o mel das abelhas, o aroma das laranjeiras, se contrapõe à palavra arcaica, identificada com o pai, para ressaltar a experiência libertadora da linguagem contida nos afagos da mãe.

Jonathan Culler, quando discute a caracterização da lírica, faz uma consideração sobre a natureza e a complexidade das atitudes do falante por trás do texto poético. Segundo o teórico, “muitos poemas apresentam um falante que está realizando atos de fala reconhecíveis” (1999, 77), enquanto outros poemas apresentam dificuldade para se imaginar que tipo de situação os desencadeou, ou por que razão o falante está falando daquela maneira. É o que

Culler denomina “extravagância da lírica”, identificada com situações em que os falantes falam de modo arrebatado, hiperbólico, provocando uma intensidade apaixonada e oferecendo uma percepção de algo além do humano (1999, 78). Esta também é uma característica bastante visível em *Lavoura arcaica*. André se configura como falante apaixonado, extravagante, hiperbólico, cuja fala (que ele próprio denomina de “delírio” e “fala convulsa”, páginas 18 e 112, respectivamente) se coaduna com a febre de seu corpo: “amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas” (p. 13); “eu estava era escuro por dentro, não conseguia sair da carne dos meus sentimentos” (p. 16). Há uma referência que André faz a seu irmão mais novo, Lula, que serve para lançar luz sobre seu próprio ser: “era uma água represada (que correnteza, quanto desassossego!) que jorrava daquela imaginação adolescente ansiosa por dissipar sua poesia e seu lirismo” (p. 181).

Se, como afirma Freedman, a narrativa lírica faz a ficção se transformar numa textura imagética (1957, 1), um dos trechos do penúltimo capítulo de *Lavoura arcaica* o ilustra de forma magistral. Trata-se do momento em que o pai, movido pela cólera e pela fúria, avança sobre Ana, travestida com os objetos de prostitutas do baú de André:

“Pai!
e de outra voz, um
 uivo cavernoso, cheio de desespero
Pai!
e de todos
 os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mes-
 mo gemido desamparado

Pai!

Eram balidos es-

trangulados

Pai! Pai!

onde a nossa segurança?

onde a nossa proteção?

Pai!”

(Nassar: 1989, 193)

O modo como as palavras são dispostas na página, como se num processo de isomorfização, de modo a ressaltar a natureza icônica do símbolo, parece reproduzir o caos espacial, o desespero, a dissolução e a tragédia irreversíveis da família. Ao mesmo tempo, a centralidade dada à palavra “Pai!”, visualmente isolada em cada linha, e repetida dez vezes ao longo do trecho, ressalta, com ironia, os efeitos da “lavoura arcaica” do pai: “onde a nossa segurança? onde a nossa proteção? onde a união da família?” (Nassar: 1989, 193-4). O leitor tem acesso ao drama vivido por esses personagens não apenas pela narração, mas pelo mimetismo da narração, iconizada em significantes que antecipam, num processo especular, todo o significado construído.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernadini e outros. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Gardini. São Paulo: Beca, 1999.
- FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Londres: Oxford University Press, 1957.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Harmondsworth: Penguin, 1957.
- HATOUM, Milton. Depoimento contido na seção “Os companheiros”. *Cadernos de Literatura Brasileira. Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese (ensaios sobre lírica)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Da cólera ao silêncio”. *Cadernos de Literatura Brasileira. Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.

Resumo

Propomos discutir a natureza lírica do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, através de pressupostos teóricos que investigam o hibridismo entre o narrativo e o lírico. Para tanto, embasamos a discussão em teóricos que discutem a lírica – tanto em contexto de poesia quanto em articulação com o gênero narrativo –, a exemplo de Culler (1999), Freedman (1957) e Frye (1957). Nesta investigação, procuramos ressaltar o desenho poético do texto, seja através da cadência dos discursos (balanceamento, repetições, paralelismos), seja através de uma composição imagética de forte apelo sonoro e visual, em que as metáforas possuem função proeminente.

Palavras-chave: narrativa; lirismo; metáfora; *Lavoura arcaica*.

Abstract

We intend to discuss the lyrical property of the novel *Lavoura arcaica*, by Raduan Nassar, by paying attention to theoretical principles that investigate the hybrid articulation of narrative and lyricism. To achieve this aim, we back up our discussion on theoreticians that discuss the lyrical mode – both in the context of poetry and in articulation with the narrative genre, as, for instance, Culler (1999), Freedman (1957) and Frye (1957). This investigation highlights the text's poetical design, through the cadence of discourses (balancing, repetitions, parallelisms) and through their imagetic composition, which possesses a strong sonorous and visual appeal.

Keywords: narrative; lyricism; metaphor; *Lavoura arcaica*.

***Mil rosas roubadas*, de Silviano Santiago: estudo/laboratório**

Marcelo Alves*

“A vida como unidade última constitui o
fundamento do poetizado”.

Walter Benjamin

Falar sobre *Mil rosas roubadas* (2014) requer que mergulhe-
mos na obra, de modo a observarmos que o romance deixa o enredo
em segundo plano, para pôr em evidência algumas questões que
sugerem, por exemplo, o pensamento sobre o estatuto do sujeito nas
escritas de si e sobre o gesto fundador do conhecimento da arte, ao
parodiar sistemas filosóficos modernos. É possível ver emergir, na
narrativa, ilustrações de conceitos apriorísticos, derivados da ma-
neira ensaística, sustentados pela aplicação à persona Zeca, amigo
falecido do narrador e, em certa medida, mote do romance.

A composição da personalidade de Zeca faz parte de uma
empreitada maior: a produção de uma biografia da amizade que,
por sua vez, enquadra uma reflexão sobre o que resta como possibi-
lidade de escrita quando sobrevivemos à morte do amigo querido.
O narrador, professor universitário de História, responsabiliza-se,
a partir de duas posturas – a dama admiração e a dama ignorância
(conjugadas) –, a escrever o amigo e, ao mesmo tempo, inscrever-se
nele. Simula, portanto, uma execução artística a quatro mãos.

* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Entende que, mediante a situação de arruinamento – afinal, é pela constatação de que o amigo, ao morrer, leva consigo o gesto tradicional da escrita biográfica –, existe o potencial preenchimento desse sujeito que, na linguagem, só se apresenta vazio. Todo esforço, portanto, é um fracasso. Toda ruína guarda, por conseguinte, suas propriedades artificiais. É por intermédio da reflexão que encontramos o infinito do par tinta/grafia apontando para a inautenticidade do eu-empírico. Nesse sentido, a primeira pessoa inscrita em *Mil rosas roubadas* só pode ser, paradoxalmente, afirmada se houver um outro elemento que o contraponha. Dizer “eu” e “outro” é, contudo, mero embuste de linguagem, resquício de uma comunicabilidade, uma vez que, em se tratando de arte, dizer “eu” equivale a dizer “o mundo”.

O inteligível supera o sensível na escrita ficcional de Silviano Santiago. Revirando sua prosa-limite, compreendemos que nela nada é gratuito e que tudo ali surge de cerebrais escolhas. Ao fazer a leitura de *Mil rosas roubadas*, não deixamos de reparar que cada capítulo é um mergulho epistemológico. Conceitos, categorias, definições e exemplificações são negociados com o leitor. Dessa forma, diferentemente do que Philippe Lejeune (1996) diz acerca do pacto referencial (dependência existente nas leituras de textos de caráter biográfico), entendemos que os percursos referenciais não são priorizados no enredo de *Mil rosas roubadas*. Em realidade, o romance exige de nós uma leitura ativa, como bem observou Ana Chiara (2015); uma leitura operativa, capaz de fazer conviverem o ensaísmo, o memorialismo, a biografia, a autobiografia e o romance de geração.

Requeremos, pois, para nossa análise, a palavra-chave “operação” porque estamos vendo uma aproximação entre o romance santiaguiano enquanto objeto fundador de sua própria crítica e as

considerações estéticas de Reinaldo Laddaga. Em *Estética de laboratório – estratégias das artes do presente*, o crítico argentino intui que

uma parte importante do mais ambicioso e inventivo da arte nos últimos anos se deve a artistas cujo objetivo é construir dispositivos onde o prazer ou a verdade emergem de operações de produção e observação que, mesmo quando executadas nos formatos e meios habituais, tendem a se aproximar do objetivo da visita ao estúdio: um artista se dirige a nós com a finalidade de induzir efeitos que não são inteiramente alheios aos que se esperava que induzissem as obras de arte de estilo antigo, mas onde nos é indicada a possibilidade de podermos encontrar elementos que nos permitam “formar uma ideia da pessoa e do pensamento do autor”: este sou eu, nos diz o artista, em pessoa, não deveria haver nada entre nós (2013, 13).

Comparemos as afirmações acima com o que o narrador de *Mil rosas roubadas* diz no terceiro capítulo, intitulado “Borboletas-azuis”:

Apoio a mão direita no botão esquerdo do mouse e levo o cursor a caminhar de volta a páginas anteriores do texto. Ao mesmo tempo, procuro refrescar a memória obscurecida pelo correr dos muitos anos. Cursor e memória chegam ao ponto nevrálgico. Ponho-me a reler dali os parágrafos seguintes, onde a lembrança pisou na jaca. Paro a releitura no ponto em que constatei minha omissão e optei por enquadrar o relato na reprodução fiel dos fatos (Santiago: 2014, 69-70).

Estamos, com o narrador, na suspensão de um enquadramento feito no capítulo anterior, “Primeiro encontro”, cuja exposição divide-se em relatar a formação da cidade de Belo Horizonte e a deslindar o momento em que o narrador e Zeca, adolescentes, conheceram-se. “Borboletas-azuis” é a unidade textual que pretende emendar as omissões e os equívocos de “Primeiro encontro”. O capítulo a que nos referimos, ao suspender o relato, insinua os acabamentos. Observamos o narrador realizar a obra, a expor suas escolhas, a manusear os instrumentos que materializam o romance. Tratar-se-ia de uma das estratégias apontadas por Laddaga, no campo da literatura, demandada para a manutenção da novidade em arte:

Levar ao primeiro plano o que permanecia no fundo, manifestar o que se ocultava, desdobrar o que estava recolhido, tornar visíveis as condições: isso significa ser moderno. A potência desse gesto ainda não está (nem estará por muito tempo) extenuada (Laddaga: 2013, 20).

Dessa maneira, é impossível não nos recordarmos da noção derridiana de suplemento como qualidade presente em “Borboletas-azuis”, que sustenta, por sua vez, como retórica das escritas de si, aquilo que o narrador chama de “baliza da infidelidade”. As duas citações a seguir são esclarecedoras: “Perdoem-me se não deleteo as páginas com a versão antiga e inexata dos acontecimentos. Guardo-as para que perdurem como a baliza inarredável da infidelidade do biógrafo” (Santiago: 2014, 70); “como pretendo manter a baliza da infidelidade do narrador no lugar a que ela tem direito, compete ao leitor introduzir a fala surrupiada no lugar que lhe é determinado pela cronologia. Preencha o vazio, por favor” (2014, 71).

A partir da ideia de que o andamento do relato se torna estranho, ressaltemos, se se assumir o gesto tradicional das escritas de si que almejavam a exposição total do acontecido e do sujeito, que o narrador vê como oportuna a apresentação de um poderoso enclave de reflexão: baliza da infidelidade do biógrafo/narrador. Parece-nos que esse enclave é um traço que confirma a desconfiguração evidente no processo de composição da obra-primeira, chamemo-la de “biografia do Zeca”. Aos poucos, o professor recorre à constelação de conceitos, construídos ao sabor da narração, para atestar o fracasso da biografia. Em capítulos subsequentes, chegará a dizer:

Estou a escrever romance, reconheço. Adeus, biografia. Esta exige referências reais e precisas, e já não sei se o que escrevo é o que deveria ter sido escrito, se o que direi não entrará em conflito com o que tenho dito. O romance alardeia o pânico da imaginação diante do ignorado e acende as luzes do engenho & arte como se, embora indispensáveis na pintura de acabamento do objeto, fossem suficientes para toda a complexa tarefa de rastreamento de uma vida (2014, 164).

Uma breve contemplação das palavras do narrador pode nos levar à armadilha de acreditar que há uma verdadeira e eficiente separação entre a escrita romanesca e a escrita biográfica. A ironia, contudo, se faz presente. A despedida se coloca como afirmação do aspecto biográfico; e a explicação do narrador quanto ao caráter da biografia remonta a condições éticas que, se por um lado preocupam o professor universitário de História, por outro não são de interesse do artista. É pertinente aqui recuperar as palavras de François Dossé, em *O desafio biográfico – escrever uma vida*. Preocupado em mapear

cronologicamente três enfoques da escrita biográfica (heroica, modal e hermenêutica), o historiador francês sinaliza que geralmente o biógrafo se encontra em um sistema coercitivo: “Entre a unidade biográfica e a pluralidade de sua recepção, o gênero biográfico evolui em meio ao entrelaçamento da pulverização infinita das facetas, que nem por isso deve desembocar na desconstrução total do sujeito” (2015, 68).

E, mencionando André Maurois, cuja obra *Aspectos da biografia* acentua alguns dilemas pertencentes ao biógrafo (supomos que, em nosso estudo de caso, seja a “condição ética” frequentemente mencionada pelo narrador de *Mil rosas roubadas*), Dossé declara que, nesse gesto de escrita, pode-se fazer do homem um sistema claro e falso ou torná-lo um sistema e compreendê-lo. De qualquer modo, está em xeque a ideia de que o homem/a vida/o biografado são pressupostos para o desenvolvimento de hipóteses e de comentários que não abdicam nem da imaginação nem do rigor científico.

Chamamos a atenção para essas considerações porque lançam luzes sobre as nossas próprias hipóteses. Entendemos que as operações executadas no relato de *Mil rosas roubadas*, a partir das escolhas cerebrais no campo da literatura, do cinema e da música, levam à realização de um projeto literário cuja origem está no romance *Os moedeiros falsos*. Vamos à situação: Edouard, um dos protagonistas da narrativa de André Gide, estimulado por Sophroniska, Bernard e Laura, resolve falar sobre seu projeto de romance. Em determinado momento, chega a defender que “toda obra de arte é apenas a soma ou o produto das soluções de uma quantidade de pequenas dificuldades sucessivas” (Gide: 1983, 168). O cerne de nossas indagações está na resposta que Edouard dá a Sophroniska. A moça lhe pergunta se não tem medo de fazer, em vez de um romance sobre seres vivos, um romance de ideias. Edouard responde:

E se assim fosse? [...] Por causa dos desajeitados que nele se extraviaram, devemos condenar o romance de ideias? À guisa de romances de ideias só nos serviram até agora execráveis romances de teses. Mas não se trata disso, veja bem. As ideias... as ideias, confesso, me interessam mais do que os homens, me interessam mais do que tudo. Elas vivem, elas combatem, elas agonizam como os homens. Naturalmente pode-se dizer que só as conhecemos por intermédio dos homens, assim como só tomamos conhecimento do vento pelos caniços que ele inclina. Mas de qualquer modo o vento importa mais do que os caniços (Gide: 1983, 168).

A metáfora gidiana é a forma mais imediata de encapsulamento inicial do projeto literário que o romance de Silviano Santiago realiza com maestria. Exemplifico: em capítulo intitulado “Garimpeiro”, o narrador apresenta uma espécie de teoria dos sentidos: “Minhas divagações giram em torno do papel diferenciado que cada um dos cinco sentidos, se preferencial, preenche na formação da personalidade humana adulta” (Santiago: 2014, 95).

Ao longo de sua exposição, um tanto psicanalítica, o narrador correlaciona *personalidades* e *sentidos*: “Os carinhosos são também raivosos e se manifestam pela vantagem dispensada ao exercício do tato” (2014, 95); “Os amorosos se alimentam e se iludem com a máquina sensitiva do olfato” (2014, 96); “O indivíduo alheio à vida como ela é incumbe a audição de reciclar o próprio corpo” (2014, 97); “Aceso vinte e quatro horas, o paladar torna os gordos risonhos, cativantes e tratáveis” (2014, 98). Por fim, discorre sobre a visão e descreve o quanto os olhos de Zeca eram esbugalhados. Diz também que seu olhar era de câmera cinematográfica, comparando-o com

os olhares dos atores do filme *Relíquia macabra*, de 1941. A extensa discussão sobre a influência dos sentidos na personalidade humana demonstra, em princípio, o tom investigativo do narrador, no rastreio de assertivas universais que explicariam a maneira como Zeca percebe o mundo e se relaciona com ele, e, em última ocasião, exemplificação fundamentada dentro de um acervo filmico que apresentasse ao leitor o que significaria, no personagem, as seguintes características:

Bem à frente do corpo, que vai da ponta dos cabelos à sola dos pés, ele [Zeca] traz os olhos esbugalhados. Como em sequência de desenho animado, os olhos se abrem escandalosamente e se alongam para fora do rosto. Espicham-se como se impulsionados por mola interna. [...] A vista ganha a destreza da luneta que – ao querer acompanhar o rastro do foguete a caminho da Lua – avança a lente no espaço, desdobrando as partes compactadas do instrumento (Santiago: 2014, 99).

Desta forma, uma longa discussão sobre o efeito do “olhar atentamente” sugere que Zeca é um observador nato, perspicaz. “Garimpeiro” é o capítulo do romance que, resumidamente, discute como ele esteve atento ao outro. “Olhar”, “estar atento”, “observar” são deslindados nos significantes também presentes no texto: “dialogar”, “conversar”, “distribuir”, todos aludidos a Zeca. Os verbos que o qualificam constituem uma estratégia confessa do narrador, e, nessa linha de raciocínio, as analogias figurativas funcionam duplamente: arquitetam o personagem e os andamentos do enredo. “Se disser que ele tem olhos de garimpeiro, talvez entendam melhor as

aproximações que venho armando para qualificar o traço distintivo dele na família universal dos que privilegiam o sentido da vista” (Santiago: 2014, 103).

Outros excertos caberiam neste artigo; no entanto, procuramos arrematar momentaneamente nossa discussão resgatando as considerações de Reinaldo Laddaga e fazendo notas sobre as práticas metodológicas sugeridas por Walter Benjamin, tão semelhantes às do narrador de *Mil rosas roubadas*. De acordo com o crítico argentino,

é natural que, quando esses artistas narram um tema (porque são propensos a narrar), sua obsessão não seja tanto a história dos indivíduos separados ou das comunidades mais ou menos orgânicas, mas a história das relações entre criaturas que não possuem de antemão um horizonte comum (2013, 18).

Sobre os indivíduos narrados, também é relevante dizermos por que o romance *Mil rosas roubadas* é escrito em primeira pessoa, uma vez que “sua consciência individual nunca foi tão social, sua experiência do social nunca foi tão individual” (Laddaga: 2013, 28): todo o esforço desse narrador intelectual, que nitidamente apodera-se de “Zeca-da-memória” como pressuposto para (re)configurar conceitos de modo a apreender a personalidade Zeca-sujeito-de-papel (mas que, por fim, fracassa), alinha-se com a postura metodológica de Walter Benjamin. Em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin: ‘Coragem de poeta (Dichtermut)’, ‘Timidez (Blödigkeit)’” é feito um comentário estético precedido de observações metodológicas que procuram extrair dos poemas a serem analisados um conceito-limite, denomi-

nado de “poetizado” por Benjamin. Segundo o crítico, o “poetizado”, sendo conceito-limite, durante a investigação transforma-se no próprio poema ou a vida como revelação; no entanto assinala que a observação pretendida do poetizado não pode ser tomada teoricamente (como categoria instrumental a quaisquer produções poéticas), visto que se trata de análise de um objeto particular (o par de poemas); ou seja, metodologicamente falando, o texto benjaminiano não pretende ser exaurido e aplicável a outros poemas de Hölderlin, exceto os que ali são geneticamente ressuscitados.

Isso significa que, enquanto texto reflexivo, *Mil rosas roubadas* é, ao mesmo tempo, abertura e fechamento. Abertura porque outorga aos leitores ativos, cientes do investimento simbólico – nas referências literárias, cinematográficas e musicais –, o manuseio epistemológico à medida que percorrem a obra; fechamento porque esse malabarismo se esgota na última página. Não à toa o signo da morte, que inicia a narrativa, retorna ao final do romance. O narrador encerrará dizendo: “A realidade da nossa vida em comum, da minha vida singular está tensa e imóvel na folha de papel. Petrificada, imutável. Morta” (Santiago: 2014, 276). Ou seja, o empreendimento que procurou a maleabilidade da vida a partir da perquirição do sujeito narrado, Zeca, não superou a paroxística conclusão: em se tratando da investigação humana, o que sabemos fazer muito bem é remexer em cadáveres.

Referências

- BENJAMIN, Walter. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin: ‘Coragem de poeta (Dichtermut)’, ‘Timidez (Blödigkeit)’”. Tradução de Mário Luiz Frungillo. *Teresa*, nº 12-13, 2013, pp. 585-603.
- CHIARA, Ana. “Notas (incompletas) sobre Silvano escritor/leitor da realidade brasileira”. In: CHIARA, Ana & ROCHA, Fátima (orgs.). *Literatura brasileira em foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015, pp. 19-29.
- DOSSÉ, François. *O desafio biográfico – escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2015.
- GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório – estratégias das artes do presente*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LEUJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- SANTIAGO, Silvano. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Resumo

Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago, é um romance ambicioso: valendo-se dos enquadramentos do ensaio, do memorialismo, da (auto) biografia e das fissuras ficcionais, convida o leitor a experimentar conceitos emergentes e acompanhar suas ilustrações. Este artigo procura investigar as estratégias de composição do narrador intelectual, aproximando-as de algumas observações metodológicas de Walter Benjamin e do caráter laboratorial das obras de arte contemporâneas, segundo Reinaldo Laddaga.

Palavras-chaves: crítica literária; escritas de si; ficção; Silviano Santiago; *Mil rosas roubadas*.

Abstract

Mil rosas roubadas, by Silviano Santiago, is an ambitious novel: it invites the reader to think about the dilution of boundaries between fiction, essay, memorialism, biography and autobiography. This article aims to discuss the composition strategies of the intellectual narrator, approaching them to some methodological observations by Walter Benjamin and to the laboratory character of contemporary works of art, according to Reinaldo Laddaga.

Keywords: literature critics; self-writing; fiction; Silviano Santiago; *Mil rosas roubadas*.

Poesia e democracia no Brasil: *Golpe: antologia-manifesto*

Mariana Sierra*

Depois do golpe parlamentar de 2016, apareceram algumas perguntas sobre a função da poesia após um governo de base social e democraticamente eleito ser afastado e substituído por outro sem nenhuma base popular. Dada sua gravidade, parece que escrever poesia sobre o incidente é uma tentativa inocente e até inútil. Porém, a poesia é um gênero que se expressa através da subversão, da recriação do espaço, da expressão que flui a partir da subjetividade. Uma subversão cujo fim é também político: uma tomada de consciência sobre os acontecimentos.

Nesse sentido, a coletânea *Golpe: antologia-manifesto*, lançada em 2016, resulta fundamental para compreender o papel da poesia na busca de uma tomada de consciência e no questionamento de eventos e circunstâncias. É importante salientar sua natureza de obra coletiva que recorre a diversos meios (caricatura, fotografia), seu formato online, gratuito e de fácil acesso a um público amplo, além dos diversos caminhos, artísticos ou não, percorridos pelos seus participantes. Assim, merece destaque não só pelo caráter contemporâneo de sua forma, mas também pela encenação de múltiplos olhares e percepções sobre um mesmo tema. A partir desses aspectos, analisaremos sua contribuição, especialmente no “Prefácio” e no

* Doutoranda no Programa de Espanhol e Português da Universidade de Novo México, nos Estados Unidos.

poema “todos sabem”, para a criação de um espaço democrático no qual o dissenso é o princípio básico.

“Prefácio” ou manifesto

“O golpe aparece quando a poesia
desaparece”.

Marcia Tiburi

O prefácio escrito por Marcia Tiburi é diferente do esperado de discurso destinado a destacar as qualidades de um livro. Em vez disso, começa pela afirmação: “Não há poesia depois do golpe”. Esta frase evidencia um singular paradoxo: talvez a poesia já não seja poesia, mas outra coisa. Porém, os paradoxos não acabam aí, pois depois vem outro: “A poesia não é sobre o golpe”. Acontece que o título e o conteúdo comprovam que o livro é sobre poesia e que seu tema principal é o golpe de 2016. Mas, de acordo com a autora, se “não há poesia depois do golpe” e a “poesia não é sobre o golpe”, então realmente a poesia existe depois desse acontecimento? E se há poesia, como deve ser ela entendida?

Uma parte da resposta subjaz na palavra “manifesto” do título. Os manifestos estiveram muito presentes durante as vanguardas do começo do século XX e verbalizavam a posição ideológica e política de seus participantes. Grupos de poetas e artistas, como os futuristas e os surrealistas, expressavam o que desejavam celebrar ou rejeitar em um tom declamatório, alto, dramático e, sobretudo, que chamasse a atenção. Todos esses aspectos aparecem no manifesto de Tiburi e, especialmente, a afirmação coletiva inerente a esse tipo de escrito. As alusões persistentes à poesia e sua conexão/função com o golpe confirmam – de acordo com os

escritores, artistas e fotógrafos que participam da antologia – seu papel enquanto inimiga do golpe:

Não existe poesia depois do golpe. O que existe é poesia contra o golpe. O golpe surge, a poesia se insurge. A poesia contra o golpe é o cuspe, a pedrada, o soco, o pontapé, o pneu em chamas, as vias impedidas, a greve geral. A poesia é o fora do texto para onde o texto olha a abrir com as armas perigosas da palavra a passagem para a vida revolucionária (Tiburi: 2016, 8).

A estratégia retórica de negar a poesia depois do golpe só para depois afirmar que ela deve ser revolucionária funciona muito bem para chamar a atenção e, ao mesmo tempo, questionar o lugar-comum que lhe é atribuído. A poesia que o prefácio-manifesto parece negar é uma poesia não centrada na origem e nas consequências do golpe, ou seja, dada ao escapismo. Escapar é impossível, segundo o texto. O golpe preenche todos os espaços, por isso a poesia não pode ficar alheia. Para entender como todos os espaços são preenchidos, basta ver os retrocessos sociais, econômicos e relativamente à inclusão e à participação política de mulheres, negros e jovens. Assim, a poesia retoma uma função que lhe foi dada desde seu início, de potencializar a participação de múltiplas vozes e percepções que instauram o dissenso; uma situação que deveria ser a condição básica da democracia, como veremos adiante.

Poesia e democracia: dissenso como um princípio

Os gregos são um exemplo da importância da poesia para a democracia. Segundo Aristóteles, a linguagem poética reflete um

ideal democrático e está baseada na premissa do bem comum (Wilson: 2011, 260). Em clara oposição a Platão e sua rejeição da poesia como linguagem que distorce a verdade, Aristóteles a vê como uma forma única de discurso e argumento. Essas contribuições são o começo da valorização da poesia para a argumentação democrática.

Depois dos gregos, outras percepções sobre a função da poesia e do literário explicam por que esse tipo de discurso auxilia as aspirações democráticas de voz e participação. Em entrevista, Jacques Rancière afirmou que suas ideias sobre o poder do discurso literário para as políticas do dissenso começaram com a ideia platônica de que a silente palavra escrita sempre influencia, o que faz com que ela esteja disponível para aqueles que dispõem do poder de usá-la e aqueles que não (Rancière: 2000, 115). A disponibilidade das palavras sem que importe o lugar do enunciador ou do interlocutor conduz ao que Rancière denomina de “excesso de palavras” ou “literariedade”. Como excedente, essa “literariedade” é relevante porque abrange a interrupção do “adequado” através do uso de palavras “inúteis”, que rompem uma designação rígida e a repressão exercida por aqueles que se declaram falar corretamente e contra a proliferação de palavras e de seus usuários (Rancière: 2000, 115).

A política aparece no uso da “literariedade” como interrupção e reconfiguração do que é dado e estabelecido por aqueles que detêm o poder de tomar decisões que afetam a maioria. Em outras palavras, a expressão da “literariedade” pode aparecer como um arranjo que contesta uma situação estabelecida, através da emergência da voz. Essa voz não é nada menos que a emergência do político graças à expressão do dissenso como uma interrupção de certas práticas e ordens. De maneira que é possível argumentar que a literariedade ou o discurso poético/literário serve aqui para expressar divergên-

cia ou dissenso de uma maneira que torna o político “a instituição de uma parcela dos sem parcela” (Rancière: 1996, 26). Nas páginas seguintes, descrevemos como esse dissenso está configurado e como a democracia é representada no poema “todos sabem”.

“todos sabem” e o paradoxo da democracia

Esse poema apresenta dois momentos: uma imagem da vida de cada dia e um estado de exceção porque houve um golpe. “todos sabem” inaugura a antologia e é representativo da situação paradoxal que prevalece no país na atualidade: cenas de uma vida em que se ignora o que está acontecendo no terreno político. Tudo continua da mesma maneira, inclusive após o golpe. Esse afastamento do povo da tomada de decisões é o centro do paradoxo da democracia. Segundo Chantal Mouffe, esse paradoxo aparece como a existência, dentro da democracia liberal, de duas tendências diferentes: o elemento da soberania popular e o governo daqueles que, fora desse *demos*, governam observando o “respeito aos direitos” (Mouffe: 2000, 4).

Um dos aspectos notáveis do poema é a presença do político próprio da literariedade, através da longa enumeração e do uso do espaço e do hífen. O sujeito “as pessoas” é seguido de uma extensa descrição que inclui ações do cotidiano: “jantam / guardam a louça / tomam café / fumam / urinam / transam / contam piadas / fazem planos de viajar, tomar sol, mudar os móveis da casa / se previnem, ou não, contra o HIV, o H1N1 e o aedes” (p. 12). Como enumeração, chama a atenção a ênfase em ações do cotidiano de pessoas de classe média ou média alta que “brigam pelo direito a uma vaga no estacionamento do shopping” (p. 12). Assim, nessa primeira parte do poema a função específica dessa longa enumeração é ressaltar a continuidade e a coerência das ações em relação à classe

social a que se referem. Uma lista nunca repetitiva que possibilita a identificação dessa classe específica dentro de uma cotidianidade na qual se reconhece: “as pessoas escrevem artigos, publicam poemas, produzem chips / e pneus” (p. 12). É curioso que a listagem sofra uma interrupção no momento em que aparece um “eu” e uma peculiar ironia: “vejo / daqui da janela / os prédios em seus lugares, as casas em seus lugares / os pés e as cabeças das pessoas nos seus mesmos respectivos / lugares” (p. 12). Essa afirmação demonstra uma anomalia presente na continuidade da rotina das pessoas apesar do que aconteceu, apesar do golpe. Com este fechamento irônico, acaba a introdução do poema.

Por outro lado, o uso do hífen permite a divisão entre a rotina diária das pessoas e o golpe descrito como uma pergunta: “a nação foi usurpada?” (p. 13). O hífen também destaca essa separação a fim de insistir na falta de consciência sobre a seriedade da situação, já que a população parece retirar-se do político. Assim, as pessoas descritas na primeira parte do poema, com sua educação e suas possibilidades econômicas, participam do golpe na medida em que, com sua passividade, contribuem para o sucesso dele.

Essa falta de envolvimento com a política expressa, além disso, a possível existência de consenso. O consenso, segundo Chantal Mouffe, é uma condição perigosa para a democracia enquanto espaço de confrontação, de encontro de identidades e posições diversas. Para ela, o consenso é a expressão de “uma hegemonia e uma cristalização das relações de poder” (Mouffe: 2000, 60). O consenso é também a reificação da identidade das pessoas, que é reduzida e homogeneizada. Esse último aspecto do consenso é o mais problemático para a teoria democrática proposta por Mouffe, visto que o fortalecimento das instituições dentro do paradigma da democracia liberal manterá

as lutas entre diversos interesses e identidades. Em outras palavras, o consenso é contrário ao pluralismo e ao questionamento capazes de permitir o dinamismo das relações de poder. No poema, manifesta-se um consenso da classe média tradicional, que não reage porque, em realidade, é coadjuvante do golpe, ao concordar com a classe dominante, que é contrária à diversidade. Assim, as pessoas “maquinaram o golpe / e o país / vive neste exato momento / em estado de exceção” (p. 12).

Depois de “as pessoas maquinaram o golpe”, abre-se uma segunda parte, bastante diferente. A mudança mais significativa é que o sujeito já não são pessoas nem gente, senão uma percepção dos pobres, dos negros e das minorias. “a voz dos pobres, dos pretos, dos índios / é divertida / o ditador ri / fala em defesa da família / da moralidade, do brasão com seu nome / sobram aplausos” (pp. 13-4). Em contraposição à passagem anterior, as pessoas sem posse ou dinheiro e que não são brancas não têm agência. Já não há ações, como na primeira parte do poema, e sim percepções que podem vir do poeta ou de fora. Nessa expressão que parece vir de um lugar exterior ao poema, a literariedade toma outra direção: a desigualdade e a tensão entre classes. Os versos: “eles não são exatamente gente”, “mal sabem pegar elevador, escada rolante” e pronunciam “conzinha” revelam a voz de alguém externo, talvez um representante da elite ou da classe média tradicional. As aspas de “eles não são exatamente gente” (p. 14) parecem demonstrar justamente que essa outra voz não é do poeta. A discriminação aparece porque eles não sabem falar corretamente e pronunciam “conzinha” ou porque “não sabem” usar elevador nem escada rolante.

A oposição entre “gente” e “não gente”, presente no verso anterior, também lembra as reações discriminatórias de pessoas ricas

e da classe média tradicional aos “rolezinhos” ou passeios de jovens moradores de periferias nos shoppings da elite paulistana. Teresa Caldeira (2014) afirma que tal circulação procura a transgressão e demonstra que já não existem formas claras de estabelecer hierarquias. Graças à expansão do consumo, jovens da periferia vestem roupas e possuem celulares que não são diferentes daqueles usados pelas pessoas das classes abastadas. As maneiras de diferenciar uma classe da outra perderam a definição, restando apenas marcas como a “raça”, que tampouco são claras. Conforme descreve Teresa Caldeira, famílias afrodescendentes podem ser vistas lanchando em praças de alimentação de shoppings. A falta de aspectos que permitam uma demarcação clara cria ressentimento naqueles que escrevem frases pejorativas em blogs contra os participantes dos “rolezinhos” de 2014 ou, como no caso do poema, em versos como “eles não são exatamente gente”.

O verso “eles não são exatamente gente” também permite fazer uma leitura do modo como essa população pobre e racialmente subordinada é retratada no poema em relação ao golpe. Em versos como: “a voz dos pobres, dos pretos, dos índios / é divertida / a voz do usurpado, banguela, mal fala / divertida / a voz do peão nordestino puta bicha bandido drogado sapata traveco morador de rua / divertido / quando horrorizada, essa voz é divertida” (p. 13), há uma ridicularização das pessoas em situações de precariedade ou que não se conformam com os padrões heteronormativos, do branco e da posse de bens e dinheiro. A voz dessas pessoas não pode ser levada a sério porque é engraçada, sobretudo sob ameaça, quando o tom muda para “horrorizado”. Também são ridicularizadas as políticas em relação a essas pessoas e as atividades que desempenham para sobreviver: “o salário mínimo do peão, a carteira de trabalho da

empregada / doméstica / divertidos / ingênuos, ridículos / conduzindo jegues, pronunciando ‘conzinha’ / eles são, todos sabem disso, divertidos para caramba” (p. 14). Como são desumanizadas, essas pessoas são suscetíveis ao riso, à zombaria, não ao respeito e ao reconhecimento. O escárnio se combina ao horror: “o ditador comenta / e ri / é aplaudido [...] / fala em defesa da família” (p. 14). Estes versos, seguidos de “eles não são gente”, são uma alusão à política da ditadura de eliminar qualquer opositor à “gente de bem”.

É significativo que aquele que pronuncia “eles não são gente” o faz a partir do discurso político, da recorrência a uma “gente de bem” que, como classe média e elite conservadora, apoia as dinâmicas que mantenham o controle e silenciem a voz dos pobres e das diversas identidades sexuais e raciais. O ditador representa a voz mencionada como externa, mas que, na verdade, simboliza “a promessa” do golpe. Versos como: “Hoje é / um novo / dia / de / um novo tempo / que / começou / alvissareiros dias / tudo se encaixando novamente em seu / perfeito / lugar de origem” (p. 15) mostram, com ironia, como o golpe atingiu o objetivo perseguido pelos protagonistas do poema: ordem sempre ansiada, porque é “um perfeito lugar de origem”. De maneira que o fechamento do poema volta claramente às mencionadas classes média e alta, que, desde o começo, foram mostradas como agentes do golpe, a despeito da suposta e silenciosa passividade.

Literariedade e individualidade: outras possíveis leituras

A literariedade, como excesso de palavras, representa uma interrupção da ordem, na medida em que foge da regra e do desejo de clareza e univocidade. Através de tecidos textuais de vários níveis, a poesia possibilita a aparição da ambiguidade e uma densidade que faculta a emergência de vozes que contestam o lugar-comum,

a linguagem unilateral. No caso do poema “todos sabem”, a noção rancieriana de literariedade facilita a emergência da democracia como “forma de subjetivação da política” (Rancière: 1996, 102). Assim, esse poema, como todos os poemas da antologia, dá forma a essa maneira subjetiva de interromper uma ordem dada por meio da expressão de uma voz contrária. A ironia, como expressão dessa quebra, aparece, por exemplo, em meio a hífen e entre as duas seções do poema. Versos como: “a infâmia abateu o país? / estamos vivos, inabaláveis, inamovíveis na firme rotina” (p. 13) apresentam essa posição de rejeição à falta de ação que tolerou e promoveu o sucesso do golpe. Também a maneira como são retratadas as pessoas pobres, negras, moradoras de rua, por meio da alusão a um discurso político da parte do ditador, mostra a face violenta da ideologia que permitiu o golpe e suprime a diferença.

A individualidade também aparece na ideia de rotina inquebrantável, que o autor questiona. O verso “estamos vivos, inabaláveis, inamovíveis na firme rotina” (p. 13) lembra o começo do poema, com essa lista de ações que cada pessoa desempenha sem levar em conta uma perspectiva de comunidade: “as pessoas jantam, guardam a louça, tomam café etc.” (p. 13). Mesmo que o plural apareça, trata-se de ações corriqueiras, levadas a cabo pela totalidade das pessoas. Já uma perspectiva de comunidade envolveria a causa comum ou a consciência de que o mesmo problema está afetando mais de uma pessoa ou um pequeno grupo. Através dessa consciência, seria possível procurar alguma solução que, se pensarmos nos termos rancierianos de política como espaço de expressão que interrompe práticas dadas e estabelecidas, viria da realização de passeatas, marchas e protestos com um objetivo comum. Porém, essa individualidade, ao mesmo tempo que permite a subjetivação

das necessidades, obstaculiza a existência de uma identidade política comunitária. Segundo Zygmunt Bauman,

o empecilho é que atualmente os problemas comuns dos indivíduos não são cumulativos com os de outras pessoas. Simplesmente não viram uma “causa comum”. Desde o começo, estão moldados de uma maneira que não permite que as bordas ou “interfaces” se encaixem com os problemas das outras pessoas. Os problemas podem ser semelhantes [...], mas, à diferença de antigamente, já não formam uma “totalidade maior que a soma de suas partes” e não podem ser manipulados de acordo com a maneira como são confrontados (2001, 48; tradução nossa).

A noção de que os problemas das pessoas são um problema comum que, disposto em diversos cenários visíveis, pode causar uma mudança leva à emergência de uma identidade política. Para Bauman, a atomização da sociedade é totalmente contrária a uma identidade política coletiva. A partir dessa perspectiva, o poema de Adriano de Almeida também pode ser lido como uma queixa frente ao individualismo, que, manifestado na rotina, não permite identificar um problema comum. De alguma maneira, essa individualidade lida com a rotina das pessoas, a qual, segundo o poema, pode ser vista igualmente nos acontecimentos de 2013. Os protestos desse ano também se caracterizaram pela subjetivação extrema das reivindicações dos participantes. Seguindo a leitura de Bauman, nos dois casos haveria carência de identidade política. Porém, realmente haveria falta de identidade política?

Contrariamente às ideias de Bauman, é possível encontrar uma identidade política no poema “todos sabem”. Ela não é formulada em termos da coletividade, mas como aprovação individual do golpe, a partir da falta de ações que lhe fossem contrárias. Essa leitura é possível porque no poema aparecem basicamente uma classe abastada e um ditador que aproveita os medos dessa mesma classe em relação à participação e à inclusão daqueles que não a integram. Nesse sentido, é plausível argumentar que o poema deixa de fora outros atores e tipos de manifestação cultural, além de movimentos que vêm reivindicando inclusão e participação. Entre esses outros locais e atores estão as periferias, a literatura marginal e, inclusive, o rap. Justamente aqueles vistos como “os que não são gente”. Os “rolezinhos” e seu efeito desestabilizador foram mencionados como parte das manifestações que, através da circulação pela cidade e por espaços tradicionalmente associados às classes média e alta, visam à apropriação da cidade. Em todo caso, faltaria analisar essas outras expressões e seu impacto numa possível expansão da democracia, que, em termos rancierianos, equivale ao aparecimento de uma voz que contribui para o espaço político, entendido como local de confrontação e “instituição de sujeitos que não coincidem com partes do Estado ou da sociedade, sujeitos flutuantes que transtornam toda representação dos lugares e das parcelas” (Rancière: 1996, 104). O poema de Almeida atinge esse transtorno das parcelas graças ao uso da ironia e da ridicularização das camadas menos favorecidas da sociedade brasileira.

Conclusão

Golpe: antologia-manifesto, como coletânea integrada por diversos autores, que se expressam por meio de quadrinhos, poemas,

fotografias, relatos e cartas, propõe uma leitura inovadora da poesia após o golpe parlamentar. Através do prefácio como declaração política que revela a posição da poesia como “inimiga do golpe” e do poema “todos sabem”, foram analisadas camadas de significação em que aparecem as possíveis dimensões nas quais tanto o prefácio quanto o poema contribuem para a democracia e sua expansão. Primeiramente, impôs-se salientar que a afirmação de Tiburi de que “a poesia é inimiga do golpe” não obedece somente a uma proposta temática. Graças a Aristóteles, a linguagem poética representa um ideal democrático, na medida em que possibilita a expressão de diversos pontos de vista, colaborando, assim, com a deliberação democrática. De maneira que não há muita distância conceitual entre uma leitura da relação entre a poesia e a democracia segundo Aristóteles e a concepção rancieriana de literariedade. Graças a esta última, como “excesso de palavras” que interrompem as regras do que se considera “adequado” na linguagem, as duas peças poéticas foram lidas não só como interrupção do dado como regra ou *status quo*, senão como reconfiguração do espaço já dado. Esse *status quo* ou “espaço já dado” corresponde às circunstâncias e identidades políticas que, segundo nossa leitura do poema, possibilitaram o golpe, entre elas, as classes média e alta tradicionais, que foram contrárias à expressão da diversidade e aplaudem as ideias de repressão e controle de um ditador.

Outro elemento central de nossa análise de como *Golpe: antologia-manifesto* contribui para a expansão da democracia se relaciona com a definição desse conceito por Rancière. No poema, há um “transtorno na representação dos lugares e das parcelas” na ironia com que o autor questiona a convivência das classes média e alta, percebida na falta de ação e na continuação de uma rotina e

no tratamento dispensado às pessoas pobres ou com identidades diferentes do padrão branco e heteronormativo. Por meio da maneira como essas pessoas são retratadas, amplia-se a consciência sobre elas, deslocando-as da falta de lugar. Assim, o poema não obra pela vitimização, mas pela revelação de uma estrutura que possibilitou o golpe como evento invasivo de todas as esferas no Brasil contemporâneo.

Referências

- ALMEIDA, Adriano de. “todos sabem”. In: RÜSCHE, Ana; KINZO, Carla et al. *Golpe: antologia-manifesto*, pp. 11-6. Disponível em <<https://pt.calameo.com/books/0048308734bb1da54804c>>. Acesso em 14 de junho de 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *The individualized society*. Cambridge: Polity Press, 2001.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. “Qual a novidade dos rolezinhos? Espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo”. *Novos Estudos CEBRAP*, n° 98, mar. 2014, pp. 13-20. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 14 de junho de 2018.
- MOUFFE, Chantal. *The democratic paradox*. Londres: Verso, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Disagreement*. Tradução de Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- _____. “Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière”. *Diacritics*, v. 30, n° 2, 2000, pp. 113-26.
- TIBURI, Marcia. “Prefácio”. In: RÜSCHE, Ana; KINZO, Carla et al. *Golpe: antologia-manifesto*, pp. 6-10. Disponível em <<https://pt.calameo.com/books/0048308734bb1da54804c>>. Acesso em 14 de junho de 2016.
- WILSON, James Lindley. “Deliberation, democracy, and the rule of reason in Aristotle’s Politics”. *American Political Science Review*, v. 105, n° 2, maio de 2011, pp. 259-74.

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar como o “Prefácio”, de Marcia Tiburi, e o poema “todos sabem”, de Adriano de Almeida, da coletânea *Golpe: antologia-manifesto*, revelam estruturas e identidades políticas que subjazem ao golpe parlamentar de 2016 e contribuem para a expansão da democracia. Nesse sentido, propomos a leitura do prefácio como uma expressão política e do poema como uma proposta de deslocamento de lugares e parcelas (Rancière: 1996). Assim, através dos conceitos rancierianos de literariedade e democracia, procuramos salientar a função da poesia como lugar que facilita a deliberação democrática e como espaço de expressão que busca criar consciência e enriquecer a reflexão sobre os eventos que levaram ao afastamento da presidente Dilma Rousseff.

Palavras-chave: literariedade; democracia; poesia; golpe parlamentar de 2016.

Abstract

This essay aims to analyze how the “Preface” written by Marcia Tiburi and the poem “todos sabem” written by Adriano de Almeida, both included in the anthology *Golpe: antologia-manifesto*, reveal structures and political identities underlying the parliamentary coup of 2016 and, also, collaborate with the expansion of democracy. In that sense, the preface is read as a political expression, and the poem as a proposal that displace[s] “identities as far as part of the state or of society go” (Rancière: 1999, 100). Therefore, through the Rancierian concepts of literarity and democracy, this paper intends to stress the function of poetry as a place that promotes democratic deliberation and as an expression that raises awareness and contributes to a critical reflection about the events that helped the ousting of the president Dilma Rousseff.

Keywords: literarity; democracy; poetry; parliamentary coup of 2016.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

O *Algum lugar* ocupado por Paloma Vidal: estudo sobre seu projeto literário

Daiane Crivelaro*

“Se llega a un lugar sin haber partido de otro, sin llegar”, de Silvina Campos, convida, como epígrafe, à leitura da narrativa *Algum lugar*, de Paloma Vidal. Lançado em 2009, o primeiro romance da escritora, que mais duvida do que afirma sua dupla nacionalidade argentina e brasileira, possui uma narrativa que se encerra em poucas linhas: a inominada narradora, junto a seu companheiro M., vai a Los Angeles, nos Estados Unidos, com a finalidade de escrever sua tese de doutoramento. Logo após um momento de profundo isolamento, M. retorna ao Rio de Janeiro. Quando a narradora vai ao Brasil de visita, acaba descobrindo uma gravidez não planejada, o que a leva a continuar no país. O romance se encerra em outra cidade, Buenos Aires, quando C., filho do casal, já se encontra com 2 anos e a narradora não se relaciona mais com M. Essa breve sucessão de ações compõe o que se convencionou chamar de apresentação, conflito, clímax e desfecho da narrativa, deixando claro que tal nomenclatura não serve à literatura de Paloma Vidal. Nesse contexto, com menos de 170 páginas, interessa mais à economia do texto o mínimo, de modo que o título e a epígrafe ganham sentido com a menor parte, com o detalhe, com o “cisco”.

* Doutoranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Em entrevista concedida a Patrícia Martinho Ferreira, para a *Revista Z Cultural*, Paloma Vidal se declara, a partir da divisão proposta por João Cabral de Melo Neto sobre autores gordos e magros, “uma escritora bem magra, como um cisco mesmo, um pequeno cisco, na medida em que eu realmente gostaria de fazer literatura com o mínimo” (Vidal: 2018, 4). Essa declaração, obviamente, não é carregada pela inocência de quem escreve como ato de sobrevivência; em vez disso, Paloma Vidal é professora de Teoria Literária da Universidade Federal de São Paulo e insere em sua obra, claramente, os ecos de um longo período de estudo. Na mesma entrevista, Ferreira coloca em questão essa dupla inscrição de Vidal na cena literária – crítica e escritora –, perguntando-lhe sobre a possibilidade de realizar uma autocrítica quanto à inserção no panorama da literatura brasileira contemporânea. Embora longa, a resposta permite uma leitura coerente com a que pretendo fazer neste ensaio, valendo sua completa citação:

Tenho consciência, claro, não só porque sou professora e crítica, mas também porque na verdade todos os escritores e artistas contemporâneos são atravessados pela crítica, pelo discurso sobre as obras, sobre suas obras. A gente produz obras e discurso sobre as obras, então claro que tenho uma certa consciência que se refere a todas essas questões de que já falamos: da estrangeiridade, da identidade, das fronteiras nacionais, de fazer interferências que não sejam tão óbvias numa literatura que talvez seja bastante autocrítica e bastante realista. O que pretendo fazer tem tudo a ver com essas ideias, mas, por outro lado, os livros acabam sendo experimentos que têm a ver com uma experiência e a ne-

cessidade visceral de tratar de certos temas. Uma questão que me persegue é pensar no que a literatura ainda pode fazer. Minha escrita tem um lado de experimento muito forte, não pretendo simplesmente contar uma história (Vidal: 2018, 4).

Dado o caráter experimental de sua narrativa, identificado pela própria escritora, o desejo por fazer uma leitura paralela com relação à formação acadêmica se torna incontornável. A autora, que nasceu na Argentina em 1975 e se mudou, como filha de exilados, para o Brasil aos dois anos de idade, formou-se em Letras e, assim como a narradora de seu romance, também foi a Los Angeles para realizar o pós-doutorado. Diferentemente de sua personagem, no entanto, concluiu sua pesquisa e, em 2009, tornou-se professora da Universidade Federal de São Paulo. Paralelamente, sua produção literária se manteve farta: desde o lançamento do livro de contos *A duas mãos*, em 2003, já publicou mais um livro de contos, dois romances, dois livros de entradas retiradas de seu blog pessoal, três textos dramáticos, além, é claro, de recorrentes artigos, ensaios e experimentações híbridas.¹

Em resenha intitulada “A voz contida de Paloma Vidal”, Beatriz Resende comenta, com ansiedade, a espera pelo último livro de Vidal, *Mar azul*, assinalando que há, então, uma espécie de projeto literário: “Paloma Vidal cria narrativas que parecem dar sequências umas às outras sendo, no entanto, a cada vez, absolutamente novas” (2018, 1). Essa resenha, publicada quando a escritora estava “a cami-

¹ *Dupla exposição*, publicado em 2016 pela editora Anfiteatro, conta com textos com grande teor confessional de Paloma Vidal e imagens de Elisa Pessoa.

nho do quarto livro”, baseia-se nos dois livros de conto e no romance *Algum lugar* para sugerir a existência de uma unidade, encaminhada sobretudo pela recorrente temática da transnacionalidade a partir da ótica feminina, presente, de fato, em todas as obras da autora. Vale ressaltar ainda que essa unidade, a que chamarei de projeto, afirma-se em diferentes gêneros literários: romance, conto, entradas retiradas de blog pessoal, peças teatrais e, inclusive, ensaios.

Além disso, Resende aponta haver em Vidal um minimalismo do estilo, caracterizado pela brevidade do que vai ser narrado, de modo que “é mais uma vez num jogo de esconde/revela-se que os textos de Paloma são atravessados pelos conhecimentos teóricos que a autora, também professora de literatura e tradutora, detém e sabe usar” (2018, 2). Nesse contexto, a crítica literária, que recebe tão bem a literatura de Vidal desde seu primeiro livro, enxerga em sua obra uma potência para o texto experimental, na medida em que insere a escritora no rol de grandes autores contemporâneos, capazes de lidar com o fato de também serem críticos de forma produtiva. O traço experimental, característico não apenas do romance, convida a leitora a uma leitura mais desconfiada e cuidadosa, tornando-a, portanto, “ruminante”.²

Com *Algum lugar*, Paloma Vidal instiga a busca de uma forma de entender aquilo que não está e não pretende estar definido – *algum*. Aceitando a instigação, proponho-me a entender o *lugar* que ocupa Paloma Vidal na cena literária contemporânea. Assim como Beatriz Resende, entendo que existe, em sua literatura, um

² Em *Esau e Jacó*, Machado de Assis afirma que “o leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro”, em alusão ao receptor capaz de compreender seu investimento na criação.

projeto. E é sobre ele que me debruço. Nesse sentido, busco fazer uma leitura embrionária sobre a escrita de Vidal, reconhecendo, em seu percurso, uma espécie de caminho espiralado. Para realizar essa leitura, abordarei o conto “Genealogia”, de *A duas mãos*; o romance *Algum lugar*; e, por fim, entradas retiradas de blog pessoal intituladas “eu”: de *durante* (2015) e de *dois* (2015). Passeando por prosa e não-prosa, intento reconhecer como “uma escrita entre limites de gêneros”, como definido por Beatriz Resende em “Possibilidades da escrita literária no Brasil” (2014, 21), constrói a unidade de um projeto em meio à diversidade de gêneros.

Genealogia: ser estrangeira de si própria

Na contracapa do segundo livro de contos de Paloma Vidal, *Mais ao sul*, Luiz Ruffato afirma ser “raro, muito raro um autor emergir já com uma voz autônoma, dono e senhor de universos próprios: e, no entanto, existe” (2008). Há aí, ao mesmo tempo, um conforto e uma inquietação: o primeiro porque o reconhecimento de que Paloma Vidal constrói um universo próprio é um convite à reflexão sobre a importância de sua obra; o segundo porque a informação contida pela escolha do gênero masculino assinala que, se já é raro um escritor com uma dicção tão autônoma, mais raro ainda é uma escritora. Não é necessário esclarecer que essa construção está repleta de boas intenções; contudo, é fundamental que se possa reconhecer os ecos contidos em uma fala como essa. Afinal, se a norma sempre foi o masculino, a diferença que se propõe é literatura *versus* “literatura de mulher”.

No ensaio *O que é lugar de fala?*, a filósofa Djamilia Ribeiro, recuperando a crítica feminista com o clássico e fundador livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, aponta que, “de modo geral, diz-

se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é homem” (2017, 35). No contexto da literatura brasileira, o cenário não é outro: até o século XX, embora a maior parte do público leitor fosse feminino, o direito de fazer literatura era exclusivamente masculino. Nomes como Raquel de Queiroz e Clarice Lispector eram – e ainda são hoje – exceções. Apenas recentemente, com os estudos pós-coloniais, “outros lugares de fala começaram a emergir” (Chiarelli: 2007, 24).

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experimentar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experimentar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos. Estamos dizendo, principalmente, que queremos e reivindicamos que a história sobre a escravidão no Brasil seja contada por nossas perspectivas também e não somente pela perspectiva de quem venceu, para parafrasear Walter Benjamin, em *Teses sobre o conceito de história*. Estamos apontando para a importância de quebra de um sistema vigente que invisibiliza essas narrativas (Ribeiro: 2017, 86).

O longo trecho, que evidencia o lugar de fala ocupado por Djamila Ribeiro – mulher e negra –, propõe uma reflexão que diz respeito às heranças da escravidão, mas me leva a refletir, também, a respeito das heranças do patriarcado. O silêncio reservado às

mulheres, não só na literatura, evidencia que existe um lugar de fala a ser ocupado. Nesse sentido, muitas vezes as escritoras atuais tematizam o feminino como uma forma de entender esse lugar: e é exatamente isso que Paloma Vidal tem feito em sua literatura. Com uma temática tradicionalmente feminina – a casa, a família, os encontros e desencontros afetivos –, não recusa “a literatura de mulher”. Em vez disso, a discute com sua própria voz.

Seu primeiro livro de contos, *A duas mãos*, é encerrado por um conto intitulado “Genealogia”. Nele, a voz narrativa se apresenta em segunda pessoa, dialogando diretamente com uma mulher, a quem se refere com o vocativo “menina”. O conto, recorrentemente injuntivo, apresenta os movimentos da personagem por meio do uso de imperativos ou indicativos com a finalidade de indicar ordens e da segunda pessoa discursiva “você”. “Levanta-se, menina” (Vidal: 2003, 58) inicia a narrativa de pouco menos de dez páginas, contextualizando o cenário em que vai se passar a pequena história: a mulher, que se encontra deitada em uma cama, tem poucas forças para se levantar e seguir adiante. Insere-se, então, em um “buraco em que se deixou enfiar” (Vidal: 2003, 58), caracterizado por conflito genealógico: a personagem, que possui uma relação conflituosa com sua mãe, “aquela puta” (Vidal: 2003, 60), começa a reconhecer, em seu próprio corpo, as marcas do corpo que a trouxe ao mundo.

Ao longo do conto, a voz narrativa instrucional organiza o espaço feminino em que a personagem se encontra:

e você, que não viu seu bebê sendo jogado de uma muralha pelo inimigo, que não perdeu seu companheiro, nem foi violada, que vive sua vida resguardada e protegida das guerras

e da miséria, ainda assim você poderia (e talvez quisesse) encarnar o papel milenar (Vidal: 2003, 59).

Mais adiante, aponta que o lugar histórico de vítima, “com crises existenciais (que eles chamarão de histéricas)” (Vidal: 2003, 59), corresponde ao “desdobramento natural das coisas” (Vidal: 2003, 59), recusado por ela. Dentre esses “eles”, a narração faz uma breve digressão e relembra a existência de um “padre obeso”, o primeiro a empurrá-la à fossa em que se encontra, um personagem claramente pedófilo. Na recusa à sequência desses passos cristãos, a personagem “descende daquelas que morreram queimadas” (Vidal: 2003, 64). E é essa a condição de ruptura com as heranças maternas que a paralisa.

Todavia, o conto se encerra com outro movimento de ruptura: “você se lembra daquela coitada que depois de perder tudo sai dançando ao som de uma música de carnaval. É uma forma de se salvar. Você se senta na beirada da cama e olha para seus pés. Você pisa no chão. E anda” (Vidal: 2003, 65). Ainda que ela não seja “Aquiles, que se move como um leão” (Vidal: 2003, 64), tem a força necessária para se movimentar, porque “não precisa esperar que o sapo se transforme em príncipe. Nem precisa jogar o sapo na parede” (Vidal: 2003, 64-5). Nesse sentido, a personagem não nega a herança materna para conseguir se levantar da cama; em vez disso, nega outra genealogia: a deles – daqueles que nos entendem “histéricas” e “coitadas”; daqueles que nos creem como o *outro* de Aquiles e sapo-príncipe; daqueles que, todos os dias, nos queimam em suas próprias fogueiras.

Já o primeiro romance, publicado seis anos depois pela Editora 7Letras, parece um desdobramento das temáticas que

têm os contos como espécie de embriões. *Algum lugar*, então, vai se desenvolver em torno de uma busca por um *lugar* não só de estrangeira como também do feminino. A inominada narradora é atravessada pelos dois idiomas, português e espanhol, e se encontra como falante de inglês por estar em Los Angeles. Nesse sentido, a condição de estrangeira é a temática mais evidente da obra, dialogando diretamente com o título do romance e o conflito em torno do pertencimento a um lugar. No entanto, essa condição não se limita ao geográfico, inserindo-se, também, em uma discussão sobre o feminino.

Para desenvolver essas temáticas, a estrutura narrativa se complexifica: o romance manifesta três vozes narrativas e se divide em três partes. Na 1ª pessoa do singular é narrada, por uma mulher, a viagem de ida e volta a Los Angeles, a fim de escrever sua tese de doutoramento; na 2ª pessoa do singular são descritos sonhos e feitas perguntas retóricas; por fim, na 3ª pessoa do singular são narrados pequenos acontecimentos do passado que aparentemente não poderiam ser contados em 1ª pessoa. Essas vozes, que não se distinguem umas das outras senão como fragmentos, manifestam-se nas três partes do livro: em “Los Angeles”, os fragmentos se concentram na rotina da narradora com M. na cidade americana, indo da sua própria estrangeiridade à precária percepção de isolamento de seu companheiro; em “Rio de Janeiro”, é em torno da descoberta da gravidez não planejada e da desistência da escrita da tese de doutorado que a narrativa se desenvolve; em “Los Angeles”, os fragmentos narram o retorno da narradora, com o filho e a mãe, à cidade de sua genitora, Buenos Aires.

O percurso por três diferentes espaços e com três diferentes vozes é narrado como em uma espécie de diário que, embora não

esteja organizado em datas, aponta para uma cronologia de cerca de três anos, que pode ser acompanhada pela gravidez da narradora. Além dessa experimentação quanto à estrutura fragmentária e as narrativas em paralelo que se manifestam em cada voz narrativa, há, ao longo do romance, diversas sugestões metalinguísticas, nas quais a narradora faz referência a obras e autores canônicos. Nessa perspectiva, o romance, que narra parte da história dos que foram ao Brasil – como seus pais –, mas se concentra na história dos que saíram dele – como ela própria –, vai além da narração confessional de um contínuo estar em trânsito. Mais do que isso, Paloma Vidal faz do romance um espaço de experimentação literária, promovendo, assim, sua própria dicção.

Nos dois livros de entradas retiradas de blog que Paloma Vidal publica, seis anos depois, pela 7Letras, essa dicção se torna ainda mais evidente. Dados por dia e hora em que provavelmente as entradas foram escritas, os dois livros estão conectados pela sequência, dessa vez claramente cronológica: o primeiro livro, *durante*, tem a primeira entrada antecedida pela data “1/11/10”, às 18h15, e o último, por “17/4/13”, às 20h13; o segundo livro, *dois*, tem a primeira entrada antecedida pela data “23/4/13”, às 10h48, e o último, “23/11/13”, às 14h5. É curioso notar que os dois livros possuem uma sequência não apenas cronológica, mas também temática, na medida em que a voz que se manifesta em todas as entradas se apresenta da mesma maneira e se compromete a descrever os percursos dos filhos a. e f. – dessa vez, com minúsculas. A condição de estrangeira também aparece com foco nas entradas, de modo que o português é atravessado não só pela segunda língua, espanhol, mas também por uma língua nova e falada por outras pessoas, francês.

Em ambos os livros, há uma entrada retirada de seu blog com o título em comum: “eu”. A do primeiro livro, datada de 30/1/12, às 19h26, tem sucintos versos: “aquela mulher / com dois filhos”. A do segundo livro, datada de 4/8/13, às 15h14, é mais extensa: “professora de literatura / com uns sapatos pretos / de executivo / com laços coloridos / de arlequim / ‘sérios e descontraídos / ao mesmo tempo’”. Separadas por um ano e meio, segundo as possíveis datas de escrita, essas entradas trazem definições que envolvem, também, o universo feminino de Paloma Vidal: mãe de dois filhos e professora de literatura. Essa autodefinição relembra o lugar de fala proposto por Djamila Ribeiro. Mais do que falar, é importante entender o lugar de onde se fala: mulher, mãe e professora.

Esses três textos de Paloma Vidal, separados coincidentemente pelo intervalo de seis anos entre si, correspondem à parte das primeiras inscrições da escritora com conto, romance e registro em blog pessoal. Em meio a essa variedade, o que se percebe é a construção de uma voz autônoma, conforme defendido por Ruffato – mas de uma “autora”, “dona” e “senhora de universos próprios”. Em artigo intitulado “A prosa de Paloma entre passados, paisagens e pássaros”, publicado em *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, Sérgio de Sá afirma que “a literatura aqui parece mesmo saída de um clima que nunca jorra de alegria e que tampouco afunda para sempre na tristeza. Não. A atmosfera que Paloma consegue criar é a de um caminhar lento, porém resistente” (2014, 125). Nesse sentido, Paloma Vidal deixa se manifestar, em sua obra, uma voz feminina – e resistente – disposta a “escrever como mulher” simplesmente porque é mulher, e é este o lugar de fala que pode ocupar. Junto a ele, estão dois espaços importantes em sua obra: o familiar e o acadêmico. E é sobre eles que vou me aprofundar.

Ser mulher: estrangeiridade em próprio corpo

Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*, reúne ensaios e resenhas sobre escritores que estavam escrevendo na primeira década do século XXI. Mais adiante, em *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, sistematiza as reflexões a respeito dos autores que aborda no primeiro livro, reconhecendo três tendências recentes:

1. A escrita de uma nova literatura democrática que aposta na instituição de um sistema literário partilhado, que reconhece novas subjetividades e novos atores no mundo da cultura, e na reconfiguração do próprio termo literatura.
2. O deslocamento das narrativas do espaço local, nacional. O rompimento com a tradição literária de afirmação da língua, da nação, dos valores culturais nacionais. Em vez da literatura que fala do Brasil, que usa a cor local como valor (rentável) de troca, a literatura que busca se inserir, sem culpa, no movimento dos fluxos migratórios.
3. A ruptura com a tradição realista da literatura, não pelo uso de recursos ou formatos próprios da ficção não realista como o absurdo ou o real-imaginário latino-americano, mas pela apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, a incorpora. O documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece com outras criações artísticas contemporâneas (2014, 14).

Para tratar dessa tendência, Beatriz Resende, no texto “*Possibilidades da escrita literária no Brasil*”, que abre o livro de ensaios,

discute obras de autores como Rubens Figueiredo, Daniel Galera e Paloma Vidal. Sobre esta última, que me interessa neste estudo, Resende afirma ser “uma escrita entre limites de gêneros” (2014, 21). Mais adiante, sugere que “o limite aqui é entre o biográfico e o ficcional” (2014, 21), aproximando-a, nesse sentido, da *rasura do real*, sua terceira hipótese. Aponta, ainda, uma diferença quanto à *rasura do real* proposta por Ferréz, de modo que, em Vidal, “o narrador não se apresenta no texto como pertencente à situação ou ao espaço da narrativa. Mas o leitor *conhece* ou reconhece o autor pela VIDA literária contemporânea ou pelas pistas que a narrativa fornece” (2014, 21).

Há, evidentemente, um risco ao se reduzir o narrador ao autor do texto a partir de dados biográficos; no entanto, as pistas fornecidas na narrativa de Paloma Vidal vão além do fato de a autora também ter vivido o trânsito geográfico, entre Buenos Aires e Brasil, e linguístico, entre o espanhol e o português, ou, simplesmente, ter feito pós-doutorado em Los Angeles. Para além disso, o romance de Vidal é marcado por diversas sugestões metalinguísticas. Ainda na primeira parte de *Algum lugar*, um dos fragmentos escritos em 1ª pessoa do singular conta que

comecei a leitura de *Rua de mão única* sem pular a introdução de Susan Sontag. [...] ela afirma: “*He was what the French call un triste*”. Fico capturada. A frase breve, os dois idiomas, a promessa de um texto mais subjetivo do que crítico, ou melhor, um texto em que subjetividade e crítica são uma coisa só porque se entende que a vida e o trabalho são uma coisa só (Vidal: 2009, 25).

Em páginas seguintes, ao falar de sua amizade com a coreana Lucy, que estuda a escritora chilena Diamela Eltit, a narradora caracteriza sua própria pesquisa:

Estudiamos lo mismo, declarou, e começou a me explicar sobre o que era a sua tese. Discorreu sobre o sujeito fragmentado pós-moderno e os espaços confinados da pós-modernidade; sobre o fim da utopia, sobre Baudrillard, Lyotard e vários outros autores, alguns dos quais eu nunca tinha ouvido falar (Vidal: 2009, 34).

A narradora, então, vai a Los Angeles para realizar “uma pesquisa que remonte à primeira metade do século e a partir daí venha atualizando as questões, construindo as pontes necessárias entre tempos e espaços sem perder o fio da meada” (Vidal: 2009, 83), projeto do qual duvida a todo tempo. Pesquisadora de Walter Benjamin, a narradora de *Algum lugar* abandona a escrita da tese e, em vez disso, escreve um romance a partir de fragmentos, que oscilam entre as três pessoas do discurso, e é também – repito –, pela “frase breve, os dois idiomas, a promessa de um texto mais subjetivo do que crítico”. Aqui, é interessante notar que as palavras copiadas de Susan Sontag sobre o livro de Walter Benjamin são, também, pertinentes para a escrita do romance de Vidal: com frases e parágrafos breves e atravessada por português, inglês e espanhol, a narrativa de Vidal é um texto mais subjetivo do que crítico exatamente por entender que vida e trabalho não estão divorciados. Em outras palavras,

embora no romance de Paloma Vidal haja a presença de um enredo que conduz o leitor pelos pequenos dramas da

protagonista na descoberta da cidade (Los Angeles) e na tentativa de reaver a outra (Rio), ele se sustenta na forma fragmentária de um diário onde cabem desde as mínimas experiências, as descobertas, anotações de aulas, até as dúvidas, os medos e as frustrações mais profundas (Magri: 2010 *apud* Sá: 2014, 130).

Algum lugar, assim como *Rua de mão única*, de Benjamin, é uma coletânea de aforismos e fragmentos em que a presença dos sonhos torna presente outra narrativa, paralela à que se apresenta em primeiro plano. Não é sem motivo que Sérgio de Sá, no já comentado texto sobre a escritora, afirma que “sua literatura coloca em debate o lugar do narrador em relação à vivência, o que nos aproxima de Walter Benjamin” (2014, 129). Com isso, o caráter experimental da narrativa, evidenciado pela própria escritora, traz uma nova forma de *rasurar o real*, não se limitando ao “boom” das autoficções. Na narrativa de Vidal, a ficção se torna palco da experimentação que, inevitavelmente, dialoga com um dado novo para a cena literária: a escritora-crítica ou crítica-escritora. Nesse sentido, não importa saber se a narradora inominada de *Algum lugar* é, de fato, Paloma Vidal; interessa mais reconhecer como a escrita literária serve de laboratório para Paloma Vidal.

Além dessa *rasura do real*, há, nos textos trabalhados neste ensaio, outra rasura: a inscrição do feminino. Todos os textos da autora, assim como os não trabalhados aqui, possuem vozes femininas que tratam de temáticas tradicionalmente pertencentes ao espaço garantido à mulher: conflitos maternos, desencontros afetivos e opressão ancestral. Desde a personagem do conto “Genealogia”, profundamente marcada pela opressão à mulher, passando pela

narradora de *Algum lugar*, em conflito com as heranças maternas e a criação do filho C., até a eu poemática das entradas “eu”, que ora se reduz ao materno, ora se alterna entre séria e descontraída, as vozes que aparecem na obra de Vidal são rasuradas pelo real. Em vez de reservar às suas personagens a romantização clássica do feminino, a escritora-crítica rompe com uma espécie de genealogia do patriarcado: a menina “pisa no chão. E anda” (Vidal: 2003, 65); a mãe recusa a herança instintiva da maternidade e confessa que, “quando o segurei nos braços, não chorei” (Vidal: 2009, 141); e a professora-mãe que não precisa fingir ser adulta e usa “uns sapatos pretos / de executivo / com laços coloridos / de arlequim” (Vidal: 2015b, 29).

Em oposição à colocação supracitada de Luiz Ruffato, em *Mais ao sul*, Beatriz Resende, na mesma contracapa, afirma que,

filha do feminismo, jovem do século XXI, Paloma Vidal pode falar de um lugar que, não sendo mais marginal, ainda guarda todo o “esquisito” que só a literatura das mulheres consegue ter, ou seja, pode utilizar-se de tudo aquilo que talvez não fosse perceptível ao aparelho auditivo masculino (2008).

A construção do feminino em Paloma Vidal, portanto, rompe com uma tradição romântica de caracterização das personagens ora como mãe e esposa, ora como amante. Nessas narrativas, o que surge é um questionamento sobre essa categoria de mulher, estendendo-a a outras – e mais reais – possibilidades. Nesse sentido, ao falar sobre personagens femininas escritas por autoras mulheres, Regina Dalcastagnè, em “A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo”, assinala que

as autoras constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero. Levantamentos pormenorizados mostram que as personagens femininas são mais saudáveis, mais escolarizadas, exercem profissões mais variadas, dependem menos dos homens quando são escritas por mulheres. Também são apresentadas em diferentes estágios da vida – são meninas, jovens, maduras e velhas, enquanto os homens se detêm mais na representação de mulheres jovens. Além disso, seus próprios corpos são construídos com mais detalhes e maior variedade quando feitos por mulheres (2015).

Paloma Vidal, então, contribui com a sua literatura para uma *rasura do real* que resgata a primeira tendência assinalada por Beatriz Resende: ao assumir o lugar de fala da mulher, reconhece novas subjetividades e novos atores no mundo da cultura. Além disso, com a recorrente temática da desterritorialização do imigrante, que se desdobra nas identidades híbridas e afiliações transitórias de grande parte de suas personagens, Vidal também se aproxima da segunda tendência apontada por Resende. Nesse contexto, a transnacionalidade, tema de diversos livros da literatura contemporânea brasileira, é abordada a partir da impossibilidade de pertencer, resultado da frustrante necessidade de identificação com os lugares por onde passa. Para além da aproximação da terceira tendência, já assinalada pela própria Beatriz Resende ao escrever sobre Paloma Vidal, a obra da escritora passeia pelas outras duas tendências, sem, no entanto, encerrar-se nelas.

Na supracitada entrevista a Patrícia Martinho Ferreira, Vidal afirma que, afinal, a estrangeiridade pode ser uma identidade. A condição de estrangeira que aparece em sua obra não se manifesta apenas nos enredos; para além disso, surge também em sua forma. No significante “estrangeira” cabem diversos significados: ser argentina e brasileira, ser escritora e crítica, ser mulher. Sua literatura é uma resposta ao reconhecimento de que a condição de estrangeira e espectadora existe. Portanto, agrega outro sentido à condição periférica a que as mulheres estão historicamente destinadas.

Um projeto que também voa: breves conclusões

Em *Algum lugar*, a narração em 3ª pessoa do singular conta que “ela pensa em escrever um livro e imagina a história da viagem de um continente a outro. O livro falaria da invenção de um pertencimento; construiria uma genealogia, atravessando várias cidades, até voltar ao seu ponto de partida” (Vidal: 2009, 112). Esse trecho, marcado pela hipótese, parece não poder ser narrado nos fragmentos em 1ª pessoa do singular, já que aparentemente a narração não preza por pertencimento, genealogia ou ponto de partida.

O desfecho do romance, contudo, leva a outro caminho: o filho C., que deseja ir a *algum lugar*, faz com que a narradora o leve a um cinema chamado “Los Angeles”. De volta ao espaço da ficção – o do “sonho americano”, o de Hollywood, o de um filme infantil –, ela parece encontrar, ali, um espaço de pertencimento, na medida em que *algum lugar* é lugar da ficção, lugar na literatura. A cena que fecha o livro enfatiza, ainda mais, a aproximação entre o ficcional e o real: C., em um carrossel, acena para a narradora “como se estivesse partindo para uma longa viagem” (Vidal: 2009, 170). A epígrafe escolhida por Vidal, então, ganha novo sentido no “cisco”: de volta

ao país de sua mãe, a narradora consegue chegar a *algum lugar* sem ter partido de outro. Em vez disso, são as marcas de outros lugares pelos quais passou que carrega consigo, de modo que o “olhar de fora o tempo todo” passa a ser uma marca de sua identidade, como discutido em entrevista com Ferreira.

O passo dado pela personagem de “Genealogia” parece ser a ruptura necessária para que a narradora de *Algum lugar* saia do Brasil, vá aos Estados Unidos e termine a narrativa na Argentina, podendo, enfim, afirmar sua identidade como mãe e professora, em *durante e dois*. O lugar que ocupa Paloma Vidal na cena literária contemporânea, portanto, é uma espécie de *algum lugar*: o do experimental, que mistura o real e o ficcional e propõe, com isso, uma rasura na literatura. Essa rasura, porém, é também a inscrição de um outro feminino e que não espera – e não deseja – ser cicatrizada.

Dentre as oito perguntas retóricas que aparecem no romance, destaco, a fim de encerrar este texto, uma que a narradora propõe quando ela e M. estão tentando se adaptar à realidade de Los Angeles: “você acha que vamos conseguir ficar?” (Vidal: 2009, 32). Inserindo esta pergunta no contexto em que o *lugar* onde se quer ficar é exatamente o lugar que ocupa – o de escritora e crítica literária –, reservo-me o direito de responder: mais do que achar que vamos conseguir ficar aqui, acredito que lutar por este lugar é o primeiro passo político para que possamos nos libertar da condição de estrangeira dentro do próprio corpo ou dentro da sociedade que ajudamos a criar.

Referências

- CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo”. *Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: 2015. Disponível em: <<http://gelbcunb.blogspot.com/2015/07/a-construcao-do-feminino-no-romance.html>>. Acesso em 30 de janeiro de 2018.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- _____. “Possibilidades da nova escrita literária no Brasil”. In: RESENDE, Beatriz & FINNAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- _____. “A voz contida de Paloma Vidal”. Rio de Janeiro: Rocco. Disponível em: <https://www.rocco.com.br/admin/Arquivos/ArquivoMidia/6f409658-e2a6-431e-aede-8be8cb-f03a1aPalomaVidal_BeatrizResende.pdf>. Acesso em 30 de janeiro de 2018.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é o lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SÁ, Sérgio de. “A prosa de Paloma entre passados, paisagens e pássaros”. In: RESENDE, Beatriz & FINNAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- VIDAL, Paloma. *A duas mãos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- _____. *Mais ao sul*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- _____. *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. *durante*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015a.

_____. *dois*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015b.

_____. “Estrangeiridade e experimentação: uma conversa com Paloma Vidal”. *Revista Z Cultural*. Entrevista por Patrícia Martinho Ferreira. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/estrangeiridade-e-experimentacao-uma-conversa-com-paloma-vidal/>>. Acesso em 30 de janeiro de 2018.

Resumo

Paloma Vidal, escritora que diz possuir um “jeito capenga de ser brasileira”, faz parte da cena literária nacional desde o lançamento de *A duas mãos*, em 2003. O livro de contos, bem recebido pela crítica brasileira, inaugurou um percurso composto por mais um livro de contos, dois romances, três textos dramáticos e duas coletâneas de breves entradas retiradas de blog pessoal. Com uma literatura fortemente marcada pela sua formação acadêmica e atuação profissional como professora de Teoria Literária, Vidal faz de sua obra uma espécie de laboratório, propondo livros-experimentos. Levando essa dupla inserção em consideração, proponho entender o espaço ocupado por essa escritora-crítica a partir de escritas que entendo como embrionárias de um projeto literário mais extenso. Meu *corpus*, portanto, será o último conto, “Genealogia”, de *A duas mãos* (2003), o primeiro romance, *Algum lugar* (2009), e duas entradas de seu blog intituladas “eu”, de *dois* (2015) e *durante* (2015). Embora o objetivo não seja reduzir a obra de Vidal à análise que apresento a partir deste recorte, busco reconhecê-lo como indícios dados pela autora de uma certa unidade. Para isso, dialogarei principalmente com as leituras propostas por Beatriz Resende e Sérgio de Sá.

Palavras-chave: estrangeiridade; feminino; Paloma Vidal; escritora-crítica.

Abstract

Paloma Vidal, a writer who claims to have a “strange way of being Brazilian”, has been part of the national literary scene since the launch of *A duas mãos*, in 2003. This book of short stories, well received by Brazilian critics, inaugurated a journey composed of another book of short stories, two novels, three dramatic texts and two collections of short daily texts taken from her personal blog. With a literature strongly marked by her academic training and professional performance as a teacher of Literary Theory, Vidal makes his work a kind of laboratory, proposing books-experiments.

Taking this double insertion into account, I propose to understand the space occupied by this writer-critic from writings that I understand as embryonic of a more extensive literary project. My *corpus*, therefore, will be the last short story, “Genealogia”, from *A duas mãos* (2003), the first novel, *Algum lugar* (2009), and two insertions from her blog entitled “eu”, *dois* (2015) and *durante* (2015). Although the objective is not to reduce Vidal’s work to the analysis that I present from this cut, I try to recognize it as evidence given by the author of a certain unit. For this, I will dialogue, mainly, with the readings proposed by Beatriz Resende and Sérgio de Sá.

Keywords: foreignness; feminine; Paloma Vidal; writer-critic.

Da geração 2000 à geração *Meia-noite e vinte*: o realismo engenhoso de Daniel Galera

David Lopes da Silva*

“A trilha tinha terminado num abismo.
Saí apressado em direção ao Bom Fim,
sem rumo definido”.
(Galera: 2016, 189)

No pequeno ensaio “Minha cegueira”, publicado em 2005, Bernardo Carvalho identifica uma disposição recorrente, “uma tendência cíclica na literatura brasileira, e que hoje me parece estar se tornando de novo um paradigma. No Brasil, é comum tratar a literatura como documento histórico ou sociológico. E privilegiar a literatura que mais se presta a isso”. Para o autor de *Nove noites*, tal propensão denunciaria uma espécie de “naturalismo”, que não percebe ou finge ignorar que “tudo em literatura é criação, do aparente documento à ficção mais inverossímil” – e essa propensão seria própria não apenas dos escritores que supostamente trazem para o texto a “voz das ruas”, mas o “mais curioso é que esse naturalismo também norteia autores das novas gerações que procuram falar de si com maior veracidade”.

Pretendemos, neste ensaio, evidenciar como – afora a indiscutível notoriedade com que Daniel Galera tem garantido o efeito de

* Professor adjunto da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), *campus* Arapiraca.

real de sua ficção (cf. Assis: 2014, 131, que cita inclusive entrevista em que o próprio autor afirma que “buscou em seu romance [*Barba ensopada de sangue*] um registro o mais próximo possível do realismo descritivo”) – seu romance *Meia-noite e vinte* exhibe com muita habilidade as marcas de sua construção, a partir de pequenas trucagens que, se resultam na coesão do conjunto do livro, ao mostrarem-se também como *artifícios* deliberados que conectam, por exemplo, partes determinadas do enredo, chamam sobre si a atenção do leitor, solapando a ilusão de um realismo simplório, peculiar ao grupo de escritores possivelmente visado pela crítica de Carvalho: o texto de Galera vai além da mera tendência a “ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado” (Compagnon: 2003, 106) e, ao invés de “mascara[r] seus próprios processos de ficcionalização” (Jaguaribe: 2007, 15), deixa-os ali, nas entrelinhas, pedindo uma releitura atenciosa.¹

Sendo assim, em que pese o “realismo exacerbado” que Beatriz Resende encontra em *Mãos de cavalo* (2008), e, mesmo que tal romance tenha sido aproximado “da visão cientificista do naturalismo” por Cristhiano Aguiar, que defende inclusive que, nele, “[o] ato criador de Galera propositadamente procura apagar as marcas de ficcionalidade do texto” (Aguiar: 2010, 74), tentaremos sublinhar essas marcas de ficcionalidade em *Meia-noite e vinte*, realçando o “sofisticado trabalho com a linguagem literária” (Cunha: 2011, 452-3), assim como sua “sofisticada estrutura narrativa” (Cunha: 2011, 452-3).

Nesse sentido, no primeiro momento apenas seguiremos a trilha aberta por Cunha, que em *Cordilheira* detecta uma

¹ Tal conceito raso de “realismo” é criticado tanto por Compagnon quanto por Jaguaribe, mas esperamos que mesmo assim sirva ao propósito inicial de mostrar a engenhosidade da composição de Galera, a fim de ensaiarmos as duas hipóteses interpretativas.

invenção formal que articula segmentos narrativos aparentemente desconectados, [mas] que, no entanto, já fora testada, com eficácia, como vimos nos dois romances anteriores [*Mãos de cavalo* e *Até o dia em que o cão morreu*], e pode ser vista, assim, *como princípio constituinte do estilo em Galera* (2011, 456; grifo nosso).

Primeiras conexões

Em *Meia-noite e vinte*, os elementos da cultura pop abundam, mas parecem contidos e medidos: longínquos da *Máquina de pinball* de 2002, que trazia, no fim, a nota afrontosa mandando o leitor (“amigão”) que se virasse, devido às “muitas expressões e frases em inglês da série ‘letras não traduzidas’” (Averbuck: 2002, 78). *Meia-noite e vinte* está cravejado de expressões em inglês, que, entretanto, agora não recebem mais nem o itálico: o leitor não precisa se virar mais. É assim que, apesar de entremeado de referências à tecnologia dos anos 1990, o livro não resvala para o saudosismo,² graças à quantidade bem maior de expressões oriundas da web atual, as quais desempenham, inclusive, papel central em diversos momentos da narrativa, deixando os Atari e Odyssey apenas como esboço de projeto arqueológico, mesmo que algumas madeleines tenham sabor amargo, por tão próximas e já tão distantes (por outro lado, restará por construir a ponte entre a *Enciclopédia de criptozoologia* de Aurora e a “arqueologia da zoologia” da *Gradiva* de Freud).

² Em seu lançamento no segundo semestre de 2016, a exemplo do que se lê na matéria de Silvio Essinger em *O Globo* de 17/9/2016, a recepção inicial do romance por parte dos cadernos culturais da grande mídia, a nosso ver, repercutiu diversos erros de leitura: “*Meia-noite e vinte* serve como um mote para Daniel Galera olhar para trás e, sim, ceder um pouco ao saudosismo”.

O telefone celular conectado às redes sociais, por exemplo, atravessa toda a estória, da primeira página ao penúltimo capítulo, funcionando como gancho especialmente nas aberturas e fechamentos dos dois primeiros capítulos, e até mesmo no bucólico capítulo final, no qual tampouco deixa de comparecer. No entanto, gostaríamos de afastar uma aparente semelhança com *A vez de morrer*, de Simone Campos, cujo cenário rupestre, embora também seja procurado pela personagem devido a uma crise com a vida metropolitana, tem lan house e é onde se passa a maior parte das ações: mais pertinente talvez seja a aproximação do romance de Campos a *Barba ensopada de sangue* (cf. Brito: 2014).

Mas, adentrando de vez o romance de que tratamos aqui, parte de sua recepção de primeira hora não registrou um detalhe importante de seu enredo: o “momento da narração” – o qual “remete ao momento em que a história é contada, em relação ao momento em que supostamente ela se desenrola” (Reuter: 2002, 88) –, por isso foi quase unânime a acusação de se tratar de livro apocalíptico, niilista, desesperançado.

Entretanto, o próprio Galera, em entrevista concedida a Camila Von Holdefer em 2016, chamaria a atenção para o desejo de

infiltrar no leitor a sensação de que essas vozes narram de um futuro distante em que tudo mudou [...]. Nossa época, no livro, é na verdade uma lembrança distante. Existe uma vibração de fundo no romance, algo não narrado, que sugere a superação dos impasses.

Não narrado mas indicado, e com clareza: os trechos que não foram notados e acabaram por enviesar algumas leituras para

o suposto lado do pessimismo estão estrategicamente dispostos no primeiro parágrafo do livro e no início do último capítulo, ambos narrados por Aurora:

Desespero geral pela onda de calor que esmagava Porto Alegre *naquele* final de janeiro, mas, se houve um antes e um depois, *um marco entre a vida que parecia que eu iria ter e a vida que tive*, esse marco foi a notícia de que o Andrei havia sido assassinado num assalto à mão armada, na noite anterior (2016, 7; grifos nossos).

Hoje sabemos bem o que nos aguardava, mas eu estava no escuro como todo mundo quando despertei *naquela manhã* [no sítio dos pais de Emiliano, inverno de 2014], aos primeiros indícios da alvorada (2016, 197; grifos nossos).³

Ou seja: a narração de *Meia-noite e vinte* de forma alguma é “simultânea” (Reuter: 2002, 88), isto é, ocorre em período bem *posterior* aos fatos do primeiro semestre de 2014, posterior mesmo ao inverno desse ano.

Como essas, há muitas sutilezas da escrita que demandam a atenção do leitor para o caráter artificioso do romance: o travesti que interage com Aurora logo no começo do livro (trazendo a consideração da temática de gênero desde o princípio), por exemplo, retorna perto do final, quando é Emiliano que agora está sentado na calçada,

³ Além dessas duas passagens-chave, há pelo menos mais uma, também de Aurora, na página 15: “Na manhã em que fiquei sabendo [do assassinato do Andrei] [...]”.

depois da meia-noite, chocado com o que acabara de descobrir sobre Andrei; já a sugestão de Emiliano para que Aurora sentasse na cara do professor César repete as cenas do filme de Duque e Antero; e Antero, no final do excuro de dez páginas sobre o Marquês de Sade,⁴ cuja narrativa algorítmica “é um procedimento semelhante a uma análise combinatória” (o “procedimento sádico”), explica, na sequência, as ideias de Giane sobre a narrativa dos videogames como sendo “procedimental”. Esse mesmo conceito, aliás, é utilizado por Galera para distingui-la da narrativa literária em seu ensaio de 2010 sobre os jogos de computador (assim como o pequeno *Passage*, jogo de cinco minutos que é exemplo frequente quando o autor fala sobre o assunto em entrevistas, aparece claramente no romance por meio do filme de Buster Keaton cujas cenas finais Aurora relembra para si sentada ao lado do pai, transgredindo mais uma vez a fronteira entre autor e narrador).⁵

⁴ Se as referências ao universo pop parecem mais contidas em *Meia-noite e vinte*, por outro lado chegam quase a chocar as longas intervenções didáticas sobre os animais fabulosos e sobre o Marquês de Sade. Não temos como não pensar, nesses casos, em concessões a um tipo de literatura mais próxima da chamada “literatura de massa”, parente do folhetim, “que sempre procurou informar [demonstração de tese], caucionando os acontecimentos imaginários narrados com a divulgação de ideias em curso, doutrinas, fatos jornalísticos, descobertas científicas etc.” (Sodré: 1978, 83).

⁵ Há mais elementos que vão sendo retomados, como a melancia: Emiliano primeiro diz a Aurora que Duque estaria plantando no sítio (p. 137) e mais tarde ele toma um “suco de melancia” numa lanchonete (p. 165); o “tendão” do tornozelo que Aurora checa para ver se não tinha arrebentado na queda (p. 8), que volta nos “tendões” de Antero no “meuvideo.mp4” (p. 67); a descrição da paixão “número quarenta e cinco” de *Os 120 dias de Sodoma* [“Caga na presença de quatro mulheres” (p. 82)], por Antero, na referência ao filme *2 girls 1 cup* (p. 64); os “thumbnails de vídeos pornográficos retirados de websites” mostrados por Antero em sua palestra (p. 84) e os thumbnails sobre os quais ele mesmo mantém o cursor “para exibir o preview de cenas em miniatura” (p. 103), na preparação de sua sessão masturbatória; o “lodo”,

Também o episódio metaficcional que discute o realismo a partir do trabalho da mãe de Aurora, que enquadró o anúncio de revista transgressor (assim como, no final do mesmo capítulo, Aurora pensa ser uma “transgressão” sentir o cheiro azedo e perfumado de seu pai convalescente) que continha uma cicatriz de *cesariana* – e os nomes dos personagens nunca são gratuitos nesse livro, como o André, primeiro amor correspondido de Emiliano, dois anos depois do fora que levara de Andrei (etimologicamente “masculino”, “viril”)⁶–, se parece encerrar uma profissão de fé em favor do realismo, pertence na verdade a uma reflexão não sobre a literatura, mas sobre a publicidade, o mesmo território em que navega Antero, sendo também o curso universitário de formação de Galera.

Gêneros

Ainda no sentido de destacar as amarrações do texto, lançaremos aqui duas hipóteses para discussão futura: primeiramente, quando, encantada com o livro de Criptozoologia, a jovem Aurora decide seu primeiro “objetivo concreto” na vida: “encontrar

que é o da inconsciência em que cai o filho de Antero após este cantarolar sua “versão música de ninar dos sucessos de Claudinho e Buchecha” (p. 90) e o “lodo no fundo do rio” que Emiliano reluta em revirar, para fazer a biografia de Duque (p. 158).

⁶ Semelhantemente, Cunha (2011, 459-60), além de proceder à análise dos nomes próprios de *Cordilheira*, nota, em *Mãos de cavalo*, a ressonância do nome de Naiara, a “adolescente que se entregara a ele [o jovem Hermano] e com quem [ele] não conseguira realizar qualquer conexão amorosa ou sexual”, e que foi “idealizada” por toda a sua vida (pp. 451-2), com o nome da filha do Hermano adulto: Nara. Em *Meia-noite e vinte* os casos são ainda mais evidentes, como “Duque”, o líder do grupo (e que dizer da famosa capa da revista *Superinteressante* lembrada por Aurora, com “hipercondutores” e “dinossauros?”), e “Aurora”, que representa *as primeiras manifestações de qualquer coisa* (Houaiss), o que assume muita importância para o entendimento do final da estória.

o veado branco do pampa”, que faz parte da “aura enigmática da fauna ainda a descobrir” (Galera: 2016, 27), e o romance, como se sabe, termina realizando esse desejo, com Aurora se deparando finalmente com o tal bicho raro no sítio dos pais de Emiliano. Isso contribui para a sensação, por parte do leitor, de que o ciclo de dúvidas e ansiedade (palavra repetida várias vezes no livro) terminara mesmo, e o que ela tem agora pela frente, que já havia começado inclusive antes do inverno de 2014, é a experiência de “uma liberdade de um tipo que eu nem suspeitava existir” (p. 19),⁷ o mesmo sentimento, aliás, que tem Emiliano após beijar a ex-namorada de Duque.

Pouco antes de decidir passar alguns dias sozinha no sítio, o que lhe possibilita o encontro com o animal, Aurora havia postado no facebook a carta para Duque, fazendo de conta que ele estava vivo, escondido em algum lugar e acompanhando a repercussão da notícia de sua morte. Emiliano telefonou então imediatamente para ela, preocupado mas entrando na brincadeira e contando que Duque estava mesmo no sítio da virada do milênio, e teria pedido que a informação fosse mantida em segredo absoluto. Nossa suposição, tomando como dados a construção engenhosa da trama e a informação passada por Emiliano, é que, ao fazer Aurora encontrar de fato o veado branco do pampa, logo após a descoberta de Emiliano sobre a atração que Dukelsky nutria em segredo por si, o romance estabelece uma relação entre o “veado branco do pampa” e o próprio

⁷ É inacreditável que jornalistas tenham feito resenhas do livro aparentemente sem haver lido seu último capítulo. É o que leva a pensar a de Pichonelli, publicada em 2016: “Aurora, uma das personagens de Daniel Galera, não anuncia a manhã, mas um mundo pós-2013 que parece estar ‘morrendo para sempre’”.

Andrei Dukelsky, pois, além de ambos serem ditos igualmente “enigmas” e “mistérios” (pp. 12 e 28), o calão “veado” é utilizado exatamente por Emiliano, e por três vezes (pp. 73, 169 e 171), com o sentido de homem gay. E mais uma quarta quando Antero se apropria de vários cigarros de Emiliano, que o chama então mentalmente de “veadinho” (p. 49).⁸ Para melhor compreender o alcance de tal conexão, localizemos *Meia-noite e vinte* no fluxo de alguns dos textos de Galera que desenvolvem temas relacionados a gênero. Sabe-se que o autor chegou a ser reconhecido por sua dicção masculina nos dois primeiros livros,⁹ e, quando afinou a voz em *Mãos de cavalo*, considerado então seu passaporte definitivo como expoente do campo literário brasileiro, estranhamente abriu mão dela logo a seguir para criar uma protagonista mulher em *Cordilheira*. Segundo nossa interpretação, essa mudança no terceiro romance, além de talvez refletir algum desconforto com a possibilidade de aderência dos protagonistas de seus livros à chamada

⁸ O veado do pampa ser “branco” pode remeter à cor da camiseta que Duque vestia quando teve sua única experiência homossexual com Emiliano, que destoava, inclusive, das roupas usadas pelos outros frequentadores da festa no Ocidente, camiseta que ele põe também, “toda amassada e meio enfiada na calça jeans” (p. 75), no dia seguinte de manhã, após ter afirmado que não era gay.

⁹ Mas também em *Barba ensopada de sangue*, conforme Vigna (2012) aponta a partir do “único momento do livro em que a homossexualidade é referida” (ainda mais pelo autor ter optado por escrever “homossexualismo”, “com seu sufixo denotador de anormalidade”, segundo a escritora), deixando, além disso, “gays e mulheres mantidos à distância”. Por outro lado, Anna Carolina Botelho Takeda mostra como, em *Mãos de cavalo*, há “a representação da ruína do modelo de masculinidade em que a virilidade é o elemento determinante”, revelando o “sofrimento do garoto [Hermano] diante da impossibilidade de atingir o seu ideal de masculinidade” “gerado pelos discursos produzidos nas narrativas de entretenimento da indústria cultural que sustentam a sua formação cultural” (2016, 163).

“vida real” (cf. “Superando a autoficção”¹⁰), pode ter sido movida também pelo desejo de comprovar sua versatilidade como escritor e eventualmente atender às exigências dos leitores, finalmente introduzindo personagens gays no último romance (ver trecho de entrevista do autor e comentário em Azevedo: 2015, 244).

No entanto, para mostrar que a questão não é tão simples, Carvalho (2002), com acuidade, havia já percebido o bom trânsito de Galera desde o primeiro livro, os contos de *Dentes guardados*, na elogiosa resenha que fez para a *Folha de S. Paulo*, ressaltando que, especialmente no conto “Triângulo”, o autor “ironiza por tabela o clichê da escrita de macho, aquela que se pretende mais autêntica por ser feita de suor e sangue” – o que, por si só, já retiraria Galera do grupo de escritores visado pela crítica de Bernardo Carvalho com que

¹⁰ A rejeição ao conceito de “autoficção”, além do esforço emblemático de Clara Averbuck para dissociar-se de sua personagem Camila, é enfatizada também, por exemplo, por Ricardo Lísias (“Eu sou normal”, 2015), cujo personagem Ricardo Lísias, de *Divórcio*, aliás, torna-se adepto de corridas como o Dukelsky de Galera. Ainda no terreno das coincidências fortuitas, é André o personagem de *O céu dos suicidas*, cuja morte, ocorrida também antes do início da narração, desencadeia o romance. E tanto Lísias, “quando a própria assinatura, como marca de um nome de autor, ainda se consolidava”, com *O livro dos mandarins*, investiu repentinamente em uma “contra-assinatura” no que Azevedo, a partir de Beatriz Sarlo, denominou de “guinada subjetiva” em sua carreira (2013, 90-1); como Galera, após ter elaborado “uma assinatura”, ter encontrado uma “voz própria” em *Mãos de cavalo*, muda “uma dicção que mal acaba de se mostrar” (Azevedo: 2015, 244) ao publicar *Cordilheira*, embora retorne, nas palavras do autor, “com força total ao que seria minha própria voz” (Galera *apud* Azevedo: 2015, 244), com *Barba ensopada de sangue*.

A propósito, cremos que até mesmo *A vista particular* (2016) pode ser lido como mais um jogo autoficcional de Ricardo Lísias, ainda que não tão explícito quanto nos romances de sua autoria em que o protagonista possui o mesmo nome do escritor: ao tirar a roupa e descer dançando em direção à praia, o artista plástico Arariboia encena o percurso literário do próprio autor, que se desnudara em *Divórcio* e depois experimentaria projetos ousados no cruzamento da literatura com a arte performática.

começamos este texto. Seguindo essa linha de raciocínio, o ardil do desfecho da história de Emiliano e principalmente a surpreendente revelação final sobre Duque, ao fazerem notar detalhes e pistas que na primeira leitura devem ter passado despercebidos a muitos, conferem ao romance uma engenhosidade que, em retrospecto, assemelha-o inesperadamente às novelas de detetive – ramo dos best-sellers, mas, no caso específico, oposto ao realismo tal como definido acima, em virtude de toda sua potência derivar exatamente da exibição das marcas de sua ficcionalidade.

O título

A segunda hipótese a que gostaríamos de submeter a análise é a sugestão de um entendimento possível para o título do livro. De um lado, ao escrever os numerais por extenso, percebe-se uma mudança em relação a *Mãos de cavalo*, no qual os capítulos que narram o passeio de carro do Hermano adulto, prestes a enfrentar e vencer o trauma que carrega desde a adolescência, possuem títulos que são todos apenas os horários em que o presente da rememoração vai acontecendo, compreendido entre “6h08” e “8h04”.¹¹ Pode ser que essa modificação tenha sido necessária para não deixar evidente demais, à primeira vista, a ligação efetuada abaixo.

Pensamos que o horário específico do título do romance foi escolhido pelo fato de ele ser anagrama de “2000”, se escrito na

¹¹ Em *Meia-noite e vinte*, em menos de duas páginas (pp. 166-7), chama a atenção a quantidade repentina de numerais: “dois papéis”, “dois documentos”, “dois meses”, “dezoito anos”, “catorze [anos]”, “quinze anos”, “dois mil reais”, “oito mil [reais]”, “dois mil [reais]”, “doze parcelas”, “meio-dia”, “ônibus T9”, “uma e quinze”, “trinta reais”, “quarenta minutos”. Mas isso provavelmente não quer dizer nada.

forma digital: o ano seguinte ao ápice da vida dos personagens, já então todos em descenso – “e logo depois caíram as torres gêmeas” (p. 92) –, aquele em que não houve o bug do milênio, frustrando as expectativas catastróficas de muitos (e lembremos que, embora Francine tenha tentado engatar em 2012 um estudo antropológico em uma comunidade que havia se preparado para o fim do mundo, é Duque quem, em 2014, ainda reunia material apocalíptico para servir de base a seu próximo livro).

Trocando em miúdos: Antero, Aurora e Emiliano, cada um à sua maneira, caminharam, transitaram de 2000 a 00:20; Duque, por outro lado, o líder do grupo, ídolo dos Orangotangos, sofria com os pés-de-barro que ocultava, e sua vida de suicida virtual, que não havia andado, foi interrompida por causa de um telefone celular, que estava conectado a um aplicativo de corridas. Duque teria ficado preso em 2000, e “meia-noite e vinte” foi a forma que Galera encontrou para falar de sua geração hoje, aquela que, curada a ressaca da primeira maturidade, tem de sobreviver no mundo real pós-desbunde. Nas palavras de Averbuck, treze anos depois da Camila de *Máquina de pinball*:

É tanta vergonha que não cabe em mim, tanta vergonha que não sei se consigo escrever sobre isso. Caberia perfeitamente na personagem, mas seria demais sobre mim. Me exponho até certo ponto, mas assim não sei se consigo. Posso tentar (2015, s/p).

Escrever à meia-noite e vinte é fazer jus a tantas entranhas expostas lá em dois mil e mostrar que Duque está nu, mas no comando: foi ele quem anunciou, “de repente, para a surpresa dos outros, que já era meia-noite e vinte” (Galera: 2016, 199).

“Autoficção”, ainda?

Escrever à meia-noite e vinte é perguntar onde está a autoficção. Trago o conceito na presunção de que, no caso específico desse romance de Galera, mais que para seus livros anteriores, ele é essencial para a valorização da obra, e não para apontar demérito, como por vezes tem acontecido, resultando na reclamação de alguns autores.

Devido ao engenho com que “baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo com informações biográficas como uma estratégia capaz de assegurar ao narrador assumir uma pluralidade de vozes” (Azevedo: 2007, 142), produzindo assim o “gesto performático que imbrica a noção de autor, de narrador e as inúmeras vozes-personagens-tipos das narrativas” (Azevedo: 2007, 137), serve o conceito inclusive para afastar de vez qualquer leitura que o filie a uma pretensão de naturalismo, tal como a criticada por Bernardo Carvalho no início deste artigo. O próprio Duque costumava aproveitar suas experiências vividas para fazer delas ficção, como quando foi com Aurora “ver o sol nascer no oceano” depois de uma festa, e ela mesma diz que “sabia que aquela aurora [sic] à beira-mar se tornaria uma cena num de seus livros, o que de fato aconteceu” (Galera: 2016, 133-4).¹²

Partimos, então, de uma resenha jornalística promocional da época de lançamento do romance, na qual Brasil (2016) superfi-

¹² “O ‘efeito de real’ da autoficção, diferentemente do relato realista, não busca aumentar a verossimilhança interna da ficção, mas, ‘pelo contrário, quebra com a ficcionalidade e aponta para um além da ficção’ (Klinger: 2007, 45). Autor e narrador – categorias pertencentes, respectivamente, ao fora e ao dentro do texto – se confundem e se excluem simultaneamente, pois, se há elementos que as aproximam e identificam, os textos também exibem suas contrapistas, impedindo o leitor de configurar uma ilusão autobiográfica” (Viegas: 2008, 9).

cialmente apontou: “os três [Aurora, Antero e Emiliano], de alguma forma, se renderam ao sistema [...]. [E]ntre todos, Duque parecia ser o único a ter resistido em seus ideais [literários], o que o aproxima do próprio Daniel Galera”. Portanto, não chegamos a discordar totalmente da conclusão do jornalista: talvez haja em Duque alguma projeção de Galera, embora não seja possível sabermos, pois essa indefinição é que dá a graça das autoficções. No entanto, *Meia-noite e vinte* não é um romance polifônico, no sentido bakhtiniano. Apesar de possuir três narradores, não há polifonia, pois por trás deles há uma voz narrativa unívoca, já conquistada em definitivo por seu autor: o narrador do livro, que manipula da primeira à última palavra do texto, é que é Daniel Galera, autor e *narrador-regente*.

Evidentemente que, guardadas as proporções e mesmo utilizando a expressão não exatamente em seu sentido original, o conceito de “narrador-regente” é caro para *Meia-noite e vinte*, pois é por meio dele que pode existir a aproximação, de fato, entre Daniel e Andrei. Retiro-o de um artigo sobre *Crônica da casa assassinada*. Nele, a autora do artigo argumenta, à revelia de boa parte da crítica sobre o romance de Lúcio Cardoso, que o leu como exemplo de polifonia, que, como “o regente de um coral”, “há a tentativa de fazer parecer que quem conduz o enredo é ele”, esse narrador-regente “que, enquanto compilador dos relatos, define a [des]ordem de como a história é contada, apesar das estratégias particulares de cada narrador-personagem” (Cardoso: 2013, 110).

Em *Meia-noite e vinte*, claramente não há distinção de estilo entre as falas dos três narradores e, aparentemente, nem de visão de mundo, porque todos são muito parecidos, mesmo dados o idealismo de Aurora, o cinismo de Antero e as dúvidas de Emiliano. No entanto, Galera não repete a estratégia de Cristovão Tezza em *O filho eterno*,

que cita os títulos de seus livros *ipsis litteris*: os títulos de Duque (*Morro do Osso*, *As tardes de excesso* e *Avatares*, além da edição independente de *Duas histórias longas e uma curta*) não guardam relação com os efetivamente publicados por Galera, mas seu sucesso editorial – “*Morro do Osso* vendeu sessenta mil [exemplares]” (Galera: 2016, 57) –, os “contratos estrangeiros pros seus três romances” (p. 38) e o fato de que todos seus romances “vão ter versão para o cinema” (p. 58) podem permitir a aproximação dos fictícios aos reais.

Ao seguir tal leitura, Duque é o protagonista único, e não os três narradores. É ele quem, o tempo todo, *comanda* a narração. O livro foi escrito por Duque, por Galera. Assim, o sentido do título do livro precisa ser revisto, pois não se trata mais somente de um romance de superação, em que os três personagens contariam *a posteriori* crises pessoais cujos ápice e *reviravolta* foram propiciados pelo assassinato do amigo em 2014. Se à primeira vista trata-se de um fracasso – pois Duque morreu antes de se realizar integralmente –, foi o viril Andrei, o versátil Daniel com sua voz já inconfundível, que nos enganou o tempo todo, travestido de gay, de macho do fio-terra, de mulher. Duque está lá, sim. No sítio, é o veado branco do pampa, assumido, cuja testemunha é exatamente Aurora.

Pois estamos já em meia-noite e vinte. É somente um livro de ficção.

- Feliz ano novo, Miriguela!
 - Opa! Feliz 2005, Brecão.
 - Dois mil e quanto?
 - Caralho, depois de 2002 perdi a conta.
 - Acho que é 2012
- (Mirisola: 2014, 85).

Referências

- AGUIAR, Cristhiano Motta. *Ontem, hoje e os outros: ficção brasileira contemporânea e tempo presente*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Teoria da Literatura. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2010.
- ASSIS, Laura. “A essencialidade dos ‘detalhes inúteis’: estratégias de representação em dois romances de Daniel Galera”. *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*, v. 3, n° 1, jul. 2014, pp. 120-38. Disponível em: <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/view/16734>. Acesso em 28 de junho de 2017.
- AVERBUCK, Clara. *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad, 2002.
- _____. *Toureando o Diabo*. Ilustrações de Eva Uviedo. São Paulo: Clara Averbuck Lincoln, 2015.
- AZEVEDO, Luciene. “Autoria e performance”. *Revista de Letras*, São Paulo, n° 47, pp. 133-58, jul./dez. 2007.
- _____. “Ricardo Lísias: versões de autor”. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna & VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, pp. 83-109.
- _____. “Daniel Galera. Profissão: escritor”. In: DALCASTAGNÈ, Regina & AZEVEDO, Luciene (orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015, pp. 235-63.
- BRASIL, Ubiratan. “Em *Meia-noite e vinte*, Daniel Galera traça o precioso perfil de personagens nada convictos – Novo livro do escritor faz um retrato de uma geração frustrada”. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,em-meia-noite-e-vinte-daniel->

galera-traca-o-precioso-perfil-de-personagens-nada-convictos,10000096503. Acesso em 28 de junho de 2017.

BRITO, Luciano. “O retorno à natureza na ficção brasileira do começo do século XXI”. *Brasiliiana – Journal for Brazilian Studies*, v. 3, n° 1, jul. 2014, pp. 335-56.

CAMPOS, Simone. *A vez de morrer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CARDOSO, Elizabeth. “Personagem feminina e múltiplas vozes em *Crônica da casa assassinada*”. *O Eixo e a Roda*, v. 22, n° 1, 2013, pp. 109-31.

CARVALHO, Bernardo. “Autonomia de um conto”. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0501200216.htm>. Acesso em 28 de junho de 2017.

_____. “Minha cegueira”. *Literatura e Sociedade*, n° 8, 2005, pp. 217-9. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/19623/21687>. Acesso em 28 de junho de 2017.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CUNHA, João Manuel dos Santos. “A narrativa de Daniel Galera: mídias confundidas e relações intertextuais”. *Raído*, v. 5, n° 10, jul.-dez. 2011, pp. 441-66.

ESSINGER, Silvio. “Em *Meia-noite e vinte*, Daniel Galera fala dos bugs de dois milênios”. *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/em-meia-noite-vinte-daniel-galera-fala-dos-bugs-de-dois-milenios-20125821>. Acesso em 29 de junho de 2017.

GALERA, Daniel. “Extrair sentidos do tumulto”. Entrevista concedida a Camila Von Holdefer. Disponível em: <http://www>.

- camilavonholdefer.com.br/extrair-sentidos-do-tumulto-uma-entrevista-com-daniel-galera/. Acesso em 29 de junho de 2017.
- _____. “Triângulo”. In: _____. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004, pp. 32-40.
- _____. “Virando o jogo”. *Serrote*, n° 4, mar. 2010. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2011/06/virando-o-jogo/>. Acesso em 29 de junho de 2017.
- _____. *Meia-noite e vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. “Superando a autoficção”. *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>. Acesso em 29 de junho de 2017.
- JAGUARIBE, Beatriz. “Modernidade cultural e estéticas do realismo”. In: _____. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, pp. 15-41.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LÍSIAS, Ricardo. “Eu sou normal”. *Scriptorium*, v. 1, n° 1, jul.-dez. 2015, pp. 84-100.
- _____. *A vista particular*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.
- MIRISOLA, Marcelo. *Hosana na sarjeta*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- PICHONELLI, Matheus. “Meia-noite e vinte e o caso de uma geração”. *Carta Capital*. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/meia-noite-e-vinte-e-ocaso-de-uma-geracao>. Acesso em 29 de junho de 2017.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

- ROHRER, Jason. *Passage*. Videogame. Disponível em: <http://hcssoftware.sourceforge.net/passage/>.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- TAKEDA, Anna Carolina Botelho. “A obsessão pela virilidade em *Mãos de cavalo: poder e ruína*”. *Revista Estação Literária*, v. 16, jun. 2016, pp. 153-64.
- VIEGAS, Ana Cláudia. “O ‘eu’ como matéria de ficção – o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais”. *Revista Texto Digital*, nº 2, 2008, pp. 2-13.
- VIGNA, Elvira. “Barbas pouco confiáveis”. Disponível em: etudeslucophoniesparis4.blogspot.com.br/2012/11/barbas-pouco-confiaveis.html. Acesso em 29 de junho de 2017.

Resumo

O ensaio empreende uma leitura do romance *Meia-noite e vinte* (Galera, 2016) que ressalta inicialmente a engenhosidade de sua construção, perseguindo correlações de episódios do enredo aparentemente desconectados entre si. Exemplificada a astúcia da composição, levantamos uma hipótese interpretativa para o desfecho da estória, identificando, no veado branco do pampa encontrado por Aurora no último capítulo, uma referência ao personagem Andrei Dukelsky, o que afastaria de vez os rótulos de “pessimista” e “niilista” imputados ao livro por parte da crítica; e uma hipótese para a compreensão do título como anagrama de “2000”, o que possibilitaria entender a obra como reflexão metaficcional do autor sobre sua década e meia de trajetória literária. Por fim, concluímos que, em vez de polifônico, é na verdade Duque, por encarnar a já peculiar voz autoral de Galera, quem conduz, como “narrador-regente”, toda a narração. Assim, o romance se enriquece se lido na chave da autoficção.

Palavras-chave: Daniel Galera; *Meia-noite e vinte*; autoficção.

Abstract

This essay undertakes a reading of the novel *Meia-noite e vinte* (Galera, 2016) that initially emphasizes the inventiveness of its construction, pursuing correlations of apparently disconnected plot episodes. Exemplified the craftiness of the composition, we raised an interpretative hypothesis for the ending of the story, identifying, in the white deer of the pampa found by Aurora in the last chapter, a reference to the character Andrei Dukelsky, which would remove the labels of “pessimist” and “nihilist” imputed to the book by the critics; and a hypothesis for the understanding of the title as anagram of “2000”, which would make it possible to understand the work as a metafictional reflection by the author on his decade and a half of literary trajectory. Finally, we conclude that, rather than polyphonic, it is Duque who, in fact, by embodying Galera’s already peculiar authorial voice, conducts the whole narrative as “narrator-regent”, and the novel will thus be enriched if read in the key of autofiction.

Keywords: Daniel Galera; *Meia-noite e vinte*; autofiction.

Poesia e experiência em *Paris não tem centro*, de Marília Garcia

Juliana Pereira*

Em “Paris, mito moderno”, de *O mito e o homem* (1939), Roger Caillois inicia sua reflexão propondo uma distinção fundamental na compreensão da literatura e do mito. A literatura, tal como afirma inicialmente Caillois, diferentemente do mito, está muito mais atrelada a uma relação individual, uma vez que, no que concerne à relação entre público e obra, a apreciação literária depende sobretudo do indivíduo. O mito, por outro lado, é coletivo, “justifica, sostiene e inspira la existencia y la acción de una comunidad” (Caillois: 1939, 192). “Se puede llegar aún más lejos en esta oposición y afirmar que, precisamente cuando el mito pierde su poder moral de compulsión, es cuando se convierte en literatura y en motivo de goce estético” (Caillois: 1939, 193). Contudo, ao pensar o mito especificamente de Paris, Caillois nota que a força expressiva da cidade alcança uma representação mítica na literatura, de modo que esse limite inicial já não pode mais ser tão discernível. Isso ocorre pelo fato de que a vida cotidiana passa, nessas representações, a incorporar um caráter épico ou, nas palavras de Caillois, ocorre uma “exaltación súbita, en el sentido de lo fantástico, de la pintura realista de una ciudad bien definida”.

Esse fenômeno, segundo Caillois, evidencia-se por volta da metade do século XIX e vincula-se a uma mudança da novela de

* Mestranda em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

aventura para a policial. Isto é, a cidade passa a ser o local em que os mistérios ocorrem e, “rápidamente, la estructura mítica se desarrolla: a la ciudad innumerable se opone el Héroe *legendario* destinado a conquistarla” (Caillois: 1939, 197). Nesse tipo de gênero literário que abarca essa nova compreensão da vida cotidiana, Caillois menciona que se opera uma mudança na descrição mítica da cidade. A noite, as periferias e as ruas escondidas, isto é, a estética do “mistério”, dá lugar ao público, aos locais inclusive mais frequentados turisticamente, como é o caso do Louvre. Passa-se a construir, como afirma Caillois, uma poetização da civilização urbana e “la elevación de la vida urbana a la categoría de mito significa inmediatamente para los más lúcidos una preocupación aguda de *modernidad*” (1939, 205). Um dos maiores entusiastas dessa nova direção é Baudelaire, para quem, sabemos, o conceito de modernidade será centralmente uma preocupação.

Por conta de, conforme salienta Caillois, “integrar a vida à literatura”, algo que se contrapõe ou vem como resposta à arte romântica entendida como mais “evasiva”, é que “esa empresa se halla estrechamente relacionada con el mito, que significa siempre un acrecentamiento del papel de la imaginación en la vida, ya que, por su naturaleza, es susceptible de provocar el acto” (1939, 217). Nesse sentido, essa virada constitui uma modificação também de certo estatuto autônomo da arte, uma preocupação com o contato com o leitor, com a vida, ainda que possamos ver nisso pontos bastante problemáticos sobretudo no que diz respeito ao modo de operação do artista na figura do *flâneur*. De qualquer modo, a cidade passou a ser tão protagonista das narrativas como antes era o ambiente rural e natural para os românticos. Nesse contexto, afirma Caillois que

el mito de París anuncia extraños poderes de la literatura. Diríase que el arte, más aún, *la imaginación en su conjunto*, renuncia a su mundo autónomo para tentar lo que Baudelaire, al que hay que citar una vez más, llama luminosamente la “traducción legendaria de la vida exterior” (1939, 218).

Em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), ao refletir sobre as diversas noções de modernidade presentes na complexa figura de Baudelaire, Marshall Berman relembra que, para o poeta francês, a vida cotidiana do homem na cidade é compreendida como digna de um heroísmo. “A lição, para Baudelaire [...], é que a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar” (Berman: 1986, 138). Nesse sentido, conforme relembra Berman, o conflito presente nessa vida do homem moderno é ponto importante. Outro aspecto significativo é “o uso da fluidez (‘existências fluidas’) e da qualidade atmosférica (‘o maravilhoso nos envolve e nos embebe como uma atmosfera’) como símbolos das características específicas da vida moderna” (Berman: 1986, 140).

Nas reflexões que Baudelaire faz sobre a tarefa do artista moderno, Berman ressalta a importância da multidão para o artista, que deveria mergulhar nela, *épouser la foule*. Vale destacar, como afirma o autor, a relevância da palavra *épouser* para Baudelaire, no que diz respeito à forma e como este compreende a relação entre os artistas e as pessoas ao seu redor:

Quer a palavra seja tomada em seu sentido direto de “casar-se”, quer no sentido figurado de “envolver sensual-

mente”, trata-se de uma das mais banais experiências humanas, e uma das mais universais [...]. Um dos problemas fundamentais do modernismo do século XX é que nossa arte tende a perder contato com a vida cotidiana das pessoas. Isto, é claro, não é universalmente verdadeiro – o *Ulisses* de Joyce talvez seja a mais nobre exceção –, mas é verdadeiro o suficiente para ser notado por todos quantos se preocupem com a vida moderna e a arte moderna (Berman: 1986, 142).

Nesse contexto é que a cidade se coloca como fundamental na experiência do artista moderno, o que se observa, por exemplo, como emblemático em “Spleen de Paris”, em que “a cidade desempenha um papel decisivo em seu drama espiritual” (Berman: 1986, 143). Publicado em formato de folhetim, os poemas em prosa do livro buscavam também tomar uma forma vinculada ao cotidiano; daí Berman salientar a importância da publicação “no formato das notícias”.

Também será Paris o lugar central para as artes dadá, surrealista e situacionista. Francesco Careri, em *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013), lembra que “o dadá elevou a tradição da *flânerie* a operação estética. O passeio parisiense descrito por Benjamin nos anos vinte é utilizado como forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo reais, e não em suportes materiais” (2013, 74-5). Desse modo, a noção de deambulação cultivada pelos integrantes dos movimentos dadá e surrealista difere da tradicional *flânerie* também no sentido de que o ponto chave é o inconsciente e não tanto uma preocupação de narrativa vinculada às antigas fisiologias, de representação da vida do homem moderno em sua vida enquanto homem civilizado. A deambulação quer fazer

irromper na relação com essa realidade a dimensão do inconsciente. “A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um médium através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território” (Careri: 2013, 80). Conforme salienta Careri, inicialmente as “errâncias” promovidas pelo movimento dadaísta se davam por locais campestres, mas elas não tiveram continuidade, e então a cidade de Paris torna-se palco dessas experiências, “o contínuo deambular em grupo pelas zonas marginais de Paris tornou-se uma das atividades mais praticadas pelos surrealistas a fim de sondar aquela parte inconsciente da cidade que escapava das transformações burguesas” (Careri: 2013, 80). Vemos aí que a deambulação surrealista se distingue da *flânerie* de Baudelaire e seu propósito de *épouser la foule*, isto é, de fazer da vida do homem comum algo extraordinário, uma vez que a intenção do deambular era fazer irromper o que está fora dessa ordem. Ainda sobre esse movimento iniciado pelos dadaístas, afirma Careri:

Dessas primeiras deambulações nascia a ideia de formalizar a percepção do espaço cidadão sob forma de “mapas influenciadores”, que reencontraremos junto com a visão de uma cidade líquida nas cartografias situacionistas. Isto é, pensava-se em realizar mapas baseados em variações da percepção obtidos mediante o percurso do ambiente urbano, em compreender as “pulsões” que a cidade provoca nos “afetos” do pedestre (2013, 82).

Conforme afirma Careri, seguindo essa percepção do espaço como mapas afetivos, a “deriva letrista”, que se inicia no início dos anos cinquenta, “elabora a leitura subjetiva da cidade já

iniciada pelos surrealistas, mas pretende transformá-la em método objetivo de exploração da cidade: o espaço urbano é um terreno passional objetivo, e não só subjetivo-inconsciente” (2013, 85). É então que Careri salienta a coexistência de dois posicionamentos no surrealismo: aquele mais atrelado a uma vontade de “fuga do real” e outro que se relaciona a uma tentativa de intervir nesse “real”, fazer “um novo uso da vida”. Neste último é que se insere a prática situacionista, para a qual é fundamental o conceito de *dérive*, no lugar de deambulação. “Os letristas rejeitavam a ideia de uma separação entre a vida real alienante e aborrecida e uma vida imaginária maravilhosa: é a própria realidade que tinha de se tornar maravilhosa. [...] era preciso agir, e não sonhar” (Careri: 2013, 85).

Um novo gênero literário surge dessa experiência situacionista. “A frequência dos lugares marginais e a descrição da cidade inconsciente dos romances surrealistas se tornam, em meados dos anos cinquenta, um difundido gênero literário que se transforma nos textos dos letristas, em guias turísticos e formulários de uso da cidade” (Careri: 2013, 87-8). Guy Debord é quem se detém na pesquisa e na teorização sobre o conceito de *dérive*. E acrescenta Careri que

também nas imagens é Debord quem realiza a síntese: o primeiro verdadeiro mapa psicogeográfico situacionista é *Le Guide psychogéographique de Paris*. Está concebido como um mapa dobrável para ser distribuído aos turistas; mas é um mapa que convida a perder-se. Como nas visitas do dadá e no guia de Fillon, Debord também utiliza o imaginário do turismo para descrever a cidade (2013, 92).

É interessante observar que nesses mapas geográficos a subjetividade não é encenada, mas aparece encenando uma objetividade. “A cidade passou pelo crivo da experiência subjetiva, que a mediou segundo seus próprios afetos e paixões – constituídos ao frequentar os lugares e ao escutar as próprias pulsões – e confrontou-os com os de outras experiências subjetivas” (Careri: 2013, 92). Conforme salienta Careri, os situacionistas, como os surrealistas, buscam pelo que não está à vista na cidade, pelo que está escondido, mas, diferentemente do caminhar errante, a ideia de jogo, de invenção das próprias regras, é que está em construção (2013, 97).

Também acerca da diferença entre a *flânerie* e a *dérive*, salienta Nicolau Sevcenko, em seu artigo “*Dérive* poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”:

A flânerie ocorre no circuito circunscrito e conspícuo das arcadas e dos bulevares parisienses, envolve um público relativamente homogêneo e comporta sobretudo uma experiência de gozo visual, de contemplação erotizada, a partir de uma posição de segurança da identidade, do local e do domínio dos códigos de sociabilidade por parte de seu protagonista, normalmente do sexo masculino. *A dérive* é coisa bem diversa. Ela não tem centralidade, é difusa por toda a superfície da cidade e de seus arrabaldes (2004, 18).

Percebemos, assim, que nas experiências da *dérive* o movimento do sujeito-escritor não é o de “dar alma à multidão”, sobretudo porque, tal como reitera Sevcenko, o pressuposto que se encontra na experiência da escrita a partir da *flânerie* está atrelado a uma noção vertical da operação do olhar; não se tem uma “visão orgâni-

ca” da cidade. Por outro lado, havia ainda um projeto definido, no movimento artístico, de “transformação” do estatuto da vida em algo “maravilhoso”. Apesar de as práticas serem distintas, a noção do artista como capaz de promover essa transformação parece ser consenso. Se consideramos a colocação de Caillois de que a “ação” com amplitude coletiva constitui o estatuto do mito, vemos que as experiências dos surrealistas e situacionistas, ao tentarem se aproximar cada vez mais do cotidiano citadino e das experiências subjetivas que se colocam como objetivas e coletivas, estreitam novamente as relações entre arte e mito, ou literatura e mito.

Passagem de Marília Garcia

Da *flânerie* à deriva letrista, notamos uma preocupação de integração entre a vida do homem citadino, o cotidiano da vida urbana e a literatura. Contudo, parece-nos que nesses movimentos há certa crença na figura do artista como aquele que “produz”, como agente dono de sua ação, a qual por vezes se coloca como inequívoca. Em *Paris não tem centro*, o que parece ocorrer não é uma vontade de dar a esse “cotidiano” o estatuto do “poético” ou vice-versa. A imagem das passagens é importante para pensarmos o livro: ela assume a do contato com o outro. É como se em Marília a questão do “sujeito” não se operasse pela diferença entre “eu” e “mundo” no qual se deve intervir, e sim de uma proposta de pensar o poema como contato, de conceber a experiência “subjetiva” sem propor a relação entre cotidiano e poema como um projeto de intervenção cujo objetivo é dado: pensa-se o poema como “passagem”, como modo de passar.

Nesse curto livro composto de um poema subdividido em quatro partes – “passagem de érica zíngano”, “o sim contra o sim”, “voltar para casa com sol le witt” e “miragem com lu menezes” –,

uma narrativa em forma de versos na cidade de Paris se desenrola. A primeira parte do poema nos conduz a um tipo de experiência distinta das observadas até aqui neste trabalho:

“paris não tem centro”

ela me disse durante

a caminhada

mas eu queria contar

outra coisa

eu queria contar

o que aconteceu ontem

na esq. da rua

notre-dame-de-lorette

eu escrevo em francês

porque eu quero escrever

um poema literal

eu pedi a uma amiga minha

a érica zíngano

para traduzir o poema em port.

nós fizemos um acordo:

é um poema literal

e será uma tradução *literal-*

mente literal

(Garcia: 2016, 5)

O poema se dá por via de fragmentos de narrativas de experiências que vão se repetindo e se sobrepõem. Inicia-se já por uma interrupção – e seguirá nessa dinâmica até o fim –, “mas eu queria

contar outra coisa”, e então se menciona que o poema é, na verdade, uma tradução, cujo original foi escrito em francês. A relação com a tradução parece ser fundamental para ler o poema, principalmente se consideramos que a noção de “passagem”, que referencialmente está dialogando com “as passagens” de Paris, é também o “passar com” Érica Zíngano, que se dá pelo contato entre línguas. Novamente adiante se repete:

eu escrevo este poema
em francês
porque eu quero escrever
literalmente
eu pedi a uma amiga minha
a érica zíngano
para traduzir o poema em port.

nós fizemos um acordo:
é um poema literal
e será uma tradução *literal-*
mente literal
assim
a gente atravessa juntas
toda essa história
sobre a gioconda

(Garcia: 2016, 12-3)

A relação com a tradução, no poema, é recorrentemente evocada: “estava vivendo em tradução”, afirma-se em um verso. A experiência ali estava intimamente relacionada a uma traduzibilidade,

relacionada à imagem das “passagens”. É interessante evocarmos, para pensar essa ideia, as reflexões de Walter Benjamin: “a traduzibilidade é uma propriedade essencial, de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade” (2011, 103-4). Isto é, trata-se aí de uma poesia que se dá nos limites desse contato com o outro e com outra língua. Nesse sentido, caberia aqui trazer as colocações de Benjamin sobre a tradução:

Pois assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria, podendo ser diferenciada com precisão da do poeta. Essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original nela é despertado. [...] Mas a tradução não se vê como a obra literária, mergulhada, por assim dizer, no interior da mata da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra de língua estrangeira (2011, 112).

Essa ressonância de outra língua pode ser observada também na citação à Gioconda de uma artista chamada “é. mérrou”, referência dada por Jacques Roubaud:

na primeira vez
em que eu estive na França
eu comprei um livro

do jacques roubaud
 e eu coloquei o livro
 do jacques roubaud
 na minha bolsa
 como um tipo de guia
 de paris
 e eu fui aos lugares
 que o livro
 do jacques roubaud
 indicava

(Garcia: 2016, 6)

Um desses locais se trata de um café na “esq. da rua / roche-foucauld com a / notre-dame- / de-lorette”, em que supostamente está, segundo o poema de Jacques Roubaud, o quadro da Gioconda. O encontro do quadro, contudo, não acontece, e esse contato com a língua, já nesse poema-guia em francês de Jacques Roubaud, ressoa sempre como algo que resta: ao guiar-se pelo poema, chega-se no café, mas não se encontra o quadro.

Em *O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver* (2005), Darian Leader discorre sobre como o desaparecimento da Mona Lisa provocou uma reconfiguração de seu valor como ícone. “É verdade que a *Mona Lisa* não é tanto uma pintura quanto o símbolo da própria pintura. [...] é a obra mais reproduzida na história da pintura” (Leader: 2005, 3). A reprodução, em sua opinião, dá nesse caso um status particular ao original, um sentido mítico que não havia antes de a obra ser roubada. Daí que o autor se pergunte: “outro desaparecimento lhe inculiria um novo e diferente valor?” (Leader: 2005, 5). Caberia observar que, em *Paris não tem centro*, há

uma proposição de reconfiguração da experiência a partir da busca por uma Gioconda “qualquer”, na medida em que essa proposição não institui um modo de experimentar inequívoco, senão um modo de contato problemático: a Gioconda de é. mérou buscada no poema está ausente enquanto referente, estando sua referência em um poema de Jacques Roubaud, que se pergunta: “é. mérou?”. O quadro, ou a imagem em si, não existem senão no texto. Percorrer a cidade, no poema de Marília, ocorre em busca desse quadro insignificante de modo que se promove um percurso por uma Paris sem centro, que seria, nesse caso, o Museu do Louvre, grande referência para a cidade. *Paris não tem centro* promove um novo desaparecimento da Mona Lisa, sem com isso lhe inculir um novo valor artístico.

A partir desse desencontro com a Gioconda de é. mérou, muitos outros se operam quase como se o desencontro fosse uma forma de encontrar contato:

eu estava numa passagem
que se chamava *panoramas*
ela tem várias saídas
mas de repente eu não posso mais
ver a saída
eu estou num outro tempo
eu vejo o hotel chopin
eu vejo um cachorro alado
eu vejo o museu grévin
onde tem um palácio
o palácio das miragens
agora essa cidade é
uma miragem

eu penso agora
eu também me tornei
uma miragem

(Garcia: 2016, 13)

A imagem labiríntica das passagens nos conduz novamente a Benjamin. As passagens de Benjamin fornecem um material de reflexão sobre o cotidiano da cidade de Paris em sua alegoria sobre a modernidade. Nesse cenário, em que Baudelaire é expressivo, Benjamin salienta a importância do choque com a massa para o poeta, que a compreendia como “uma multidão amorfa de passantes”. O *flâneur* deseja “dar alma” a essa multidão. Nesse sentido, o *flâneur* se alimenta do cotidiano da cidade e o lê, faz da cidade caótica um espaço legível. Ainda segundo Benjamin, o *flâneur* pode ser compreendido analogamente à figura do detetive, aquele que investiga, faz surgir o que está por trás das coisas. “Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime” (Benjamin: 2000, 39). Claramente *Paris não tem centro* dialoga com essa figura e com as passagens desse século, mas é interessante observar como nem uma nem outra se materializam dessa mesma maneira ou com esse mesmo efeito.

Em *Paris não tem centro*, apesar de haver um diálogo com todas essas imagens, a espécie de herói-detetive não se concretiza: “eu paro de filmar / eu quero lhe perguntar / o que ele queria me dizer / enquanto a gente subia a rua / notre-dame-de-lorette / mas agora / a gente procura a gioconda / e a gente olha as paredes / como detetives” (Garcia: 2016, 18). Se, como afirma Caillois, a mítica cidade exigia a figura de um herói e, segundo Balzac, “el destino de un hombre fuerte es el despotismo”, podemos dizer que no poema de Marília essa figura que percorre a cidade, por não conseguir, de fato, realizar nada, não

conseguir encontrar o quadro que busca, por se tornar também uma miragem que é e não é referencial simultaneamente, busca escapar a essa lógica de apropriação e domínio da experiência. O caminhante é, antes de tudo, um leitor. É por via da leitura do poema de Jacques Roubaud, ocupando a função de guia, que se dá a releitura do que os situacionistas chamavam de mapas pulsionais e afetivos a partir dos quais a cidade é redesenhada, sem centro.

lendo-traduzindo-me-comunicando-em-francês
escrever seria mais uma maneira
de manter a condição anfíbia

como não era a minha língua
e como não sei escrever direito em francês
podia ser um modo de fazer como o miró
que segundo o João Cabral
sentia a mão direita sábia
e resolveu pintar com a esquerda
tentando reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda
escrever em outra língua
podia ser um gesto como o do destro
que pinta com a esquerda.

(Garcia: 2016, 24)

Diferentemente das passagens da *flânerie*, então, em Marília as passagens são pintadas com a mão esquerda de um destro. Jogam com a pretensa totalidade e o paradigma da visão tão caro à *flânerie*; e propõem pensarmos em termos de outra deriva. Não se trataria de

um projeto, como queria a deriva letrista, de fazer do banal, da vida normal e cotidiana, algo da ordem do maravilhoso.

A cidade (i)legível

Notamos, com a discussão do mito de Paris, alguns pontos de intrincamento. Primeiro, vimos, com Caillois, que o impulso de elevação da vida cotidiana à categoria “legendária” e a civilização urbana como protagonista da narrativa promoveram um entrecruzamento das fronteiras entre a literatura e o mito. A partir desse momento, uma preocupação com o impacto do coletivo e da vida coletiva na arte é ponto crucial. Por outro lado, é não se contentando com a forma como essa relação entre vida e arte se dera no final do século XIX que os movimentos seguintes se impulsionaram, com uma intenção de maior ação, de intervenção, tentando cada vez mais tornar indistinguíveis os limites entre vida e arte.

Resta-nos a questão de até que ponto essa aproximação pode ser compreendida como crescente ou mais intensa, uma vez que, embora a intenção fosse criar um tempo e um espaço “agora”, de rompimento com o tempo apropriado pelo consumo, nas ruas, em um lugar qualquer de intervenção, havia certa rejeição, por parte desses vanguardistas, da vida em sua banalidade mais material, no sentido da vida do trabalho, da vida comum, ordinária. Nesse sentido, haveria nesse movimento também uma espécie de caráter afeito a uma “nova aristocracia”, como Caillois relembra ser intenção de Baudelaire criar. Nessas figuras do artista que flana, erra ou deriva na cidade parece se manter forte um messianismo de certa maneira aristocrático.

Por um lado, *Paris não tem centro* dialoga muito com as vanguardas aqui mencionadas; por outro, leva a pensar para além de uma

questão “procedimental” e abre outra dimensão da ideia de “contato”, distinta da que vimos até então e aparentemente não pretenciosa no que concerne a uma crença na poesia como forma de salvacionismo.

Ao analisar a produção de Marília Garcia, mais especificamente o livro *20 poemas para seu walkman*, Celia Pedrosa menciona que,

na poesia de Marília, a referência à oralidade não carrega, de nenhum modo, nostalgia de um valor comunitário pré-industrial, nem tampouco de um valor messiânico-pedagógico caracteristicamente burguês, como em algumas manifestações da poesia moderna e mesmo contemporânea. Nela o endereçamento tem como suporte agora uma voz que reproduz a escrita tipográfica, e se quer reproduzida por sua vez numa prótese técnica da boca e do ouvido (2010, 36).

Célia Pedrosa está se referindo à imagem do “walkman”, mas em *Paris não tem centro* continuamos identificando esse modo de contato com o outro por meio de uma experiência do texto que passa pelo diálogo, pela repetição desse diálogo, reprodução da fala do outro.

A busca pelo quadro de “é. mérou” não se concretiza no café em que ele supostamente estaria. No Café Matisse há somente quadros desse pintor, e o poema se encerra evocando novamente a imagem da “miragem”. A narrativa sobre essa Paris que não tem centro se insere no “livro de registro da cidade” como uma miragem. No lugar de conceber a relação entre poema e experiência da cidade que nomeia o livro como uma via de mão dupla, em que a poesia se constrói a partir de um registro posterior da andança pela cidade e a cidade se constitui do registro dessa caminhada, o que se coloca em evidência é a tensão presente nessa relação: ela não se resolve nessa

fórmula. Então talvez seja nisso que reside a contemporaneidade desse texto: uma indistinção que não é uma dissolução, tampouco um simples acerto de contas. Talvez a afirmação “agora eu também me tornei uma miragem” não diga de uma imagem que condensa o mistério, mas que faz a cada vez o mistério irromper. Marília não desvenda o mistério do homem da multidão.

Tanto na noção de *flânerie* como na de deambulação estava implícita uma atitude de “deixar a ver”, tornar de algum modo legível aquilo que na cidade há de mais insólito, banal ou surreal, de onde depreendemos que o “artista” é aquele para o qual é designada essa revelação. No caso da *dérive* e das psicogeografias, novamente os limites entre legível e ilegível são mexidos e, como relembra Sevcenko, a ênfase parece ser a de justamente fazer dessa ilegibilidade um modo de ler, de trazer o ilegível para o estatuto do legível, o ilegível como mapa.

Em *Todas as cidades, a cidade*, Ricardo Cordeiro Gomes afirma que Klee “rechaça a noção de profundidade, este meio tradicional de construir o ilusionismo, e fixa a cidade na superfície da folha de um livro através de elementos mínimos de composição, formas geométricas, sobriedade cromática, que se encaminham para a abstração, tendendo para o grafismo” (2008, 38). É interessante observar que esse procedimento minimalista remete inclusive à ilustração da capa de *Paris não tem centro*, ali apresentando o desenho de um quadrado. Continua Gomes:

O quadro lembra uma escrita cuneiforme sobre pergaminho; sugere o primitivismo de um documento manuscrito. Seria como um palimpsesto de que se apagassem os registros de outras cidades que, por superposições sucessivas, embaralham os sentidos, dificultando a decifração de sua escrita

[...]. A sugestão de caracteres cuneiformes configurados na tela insinua a cidade como escrita-enigma de decodificação problemática (2008, 38).

Se considerarmos que, em *Paris não tem centro*, as leituras citadas se sobrepõem, uma vez que ela tem a mesma miragem que a de Jacques Roubaud, imagem essa que afirma ser bastante descritiva acerca do atravessamento ocorrido na escrita do poema, e se levarmos em conta que ali se está considerando o poema como guia da cidade, podemos pensar o poema a partir da noção de “palimpsesto”. Contudo, muito antes de uma ênfase na ilegibilidade intrínseca a essa noção, o atravessamento e a escrita sobre outra escrita parecem induzir a uma vontade de contato:

eu acho que
essa img.
descreve muito bem o que
eu atravessei aqui
enquanto eu escrevia
este poema literal
mesmo assim
eu espero que
essa miragem
não atrapalhe
o meu poema literal

(Garcia: 2016, 23)

Paris não tem centro parece novamente apontar para a experiência da cidade como labirinto e ilegibilidade, mas talvez sem o

messianismo dos movimentos surrealista e situacionista. Coloca em jogo a própria relação com a língua e com o outro, sendo esse outro “literalmente”, materialmente referencial, e ao mesmo tempo não, correndo o risco de “desaparecer em alguma miragem”: “desta vez / não estou mais / em busca da gioconda / estou indo encontrar a lu / para desaparecer com ela / em alguma miragem / dessa cidade branca” (Garcia: 2016, 38). Nisso reside a complexidade do movimento que parece ocorrer no poema: Marília mantém o jogo com a ilegibilidade, porém suas referências jogam com referências “reais”.

É nesse sentido que Célia Pedrosa, ao discutir os poemas de Marília, salienta que a poesia contemporânea

vem se colocando insistentemente justo a questão de seu prosaísmo narrativo, associado também à expansividade formal, à “reaproximação” da realidade cotidiana e à consequente capacidade de fazer da leitura uma experiência comum, do comum – tudo isso em estreita e ambígua proximidade com práticas culturais com e contra as quais ela tanto afirma quanto problematiza sua diferença e autonomia (2010, 31).

Assim, *Paris não tem centro* reencena as questões da relação entre a poesia e a experiência do comum, do cotidiano, da cidade, e, evocando a mítica Paris, remonta à cidade e aos artistas que, nos séculos XIX e XX, a tinham como figura central e cenário para suas produções. Ao evocar todas essas outras Paris já escritas, Marília não parece abraçar nenhuma causa da vanguarda, cuja intenção era determinada por uma vontade de ação mais imediata, controlada e diretiva. Em diálogo com Célia Pedrosa, podemos dizer que em *Paris*

não tem centro há tanto a afirmação quanto a manutenção da tensão dessa problemática contida na relação entre vida e literatura, como sorte de questão que sempre tornará a irromper.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. “A tarefa do tradutor”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages. Organização de Jeanne Marie Genebrin. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAILLOIS, Roger. *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Sur, 1939.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. Prefácio de Paola Berenstein Jacques e Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LEADER, Darian. *O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- PEDROSA, Célia. “A poesia e a prosa do mundo”. *Gragoatá*, v. 15, nº 28, pp. 27-40. Disponível em <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/180/167>>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.
- SEVCENKO, Nicolau. “Dérive poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”. *Literatura e Sociedade*, v. 9, nº 7, 2004. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25410/27151>>. Acesso em 18 de maio de 2017.

Resumo

Este trabalho propõe uma análise de *Paris não tem centro*, de Marília Garcia, a partir da imagem das “passagens”, que percorre todo o livro. Trata-se de um diálogo com a Paris do século XIX (com as passagens de Benjamin), mas também com uma passagem que é “de érica zíngano” e com uma “miragem com lu menezes”, isto é, passagem pela tradução e pelo contato com o outro. O que destitui Paris de um centro, essencial para o que parece estar em jogo, são as passagens que parecem experienciadas distintamente tanto da ideia de *flanêrie* nos moldes de Baudelaire como da deambulação surrealista. A cidade como cenário é evocada, mas diz respeito também à experiência da escrita como algo que busca contato. Paris não é uma cidade-objeto para a qual o “poeta” ou “escritor” olha com distanciamento e sobre a qual escreve: a relação entre a cidade, a poesia e o próprio lugar da arte enquanto instituição é colocada em jogo. Como a “Paris, mito moderno” (Roger Caillois) pode ser entendida a partir de *Paris não tem centro*? Como a experiência e a imagem do cotidiano se colocam e que interferência isso pode ter na noção de “contemporaneidade” do texto?

Palavras-chave: poesia; experiência; contato.

Abstract

This essay intends to analyse *Paris não tem centro* (2016), by Marília Garcia, from the image of the “passages”, which goes through the book. We can see that it is a dialogue with nineteenth-century’s Paris (with Benjamin’s passages), and also with a passage that is “de érika zíngano” and a “miragem com lu menezes”, that is, passage through translation and contact with the other. What deprives Paris of a center, essential to what seems to be at stake, are the passages which seem to be distinctly experienced both from the idea of *flanerie* by Baudelaire as from surrealist deambulation. In *Paris não tem centro*, the city is evoked, but also relates to the experience of writing as something that calls for contact. Paris is not an object to which the “poet” or “writer” looks with detachment and writes about it. How can

“Paris, modern myth” (Roger Caillois) be understood from *Paris não tem centro*? How do the experience and the image of daily life stand and what interference can this have in the notion of “contemporaneity” of the text?

Keywords: poetry; experience; contact.

Entre prosa e poesia: lições de uma oficina poética com Carlito Azevedo

Túlio D'El-Rey*

Em *Incubadoras literárias: o lugar do contemporâneo no campo da literatura brasileira* (2014), Milton Colonetti destaca a importância das oficinas como instâncias úteis para a compreensão do contexto literário da contemporaneidade. Fenômeno emergente no Brasil, a realização de cursos de escrita criativa tem se mostrado relevante para o fomento de uma sociabilidade e para o compartilhamento de estratégias escriturais capazes de contribuir para a inserção de autores aspirantes no meio. Somada à emergência das oficinas literárias, outra marca do momento atual é a popularização e consolidação da internet também como terreno da literatura. Outrora circunscrito a uma localização geograficamente delimitada, o campo literário contemporâneo adquiriu nova amplitude a partir do ciberespaço. Assim, conforme aponta Guilherme Côrrea de Freitas em *Vida literária virtual: internet e relações literárias no Brasil*, “a presença virtual de escritores através de blogs e publicações eletrônicas estende para a rede o debate cultural e cria um novo ambiente para a vida literária” (2005, 21).

A partir desse contexto, torna-se coerente a ideia de explorar o espaço virtual para a realização de cursos de escrita criativa. No Brasil, uma das iniciativas nessa direção foi realizada pelo *Portal*

* Doutorando em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Literal, projeto sob curadoria da crítica Heloisa Buarque de Hollanda, que, além do conteúdo típico das revistas culturais – artigos, críticas, ensaios, resenhas, entrevistas etc. –, dedicava uma seção específica para a promoção de oficinas literárias virtuais. Durante a existência do portal, mantido no ar entre 2002 e 2014, vários cursos (pagos e gratuitos) foram oferecidos sob a tutela de figuras relevantes do campo literário contemporâneo, como José Castello, que ministrou uma oficina de contos; Sérgio Alcides, responsável por uma oficina de tradução de poesia; e Carlito Azevedo, coordenador de uma oficina poética. Comemorando seus dez anos de existência em 2012, foi publicada parte do conteúdo do *Portal Literal* numa revista homônima, cujos dois primeiros números trouxeram, na íntegra, o curso de José Castello e o curso de Carlito Azevedo.

Acesso à Oficina Poética

Entre dezembro de 2005 e maio de 2006, o *Portal Literal* promoveu e hospedou uma oficina com o poeta Carlito Azevedo, posteriormente republicada em sua totalidade na revista *Literal* nº 2. A partir do conteúdo da referida oficina, buscarei aqui discutir algumas questões pertinentes à poesia contemporânea e, por conseguinte, à produção do próprio Carlito Azevedo, com destaque para a relação cada vez mais presente entre prosa e poesia.

Dividida em dez aulas, a oficina de criação poética apresentou algumas das principais questões que envolvem a produção de poesia na contemporaneidade e funcionam como uma interessante bússola para boa parte das referências estéticas que balizam a poética atual. Mais do que trazer estratégias que sirvam para dar gatilho à criatividade ou “tornar alguém poeta”, o que Carlito busca é apresentar autores e poemas com os quais dialoga e que,

de certa maneira, comporiam uma espécie de antologia para compreender os aspectos em discussão. Por isso o poeta faz questão de advertir seus leitores sobre quaisquer concepções claramente hierarquizantes, ainda que vários nomes apresentados sejam considerados canônicos, como Jorge Luis Borges, Charles Baudelaire, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade: “e não importam aqui hierarquizações do tipo ‘quem é mais importante que quem’... Deixemos essa ociosa tarefa para os que acham alguma graça em hierarquizar coisas que podem muito bem ser vistas de uma perspectiva não hierárquica...” (Azevedo: 2012, 16). Essa postura também está alinhada à fuga de uma concepção sacralizante da poesia, marcada, entre outras coisas, por uma caminhada rumo à prosa, conforme veremos mais adiante.

Para referendar a quebra de uma ideia preconcebida de hierarquia, Carlito Azevedo parafraseia um texto de T. S. Eliot a respeito do amor à poesia. Para Eliot, amaria realmente a arte poética aquele que desgostasse de ao menos um poeta considerado maior, amado por todos, e que, em contrapartida, mantivesse carinho por um poeta considerado menor e não tão amado pelos outros. Desse modo, não haveria razão para incômodo dos alunos ao verem “em absoluta convivência democrática nomes como Ezra Pound e Charles, Mallarmé e Heitor Ferraz, João Cabral e Adília Lopes... O coração de quem ama poesia tem lugar para todos...” (Azevedo: 2012, 17).

Escolhas afetivas e frequência

Ao advogar por uma seleção supostamente baseada na afetividade, Carlito Azevedo demonstra que os autores apresentados ao longo da oficina são frutos de escolhas afetivas, como preconiza Luciana di Leone, em *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia*

contemporânea (2014). Esta afetividade não se fundaria apenas pelo viés do amor ou pela escolha do coração, mas também pelo potencial dialógico, da ordem de uma afecção espinoziana, enquanto algo que afeta promovendo a eclosão de uma determinada potência. Ou seja, cada um dos textos e autores apresentados teria como principal função dialogar com os leitores, contato que viria a promover uma dada criação artística, algo que pode ser percebido como gatilho na própria produção poética de Carlito Azevedo. Será, portanto, o caráter dialógico da poesia, cuja linguagem, de acordo com Silviano Santiago, existiria “em estado de constante travessia para o Outro” (2002, 61), o principal instrumento de criação apresentado na oficina poética em questão.

Visto de outro modo, esse componente dialógico pode ser associado à ideia de frequência, tal qual exposto por Susana Scramim a respeito da construção autoral de Carlito Azevedo. De acordo com ela, a poética de Carlito pode ser entendida a partir de seu diálogo com outros autores, uma poesia “à maneira de”, processo que deve ser entendido como “uma ação, uma posição frente aos textos e à literatura” (*apud* Prigol: 2012, 133). Por essa visão, seria possível compreender a produção poética de Carlito Azevedo como fruto da recorrente frequência de outros textos, autores e obras.

Diante disso, é possível inferir que, para que a afecção ocorra, se faz necessário que o poeta frequente outros poetas e, conseqüentemente, suas produções. Tal mecanismo de criação se reproduziria no *modus operandi* da própria oficina poética, entendida por Valter Prigol como “uma oficina de frequência porque, como cada uma [das lições] se organiza a partir de um tema, este tema serve para o autor produzir uma ‘antologia’ de poemas sobre ele e comentá-los, convidando o leitor a frequentá-los” (2012, 135).

O mecanismo operatório pode ser demonstrado desde a primeira aula, na qual os alunos são apresentados ao chamado “método Vila-Matas”. De acordo com Carlito Azevedo, o escritor espanhol Enrique Vila-Matas, cuja notoriedade advém principalmente da escrita de crônicas e romances, teria entrado para a literatura através de um método próximo à frequência. Ainda durante o colégio, apaixonado por uma garota, o romancista teria se apropriado da lírica como forma de conquista. Porém, inseguro sobre suas habilidades poéticas, resolveu copiar um poema inteiro do poeta espanhol Luis Cernuda, ao qual acrescentou um verso autoral. Incentivado pelos elogios recebidos, afinal um dos versos era mesmo seu, Vila-Matas teria aumentado gradativamente sua presença autoral nos poemas seguintes, até enviar apenas textos completamente escritos por si. Familiarizados com o “método Vila-Matas” por meio dessa anedota, os leitores/participantes da oficina são, então, convidados por Carlito Azevedo a reproduzir o procedimento como atividade final do módulo:

Pegue um poema de algum poeta de sua preferência e insira nele uma estrofe inteira de sua autoria... depois, pegue sua estrofe e faça seu próprio poema... podemos considerar que os poetas nascem um dos outros, e que do casulo de um sai a borboleta de outro... (Azevedo: 2012, 19).

Ao solicitar a inserção de um texto próprio em um poema já conhecido, o exercício em questão incentiva a realização efetiva de uma frequência motivada pelo diálogo afetivo. Tem-se então uma dupla intervenção: a do leitor que se torna produtor em um texto que admira e a do texto admirado em seu leitor, que produz

um novo texto a partir do anterior. Tal proposta pode ser entendida também como um ato de produção desses textos bastante contemporâneo, como indica Agamben, em *O que é contemporâneo? e outros ensaios* (2009), ao trazê-los para o presente e atualizá-los, imprimindo novas marcas. É o antigo, com a presença de algo novo, se (re)fazendo no agora.

Em associação com ao que Luciana di Leone alude quando fala das escolhas afetivas, o exercício da frequência, apontado por Susana Scramin, também pode ser identificado na prática coletiva de alguns poetas que surgiram na Argentina e no Brasil durante as décadas de 1990 e 2000, cuja produção é bastante marcada pela interseção de vozes entre os pares. Sem possuir bandeiras ou programas definidos, esses poetas manteriam uma noção de comunidade – no rastro do que Agamben teoriza em *A comunidade que vem* (2002) – que se pautaria pela abolição de um suposto elo comum para abarcar justamente as diferenças. A partir disso, não havendo um projeto claro, ao menos nos moldes do que estaria presente nas vanguardas históricas, o principal liame seria a busca de um fazer poético mediado pela coletividade. Um exemplo interessante dessa relação entre os pares é o poema “O que pensa o contacto (vozes do 23)”, presente no livro *Jet-lag*, de Aníbal Cristobo (2002), cujos versos na verdade são de autoria de Carlito Azevedo. Para Luciana di Leone, este texto evidenciaria os sintomas

de um modo de editar, escrever e ler poesia que ganha força na produção poética do Brasil e da Argentina das últimas décadas. Modo de editar, escrever e ler que investe no que a edição, a escrita e a leitura têm de prática “coletiva”, na qual o autor se dissemina, deixando de ser garantia do sentido

e dono do escrito, deixando de apelar a uma “voz própria”, e articulando diferentes tempos, espaços e vozes de forma não hierárquica nem identificatória (2014, 22).

No entanto, para tornar-se possível, essa prática coletiva dependeria da existência de um espaço propício, como teria sido, para Luciana di Leone, a 7Letras, cujo catálogo possui uma quantidade substancial de publicações consideradas relevantes para o cenário da poesia brasileira contemporânea. No microcosmo ao redor da editora seria possível identificar uma sociabilidade e uma convivência bastante propícias para a emergência de novas vozes na poesia nacional. Segundo Marília Garcia, uma das autoras que apareceram nesse cenário, “o ambiente da editora naquele momento possibilitava um diálogo intenso entre os autores, editores, tradutores e pessoas próximas à poesia” (*apud* Leone: 2014, 93), o que incluía, ainda que informalmente, “uma espécie de oficina poética, no sentido mais experimental da palavra, com trocas de textos, traduções, impressões e leituras” (2014, 93). Desse modo, é possível perceber uma associação direta entre o convívio no ambiente da editora com uma proposta de oficina poética que tem em seu cerne a ideia de produzir coletivamente, em um diálogo incessante que gira em torno das impressões a partir de leituras.

Analogamente, tal dinâmica estaria contida no funcionamento da Oficina Poética de Carlito Azevedo, cujo propósito, conforme comentado anteriormente, seria promover a criação por meio do contato, ou melhor, da frequência a determinadas antologias para a discussão de questões poéticas contemporâneas. Para que esse formato seja efetivo, é necessário o exercício de uma leitura interessada, entendida como atributo considerado essencial para a formação de qualquer autor, tal qual demonstra Luiz Antonio de Assis Brasil:

O escritor lê, como todos leem, mas a diferença é que o escritor lê com a intenção de saber. A qualidade da leitura é, portanto, o traço que transformará alguém em escritor. Essa qualidade é adquirida, seja por uma espontânea disposição intelectual, seja por estímulo de alguém: a história da literatura está cheia de exemplos de escritores que orientaram as leituras dos iniciantes (*apud* Reis: 2014, s.p.).

Na Oficina Poética, Carlito Azevedo atuaria de modo análogo ao referido por Brasil, visando estimular e orientar a leitura de outros escritores. Tal postura serviria, além da relação com uma frequência poética e a proposição de um diálogo afetivo, como uma via potencial de inserção, uma vez que, segundo Pierre Bourdieu, “no campo artístico [...] não há lugar para aqueles que ignoram a história do campo e tudo que ela engendrou” (1996, 275). Nesse sentido, a oficina é também um mecanismo por meio do qual determinados conhecimentos sobre a tradição são transmitidos, permitindo que escritores em potencial possam compreender melhor as estratégias que mediarão a inserção na literatura.

Limites: entre prosa e poesia

Como dito anteriormente, a Oficina Poética aqui observada teria como principal foco discutir e apresentar questões próprias da criação de poesia na contemporaneidade. Desse modo, vale destacar um dos temas abordados, cuja presença não apenas se mostra na discussão contemporânea do fazer poético, mas também compõe papel importante dentro da obra de Carlito Azevedo: a relação entre prosa e poesia.

Reconhecido, a partir do início dos anos 1990, por compor versos “sofisticadíssimos e difíceis em seu diálogo com a montagem

cinematográfica eisenteiniana” (Ornellas: 2013, 86), Carlito optou, em seus livros mais recentes, “por escrever vários poemas em prosa narrativa, recheados em personagens reais ou imaginários, em evidente clave alegórica” (2013, 86). A mudança de postura, entendida por Sandro Ornellas no contexto de uma reterritorialização promovida pela influência da internet na produção poética atual – cujo desdobramento, em Carlito Azevedo, se faz ainda mais perceptível com *Livro das postagens* (2016), no qual é possível perceber desde poemas até postagens e conversas no Facebook –, também seria o resultado de uma relação mais aproximada do poeta com as discussões da poética francesa contemporânea. Segundo Maria José Lemos (2012), Carlito teria estreitado esse diálogo com a França a partir de seu trabalho como tradutor e editor da revista *Inimigo Rumor*, na qual foi responsável por publicar vários ensaios e poemas de autores franceses, entre eles figuras como Jean-Marie Gleize e Pierre Alféri, marcadamente interessados nos limites entre prosa e poesia.

Para Marcos Siscar, em “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, a discussão em torno do prosaísmo dentro do poético “constitui uma das questões fundamentais, se não a mais importante, da reflexão que a poesia moderna vem fazendo sobre si mesma” (2015, 31). Diante disso, é relevante salientar como a diferença em relação à prosa tem servido como base para a definição do que seria poesia e o surgimento de um mal-estar “cada vez que a poesia [...] se sente preocupada pela prosa (lhe concede espaço, caminha na sua direção, perdendo a clareza ou a necessidade de suas fronteiras e de suas tarefas)” (2015, 31). Tal desconforto, para Siscar, constituiria o chamado “discurso da crise da poesia” (2015, 31), que nesse âmbito se colocaria como “negociação contínua (sujeita a vários tons: pensativo,

resistente, autonomista, hibridizante) que a poesia realiza com a prosa, ou seja, com [...] a *questão dos seus limites*” (2015, 31; grifo do autor).

Um dos pensadores a respeito dessa fronteira difusa é o filósofo italiano Giorgio Agamben, cujo ensaio “O fim do poema” alude à tese da definição da possibilidade do *enjambement* como

o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela (2002, 142).

A partir dessa definição, Agamben discute o que seria então o fim do poema, uma vez que “no último verso de um poema o *enjambement* não é pensável” (2002, 144). Assim, “se o verso se define precisamente através da possibilidade do *enjambement*, segue-se daí que o último verso de um poema não é um verso. Quer dizer isto que o último verso se transfunde em prosa?” (2002, 145). Tem-se aí uma potente ambiguidade entre o sentido de fim como a última parte, aquela que conclui o texto, e o fim como a finitude da própria poesia que teria a prosa em seu horizonte.

Em sua Oficina Poética, Carlito Azevedo considera que o tema se colocaria basicamente a partir das seguintes questões: “O poema para ser poema precisa do verso? O poema depende do verso? É refém do verso? Há poema fora do verso?” (Azevedo: 2012, 31). Para respondê-las, o autor se utiliza da tradição, do “aval de alguns dos mais incontestáveis poetas do século XIX” (2012, 31), como

Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, e tantos outros ao longo do século XX, como “Francis Ponge, Drummond, Lautréamont, Manuel Bandeira, João Cabral, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, César Vallejo” (2012, 31). Amparado pelo cânone, o poeta apresenta uma definição breve de poema em prosa que serviria de resposta para os questionamentos apresentados: “O poema em prosa ‘canônico’ não é aquele escrito em ‘linguagem prosaica’. É aquele que, independentemente da linguagem utilizada, abandona o verso, e segue de uma à outra margem da página linearmente... sem quebras, como na prosa” (2012, 34).

Longe de buscar um apaziguamento, o conceito trazido por Carlito Azevedo serve propositalmente como um complicador, à medida que o leitor é defrontado com pequenas narrativas – ou poemas em prosa – escritas por reconhecidos prosadores, como Franz Kafka, Max Jacob e Caio Fernando Abreu. Diante desses textos, ressurgiria o impasse a respeito do gênero, o que tornaria inviável o enquadramento como prosa ou poesia. Ante a impossibilidade de uma clara separação, o poeta sugere o caminho da hibridez.

Porque se há romances que são evidentemente romances, e se há poemas que são evidentemente poemas, há também “trabalhos” que ousam penetrar numa região híbrida, agir como espiões infiltrados em território alheio... roubando dali o que bem lhe interessar. Para esses textos, a mistura e a hibridez são mais valiosas que a obediência estrita aos cânones... (Azevedo: 2012, 35).

Tal engajamento, no contexto da Oficina Poética, é defendido a partir do livro *Pequenos poemas em prosa*, de Charles Baudelaire,

cujas guinadas rumo à prosa se relacionaria com a busca de libertar amarras, rompendo com as formas tradicionais e adicionando novas formas à tradição. Carlito Azevedo lembra que àquela altura já havia a noção de verso livre, sobretudo com Walt Whitman e Arthur Rimbaud, o que poderia ter sido considerado por Baudelaire como uma espécie de paliativo ou truque para a sobrevivência do verso em novos tempos. Porém, para o autor de *As flores do mal*, não caberiam paliativos. Conclui Carlito: “Se é para deixar o verso, que seja para penetrar de vez, sem pudores, no território proibido da prosa” (2012, 38).

Pensar a respeito da motivação de Baudelaire para abraçar a prosa em sua época faz-se relevante como uma reflexão rentável para a contemporaneidade, uma vez que, segundo Marcos Siscar, discutir a questão da prosa dentro da poesia seria também dar atenção a uma necessária discussão contemporânea que, retomando o que já foi colocado por Carlito Azevedo, estaria discutindo os limites e margens da poesia. Para Siscar, toda crise gerada pela indefinição dos gêneros contribuiria para trazer à tona “pontos sensíveis que ajudam a reconhecer os desafios estéticos e culturais do contemporâneo” (2015, 33). Por essa via, o destaque caberia a outro poeta francês, Francis Ponge, cuja relação com a prosa assumiria um sentido “autocrítico”, visto que sua “exploração dos limites da poesia permite uma objetivação que pretende superar não apenas as convenções do gênero, mas também o caráter organizador do sujeito lírico e, portanto, a própria oposição entre sujeito e objeto” (2015, 33).

Na Oficina Poética, Ponge é trazido por Carlito Azevedo justamente no momento em que a questão do sujeito lírico entra em pauta. Diante do bombardeio promovido pela psicanálise, filosofia e linguística, a poesia teria perdido a função de refúgio e socorro do

sujeito. Desse modo, a aparição do “eu” poético seria sempre sob a forma da contestação: ora retorcido, ora morto, ora inviável, ora zumbi, ora fantasmagórico etc. Ou seja, sempre como resíduo, abandonando o papel dominante e limitado “a ser mais uma coisa entre coisas, um EU que duvida de si” (Azevedo: 2012, 25). Por essa via, uma das soluções encontradas seria abdicar do sujeito poético para se debruçar sobre as coisas, caminho tomado por Francis Ponge em *Le Parti pris des choses* (1942), que se poderia traduzir por “o partido das coisas”, ou “tomando o partido das coisas”. Tal qual esclarece Marcos Siscar, o poeta em questão produz uma poética que foge da lógica do sujeito como centro de interesse do poema.

No âmbito da fronteira com a prosa, Ponge é destacado como um poeta dotado de uma clara vontade de buscar a superação dos limites poéticos, fator que contribuiria para sua pulsão em direção à prosa. Para Jean-Marie Gleize, essa postura iria mais além, dado que ele seria “um poeta para quem a poesia já não existia, [...] [que] falava de ‘poesia batida achatada em prosa’ ou de ‘prosa achatada’” (*apud* Siscar: 2015, 33). Por isso Ponge seria considerado o ponto de partida para a compreensão do que vem sendo produzido atualmente pela poética francesa da “literalidade”, cujo principal interesse estaria em romper com uma dada visão autônoma e sacralizada da linguagem poética, o que implicaria, entre outras coisas, a busca da prosa. Nesse sentido, Pierre Alféri considera que o caminho rumo à prosa é a busca “do ‘ideal baixo’ da poesia, é descolar-se da mistificação da altura e do sublime, atribuída à tradição poética” (*apud* Siscar: 2015, 36). Tal compreensão viria pela ideia de que, na contemporaneidade, a poesia já não dá conta de se comunicar com seu próprio tempo – o que se evidencia na proposta de Baudelaire, segundo a leitura de Carlito Azevedo. Diante desse abalo, Jean-Marie Gleize considera

haver a necessidade de pensar em uma nova denominação, a partir dessa virada rumo à prosa, que estaria contida no termo “pós-poesia”, definido como “aquilo que sobrevém à poesia na direção da prosa, da ‘prosa em prosa’” (*apud* Siscar: 2015, 36).

Posto isso, ao pensar o contexto atual, em que prosa e poesia se hibridizam e a busca de uma está no horizonte da outra, a conclusão da Oficina Poética de Carlito Azevedo se aproxima do fechamento do ensaio “O fim do poema”, de Giorgio Agamben. Se para o filósofo italiano, parafraseando Wittgenstein, “a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la” (Agamben: 2002, 148), para o poeta brasileiro a lição seria: “Leia os filósofos e faça poemas” (Azevedo: 2012, 87).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto*, nº 1, 2002, pp. 142-9.
- _____. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. “O que é o contemporâneo?”. In: _____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, pp. 55-73.
- AZEVEDO, Carlito. “Oficina Poética”. *Revista Literal*, nº 2, nov. 2012, pp. 12-87. Disponível em: https://issuu.com/revista_portal_literal_2012/docs/revista_literal_n._02. Acesso em 23 de abril de 2017.
- _____. *Livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COLONETTI, Milton. *Incubadoras literárias: um problema de história editorial*. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2188/1/462832.pdf>. Acesso em 23 de abril de 2017.
- FREITAS, Guilherme Côrrea de. *Vida literária virtual: internet e relações literárias no Brasil*. Trabalho de conclusão de curso da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1356/1/GFreitas.pdf>. Acesso em 23 de abril de 2017.

- LEMOS, Maria José Cardoso. “Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas”. In: SCRAMIM, Susana; LINK, Daniel & MORICONI, Italo (orgs.). *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, pp. 231-58. Disponível em: https://www.academia.edu/4600782/Carlito_Azevedo_e_Marcos_Siscar_entre_prosa_e_poesia_crise_e_sa%C3%ADdas. Acesso em 23 de abril de 2017.
- LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- ORNELLAS, Sandro. “POESIA.NET: quatro apontamentos sobre literatura e internet”. *Percursos – Revista Eletrônica dos Cursos de Licenciatura da UNIJORGE*, n° 1, jan-jun/2013, pp. 80-8. Disponível em: http://revistas.unijorge.edu.br/percursos/pdf/2013_SandroOrnellas.pdf. Acesso em 23 de abril de 2017.
- PONGE, Francis. *Le Parti pris des choses* [1942]. Paris: Folioplus, 2009.
- PRIGOL, Valdir. “Poesia, crítica e mediação”. *Revista Letras*, n° 86, jul-dez/2012, pp. 131-40. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/26891/19909>. Acesso em 23 de abril de 2017.
- REIS, Vilto. “Entrevista com Luiz Antonio de Assis Brasil: o maior formador de escritores do país”. *Homo Literatus*, jan/2014. Disponível em: <http://homoliteratus.com/entrevista-com-luiz-antonio-de-assis-brasil-o-maior-formador-de-escritores-do-pais/>. Acesso em 23 de abril de 2017.
- SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. In: _____. *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, pp. 61-71.
- SISCAR, Marcos. “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”. In: PUCHEU, Alberto & SCRAMIM, Susana (orgs.).

O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade.
São Paulo: Iluminuras, 2015, pp. 29-40.

Resumo

Entre dezembro de 2005 e maio de 2006, o *Portal Literal* hospedou uma oficina virtual de criação poética ministrada por Carlito Azevedo. Mais do que trazer estratégias que servissem para dar gatilho à criatividade ou buscar “tornar alguém poeta”, o curso teria como foco a apresentação de algumas das principais questões da produção poética na contemporaneidade. Entre elas, a discussão sobre os limites entre prosa e poesia, tema relacionado ao fazer poético do próprio Carlito Azevedo. Assim, a análise do conteúdo ministrado também permite discutir aspectos da lírica do poeta, como a presença marcante de um diálogo com outros autores e outras expressões artísticas, lida a partir dos conceitos de frequência e escolhas afetivas.

Palavras-chave: Carlito Azevedo; oficina literária; prosa e poesia.

Abstract

Portal Literal hosted a poetry creation virtual workshop conducted by Carlito Azevedo between December 2005 and May 2006. Beyond introducing strategies that would trigger creativity or “make someone a poet”, the workshop would focus on presenting some of the main issues of the contemporary poetic production, such as the discussion about the limits between prose and poetry, theme related to the poetic making of Carlito Azevedo himself. Thus, the analysis of the workshop content also allows discussing aspects of Azevedo’s lyric, such as the strong presence of a dialogue with other authors and other artistic expressions, read from the concepts of frequentation and affective choices.

Keywords: Carlito Azevedo; literary workshop; prose and poetry.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS* COM A CIDADE

LUIZ COSTA LIMA

“O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase: por mimesis, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade”

Em 2017, Aline Magalhães Pinto (UFMG), Ana Lúcia Oliveira (UERJ) e Dau Bastos (UFRJ) desenvolveram o projeto “Luiz Costa Lima: um teórico nos trópicos”, em cujo âmbito trinta pesquisadores, vinculados a dezesseis instituições do país e do exterior, passaram inteiramente em revista os escritos do crítico. O exame se deu durante sete entrevistas públicas realizadas na UFRJ, UERJ, UFFRJ, UFF, PUC-Rio, UNIRIO e Livraria Leonardo da Vinci.

Inaugurada em 1966, a produção do Luiz já se faz de 28 títulos. Entre eles, há volumes inteiros devotados a uma determinada categoria, a exemplo de *A aguarrás do tempo* (1989), que esmiúça a narrativa. Encontram-se, além disso, questões enfocadas em mais de um livro, como é o caso da mimesis e do controle do imaginário, que renderam, respectivamente, uma trilogia e uma tetralogia. Assim, o conjunto se firma como a obra nacional mais vultosa do campo da teoria da literatura.

Igualmente notáveis são os tomos consagrados à ficção e à poesia brasileiras do passado e do presente. Adepto do exercício crítico enquanto atividade de risco, Luiz adota perspectivas muito particulares, frequentemente ao arrepio das leituras canônicas. Um dos resultados mais evidentes de seu arrojo é o oferecimento de imagens renovadas de autores como Machado de Assis, Euclides

da Cunha, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Cornélio Penna, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e vários contemporâneos.

Ciente da importância de fazer circular entre nós algumas ideias surgidas no exterior, Luiz se engajou igualmente na organização de seletas de artigos e ensaios estrangeiros, dos quais chegou a traduzir vários. Entre elas destacam-se os dois volumes de *Teoria da literatura em suas fontes* (1975) e *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção* (1979), cujos conteúdos mantêm uma relação estreita com a própria trajetória intelectual do organizador.

Perpassada pela erudição, a obra do Luiz se coloca ao lado da crítica e da história da literatura como prova maior de que é possível teorizar no Brasil. Sua existência não implica desmerecimento dos demais textos dedicados à ficção e à poesia, mas atesta a fecundidade de nos colocarmos como nação cujos estudos literários produzem composições longas e penetrantes em torno de determinados conceitos.

Nas páginas a seguir, o leitor encontrará uma conversa multifacetada e franca, realizada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sobre achados presentes na tetralogia da mimesis: *Mimesis e modernidade* (1980), *Vida e mimesis* (1995), *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000) e *Mimesis e arredores* (2017). Em um auditório lotado de pessoas atentas, Luiz teve como interlocutores os docentes **Ana Lúcia Oliveira** (UERJ), **Italo Moriconi** (UERJ), **Fábio Lopes da Silva** (UFSC) e **Georg Otte** (UFMG), além de pesquisadores de outras instituições.

1

Mimesis e modernidade (1980)

Com esse livro, Luiz inicia a abordagem de um dos assuntos centrais de sua reflexão. Inicialmente trata da mimesis entre os gregos, em seguida enfoca as diferentes feições que o procedimento assumiu a partir da modernidade. Assim, mostra o conceito normatizado já em Platão, mantido como sinônimo de imitação pela maioria dos teóricos e, na verdade, insuficiente quando se pensa em nomes como o de Mallarmé, pioneiro no estabelecimento do conceito de mimesis da produção.

O percurso de *Mimesis e modernidade* já foi trilhado por Auerbach, no célebre *Mimesis*, de 1946. Luiz reconhece a importância do predecessor, de cujo ensaio, entretanto, aponta as limitações. A seu ver, o colega alemão não poderia conferir o devido valor ao autor de *Ulisses*, sob pena de afetar “o harmônico equilíbrio de sua visão de mimesis, pois, em Joyce, o reajuste da antiga ética ao cotidiano moderno implica a adoção da paródia. A mimesis agora não se metamorfoseia senão para dizer de um desacerto entre o mundo e a visão comunicada pelo poeta”.

Estas palavras constituem uma das principais defesas da necessidade de se rever o conceito de mimesis, cujo eixo, em sintonia com a literatura produzida sobretudo a partir do final do século XIX, precisava se deslocar para a diferença.

Ana Lúcia Oliveira – Luiz, tenho grande satisfação de poder dialogar com você novamente sobre sua obra. Como em 2010 elaborei vinte perguntas sobre *Mimesis e modernidade* por ocasião da publicação da coletânea de entrevistas Luiz Costa Lima: uma obra em questão, vou

fazer aqui uma espécie de mise-en-abîme: perguntarei sobre as respostas que você deu às perguntas que fiz anteriormente sobre o mesmo livro. Início com o destaque de Mimesis e modernidade em sua reflexão teórica, uma vez que se trata do primeiro livro em que você aborda mais detalhadamente a questão da mimesis, que tem sido um dos mais constantes desafios a seu pensamento. Em resposta à minha pergunta para a coletânea de entrevistas de 2010, você reforçou esse ponto, ao afirmar que Mimesis e modernidade “é, de fato, o primeiro livro em que encontro minha própria voz”.

Retomo a pergunta, cuja repetição se justifica tendo em vista que felizmente, para seus leitores assíduos, sua teorização sobre a mimesis tem se mostrado um work in progress, ao se desdobrar e aprofundar em novos trabalhos. Daí a pergunta: qual o atual estado da questão em sua reflexão sobre o tema? Em sua resposta, peço que esclareça quais as principais mudanças ocorridas entre a primeira abordagem, de 1980, e a de seu último livro, Mimesis e arredores (2017), especialmente a partir de sua retomada da terceira Crítica kantiana.

Luiz Costa Lima – Antes de responder, gostaria de fazer duas pequenas observações: a primeira me foi sugerida pelo Thiago Castañon, que há pouco me chamou a atenção para o fato de neste ano completar-se um século de reflexão sobre teoria da literatura, iniciada por um então aluno da Universidade de Moscou, Viktor Borisovich, que, para sorte nossa, apesar das restrições stalinistas, foi redescoberto depois da Segunda Grande Guerra. A segunda diz respeito à própria UERJ: é importante que as sete mesas-redondas deste projeto sejam entendidas como uma forma de apoio à resistência daqueles que fazem esta universidade e de protesto contra os salafrários que nos governam.

Passo, então, à primeira pergunta de Ana, cujas presteza e correção compensam a ostensiva falta de indagação de meu questionamento da mimesis. Ênfase: ostensiva falta de indagação. Ela me pergunta se o último livro publicado sobre a mimesis, *Mimesis e arredores*, se diferencia do primeiro dedicado ao tema. Direi que a primeira parte de *Mimesis e arredores* principia com uma alusão à cantora francesa Édith Piaf: “Commençons à zéro”. Trata-se, por certo, de uma alusão irônica. Enquanto em “Non, je ne regrette rien” Piaf fazia uma homenagem à vida, digna de ser renovada mesmo que se sucedam derrotas e derrotas, a ironia consiste em que aqui se insistirá em reler o velho motivo da mimesis, mesmo sem a convicção de que este ressurgir venha a provocar algum efeito efetivo. Em outras palavras, nesta versão do problema mostro saber por que o esforço empreendido tem sido quase igual a zero. Daí a referência a Piaf. Esse esforço tem sido quase igual a zero porque se insurge contra a tradição apenas analítica – quando não impressionista ou determinista –, sempre avessa a qualquer incursão teórica, de nossa crítica. Ou seja, repensar a mimesis supõe partir novamente do ponto zero. Limito-me ao que ocorre entre nós porque não teria condições de fazer um levantamento exaustivo da crítica ocidental. No entanto, pelos poucos exemplos que analiso, acentuo que a mimesis retorna à situação de poder inicial por todo o Ocidente, e não apenas aqui. Como no Brasil estamos acostumados a seguir alguma corrente já internacionalmente afirmada, seria de prever que o esforço que tenho feito fosse recebido com hostilidade ou, pelo menos, com enfado. Ora, se todo o caminho percorrido supõe voltar a partir de zero, quem teria cometido a primeira partida senão Aristóteles? Estaria então dizendo que retomo o ponto de partida aristotélico? Não. Basta reiterar, com um filósofo que permanece desconhecido entre

nós, Hans Blumenberg, que “a natureza sempre se repete” e, como não consegue “um fundamento para o questionamento do mundo do homem, o homem consuma o que a natureza poderia ter consumado”. Portanto, se não é repetição do que a natureza já fez, a mimesis segue o padrão do que a natureza faz. Ou seja, a mimesis aristotélica se põe em um intervalo. Não é mais tida como *imitatio*, repetição do já feito, mas tampouco é entendida como algo próprio ao homem. A retomada que empreendo deve muito à *Poética* aristotélica, mas não segue estritamente seus passos. Basta notar a distinção entre o fazer animal e o fazer humano. O fazer animal – digamos, o ninho construído por certos pássaros ou o requinte da toca do castor – se repete sempre do mesmo modo, enquanto o fazer humano se diferencia de acordo não só com o espaço e o tempo em que se realiza, mas segundo a capacidade individual, que varia.

Ao longo dos muitos séculos entre Aristóteles e o lapso de tempo em que tenho pensado, surgiram as contribuições decisivas de Kant, Vico e outros poucos nomes. Ao indicá-los, não pretendo fazer história, mas apenas dizer que a criação da obra de arte tem sido minimamente acompanhada por uma reflexão teórica à sua altura. Daí a ousadia e a ironia com que olho para ela. Toda a parte considerada em *Mimesis e arredores* apresenta um rendilhado novo, mas não propriamente uma matéria nova. Esta estará reservada ao relacionamento da mimesis – repensada – com a questão do controle do imaginário. Com efeito, o mecanismo de controle visava e visa sujeitar, curvar o arco inventivo do processo da mimesis. Daí a necessidade de reindagar a função do cortesão, do *Cortegiano*, de Castiglione. Com frequência, o autor é elogiado por haver justificado o uso da arte pelas cortes europeias, mais especificamente italianas. Ao contrário, eu diria: ao estabelecer o uso de artistas pelas cortes, Castiglione obrigava o artista a adaptar-se aos valores da corte.

A matéria estritamente nova de *Mímesis e arredores* se reserva ao início da análise do papel da imagem, cujo desenvolvimento pleno só aparecerá na discussão que virei a estabelecer, como diria Georges Didi-Huberman, em livro já escrito, mas ainda inédito. Por ora, basta dizer: o termo “imagem”, como o próprio nome “literatura”, faz parte de acepções automatizadas, cujo uso de fato não nos diz nada. Por isso, a TV não se cansa de falar de imagem, quando simplesmente se refere a fotos ou impressões de cenas perceptivas. Exemplo: “Eis a imagem do presidente, do roubo, do assassinato etc...”. Já o historiador fala da imagem como testemunho de um fato. Nesses casos todos, *imago* perde sua relação de raiz com *imaginari*, portanto seu caráter opositivo a *realitas* – raiz e oposição assinaladas pelos dicionários etimológicos –, e se torna mais um trambolho a banalizar uma indagação que deveria ser séria. Embora bastante curta, a indagação iniciada em *Mímesis e arredores* pode ser sintetizada por uma frase: “A imagem, quando dotada de intensidade, equivale a uma metáfora explosiva”. A expressão lamentavelmente não é minha, mas de Hans Blumenberg. Ou seja, uma metáfora que não se deixa traduzir por alguma glosa banalizada. Tomemos a aparentemente banal *Morte e vida severina*, de Cabral. Ela não diz respeito à morte e à vida de algum Severino, pois Severino se torna agora um sinônimo singular coletivo que aponta para a desigualdade em que se encontra a imensa maioria de nossa população. Entendê-la assim não permite que endossemos ou calemos ante a escalada ditatorial que temos vivido. O que digo, em suma, é que *Mímesis e arredores* não apresenta uma temática nova, mas uma face diferente do mesmo, qual seja, da indagação da *mímesis*. Concentra-se na questão da imagem, de que apresenta apenas um esboço inicial.

Ana Lúcia Oliveira – *O operador teórico relevante que você sistematiza em Mímesis e modernidade, e que tem sido muito empregado por diversos críticos brasileiros em suas análises de obras literárias, é a distinção entre os conceitos de mimesis da representação e mimesis da produção. Passadas quase quatro décadas dessa formulação inicial, como vê o uso dessas duas formas de produção mimética?*

Luiz Costa Lima – Darei apenas dois passos. O primeiro consiste em corrigir uma leitura do par que me parece errada. A distinção entre mimesis da representação e mimesis da produção não é valorativa, como normalmente se entendeu. Tomar a mimesis da representação como negativa equivaleria a retomar o termo “representação” como absorção mental do que se apresenta diante de nós, quando entendo que representação alguma escapa de estabelecer um enlace entre o objeto visto, ou imaginado, e um sujeito. Mimesis da representação e mimesis da produção não são um par alternativo, de caráter valorativo.

O segundo passo é desenvolvido em *Mímesis e arredores*, da seguinte maneira: a mimesis da representação supõe uma única transformação, ou seja, uma cena ou uma história se transforma em *inventio*, invenção. Seja, por exemplo, o quadro, tornado famoso por Foucault, *As meninas*, de Velázquez. Ainda que sua *inventio* se desdobre pouco a pouco, por meio dos olhares do fundo do quadro – dos reis retratados em uma pintura; do próprio pintor, praticamente no centro do quadro; da pequena princesa e suas acompanhantes; do anão, bobo da corte –, que cruzam em diferentes direções ao passo que o cão, em primeiro plano, olha apenas para o chão, rumo ao hipotético espectador, tal desdobramento se cumpre sob o eixo de uma única invenção: a imagem complexa diante de um hipotético espectador.

É assim que entendo mimesis da representação: não é um conceito negativo, mas um conceito que supõe uma tomada de contato com a *inventio* que se dá de maneira imediata, ainda que passível de ser desdobrada.

Já na mimesis da produção a transformação da história em *inventio* se dá dentro da própria história. No primeiro caso, a história deixa de ser um fato, sem que transgrida a natureza de fato. No segundo, da *inventio* dentro de si mesma, sucede algo que não mais cabe como fato. A diferença se torna mais clara se recordamos que um fato não é um dado natural, senão algo reconhecido por caber na codificação sociocultural que se entende por realidade. Por exemplo: “A terceira margem do rio”, de Rosa, transgride o que se reconhece como fato a partir de seu próprio título: ninguém imagina que exista uma terceira margem factual. Portanto, na mimesis da produção a decodificação correta supõe que se baseia em algo que, desde sua abertura, não poderia ser tomado como factual.

Ana Lúcia Oliveira – *No prefácio para a segunda edição de Mimesis e modernidade, lançada em 2003, você menciona que, ao contrário do que esperava ao reler o livro para preparar a nova edição, essa releitura se revelou uma grata surpresa, com exceção do último capítulo, escrito anteriormente aos dois primeiros, intitulado “A antiphysis em Jorge Luis Borges”, sobre o qual você afirma que só o manteve porque poderia ser “útil para algum curioso que quisesse ver o provisório ponto de passagem que marcou sua reflexão”, destacando que nesse capítulo teria “sacrificado o escritor argentino à sua leitura titubeante”. Não concordando com sua severa autocrítica sobre esse texto, pergunto se não se encontra na categoria da antiphysis então proposta um esboço do conceito de mimesis da produção que você elaboraria um ano mais tarde. E mais: como releria a*

obra de Borges a partir desse novo conceito, o de mimesis da produção, ainda não formulado àquela época?

Luiz Costa Lima – A exemplo do que Sérgio Medeiros fazia em nossa primeira mesa-redonda, Ana mostra como minhas autocríticas podem ser extremamente injustas. Menos mal, não é? Se você faz uma autocrítica, corre dois riscos: ser injusto consigo mesmo ou ser autolouvaminheiro – a meu ver, a coisa mais detestável que pode existir na vida. Ligeiro parêntese: sei que encontrei o termo *antiphysis* em um texto de Marx, mas não consigo lembrar qual. Tenho a obra completa de Marx publicada pela então Alemanha Oriental, mas no índice geral não aparece o termo *antiphysis*. Como não é possível que tenha sido sonho meu, dou a autoria do termo a quem de direito: Marx.

Concordo com Ana que, ao falar de *antiphysis* a propósito de Borges, eu antecipava o que depois viria a formular como *mimesis da produção*. Daí que, com o respaldo do conceito, desenvolveria a abordagem da obra do notável argentino dizendo que ela se antepunha ao que tanto antes quanto depois tem caracterizado a prosa latino-americana: o apego à factualidade, ao documental, e, recentemente, à sua variante testemunhal. Sem negar a oportunidade sociológica do testemunho, direi que, em geral, o documento e o testemunho são modos de manter inerte a capacidade de reflexão do leitor. Todos somos mentalmente econômicos, isto é, preguiçosos. Se nossa cultura estimula a adoção do caminho mais curto, por que iremos fazer esforço? Lamentavelmente, estou dizendo que entendo muito bem que aquilo que faço viva no ostracismo, afinal o que nossa cultura estabelece é a preguiça. Daí todo o sucesso da Rede Globo, maior matriz preguiçosa do Brasil.

Ana Lúcia Oliveira – *Bom, já mencionei minha surpresa ao constatar, durante a releitura de Mimesis e modernidade, especialmente nas últimas páginas do primeiro capítulo, a presença de um esboço da relevante tese do controle do imaginário que estaria no centro de seu trabalho teórico ao longo da década de 1980. Em resposta à questão que formulei a esse respeito para Luiz Costa Lima – uma obra em questão, você afirmou que o desenvolvimento de sua reflexão sobre a mimesis “se deu por retroalimentação com a ‘descoberta’ do controle”. Peço que desdobre um pouco mais a articulação entre esses dois temas nucleares que vem mobilizando seu pensamento.*

Luiz Costa Lima – A relação íntima entre a questão do controle e a longa travessia que tenho feito com a mimesis acentua um dado comum: não desdigo minha atenção concentrada sobre a ficcionalidade literária, com um foco político, tampouco desconheço a coerência de quem faz de conta que o que tenho escrito não existe. Em outras palavras, o entrelaçamento do controle do imaginário com a mimesis é paralelo ao entrelaçamento entre indagação teórica e focalização política. Não acredito no chamado teórico puro. Se existe alguma pureza, não se encontra no teórico. O teórico está imbricado em lutas políticas. E, entre nós, esse imbricamento, tal como penso, está relacionado com a presença quase permanente de uma instituição de censura no interior da vida pública brasileira que, do ponto de vista da invenção, da reconstituição, do repensar da mimesis, supõe o ostracismo da invenção, da criação.

Ana Lúcia Oliveira – *Em 2010, perguntei se você, após se dedicar tanto ao exame do conceito de mimesis, ainda pretendia retornar a essa questão. Você me respondeu com um “não creio” que felizmente foi desmentido com*

a publicação de seu último livro, Mimesis e arredores. Repito, então, a pergunta: teremos outros desdobramentos desse tema?

Luiz Costa Lima – Consciente de que minha idade já não me permite uma vida prolongada, tenho procurado apressar o que suponho ter a dizer a respeito. Por isso, enquanto ainda procurava um editor para *Mimesis e arredores*, dediquei um esforço concentrado ao tema e escrevi um livro intitulado *Limite*, que deve ser a última gota. Não significa que tenha esgotado o que quero escrever, mas não é prudente declarar o que se pretende ainda corrigir. Agora, acho que a pior fonte acerca do que tenho escrito sou eu mesmo. Não é simplesmente uma questão de idade, mas de temperamento. Esqueci quase tudo o que fiz. Então, à medida que estas mesas-redondas me obrigam a rever, por exemplo, o que venho escrevendo acerca desse tema desde os anos de 1980, verifico que há tantas nuances e rendilhados que seria necessário produzir uma espécie de manual terminológico do que tenho pensado. Isso não vou fazer. Mas sinto que seria necessário.

2

Vida e mimesis (1995)

Esse livro se compõe de um memorial e uma tese que Luiz escreveu por ocasião de seu concurso para titular de Literatura Comparada na UERJ. Para proveito do leitor, a diferença que costuma caracterizar os dois tipos de texto é desrespeitada: o que seria autobiografia intelectual se revela sequência de indagações teóricas que levam à demonstração do processo secular de manutenção da mimesis no limite da imitação.

A abordagem mostra a redescoberta e exegese da *Poética* de Aristóteles tendendo a enfatizar categorias como a verossimilhança, caras à época clássica e propiciadoras do afã renascentista de controlar o imaginário. Acompanha o romantismo investir contra a mimesis limitada à *imitatio*, mas, ao aderir ao *establishment*, fracassar no que poderia ser seu grande êxito: usar a busca de originalidade para desenvolver a criação como diferença. Aponta como, mesmo nos estudos literários posteriores ao advento das vanguardas, nada se disse sobre a mimesis produtiva.

O rigor no processamento do passado e a ousadia na formulação de novas hipóteses ajudam a entender que, no prefácio, Haroldo de Campos afirme que Luiz “defende a ‘capacidade de invenção’ do discurso crítico, sua especificidade em relação à invenção poética e a fecundidade que residiria na ‘mútua aprendizagem’ entre teóricos e poetas”.

Italo Moriconi – *Fazia tempo que o Luiz não vinha à UERJ e há muito não víamos tanta gente reunida para discutir sua produção. Também eu fui orientando do Luiz, a quem devo muito. Só que fui orientando anteriormente à reflexão sobre a mimesis, quando o Luiz era estruturalista. E,*

por mais que todas as autocríticas possam ser feitas, eu não jogaria totalmente fora a fase lévi-straussiana, antropológica. O que mais me marcou naquela época foi o rigor conceitual que caracteriza os textos do Luiz, que são difíceis justamente porque vão fundo na exploração e distinção dos conceitos, de modo que, antes de entrarem na abordagem propriamente dita do objeto, mostram como desenvolver a reflexão. Também foi graças ao Luiz que vi Kant como fundamental, na medida em que, em contato com sua obra, a gente aprende a manejar conceitos.

Gostaria de destacar ainda a participação do Luiz em nossa pós-graduação. Eu estava aqui no momento em que ele, Dirce Côrtes Riedel e Roberto Acízelo montaram o doutorado em Literatura Comparada. O Luiz tinha ideias muito criativas e flexíveis, que lhe possibilitaram pensar um doutorado com um nível muito alto e uma perspectiva de pesquisa nas humanidades realmente original. Sua luta, até certo ponto inglória, era contra um certo burocratismo que havia tomado conta de nossas pós-graduações. Uma das iniciativas que sobrevivem daquele tempo é a prática dos grupos de estudo, que vários docentes aqui da UERJ levam adiante.

Muitos professores de Literatura Brasileira e Literatura Comparada daqui foram alunos do Luiz, o que faz com que nossa pós-graduação se diferencie de outras pós-graduações no sentido de cultivar uma perspectiva da literatura ocidental que deve muito ao Luiz. Trabalhamos com uma bibliografia que inclui, por exemplo, autores germânicos capitais, com destaque para o primeiro romantismo alemão. Então, embora aposentado pela UERJ, o Luiz se mantém presente por meio da ação de vários professores da casa. Eu próprio tenho uma visão da literatura ocidental estruturada, em seus momentos fundamentais, por tudo o que aprendi com o Luiz ao longo dessas décadas, seja pessoalmente, seja lendo.

Passando às questões, eu começaria dizendo que, na verdade, é difícil considerar cada livro do Luiz em separado, pois todos partem de um processo

reflexionante. A obra do Luiz não se compõe de livros, e sim de partes de um processo reflexionante. O leitor precisa adentrar um pensamento que parece acontecer à sua frente. Luiz argumenta consigo próprio, e esse processo ramificado e constantemente retificado constitui uma rede de conceitos inter-relacionados que convergem para três temas nucleares: o resgate da mimesis nas condições contemporâneas, a tese do controle do imaginário e o estatuto do ficcional – que, de certa forma, seria o plano aonde tudo quer chegar.

Acrescento que, a meu ver, atualmente as condições são muito propícias a que se pense o conceito de mimesis mediante a consideração de um elemento representacional e de um dado de diferença. A dificuldade consiste em equacionar a diferença, que se mostra dinâmica no pensamento do Luiz, vai avançando nos textos e cria um terreno de atrito com adversários e até com interlocutores. Mas, como pensar a diferença dentro da noção de mimesis, que tem na semelhança um elemento importante? Na referência, que também pode ser pensada de várias maneiras.

Enfim, Vida e mimesis é perpassado por uma retrospectiva reflexiva motivada pela própria circunstância de carreira, pois se apresentou inicialmente como memorial e tese visando à titularidade acadêmica. Mesmo o capítulo 2 – que já é abordagem da questão da mimesis – tem esse caráter, na medida em que realiza uma sucinta revisão do conceito desde sua apropriação renascentista como imitatio até as posições de Nietzsche, Auerbach e Iser. Na luta para recuperar a noção de mimesis, Luiz pode combater sozinho ou em companhia de outros pensadores. Para enfrentar o reducionismo renascentista, por exemplo, recorre a Aristóteles.

Na busca de definir o estatuto do ficcional, tive a impressão de Vida e mimesis encerrar um ciclo e apontar para outro. Questões e lacunas mencionadas na Parte II receberão tratamento mais elaborado em Mimesis: desafio ao pensamento, lançado cinco anos depois. Acho que a leitura

de um livro leva necessariamente ao outro: depois de elaborar as questões sobre Vida e mimesis, reli trechos de Mimesis: desafio ao pensamento, realmente excepcional.

Nessa transição ou passagem para uma nova etapa reflexiva, parece-me crucial a releitura que o Luiz faz de aspectos do pensamento freudiano esboçados em Vida e mimesis e desenvolvidos em Mimesis: desafio ao pensamento, no diálogo com Freud relido por Mikkel Borch-Jacobsen (que é um intérprete do Freud), em que emergem, ou talvez recebam um peso mais decisivo, as noções de sujeito fraturado e representação-efeito. Tanto quanto a reflexão de Freud, a do Luiz é autorreflexiva: reflete sobre o conceito já trabalhado e, a partir daí, dá o passo seguinte. Então não há apenas evolução, aperfeiçoamento das categorias, mas também muitas idas e vindas. A partir dessa aproximação, gostaria que o Luiz falasse um pouco sobre a relação entre o sujeito na mimesis e no pensamento freudiano.

Luiz Costa Lima – A pergunta de Italo diz respeito à diferença entre o sujeito fraturado e a fratura do sujeito, ou seja, o sujeito fraturado conforme o conceito e a fratura do sujeito tal como formulada em Freud. Eu diria que, em Freud, a fratura é pensada psiquicamente, isto é, no interior de cada sujeito: superego, ego, inconsciente. Quanto a mim, penso o sujeito fraturado como condição social. Então é cena psíquica *versus* cena social.

A exaltação do sujeito uno se deu no século XVIII, paralelamente ao Iluminismo, como contraponto à consideração dos estamentos sociais. Trata-se de um sujeito burguês por excelência, destacado por suas iniciativas próprias. Assim, ensina-se que cada um de nós deve se considerar como sujeito uno: alguém seria professor, pai, amante e sei lá mais o quê, permanecendo, no entanto, o mesmo. Já o sujei-

to fraturado pensa no estilhaçamento que lhe ocorre, por conta do exercício das várias funções que desempenha na sociedade.

Para dizer da maneira mais simples possível, imaginemos um homem que, no interior da família, é visto como pai exemplar a ponto de poder sentar na cabeceira da mesa e dizer para os filhos serem ilustres, de modo a se mostrarem dignos do lar. Digamos que seja também um comerciante que, ao ouvir um freguês questionar o preço de um determinado feijão, inventa que se trata de produto importado. Podemos dizer, portanto, que o mesmo pai de família exemplar é um comerciante ladrão. Façamos de conta que, na noite da mesma jornada, esse pai e comerciante vá a um concerto de música clássica e, apesar de a programação ser medíocre, pensa que pagou caro pelo ingresso e o violinista é famoso, portanto se convence de que assistiu a uma obra-prima. Como vemos, apresenta tantas faces quantas são as cenas em que se mostra – pois é fraturado.

Ao estabelecer essa diferença, não a penso hierarquicamente, como se o sujeito freudiano fosse menor, reduzido à sua dimensão pessoal. Ao contrário, concordo com Italo que o fundamento a partir do qual pensei o sujeito fraturado foi, sim, a leitura de Freud. A partir daí, preciso fazer dois acréscimos que não aparecem em *Vida e mimesis*, tampouco em *Mimesis: desafio ao pensamento*:

- a) creio que a própria distinção do objeto das três Críticas kantianas mostra como o sujeito, tido como uno, é, em si mesmo, conforme pensado por Freud, fraturado. Ainda que o próprio Kant não o diga. Isso porque o sujeito do juízo determinante é distinto do sujeito do juízo ético e diferente do sujeito em reflexão, sem que cada um se ajuste ao outro. O sujeito de cada Crítica é diverso;
- b) o fracionamento do sujeito se dá pelo exercício dos múltiplos papéis que cada ser humano desempenha. Por exemplo: o papel que estou de-

sempenhando aqui é diverso daquele que desempenharei caso encontre vocês na cantina, para tomar um café. O poeta, isto é, aquele que vive ficcionalmente cada obra que cria, é o mesmo que exerce um papel dominante no restante de seus dias? Claro que não. Se assim sucedesse, sua ficção seria forçosamente prejudicada, pois não passaria de reprodução da maneira como ele vê o mundo, a si e aos outros. A própria ficção do cotidiano não poderá partir do papel que ocupo cotidianamente. Se um escritor usa seu próprio dia a dia para conceber uma cena cotidiana, tem grandes chances de produzir tão somente uma página documental. E, apesar do que afirma a crítica brasileira dominante, o texto que reproduz o que se deu é tudo, menos escrito ficcional.

Italo Moriconi – *Como decorrência da questão anterior, eu pediria que o Luiz apontasse as relações de afinidade e/ou contraste entre as noções de apresentação, representação e representação-efeito. Nesse sentido, lembro a distinção entre Vorstellung e Darstellung mencionada no capítulo “Vida e mimesis em Auerbach”, que é pequenininho, mas, na preparação para hoje, estacionei nele, pois em uma das últimas vezes em que participei, digamos assim, ao vivo, do debate acerca das reflexões do Luiz em torno do conceito de mimesis, me impressionou muito a distinção entre apresentação e representação possibilitada por esses dois conceitos da tradição alemã utilizados por Auerbach. Terminei citando uma frase de Vida e mimesis com que me identifico: “Antes que espelho, do ponto de vista de seu sentido, a mimesis é miragem”. Passados mais de vinte anos, não sei como o Luiz se situa em relação a esta frase, mas acho muito interessante que agora esteja querendo enfrentar a imagem.*

Luiz Costa Lima – Então, desdobrando representação e apresentação, trata-se simplesmente de diferenciar os sentidos das pala-

vras ou expressões. Lexicalmente, *Vorstellung* significa representação, enquanto *Darstellung* se reserva a apresentação ou exposição. Mas isso segundo os dicionários, porque, na linguagem cotidiana, os dois vocábulos são tomados um pelo outro. Como a entendo, representação-efeito não se confunde com nenhum dos dois vocábulos alemães, pois se distingue drasticamente do sentido usual que damos, pelo menos a partir de Descartes, ao termo *representação*. No sentido usual, representação supõe a imagem mental que cada um de nós se faz daquilo que é mostrado. Já a representação-efeito implica que nada adquire uma imagem mental pelo simples fato de estar diante do sujeito.

Por exemplo: como plateia diante da qual tenho que dizer alguma coisa articulada, vocês são aquilo que se põe diante de mim, portanto os vejo simplesmente como representação. Se, porém, ao chegar em casa eu pensar neste nosso encontro, não terei mais uma relação de representação com vocês, e sim de representação-efeito: a imagem mental de vocês que se criará em mim será diferente daquela que estou vendo neste instante. Vemos, portanto, que representação-efeito não é *Vorstellung* nem *Darstellung*, mas uma terceira coisa.

A suposta isenção da representação, digamos, cartesiana é uma balela, pois não há julgamento isento. A imagem que me faço do que vejo, toco, cheiro ou sinto não se dissocia da maneira em que me encontro. Pensar a ciência como aquilo que nos dá a representação correta de alguma coisa é ingenuidade ou burrice. Acreditar nessa suposta isenção serve, na verdade, para o prolongamento do *status quo*, por mais abusivo que ele seja. É o que vemos, por exemplo, no grande escândalo do Brasil atual, quando juízes alegam isenção para, mesmo sem apresentar provas, mandar prender um ex-presidente popular.

Vemos, portanto, que a representação-efeito é própria do circuito social, portanto não integra necessariamente o circuito da mimesis, que, no entanto, possibilita seu realce, de modo que não se confunda com a bizarra *imitatio*. Dizer então, em frase que Italo destaca: “Antes que espelho, do ponto de vista de seu sentido, a mimesis é miragem”, com que continuo a concordar, significa ousadamente afirmar que nenhum juízo sobre uma obra ficcional, seja ela verbal ou plástica, pode se pensar único e definitivo. Talvez a prova cabal disso seja o fato de, depois de décadas de reflexão, eu chegar à conclusão de que da mimesis não se tem afinal um conceito, e sim um esboço de conceito.

Italo Moriconi – *Em Vida e mimesis, você alinhava também uma abordagem do tema da verossimilhança que mais tarde, em Mimesis: desafio ao pensamento, desenvolverá. Tem-se a impressão, portanto, de que o tema da verossimilhança seria estratégico para elaborar o conceito de mimesis. No entanto, tanto em seus textos quanto de outros autores sobre a mimesis, o tema da verossimilhança apresenta um certo limite e acaba ficando de lado. Essa constatação me levou a pensar numa pergunta meio de manual: seria correto dizer que a verossimilhança é justamente aquilo que marca, na origem aristotélica, a ideia de mimesis como diferença (e não apenas semelhança) em relação à verdade referencial? Mais que isso: o aquém do sentido a que você se refere ao desenvolver a ideia de mimesis zero seria imune à verossimilhança?*

Luiz Costa Lima – A verossimilhança é um dos ingredientes básicos mesmo do processo de mimesis mais ingênuo. Mas, em prol da clareza, eu diria para esquecermos temporariamente a mimesis e pensarmos nas relações sociais, cuja existência depende fundamentalmente de uma base de verossimilhança. Por exemplo, vocês vieram

até aqui por saberem previamente que encontrariam alguém com alguma coisa para lhes dizer. Essa é a base da verossimilhança. Se estivéssemos em uma sociedade em que essa disposição de falante e escutante não se desse, esta cena sequer teria sentido. Em segundo lugar, para que a interação se dê, será necessário que o que fala e o que escuta tenham alguma coisa em comum – no caso, a língua portuguesa –, que também forma a base verossímil. Vemos, então, que a verossimilhança é essencial a toda e qualquer relação social. A mesma relação se dá no processo mimético. Para que eu entenda uma obra, seja textual ou plástica, será necessário que ela contenha algum elemento que eu reconheça como capaz de suceder fora dela. Imagine-mos um romance em que, já na primeira cena, um marido apresentasse sua mais nova amante à esposa, que, por sua vez, aproveitasse a ocasião para dizer que está saindo com outro homem. Como vivemos em uma sociedade que prega a fidelidade sexual, a cena seria absolutamente inverossímil. Mas seria impossível em uma narrativa ficcional? Não, desde que se desenvolvesse coerentemente depois, a partir de outros elementos introduzidos pelo romancista. Quero dizer com isso que a verossimilhança é um elemento basilar quer numa relação social, quer numa relação de mimesis, só que precisa ser bem circunscrita, do contrário engole a capacidade de invenção do texto, seja verbal ou plástico. Vemos, portanto, que a verossimilhança é uma propriedade funcional e não substancial. Se entendêssemos verossimilhança como propriedade substancial, portanto essencial, a cena do casal a que acabo de me referir seria absolutamente impossível, pois a monogamia está na base da família ocidental. Ainda que não haja uma essência da família, e sim formas sociais de família. A base social das sociedades iletradas, por exemplo, consistia em estabelecer uma linha divisória por meio da qual o par masculino havia de escolher seu par feminino do outro lado.

Se uma comunidade indígena tinha como marcação um rio, o elemento masculino precisava procurar seu par feminino na margem oposta. E vice-versa. Isso tem a ver com a essência da escolha sexual? Não. Tem a ver com uma divisão simbólica socialmente estabelecida.

Após estabelecer a verossimilhança como propriedade funcional e não substancial, não a abandono como princípio constitutivo, ao contrário: a acentuo como base primeira. Só que essa base primeira há de ser completada por um elemento oposto: a diferença. A mimesis é inventiva à medida que consegue dispor, sobre uma base verossímil, uma imensa construção diferencial. Poucos dias atrás, relendo Lévi-Strauss – algo que havia muito não fazia –, verifiquei que ele definiu o semelhante como sendo uma diferença reduzida. Achei essa afirmação realmente notável e não sei como não a comentei antes. Eis uma das injustiças cometidas com minhas leituras. Se o semelhante é um diferente reduzido, fica mais claro por que defino a mimesis sempre como um produto da relação entre semelhança em base menor com diferença em proporção maior.

O sentido usual, socializado, é transmitido, apresentado pelo verossímil. O que está além do verossímil é aquilo que não se confunde com o sentido banal, usual etc. Pois bem: a mimesis zero pretende abrir essa cena, resultante da combinação de semelhança com diferença. Ela supõe que o processo de mimesis se abre antes mesmo de que haja um sentido. Ou seja, a mimesis zero implica o afeto como gerador de efeitos. Se for consistente, esse afeto dará lugar a um poema, um quadro, uma estrutura, uma obra, seja ela boa ou má. Falar de mimesis zero supõe encarmos um processo que parte não do sentido nem da razão, mas do afeto. Daí a proximidade do processo da mimesis zero com eros, com o erótico. Sinto, apenas, que desenvolver isso exigiria um tempo de vida que já está além de meu próprio.

3***Mimesis: desafio ao pensamento (2000)***

As pesquisas de fôlego possibilitam achados que, por mais valiosos que se mostrem, eventualmente apontam para impasses cuja superação depende de esforços suplementares para se aprofundar a reflexão e dilatar o foco. Foi o que aconteceu com a descoberta da mimesis produtiva, que contribuiu para a valorização do texto em si e, neste sentido, encontrou no desconstrucionismo um parceiro analítico. Em certo momento, porém, Luiz se deu conta de que o “ostracismo do sujeito e suas representações”, tão em voga na contemporaneidade, se arrisca a devolver ao crítico uma autoridade semelhante àquela desfrutada no passado pelo juiz de arte.

O enfrentamento dessa verdadeira sinuca de bico se deu na forma de um livro “absolutamente teórico”, em que o sujeito ressurgiu não mais em sua configuração solar, e sim fraturada. Contrariamente a Kant, que viu o objeto de arte como remate do sistema no centro do qual posicionou imperialmente o sujeito, Luiz enxerga a criação como prova da fratura. Essa redução possibilita o resgate da representação, não como pretensa imitação de um suposto real, e sim como efeito para o qual concorre a imaginação de criadores e receptores.

Neutralizada a intencionalidade autoral, o fenômeno literário pode ser analisado em todos os seus aspectos sem que nenhum deles prepondera. Visto no âmbito do significante e da construção de possibilidades de fruição estética, nem por isso precisa se apartar do mundo, com o qual pode manter uma desejável relação de “enfrentamento apaixonado”. Luiz chega a tais conclusões em diálogo com filósofos da Antiguidade até os tempos atuais.

Fábio Lopes da Silva – *Fui aluno do Luiz na década de 80, durante minha graduação na PUC-Rio. Depois acabei enveredando pela Linguística e, mesmo tendo perdido contato, acompanhei de longe o desenvolvimento de sua obra. Nosso reencontro se deu alguns anos atrás, quando eu dirigia a Editora da UFSC e tive o prazer e a honra de republicar Mímesis: desafio ao pensamento, sobre o qual vamos falar um pouco.*

Então, Luiz, eu começaria lembrando que, na entrevista que concedeu à revista Subtrópicos, da Editora da UFSC, você manifestou perplexidade diante do fato de que, em um momento em que o campo da bibliografia que você percorria não prometia uma elaboração dessa natureza, você chegou ao conceito de mimesis e à reformulação radical do modo como esse conceito é tradicionalmente tratado. Isso de fato é notável, mas o que mais me espanta é sua tenacidade: a despeito da pobreza da interlocução, do círculo de silêncio e incompreensão que cercou sua obra, você permaneceu firme em sua aposta nas possibilidades do conceito de mimesis, na travessia teórica que ele permite. Gostaria de escutar um pouco a respeito de como essa tenacidade pôde se firmar com tamanha força em um ambiente tão hostil.

Luiz Costa Lima – *Creio que a resposta está na contradição apontada pelo Fábio: meu principal estímulo em manter tal indagação é a própria pobreza de interlocução e o silêncio hostil que a tem acompanhado. Se a resposta tivesse sido uma repercussão considerável, com muita interlocução – positiva e negativa –, talvez eu sentisse que seria ocioso manter o nível aceso e intenso da indagação. Dito isso, acrescento: diante da falta de resposta e da evidente hostilidade do silêncio, muitas vezes penso: de que adianta procurar editor, se cada vez menos editoras querem me publicar? Para quê? Essa pergunta certamente surge em minha*

cabeça. Saindo de meu caso pessoal, chego a me perguntar se não é próprio de um país em que o conservadorismo tem sido quebrado apenas em alguns raros momentos que o que contraria o *status quo* esteja sujeito a tais dissabores. Me pergunto se não é próprio desse país a necessidade de estabelecer tal tenacidade. Não posso sequer pensar que a compensação por um desencontro presente seria um futuro auspicioso. Não creio nesse futuro auspicioso porque não poderia ser providenciado por mim mesmo. Insisto, portanto: só o vazio de resposta e a hostilidade que o inspira são passíveis de explicar a tenacidade e o esforço contrário.

Fábio Lopes da Silva – *Nesta segunda pergunta, vou me reportar novamente à tenacidade, à insistência, à paciência que caracteriza seu trabalho. Isso para pedir que distinga os conceitos de mimesis e poiesis, que são objeto de muita confusão. Acho que uma entrevista como esta é importante para, didaticamente, diferenciá-los.*

Luiz Costa Lima – A mimesis, como a penso, supõe o entrelaçamento da semelhança com a diferença. A diferença se mostra pela base verossímil que o *mímema* expõe. O verossímil se estabelece pelo destaque de um traço adequado ao que a comunidade em que se concebe o *mímema* entende por realidade. Pode também suceder que o lastro verossímil seja efetivamente inverossímil, como o exemplo do casal de uma das respostas ao Italo. O verossímil, portanto, é menos o que se conforma ao que se tem como próprio à realidade do que aquilo que o texto dá a supor como adequado à realidade. É com base nesse verossímil, ainda quando inverossímil, que se erige a diferença, ou seja, a exploração do que se cumpre nos interstícios da realidade acreditada por fora de seus parâmetros.

Isso posto, pode-se dizer que a mimesis usa a realidade para escapar de sua norma. A mimesis, em seu sentido estrito, a que chamo de ficção interna, não se realiza senão no discurso ficcional. Dizer, portanto, que um discurso outro qualquer, como o filosófico ou o científico, é ficcional é uma asneira ou é dizer que o caso expõe uma filosofia ou desenvolvimento científico falho ou mesmo nulo. Por exemplo, Freud ganhou um importante prêmio literário na Alemanha. Daí até dizer que a psicanálise é um gênero literário é um salto hilariante. Isso em relação à mimesis.

Já a poiesis não tem nenhuma exclusividade discursiva. A escrita poiética se caracteriza por ser simplesmente inventiva. Mas é uma inventividade diversa da que caracteriza a mimesis, pois fundada na tessitura verbal com que se cumpre.

Fábio Lopes da Silva – *Bom, agora vou puxar a brasa para minha sardinha: me interesse particularmente pela obra de Primo Levi e, em seu livro, você faz algumas referências à literatura de testemunho e, em particular, ao trabalho do grande autor judeu italiano. Pediria que desenvolvesse a reflexão sobre a incidência da mimesis nessa literatura de testemunho. Como relê-la, reavaliá-la à luz de seu conceito de mimesis? Pergunto isso porque geralmente essa literatura é tomada em sua função referencial, naquilo que traduziria da experiência concreta e real dos sobreviventes. No entanto, penso que sua abordagem da mimesis permite um deslocamento desse quadro. Gostaria que falasse um pouco sobre para onde sua reflexão conduz a abordagem dessa literatura, em particular, se puder, do Primo Levi.*

Luiz Costa Lima – Para dar uma resposta completa, será necessário voltar a pensar a questão da mimesis como desafio ao pensamento,

para utilizar o título do livro de que tratamos agora. Vejo a mimesis como desafio ao pensamento porque, ao menos no Ocidente, entendemos que um pensamento respeitável é constituído por uma rede de conceitos. Todo pensamento lança mão de metáforas, que, contudo, normalmente são tidas como ornamentos, peças necessárias para a retórica e para a poesia. Enfatizar, pois, um discurso cujo propósito é criar uma ficção aparece como um desafio ao pensamento.

Noutro torneio, o que faço não é reiterar o antagonismo entre ciência e arte ou entre filosofia e ciência, mas sim observar que, se meu percurso tiver sentido, haverá de repensar toda a linguagem como um entrelace entre dois eixos que, posteriormente, eu chamaria de eixo conceitual e eixo metafórico. Acrescento: ao escrever *Mimesis: desafio ao pensamento* (de 2000), ainda não conhecia a fonte sobre a qual geraria *Os eixos da linguagem* (de 2015), em que desenvolvo uma reflexão sobre uma parcela da obra de Hans Blumenberg.

Vindo ao Primo Levi, nem toda literatura de testemunho tem a qualidade de sua escrita. Na maioria dos casos, o testemunho vale apenas por sua referencialidade. Chamar *Cidade de Deus* de romance, por exemplo, é um pouco de boa vontade. É um texto testemunhal que vale pelo testemunho, mas não é nem pretende ser ficção. Não é ficção nem é literatura. Por quê? Porque não tem tessitura verbal nenhuma. Já em Primo Levi o testemunho assume um caráter poiético, isto é, de criação verbal. Assim sucede porque constitui, digamos, um teclado verbal que, sem se confundir com uma mimesis, tem, entretanto, sua riqueza.

4

Mimesis e arredores (2017)

Esse livro se compõe de três partes: a primeira apresenta uma síntese, estritamente teórica, das várias etapas de revisão e dos muitos desdobramentos do conceito registrados em textos anteriores dedicados à questão. Ao longo de oito capítulos, enfoca as relações que a mimesis mantém com sua história na Antiguidade grega, com a questão do controle do imaginário, com a imagem, com a obra de Georg Lukács, com a catarse e a ironia nos cemitérios pernambucanos de João Cabral de Melo Neto.

A segunda parte reapresenta uma tradução revista das cartas de Auerbach a Walter Benjamin, além de um ensaio de Werner Krauss, que havia sido assistente de Auerbach, sobre a experiência de viver sob o nazismo. Completa a segunda parte uma longa conversa que o Luiz travou em 2015, na Fundação Casa de Rui Barbosa, com pesquisadores e professores de diversas universidades brasileiras, acerca de sua obra.

A última parte reúne artigos e resenhas sobre temas variados, tais como a influência do golpe de 1964, a vida intelectual brasileira, o malabarismo de mestre de capoeira na linguagem de Machado de Assis, além da discussão da obra de autores contemporâneos, a exemplo de Augusto e Haroldo de Campos, Beatriz Bracher, Everardo Norões e Sebastião Uchoa Leite.

Georg Otte – *Gostaria que comentasse a citação de Aristóteles, presente bem no início de seu livro, em que encontramos a frase: “Contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância”. Nesse paradoxo – encontrar prazer em um*

objeto considerado repugnante – não estaria o segredo daquilo que você chama de mimesis da produção? Mais uma vez, Aristóteles é apontado como discípulo rebelde de Platão, que, como sabemos, desprezava a obra de arte por vê-la como simulacro do simulacro, portanto inferior à própria realidade. Ao apresentar a obra, ou seja, o simulacro, como algo superior, no sentido de vencer a repugnância e chegar ao prazer da produção, não haveria, na poética de Aristóteles, uma espécie de revolução copernicana?

Luiz Costa Lima – Concordo que Aristóteles é, do ponto de vista da arte, o contrário de Platão. E, de fato, a base em que repenso a ideia de mimesis está na poética aristotélica. Agora, discordo que a afirmação de que “contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância” antecipe o que vim a chamar de mimesis da produção. Diria, ao contrário. A revolução copernicana realizada por Aristóteles, a que muito acertadamente Otte se refere, não diz respeito exclusivamente à mimesis da produção, e sim a todo e qualquer processo de mimesis. Muito provavelmente, Otte partilha aquela leitura que dispõe a diferença entre mimesis da representação e mimesis da produção numa escala valorativa. Não é isso. Ambas são igualmente valorizadas. Apenas, digo eu, a mimesis da representação é mais comum. *A Gioconda*, por exemplo, seria mimesis da produção ou mimesis da representação? Mimesis da representação. Isso diminui seu valor? De jeito nenhum. Em relação ao quadro de Da Vinci, a mimesis da representação se depara com um enigma que nunca se resolve: que é aquele riso? Não há vários planos de leitura que vão se sucedendo, mas leituras diversas que esbarram no mesmo enigma, daí ser uma mimesis da representação.

Georg Otte – *Você aponta o conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, como o “paradigma da mimesis da produção”, inclusive por causa da metamorfose da personagem principal em onça. Minha pergunta é se a mimesis da produção não seria, ela mesma, uma metamorfose, ou, dito de outra maneira, se a obra não seria metamorfose da realidade em oposição à mera representação. Lembro ainda a primeira frase, que abre o capítulo VI, sobre os cemitérios que estão nos cantos de João Cabral de Melo Neto: “O texto ficcional, sobretudo em sua espécie poética, tem por propriedade a força da metamorfose”.*

Luiz Costa Lima – Dou os parabéns ao Otte pela incisividade da pergunta, que me leva a ser ainda mais incisivo. Repenso a mimesis, em toda a sua inteireza – ou seja, não somente a mimesis da produção, mas também a mimesis da representação –, como um processo metamórfico. A diferença entre as duas espécies é que a mimesis da representação apresenta uma metamorfose implícita, enquanto a mimesis da produção apresenta uma metamorfose explícita. Justamente porque necessita sempre explicitar é que a mimesis da produção é menos frequente e menos facilmente assimilável. Na verdade, o tema mimesis e metamorfose sintetiza tudo aquilo que fiz. O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase: por mimesis, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade.

Georg Otte – *O capítulo sobre João Cabral é particularmente interessante devido à questão da metáfora. Refiro-me à parte dedicada a São Lourenço da Mata e seu cemitério, que, por sua proximidade com o mar, pode ser considerado um cemitério marinho. A proximidade topográfica com o mar parece gerar o que se poderia chamar de jogo metafórico,*

estabelecendo uma proximidade entre as covas e as ondas e entre as cruzeiros e os mastros dos navios, sendo que o próprio mar é lugar onde os naufragos são sepultados. Partindo da analogia entre mar e cemitério, o poeta produz uma série de outras analogias e permite ainda que o leitor dê continuidade a essa produção, dentro de um jogo de configuração e reconfiguração mencionado em seu livro. A partir desse ângulo, a metáfora não seria o principal recurso da poética da produção?

Luiz Costa Lima – O destaque dos cemitérios pernambucanos me permite dizer que esse é um dos textos que justifica o muito que escrevi. Analiticamente não tenho muito o que acrescentar à resposta anterior, quer dizer, os cemitérios pernambucanos, de Cabral, comprovam que o processo mimético é, fundamentalmente, baseado na metáfora. Nesse sentido, o esforço teórico em torno da mimesis é, paradoxalmente, um esforço que se desenvolve na outra margem do rio: busca apreender esse cerne metafórico através de aproximações conceituais.

Debate

Ângela Maria Dias (UFF) – *Pediria que o Luiz falasse um pouco mais sobre representação-efeito.*

Luiz Costa Lima – Realmente acredito que a maneira mais direta de entender a representação-efeito é a partir do código cartesiano. Como é que, cartesianamente, você admite que é? A partir do que pensa. “Cogito ergo sum”: porque penso, então sou. Se desenvolvermos esta afirmação básica, entenderemos que ela estabelece uma distinção entre sujeito e objeto. Sou porque penso e, ao pensar, penso o objeto. O que é o objeto, portanto, para mim que penso, senão algo que se põe à minha frente? Esta é nossa noção usual de representação. Tal como Descartes a pensava, a representação até se explica sociologicamente porque, ao enfatizar o sujeito, o filósofo procurava se opor à diferenciação estabelecida pelo Ancien Régime, que classificava as pessoas em função dos estamentos a que pertenciam. Um membro da corte, por exemplo, era considerado superior a alguém que fosse apenas um comerciante, um *bourgeois*. Pior ainda se o indivíduo fosse não *bourgeois*, mas camponês. Era a isso que Descartes se opunha. Sociologicamente, sua ênfase no sujeito era uma maneira de defender uma sociedade diversa, cuja base científica não fosse mais a teologia, e sim as ciências naturais.

Acontece que a ideia de representação cartesianamente posta hierarquiza os saberes, cabendo o ápice às ciências naturais, que nos apresentam o objeto sem qualquer tintura subjetiva, isto é, em sua objetividade plena. O que é esta garrafinha à minha frente? Um recipiente com alguma coisa que necessito beber. O que acho da água não importa, contanto que seja mineral.

Pois bem: a ideia de representação-efeito se opõe a essa concepção, chamando a atenção para o fato de que o objeto não é simplesmente o que está diante de mim, mas aquilo que formulo a partir da imagem que faço do objeto. A título de ilustração, resgatemos a história em que marido e mulher apresentam seus respectivos amantes um ao outro, agora para acrescentar que o filho de ambos foi educado de acordo com as normas ocidentais e as respeita. Que imagem o rapaz faria dos genitores, caso visse o pai trazer a amante para um jantar de família e a mãe reproduzir o mesmo esquema? Possivelmente, lastimosa. Ou seja, não é possível pensar a situação em termos da representação-objeto, e sim da representação-efeito, que simplesmente corresponde àquilo que vivemos, mas nos é negado pela concepção que privilegia a ciência.

Thiago Castañon (UFRJ) – *Luiz, concordo com o Italo de que seu modo de teorizar é semelhante ao de Freud, no sentido de a teorização ser constantemente submetida à reflexão retificadora e multiplicadora. Além disso, em toda a sua obra, sobretudo de Mimesis e modernidade para cá, é muito frequente o uso de aportes freudianos, como inconsciente, denegação, recalque e assim por diante. O próprio controle do imaginário quase sempre é definido por um mecanismo de defesa. Sem falar no problema da mimesis colonial, em que o estrangeiro é imitado como se fosse o superego europeu. Gostaria que comentasse a importância desse diálogo com Freud para seu trabalho e falasse um pouco sobre o fato de você nunca psicanalisar textos.*

Luiz Costa Lima – Vou aproveitar sua pergunta para estendê-la não no tempo, mas nos nomes. Ultimamente, tenho me dado conta de quão injusto sou em relação às minhas fontes principais. Raramente cito Kant, Freud e Lévi-Strauss, que são minhas três grandes fontes.

Faço isso conscientemente? Não. Tampouco é relaxamento. Uma das explicações é que me acho, antes de tudo, um camarada intuitivo. Ao aparecer uma intuição, corro atrás sem me dar conta do quanto ela já é embasada em leituras feitas. Além disso, não sei por quanto tempo ainda continuarei trabalhando, então procuro apressar ao máximo o que tenho para escrever.

Faz aproximadamente um mês que releio Lévi-Strauss, na tentativa de resgatar um pouco esse silêncio, que naturalmente me incomoda. Não sei se vou conseguir, mas ao menos vocês, aqui presentes, sabem que declarei como me sinto injusto para com minhas fontes principais. Nomes como Kant, Freud e Lévi-Strauss podem ser lembrados menos por conceitos específicos do que pelos métodos de abordagem, o que por si só comprova que, de fato, estão presentes em toda a minha obra. Quanto a psicanalisar a arte, há de se considerar que o objeto artístico não se confunde com o oferecido pelo sujeito traumatizado. Daí sua falência.

Marcos Araújo (UFRJ) – *Você traduziu A ficção, lançado pelos Novos Cadernos do Mestrado, aqui da UERJ, em 2006. Em certa altura desse texto, o autor, Karlheinz Stierle, afirma: “Para Aristóteles, uma poesia sem imitação é impensável. Nesta medida, em suma, o poeta só é poeta enquanto se põe sob a lei estética da produção que imita. Assim, o amplo campo da poiesis se estreita pela faculdade da mimesis”. No mesmo ano você publicou História. Ficção. Literatura, em que cita a passagem, mas para discordar. Gostaria que comentasse um pouco o curioso incidente.*

Luiz Costa Lima – Karlheinz Stierle é o exemplo básico de um grande analista e de um teórico medíocre. O texto que traduzi dele não me parece grande coisa, mas tem a vantagem de ser curto, bem informado

e razoavelmente inteligente. À época, pensei que poderia desempenhar um papel didático entre nós. Agora, como pensador medíocre, Stierle é injusto – como normalmente se é – com Aristóteles: reduzir a mimesis aristotélica à verossimilhança é de uma estreiteza incrível. Não quero dizer que Aristóteles fosse completamente rebelde à ideia de mimesis presente em seu mestre Platão. Não, não é isso. Mas, sempre que releio a *Poética*, lamento muito não saber grego, para ir ao original. Porque me dá a sensação muito clara de ver aí um *work in progress* no próprio Aristóteles. Basta lembrar a passagem citada há pouco pelo Georg Otte: “Contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância”. Esse Aristóteles avança na direção de uma mimesis além da platônica. Ainda na *Poética*, vocês encontram duas caracterizações discrepantes de metáfora: a primeira corresponde ao Aristóteles, digamos, ainda platônico; já a segunda avança além de Platão. Supondo que os comentaristas de Aristóteles leem grego, acho incrível que nenhum chame a atenção sobre isso. Será que penso assim por efeito de alguma tradução? Não sei. Para verificar se as duas formulações realmente têm inclinações diversas, eu precisaria rever as passagens em companhia de alguém que conseguisse ler Aristóteles no original.

Gláucio Cardoso (UERJ) – *Achei tão interessante a distinção entre mimesis e poesis que vou me arriscar a formular uma pergunta: a seu ver, existe a possibilidade de os dois conceitos se combinarem, de modo a formar um terceiro conceito que os unifique? Se sim, qual sairá ganhando e qual sairá perdendo?*

Luiz Costa Lima – Todo o meu esforço de questionamento da ideia de mimesis visa mostrar como ela tem um fundo básico de invenção.

Então, nesse sentido, tem um fundo poiético. Só que o poiético é mais amplo que a mimesis. Poiético diz respeito à capacidade de invenção, que está tanto na teoria da relatividade quanto num poema de Dante... Onde quer que haja invenção, há poiesis. Mas a poiesis não é necessariamente mimesis. Se é possível juntar as duas coisas, somente minha posteridade poderá dizer.

RICARDO LÍSIAS

**“Não precisa acreditar no que digo.
E nem acho que deva”**

Em outubro de 2016, os professores Pedro Meira Monteiro (Universidade de Princeton) e Lilia Moritz Schwarcz (Universidade de São Paulo) organizaram, na Universidade de Princeton, o seminário “The Subject in Disguise”. A proposta era entender melhor a realidade enunciada por narradores que supostamente habitam só a ficção. Nesse sentido, propunha-se a análise de autores como Machado de Assis, Lima Barreto, Ricardo Piglia e Luiz Ruffato, que se disfarçam de personagens ou adotam heterônimos sem que o leitor possa determinar com certeza quem é o eu da enunciação.

Um dos convidados do evento foi o escritor Ricardo Lísias, que, além de falar para uma atenta plateia de pesquisadores, concedeu a entrevista a seguir, na qual comenta a turbulência que atingiu o Brasil e sua própria obra. Com a sinceridade que o caracteriza, critica desde o uso de argumentos supostamente democráticos para apoiar o golpe contra Dilma Rousseff até o cerceamento da liberdade de criação artística. Acrescente-se que o fato de se encontrar numa instituição universitária tampouco o impede de manifestar desacordo em relação ao tratamento que certos especialistas dispensam às narrativas rotuladas de autoficção.

A riqueza da conversa se deve também à pertinência das perguntas formuladas por **Ingrid Brioso Rieumont** (doutoranda no Programa de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Princeton), **Márcia de Castro Borges** (doutora em Comunicação

Social pela Universidade Federal de Santa Maria, UFSM) e **Lara Norgaard** (assistente de ensino de Inglês na Universidade Estadual de Londrina, UEL). Conhecedoras da obra de Lísias e das grandes questões que a literatura se coloca na atualidade, as entrevistadoras o estimularam a falar sobre os nexos quase sempre problemáticos entre ética e estética, a recepção de textos ficcionais em diferentes latitudes, a relação dos escritores brasileiros com o restante da América Latina e a Europa, além de outros assuntos igualmente palpitantes.

Márcia – *Penso nas instituições e naquilo que tu dizes: que, em geral, a Justiça é inflexível e arbitrária. Queria que tu falasses sobre a peça, que de alguma forma tem a ver com a visão que tu, na posição de réu, tiveste da relação entre teu advogado e a Justiça. Tu trouxeste o discurso, ou seja, os acontecimentos, a narrativa, para o âmbito do teatro – que te ofereceu a possibilidade de lançar esse movimento...*

Ricardo Lísias – Quando fui levado à Justiça, tive que procurar advogados, que deixaram claro que iriam me defender. Obviamente, a intenção deles era que eu fosse absolvido, que o assunto acabasse, porque esse é o trabalho deles. Falaram que não queriam fazer nenhum tipo de protesto, que simplesmente iriam fazer o trabalho deles e que eu tinha que ouvi-los. Iriam me dizer quais os melhores argumentos e a melhor maneira de eu me defender durante meu depoimento, o que não era necessariamente o que eu achava que devia acontecer. Evidentemente, alguns dias antes e no próprio dia da audiência, houve um preparo sobre o que eu devia falar ou não falar, sobre como devia me comportar. Por exemplo, meu advogado foi claro: “Você não deve se contrapor ao delegado. Não deve estabelecer uma batalha. Não deve ser arrogante”.

Pois bem: ontem à noite, o Enzo Vásquez Toral, que estuda teatro aqui em Princeton, pediu que lhe mandasse a peça por e-mail. Leu e, hoje pela manhã, falou uma coisa em que eu não tinha exatamente pensado e tem tudo a ver com o que você acaba de dizer: na verdade, a peça é o que eu queria que tivesse sido. Mas não é o que foi. Não é meu depoimento. Eu não tinha notado, mas de fato a peça é tudo o que meu advogado falou para eu não fazer no dia. Outra coisa importante é que a peça só foi ao palco depois que já tinha uma sentença de absolvição na qual o promotor e o juiz diziam que, sendo

no palco ou em livro, não há problema. Espero que minha sentença continue valendo! (risos).

O teatro acabou compondo uma situação em que eu havia sido impedido de falar, porque, se tivesse falado, o resultado seguramente teria sido outro. Mas eu queria falar outras coisas: que havia uma violência envolvida, que aquilo era um erro mais ou menos proposital, que não era uma coisa contra mim, mas que havia uma máquina funcionando para culpar todo mundo, e que naquele caso tinha sido eu. Queria falar que quando isso acontece na sociedade brasileira com as populações mais pobres, as pessoas não têm como se defender. O advogado falou que eu não podia falar nada disso, então fui ao teatro e falei.

Ingrid – *Ontem, durante sua palestra, você deu exemplos das artes plásticas, do cinema, e em certo sentido falou que era sua intenção pensar na ideia do acontecimento, do happening, também na literatura. Delegado Tobias e Inquérito não são projetos de acontecimentos que, em certa medida, fogem a seu controle? Acho que isso te coloca em um outro lugar, com respeito à ideia de autoria e direito autoral. Percebe-se uma certa vontade de tornar mais inclusiva, mais democrática, a própria produção artística.*

Lísias – Concordo. Acho que o que aconteceu, o problema na Justiça e tudo o mais, foi consequência do texto, do trabalho e da publicação. Só não acho que o que aconteceu seja uma obra de arte. Acho que é uma consequência externa à arte. Na verdade, é uma injustiça. Fui vítima de uma injustiça devido a uma obra de arte, assim como as pessoas no Brasil são vítimas de injustiças por conta de sua classe social. Mas você tem razão, é uma consequência externa ao trabalho

que foge a meu controle. E, como você está dizendo, o papel autoral realmente fica muito apagado, diminuído.

Ingrid – *Você constrói uma espécie de irrupção provocativa, uma multiplicidade do eu – Lísias-narrador, Lísias-personagem, nos livros, nas redes sociais, logo no palco, em registros muito diferentes – que faz com que o próprio excesso de visibilidade de sua figura acabe apagando, fazendo desaparecer o Lísias-autor.*

Lísias – É tão excessivo que, de fato, não tem nada por trás. É isso mesmo.

Ingrid – *Ao mesmo tempo, estabelece um contraponto em relação à lei, à Justiça e a instituições concretas como a própria Polícia Federal. Ontem, você disse várias vezes que precisou defender seu corpo. Necessitou assumir o papel de chamar um advogado, fazer um depoimento, em certo sentido representar a ficção que eles queriam que você representasse. Queriam que você se posicionasse como autor e dissesse: “Esta é minha obra”, “Isso é o que a ficção pode fazer”, “Esse é o limite entre ficção e realidade”. A lei diz: “Desde que essas categorias estejam fixadas, estamos bem”.*

Lísias – O advogado foi claro: “Se você continuar fazendo isso, ele vai te prender pelo código tal e tal. Se é isso que você quer...” O advogado não aceitava que isso acontecesse e disse que, se fosse assim, não faria o trabalho. Para ele, era importante, até profissionalmente, que houvesse a absolvição. Naquele momento, aquilo significou uma certa derrota para mim. Eu tinha que assumir a autoria e fazer uma série de movimentos defensivos. Fiz a peça porque não queria ser

derrotado. Queria continuar, então fui para o teatro. Como você disse, a Justiça não quer que eu apague a autoria.

Lara – *Você falou que quando cria uma obra de arte quer fazer o leitor reagir de algum jeito. Mas o que aconteceu com Delegado Tobias é que alguns leitores reagiram de um jeito diferente de sua expectativa. Então você precisou reagir a essa reação, mas com outro tipo de reação: produzindo outra obra de arte, Inquérito. Aqui, vejo um diálogo entre o leitor em que você possivelmente estava pensando ao criar Delegado Tobias e um outro leitor. O que acha?*

Lísias – É isso mesmo. É um diálogo amigável, das pessoas que vão e leem. A situação é pacífica: gosto, não gosto. Só que tem também a reação, a que você se referiu, que sai do limite. Aí também há uma relação, mas de tensão, enfrentamento, que foi o que tive com a Justiça e outros interlocutores. Por exemplo, enfrento questões de censura. Dessa vez, foi censura estatal. Mas, no caso de *Inquérito*, algumas pessoas falavam: “Você não pode fazer um livro assim só porque o Estado permite”. Houve também quem dissesse: “Você não pode falar o que falou no romance *Divórcio*”. No Brasil, essa coisa pode ser falada, mas, escrita, publicada, vira uma relação tensa. Uma coisa é o leitor dizer que não gostou do romance *Divórcio*; isso é absolutamente normal. Outra coisa é falar: “Isso não poderia ter sido dito”. Aí é censura. Repare nos problemas colocados no romance. Quem disse que sou divorciado? Não existe nenhuma comprovação disso. É tudo simplesmente fofoca. Saindo da fofoca, não há nada. Quem foi que disse? Eu, por exemplo, nunca disse (risos). Nunca falei que essa não é minha vida, mas tampouco falei que é.

Ingrid – *E se pensarmos num leitor estrangeiro, que não conhece o contexto de que estamos falando, que permanece protegido, imune ao “paratexto”?*

Lísias – Esse paratexto foi criado para anular a questão política do livro, que é a crítica fortíssima à mídia brasileira tradicional. Na verdade, o livro é isso, o que aliás não é uma coisa muito difícil de perceber. É sobre os espetáculos da arte, a futilidade envolvida neles. Esse é o livro. Como isso precisava ser anulado por esses grupos, criou-se esse fantástico, gigantesco paratexto: uma coisa que sai nos jornais, com matérias na *Folha de S. Paulo*, no *Estado de S. Paulo*, na internet, dezenas no mesmo dia. É uma tentativa de censura. Agora, em outro país a reação possivelmente seria outra. Na Argentina, por exemplo, as pessoas que já o leram tentam entender por que os brasileiros fizeram isso. O que os levou a isso?

Márcia – *O que tu identificas nessa censura da sociedade? O que achas que essa censura disse da sociedade brasileira?*

Lísias – Disse muito da violência simbólica e factual da sociedade brasileira. Essa coisa de, em vez de argumentar com o outro, você tentar calá-lo. As pessoas poderiam argumentar: esse livro é ruim por isto, isso e aquilo. Mas, não. Eu sabia o que o livro iria causar, não sou ingênuo. Só não esperava que fosse essa confusão. Eu achava que seria outra. Achava que as pessoas iriam apresentar vários argumentos para dizer que o livro era ruim e aí tentariam anulá-lo esteticamente. Em vez disso, disseram: “O livro é ótimo, mas não é ético”. Foi isso que aconteceu. Eu não acreditava (risos), olhava para alguém e perguntava: “O que é que essas pessoas estão falando?”

Falavam que o livro tinha qualidades literárias, mas dizia coisas que não deveria dizer. Eu estava totalmente desarmado para isso. O que era que não podia dizer? Não podia dizer supostas coisas de minha vida privada, que ninguém sabe se são verdadeiras ou não (risos). E o que essas pessoas fizeram? Disseram que era tudo verdade e que eu não podia ter dito aquilo. Fiquei totalmente chocado. Só consegui voltar a entender, a reagir, quando fiz o Delegado Tobias, que era sobre a fofoca e a criação de boatos. Na verdade, achava que era sobre isso, porque depois também virou outra coisa: uma crítica às instituições. Mas, como disse no início desta resposta, isso é comum na sociedade brasileira, em que, em vez de argumentar, você tenta calar o outro.

Lara – *Você costuma falar que uma obra eficaz leva o leitor a fazer alguma coisa, pelo menos como reação. No Brasil, essa censura, ou tentativa de censura, é parte de uma estratégia para impedir que a obra se mostre eficaz?*

Lísias – Sim. Acho que esse jogo, essa pressão, é para que a obra não seja eficaz. É para anular o aspecto de intervenção política da obra. No Brasil, os políticos acham que têm o direito de falar pelos outros, pela população. Para piorar, o nível intelectual da classe política brasileira é muito baixo. Acontece que a arte tem um elemento de mistério que as pessoas não alcançam rapidamente e sempre causa desconforto. Quando você tem um certo nível intelectual, a arte pode incomodar, mas é um incômodo no bom sentido. Algumas obras de arte fazem muitos professores ficarem paralisados. Se professores se sentem perplexos, o que acontece com deputados que não têm noção de nada? Tendem a querer anular tudo, o que nos coloca em perigo.

E a arte sofre muito. O futuro prefeito de São Paulo, João Doria, que foi eleito no dia que saí do Brasil, acaba de anunciar seu programa de cultura: são seis pontos inacreditáveis. E parece que está falando com crianças da quarta série. Se caras como ele chegam a um trecho do livro que não entendem muito bem, já dizem: “Manda prender!” Ir preso é a história do artista em todas as ditaduras. Qualquer coisa, peço asilo em Cuba. Vou morar em Havana (risos).

Ingrid – *Acho que eles abririam as portas para você.*

Lísias – Vou para Havana, que está melhor que no Brasil (risos).

Ingrid – *É verdade que as livrarias não aceitaram vender o Inquérito devido ao formato?*

Lísias – Sim. O livro tem sido vendido numa banca de jornal especializada em publicações diferentes, nas lojas de algumas galerias de arte e em pouquíssimas livrarias. As maiores redes não quiseram. Uma das razões é que o *Inquérito* não tem lombada, não para em pé, então eles teriam que empilhar, o que daria muito trabalho. A segunda razão é que causaria confusão no leitor, que não ia entender que era um livro. Então o grande mercado são as pessoas que encomendam pela internet à própria editora.

Ingrid – *O desconforto que o Inquérito provoca, precisamente por não parecer livro, pode ser indício de que a literatura tem ido atrás de outras formas de arte, como, por exemplo, as performances, que se produzem nos mais diferentes espaços justamente para confundir o público e interferir na recepção?*

Lísias – Acho que a literatura está correndo atrás de novas possibilidades de expressão, mas as outras artes também estão. Porque é fato que a grande arte e os grandes objetos artísticos só acontecem de vez em quando. A gente gostaria que fosse o tempo todo, claro, porque aí teríamos acesso a eles, mas não é assim. É demorado, é difícil. Tem uma série de inconvenientes. As pessoas censuram. Tudo muito problemático. É como o cinema: qual o filme contemporâneo que realmente se impõe como grande objeto de arte? Um ou outro.

Lara – *Em certo momento do Inquérito, Fernando Tobias fala que o linguista dizia que é muito bom que um artista plástico esteja em contato com um linguista. Essa passagem é muito engraçada, além de reveladora de uma certa dificuldade de expressão.*

Lísias – Uma coisa que acho muito forte no texto é a dificuldade que os três irmãos da família Tobias enfrentam para se expressar. Têm certas intenções, desejos, inclusive políticos, às vezes até progressistas, mas são todos meio patetas, então sempre fazem bobagem (risos). Parece um pouco com certa classe bem paulistana, que se sente superior, cosmopolita, mas na hora agá faz besteira (risos). Como essas pessoas que foram às manifestações no Brasil, que achavam que estavam fazendo uma coisa absolutamente fantástica ao defenderem um golpe, ao usarem argumentos democráticos para solapar a democracia. Isso é típico de uma certa cultura paulistana. As maiores manifestações aconteceram em São Paulo. Se você somar os participantes nas manifestações do resto do país, dá o mesmo número que São Paulo, que apresentava a maior ilusão de racionalidade. Isso é que era engraçado. “Aqui, somos organizados, civilizados”. De fato, as manifestações tinham banheiro etc., mas ao mesmo tempo

propunham violências incríveis. Os participantes são viajados, mas não sabem nada. O delegado Tobias também tem um pouco disso: acha que conhece algumas coisas, lê um pouco e tal (risos).

Márcia – *Ontem, você mostrou o fanzine Silva e fiquei me perguntando em que momento ele surgiu e em que medida supre um pouco essa necessidade de movimento, de intervenção.*

Lísias – Eu fazia o fanzine bem antes do *Delegado Tobias*. Era um artesanato produzido para ter circulação ampla. Em certo sentido, o *Inquérito* também é um kit artesanal, só que foi editado por uma empresa, até porque agora minha situação é muito diferente. Naquela época, eu pagava tudo; agora, não pago nada.

Márcia – *Fiquei pensando em alguns encontros de fanzine a que já fui. Não chegam a ser happenings, mas às vezes se aproximam um pouco da performance porque tem a troca, a exposição.*

Lísias – E acaba aí. O cara produz cinquenta exemplares, leva para o evento e a tiragem termina lá. Quem tem tem. Quem não tem não tem.

Márcia – *Como é que você vê os autores brasileiros atualmente em atividade? Com quais se identifica?*

Lísias – Hoje, por causa da crise, é possível que a situação esteja piorando. Mas, desde que comecei, apareceram muitos editores e autores na praça. Isso reforça a tendência de haver um arco grande, com produções muito diferentes, em que identifico de tudo um

pouco. Tem coisas que acho bastante interessantes. Exemplo disso é Nuno Ramos, mesmo na parte de literatura. Outro escritor ótimo é Julián Fuks, argentino que veio para o Brasil ainda muito novo. Na verdade, há bastante coisa acontecendo. Tem novos movimentos, como a literatura marginal, a literatura da periferia. São iniciativas ricas, de grande expressividade, capazes de gerar bons resultados. Mas também tem isso: como é muita coisa, não consigo acompanhar tudo, claro.

Ingrid – *Pensando no cenário literário contemporâneo, você diz não se sentir muito confortável com a categoria da autoficção, usada com certa frequência no Brasil para pensar seu trabalho. Sua reserva decorre dos limites do próprio termo?*

Lísias – Exatamente. Acho que algumas de minhas práticas de fato se encaixam em algumas coisas que o termo evoca. Mas outras me deixam muito pensativo sobre a validade disso, sobretudo quando se trata da matriz francesa. Os franceses propõem que você vá aos meios de divulgação e defenda seu livro como não-ficção. Avaliam o que diz o autor e também o cenário ao redor. Acho isso um total absurdo. Como é que se avalia o que as pessoas falam do livro e se coloca a responsabilidade no autor?

Existe também a matriz latino-americana, com Enrique Vila-Matas, César Aira e o próprio autor de *Antes que anoiteça*, Reinaldo Arenas. Já no Brasil é muito difícil encontrar alguém preparado para falar de autoficção fora da universidade. Durante uma aula de literatura com um especialista em autoficção, ficou se discutindo se eu realmente tinha sido vítima de um inquérito. Eu estava na mesa e falei que bastava conferir (risos). Eu podia falar que sim ou não, mas

não mudava o fato de que tinham que agir como o repórter que fez a primeira matéria: como não acreditou no que a editora disse para ele, pediu cópia de minha intimação e o número do processo, foi à Justiça e pesquisou. Então, como é que você pode ficar numa sala de aula discutindo isso? É absurdo. Mas são os estudos de autoficção. Na verdade, considero isso totalmente louco. É como ficar em sala de aula discutindo Halloween, quimeras. É inacreditável que professores universitários percam tempo fazendo isso.

Mas também há um aspecto de marketing envolvido. Quando saiu a notícia do inquérito, o *Delegado Tobias* vendeu duzentas vezes mais. E meus outros livros também venderam. Até o delegado e o juiz foram comprar (risos). Agora, em primeiro lugar, a culpa não é minha. Segundo, jamais inventaria um negócio desses só para vender livros. Esse inquérito só me trouxe problemas. Só me deu gasto, tensão, perda de tempo e energia.

Mas, enfim, os franceses é que inventaram esse negócio de ficar discutindo o eu. Tem um pessoal que discute inclusive o que os autores falam no Facebook. Isso me incomoda pelo seguinte: eu, o autor, o artista, sou uma pessoa normal. Então, por exemplo, tenho um perfil no Facebook porque meu irmão tem e quero ver as fotos de meus sobrinhos. E porque, como todo mundo, uso para convidar as pessoas para os eventos. Mas isso todo mundo faz. Inclusive o atleta, o cara que vende bolo. Todas as pessoas. Não significa que eu esteja manipulando os leitores o tempo todo. E, pior ainda, não significa que os leitores sejam manipuláveis desse jeito. Mas as pessoas estudam isso. Aí, amanhã falo o contrário do que disse hoje, digo não sei o quê e as pessoas acreditam. Isso me irrita. Por isso fico chocado (risos). Daí eu ter perguntado por que o professor não foi consultar na internet. Por que não falou com o professor de Direito? Era só ir

até a Faculdade de Direito e perguntar como descobrir. O professor de Direito levaria cinco minutos para explicar. Inclusive o próprio inquérito é um documento público, pode ser acessado por qualquer pessoa. Os únicos que não podem ser acessados por qualquer pessoa são aqueles colocados em segredo de Justiça, o que não era meu caso. Mas mesmo os de segredo de Justiça, quando se encerram, são públicos. Então basta você ler. Não precisa acreditar no que digo. E nem acho que deva. Mas as pessoas fazem essas coisas e depois ainda dizem: “É você que causa essa confusão”. Então respondo: “Mas vocês caem!” (risos).

Em *Concentração e outros contos*, tenho uma série de contos que são as “fisiologias”. Nessa série, sou homossexual, heterossexual, bissexual, tudo. E as pessoas acham que é tudo verdade. Todos são verdadeiros. Não tem sentido, não pode ser. Um anula o outro. Mesmo assim, as pessoas acham que sim. Alguém precisa descobrir por que é que se acredita em tudo o que se lê. Por que uma parcela da população brasileira escolarizada – não é gente que estudou até o quarto ano, esse não é meu público – acredita em tudo? Alguém podia pesquisar a tendência de as pessoas que vão observar arte sempre tentarem achar alguma verdade biográfica, concreta, do mundo. Acabam fazendo uma leitura esteticamente pobre. Da criação mesma, pegam pouca coisa.

Ingrid – *Você acha que a relação com a arte varia de sociedade para sociedade?*

Lísias – Acho que sim, mas não é só isso. Por exemplo: dois anos atrás, estive aqui para conversar com alunos de pós-graduação e alguns de graduação sobre o *Divórcio*. A análise dos estudantes

também foi excelente, mas a reação foi outra, porque ainda não existia o *Delegado Tobias*, não havia a continuidade do processo. As pessoas acharam *Divórcio* um romance esquisito, mas reagiram de outra maneira, pois ainda não tinha ocorrido toda essa repercussão. Logo que o *Divórcio* foi lançado, certos jornalistas da *Folha de S. Paulo*, do *Estado de S. Paulo* e da *Veja* me detestaram. Já as faculdades de Comunicação gostaram, inclusive me convidaram para falar. Hoje, com todos esses acontecimentos, o comportamento daqueles jornalistas mudou, porque as pessoas começaram a ler os livros anteriores.

Lara – *Acho que o desrespeito pela obra de arte e o artista não se limita à sociedade brasileira. Não sei se você está acompanhando as notícias sobre Elena Ferrante...*

Lísias – Perfeitamente. Invadiram a vida financeira duma senhora. Descobriram que tem uma mulher que nunca disse quem era e ganhou um monte de dinheiro. É muito lamentável que tenha acontecido dessa maneira. Li uma matéria muito ruim sobre ela. O jornalista não tinha que invadir a privacidade. É preciso ver como ele conseguiu os dados, se cometeu algum crime. Porque existe o sigilo bancário. Muitas vezes, o jornalismo comete crimes em nome da informação, como se fosse permitido fazer tudo para dar uma informação. Os jornalistas são protegidos por algumas leis, como a do segredo da fonte. Sou a favor do segredo da fonte, claro. Quanto a isso não resta dúvida. Mas há um problema: ao não precisar dizer quem lhe passou a informação, o que impede o jornalista de inventá-la?

Lara – *Acho que é um tipo de interesse voyeurístico quase global. Ou, pelo menos, da sociedade atual. Mas não é uma coisa só do Brasil.*

Lísias – Tem razão. Mas agora no Brasil quase tudo é marcado pela pobreza de espírito. Vou dar um exemplo do meu caso. Uma matéria publicada no *Estado de S. Paulo* dizia claramente o seguinte: quando publicou *Delegado Tobias*, Ricardo Lísias causou mal-estar em várias pessoas, que se sentiram constrangidas ou ofendidas por terem sido citadas. Conheço todas as pessoas citadas e sei que ninguém ficou ofendido. Foram Pedro Meira Monteiro – que não deve ter tido mal-estar, senão não teria me convidado para vir aqui (risos) –, Leyla Perrone-Moisés, João Cezar de Castro Rocha... Os três se apresentaram como testemunhas. Como é que causei mal-estar?

Ingrid – *Nesse caso, parece que há uma espécie de desejo, de impulso de entrar na própria ficção.*

Lísias – Também acho. Mas a gente tem que tomar cuidado porque a ficção que o autor produz é um objeto artístico. Agora, uma mentira falada no jornal não é o mesmo tipo de ficção. A presidente do Brasil foi retirada do poder por um ato ficcional. Confundir as ficções é muito perigoso.

Lara – *Essa crítica ao jornalismo é interessante, pois coloca em xeque a existência de uma verdade objetiva que, ao ser publicada, mereça ser recebida cegamente pelo público. Ao mesmo tempo, você brinca com o gênero policial, que de certa forma está fazendo algo parecido. A forma clássica do romance policial é uma investigação para chegar a uma verdade certa, totalmente objetiva. Mas a América Latina tem toda uma tradição de brincar com esse gênero, usando-o para criticar essa suposta objetividade, especialmente dentro da Justiça. Gostaria de saber um pouco mais sobre o que você acha do gênero policial.*

Lísias – Gosto dessa coisa de subverter o gênero. Acho incrível o que esses escritores latino-americanos fazem. Os argentinos, uma parte dos cubanos... O Leonardo Padura, por exemplo, conheço bem, sempre converso com ele. Aquele seu personagem, o Mario Conde, é uma coisa espantosa. Agora, os autores que são muito sérios, para ser sincero, não curto. A vida real é bem pior que os crimes (risos). Acho que eles não dão conta.

Ingrid – *No Brasil, grande parte dos escritores contemporâneos permanecem muito isolados, em especial em relação à América Latina. Circulam pela Europa, sobretudo pela França, mas não mantêm muito diálogo com autores latino-americanos, mesmo que estes estejam visitando o Brasil, como é o caso do próprio Padura. Estou pensando se seria possível traduzir o Inquérito. Talvez seja intraduzível. Mas, ao mesmo tempo, percebo nesta conversa uma certa curiosidade quanto à maneira como sua obra seria recebida em outros lugares.*

Lísias – Gosto muito mais da Argentina, do Chile, de Cuba e do México do que da França. Em todos os aspectos. Não gosto muito da França, não gosto de Paris, especialmente. Realmente gosto muito mais de Buenos Aires. Também quanto à literatura contemporânea, acho muito mais interessante a latino-americana. Mas o que você disse faz sentido. No Brasil, há uma série de reservas com os vizinhos. O Brasil tensiona a relação. Em muitos momentos, quer se apresentar como um país líder, coisa que não é. Não é vanguarda, está longe de ser vanguarda. Além disso, muitos autores brasileiros sentem um fascínio imenso pela tradução que possibilite alcançar rapidamente o mercado europeu. Prefiro contato latino-americano mesmo. Gostaria de ser um autor com certo diálogo latino-americano, o que também

não é fácil. O próprio mercado é muito variado. A literatura mexicana é muito diferente da literatura argentina, por exemplo.

Ingrid – *Divórcio vai ser lançado na Argentina, não é?*

Lísias – Sim. Quem está traduzindo é Gonzalo Aguilar, um professor da Universidade de Buenos Aires especialista em concretismo. Ao ler o *Divórcio*, ele falou uma coisa interessante: “Olha, nós, argentinos, sabemos o que é literatura”. É uma frase pesada, mas engraçada. Ele estava querendo dizer justamente essas coisas de que falamos aqui. Quem sabe eu leve o *Divórcio* para Cuba? Quanto ao *Inquérito*, acho que não tem apelo de tradução.

Ingrid – *Você acha que traduzir o Inquérito seria um erro?*

Lísias – Depende do país. Segundo Gonzalo Aguilar, o que enfrentei no Brasil não aconteceria na Argentina, onde se tem mais facilidade de entender o que é literatura. Segundo ele, as barbáries lá são diferentes. O que aconteceria em Cuba? Investigariam um personagem do livro sem perceber que é personagem de livro? Aqui, nos Estados Unidos, com o nível que tem o serviço secreto, você acha que iriam cometer um erro tão elementar? Imagina se o FBI vai perseguir na rua um personagem do Philip Roth (risos). É pouco provável. Como estudo de caso, o *Inquérito* pode ser interessante, mas, como tradução, é preciso pensar, pois talvez seja um objeto muito brasileiro. Traduzir para quê? Talvez por interesse literário. Mas, como arte viva, que está acontecendo, não vejo tantas possibilidades. Havia um *happening* acontecendo, mas já acabou. O *Delegado Tobias* já se encerrou. Mesmo o que foi lido ontem, aqui, já é documentação. É como assistir a uma

performance num vídeo ou no computador. Você de fato viu, mas não é a mesma coisa. É outra coisa. Isso, para mim, é muito claro. Isso está assumido. Só que os juízes lá não viram (risos). Esse foi o problema. Não perceberam. Mas já acabou. Vou fazer outras coisas.

Ingrid – *Acho esse um ótimo final.*

Lísias – Sim, um ótimo final. Acabou, mas não acho ruim acabar. Se as pessoas quiserem, agora vão estudar a obra. Mas quem estudar a obra não vai ter mais acesso à questão estética que ela suscitou naquele momento. Já é outra coisa.

Ingrid – *O objeto muda, mas ainda existe...*

Lísias – Agora é um objeto de estudo. Mas não é como um livro. Não é como *Divórcio*. Se alguém que não leu o romance *Divórcio* manuseá-lo no ano que vem, vai ter uma experiência estética legítima. Já o *Delegado Tobias* é outra coisa. O que acontecia naquele momento, que durou mais ou menos quatro quinzenas, com tudo sendo coletado no quinto volume, com notícias de jornal verdadeiras, que eu colocava ao lado de notícias de minha autoria, tudo isso acontecia num momento, numa sociedade, para um grupo de pessoas. Eu colocava tudo junto e as pessoas acreditavam. Por exemplo, o terceiro volume incluía como foi lido o segundo. O *Delegado Tobias* supunha que alguém – por sorte, alguém com doutorado, prêmios recebidos, um poeta mais ou menos famoso – teria ido na internet e dito que conhecia o delegado. Esse trabalho, como você sugeriu, é uma performance literária. E as performances terminam, portanto ele não vai mais voltar. Por exemplo: a foto do delegado postada no Facebook a gente comprou:

pesquisou num banco de dados, pagou os direitos e colocou. Não tem cabimento fazer isso de novo. Seria pobreza, falta de criatividade de minha parte. Como disse, uma coisa é assistir a uma performance no teatro. Ela começa às 16 horas e termina às 16h45. Você filma. A coisa filmada não é mais a performance. Mesmo no sentido dos riscos que eu corria. Não corro mais esses riscos. Esse trabalho estético se encerrou. Agora está lá no arquivo. Dá saudades. Mas eu queria que acabasse. Acabou.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

Os cinco varais do amor

amoridades, de André Salviano

Gustavo Rocha*

Revela-se difícil a tarefa de formular e, principalmente, exprimir uma impressão geral e sucinta sobre *amoridades*, livro de estreia de André Salviano. Isso porque, ao longo de seus 33 contos, a coletânea constrói um rico e intrincado mosaico de distintos sentimentos, todos eles desdobramentos diretos do amor: autoestima e insegurança; encanto e desencanto; confiança e desconfiança; desejo e indiferença; proximidade e distância... Cada um destes pares de elementos opostos entre si é um fio com o qual o autor tece curtas porém impactantes histórias, que refletem os afetos em voga nos relacionamentos contemporâneos. O Rio de Janeiro marca presença como cenário da maioria dos contos, desde o boteco em que um triste narrador para depois de flunar pelos bairros da zona sul da cidade, passando por uma livraria em que aborda uma leitora desprevenida e chegando à icônica roda de samba da Pedra do Sal – somente para citar alguns.

Além das cores cariocas, nota-se a esfera virtual e a tecnologia como mediadoras de encontros e desencontros entre os personagens. Aliás, esse traço se reflete na própria estrutura do texto: André Salviano se destaca pelo estilo curto, direto, seco, conciso, em “140

* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

caracteres”, como exigido pelo Twitter, por meio do qual trama suas histórias. Em muitas, os períodos se iniciam por letras minúsculas, a pontuação final fica mais a cargo do leitor do que propriamente do autor e os diálogos entre os personagens se dão em texto corrido, sem o uso do travessão antecedendo as falas. O leitor se sente convidado a participar da conformação da narrativa. Pode-se argumentar que há, nos contos assim construídos, certa ousadia e originalidade estilísticas. É o que se vê logo no primeiro conto, “pedidos”. Dois personagens dialogam entre si. O autor finaliza os períodos com um ponto final somente para sinalizar que o personagem em questão terminou sua fala. Quem reveste as frases com um tom de afirmação ou de interrogação é o leitor.

desenha uma estrela pra mim. só uma. acho que sim. posso desenhar as três marias. não combina com meu nome e ainda me lembra a professora de arte, chata. você faltou ontem. sim, fingi que estava doente, risos. isso não se faz, sua mãe não briga contigo. eu sei fingir direitinho. eu não consigo. os homens não são bons nisso. falou como adulta agora. às vezes gosto de pensar que já sou uma, e abaixa a cabeça fingindo mistério (p. 19).

O mais notável é que Salviano não compromete em momento algum a densidade temática dos contos assim construídos, conseguindo impactar o leitor apesar do uso de um fraseado mais seco e contido. Vale dizer que parte dessa densidade também se deve à intertextualidade travada com poetas, tempero parcimoniosa e elegantemente despejado aqui e ali pelo criador do blog literário *Confraria dos Trouxas*, para o qual colaborou até 2015.

A inventividade do finalista do Prêmio UFF de Literatura na Categoria Contos também se revela na forma como dividiu as 33 narrativas de *amoridades*. Salviano os dispôs em cinco “varais” temáticos, cada um representando uma etapa na trajetória do aprendizado do amar, cada um simbolizando uma das *idades do amor*, daí o genial título *amoridades*. Como bem resumiu João Luís Anzanello Carrascoza na quarta capa do livro,

do primeiro varal, com relatos sobre a “descoberta do amor”, ao último, que concentra narrativas sobre os “amores possíveis”, fazemos um percurso de leitura que parte das zonas luminosas do sonho para, ao fim, abraçar as sombras abissais da realidade [...]. Depois de passar pelos cinco varais de histórias, vemos pela ótica sensível de André Salviano que, como pares de meias, ao lado de um amor sempre está, dependurada, a sua respectiva dor.

O primeiro dos varais, “No meio do caminho tinha um amor, e mais à frente a dor de perdê-lo”, traz cinco contos. A adolescente que se declara ao colega de escola e se surpreende com a reação dele; a filha de evangélicos que vivencia os primeiros impulsos sexuais despertados pelo filho de um casal de amigos dos pais, que vinha à sua casa para o culto, aos sábados; a metalinguagem de um conto de fadas às avessas, “de uma princesa que vivia no tuíteer”, em que “de repente o príncipe deixou de ser príncipe” e amargou a desilusão do desencontro com a agora princesa em cujo “mundo de faz de conta homem real não entra”; o devaneio de um narrador que parece passar sua vida amorosa e sexual a limpo; e o de outro, que inventa uma relação e questiona o porquê de as vivências amorosas ficarem restri-

tas à imaginação. Os cinco contos do primeiro varal estão permeados pelo signo da *descoberta* do amor, inicialmente, e pela *desilusão* (ou *descoberta da desilusão...*), em coerente correspondência a “No meio do caminho tinha um amor, e mais à frente a dor de perdê-lo”.

O segundo varal traz, já em seu título, o tom dos contos “pregados” em si: “Sobrevoou o pão de açúcar, mas acabou pousando no sonho”. Sonho, idealização do outro e conseqüente desilusão compõem a tríade mestra das cinco narrativas desse varal. “A vida me afastou de você, que não quis ser o que eu idealizei antes de você chegar. Mesmo tendo dias maravilhosos juntos, você me enganou. E no limite do que já não éramos eu parti. Sonhar, às vezes, é cruel” (pp. 38-9), afirma o narrador de “Ir”, logo após descrever cenas de um sonho permeado pela figura da mulher com quem não está mais junto. No conto seguinte, “três cantos”, Salviano retoma o estilo direto, seco, conciso, o fraseado em “140 caracteres”, ao apresentar um narrador vivenciando uma intensa paz de espírito, um ponto de equilíbrio entre o sono profundo e a dura realidade lá fora, graças à companhia da mulher amada em sua cama. A *realidade*, aliás, se confunde com o *sonho* na mente do narrador de “Trístico”, que bem explora os diferentes sentidos de cada um dos termos, além de entrelaçá-los ao longo do conto. “até ontem”, único conto a destoar da referida tríade mestra, parece trazer um casal, há muito tempo junto, que redescobre o sentimento mútuo e original que os moveu um em direção ao outro. E, finalmente, “ficção”, cujo narrador se revolta contra a porção “sonhadora” de sua alma em face de mais uma decepção amorosa, descrita por meio de breves e oportunas intertextualidades com diferentes poetas brasileiros.

Distância é um signo dos mais presentes nos contos do terceiro varal, “Anátoma – Amor não comunga em nós, desfeitos um

para o outro”. É o que se vê, por exemplo, no narrador de “Mínimas evidências”, que se prepara física e emocionalmente para sair de casa rumo a um encontro, ainda que pessimista quanto à possibilidade de dessa vez vencer a quase que total indiferença (*distância...*) com que é tratado pelo(a) outro(a); no conquistador do conto “distantes”, que celebra as várias conquistas, condena a fragilidade emocional das mulheres seduzidas e confessa sua própria insegurança em relação a uma delas; em “desencanto”, que brevemente narra o crescente esfriamento da paixão de um casal, ao longo do tempo, até o inevitável desfecho da relação; e em “desencanto”, que conta o que sobrou da mulher que se foi “sem olhar pra trás”.

O quarto varal, “Quando chegas com vontades de ontem, torno-me hoje, amanhecemos saudades”, talvez seja, dos cinco, o que aponta para um maior número de sentimentos derivados do amor. A parte do rico e intrincado mosaico é a mais fracionada, por assim dizer. Os contos são atravessados pela lida do narrador com o ciúme; por expectativas sempre alimentadas, mas nunca cumpridas pelo outro; por desejos realizados e outros, irrealizados; pela nostalgia de um relacionamento despedaçado, enfim... A variedade de temas – ainda que todos englobados pela ideia maior do *amor* – se reflete no título do varal, que abarca tanto a concretização de um enlace amoroso (“Quando chegas com vontades de ontem, torno-me hoje”) quanto a do desenlace (“amanhecemos saudades”).

O quinto e último, “Pensei em desistir, mas você insistiu. Passamos a existir”, é o varal que conta com o menor número de contos “pregados” em si. É também o menos coerente dos cinco que compõem a obra. Explica-se: das três histórias que o compõem, somente a primeira condiz com o título, justamente o contrário do que ocorre com o primeiro varal. Trata-se de “Da Rosa ao amor”, que

narra um relacionamento proibido entre aluno e professora da oitava série invejado em especial por uma colega de sala que, anos depois, passa de esnobada pelo colega à condição de sua esposa. *A insistência* da menina ignorada pelo protagonista é o que fez com que o casal viesse a *existir* a partir do final da faculdade, que também cursaram juntos. Os dois contos seguintes, “Signos” e “Do jazz ao jaz ou A incrível lenda de Alice”, correspondem, respectivamente, à história de um flâneur que aborda uma moça em uma livraria e a de uma prostituta que vive o conto de fadas do casamento e a consequente fuga da vida que até então levava. Histórias que, argumenta-se, não apresentam tanta correspondência temática com o título do varal.

O presente texto consistiu em uma tentativa de esboçar e expressar uma impressão geral e sucinta sobre *amoridades*, tarefa árdua, reitera-se. A obra de fato consiste em um mosaico de vivências diretamente relacionadas ao amor, entendido não só como sentimento, mas sobretudo como percurso que o indivíduo cumpre e no qual se depara com pares de emoções opostas entre si, já apontadas na abertura desta resenha. Obra de estilo conciso, coeso, em “140 caracteres”; e em que a tecnologia e a virtualidade marcam presença como esfera mediadora de encontros e desencontros entre os personagens. Em sua estreia, André Salviano mostra as credenciais de observador atento aos afetos que circulam nas relações atuais e escritor com talento para reprocessá-los em forma de literatura de qualidade.

Tempos, homens e lugares possíveis

Outros tempos, de Mauro Iasi

Marcelo Maldonado*

“Do fundo de meu quarto, do fundo
de meu corpo
clandestino
ouço (não vejo) ouço
crescer no osso e no músculo da noite
a noite

a noite ocidental obscenamente acesa
sobre meu país dividido em classes”.

Ferreira Gullar

Há uma noite em curso. Uma grande, densa, lenta noite que se arrasta e da qual se quer escapar. Uma noite que já não (cor)responde a sonhos ou a gritos ou a preces, cuja boca escura (de estrelas mortas) abre-se para mastigar velhas certezas, engolfar o tempo em maquinações ardilosas para confundir-lhe as próprias leis. Cíclica, mítica, apocalíptica.

De tempos em tempos vivencia-se uma noite como essa a que aludem os poemas de Mauro Iasi – ele mesmo insiste em chamá-los

* Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

“noturnos” –, cujas sombras se adensam e modificam toda e qualquer perspectiva de um amanhã possível. E, no entanto, assim como na “Marcha da quarta-feira de cinzas”, é preciso cantar. Mais que isso, a poética de Iasi nos convida, não, nos conclama a lutar, reportando-se à questão fundamental shakespeariana, quando se opõe à fuga enquanto alternativa ao combate. Assim como em *Hamlet*, os homens dos poemas de Iasi, atormentados por espectros, são impelidos à ação, ainda que se configure, por ora, numa semente que medrará em outros tempos, quando já o próprio fantasma do poeta seja tão somente uma abstração. Até que, “inevitável como a vida, chegará a pálida luz... de um outro dia” (p. 30).

Outros tempos (2017) abre seus versos a essa inexorabilidade circular, a uma espécie de ética taoísta que, em sua dualidade, congrega os opostos, confrontando-os no que têm de mais singular: suas próprias diferenças. Não se pode, pois, fugir ao inevitável embate. Na infinita rotação do planeta sobre seu eixo (e das palavras sobre si mesmas), o tempo, entendido como uma grandeza física associada ao sequenciamento de eventos naturais em ordem de ocorrência, relativiza-se à luz de uma poética contundente, tanto mais quando em face aos sujeitos que sofrem os efeitos de sua força dinâmica. Sujeitos que, “em busca do mesmo sol que perdemos / Abraçando suas mesmas faces ardentes / Festejando a volta da claridade” (p. 25), esperam vencer a noite na qual, tensos e despertos, encontram-se mergulhados.

O percurso poético desse livro parte de uma questão quase ontológica: são outros os tempos ou os homens é que são outros? Simultâneos, anacrônicos, utópicos, conflitantes e, sobretudo, contraditórios, os tempos reverberam suas recorrências nos versos que evocam círculos, redemoinhos, espirais, espelhos com reflexos inver-

tidos, exílios revertidos em chegadas, rastros que se confundem e se perdem, caminhos que não dão em nada, “Naufrágios ou jornadas / Que voltam de onde nunca partiram” (p. 23), como se enxergassem uma súbita falha na eterna lei de causa e efeito. Embuste, engodo, truque de ilusionismo, os tempos nos enganam renascendo, sempre, e transferindo o lapso para o homem, que, desmembrado, perde-se de si próprio e dos seus.

Tratando do(s) tempo(s), os poemas tratam de homens. Tempo de homens partidos, o nosso, como já esmiuçou em outros versos um outro poeta, divididos por classes, credos, cor. Tempo de refugiados, assassinados, oprimidos de toda sorte. Tempo de vagabundos que, observando as leis da física (e desobedecendo às leis dos homens), compreendem bem: “Todo corpo, enquanto pode, / tende a permanecer em repouso. / Até que se move!” (p. 53). E move-se em frequência e comprimento de onda, em greves, em motins, em convulsões, plenamente ciente de que “Só o que está vivo se consome / Em chamas, em calor, em sina / Os que se acomodam não vivem / Só o que se move gera atrito” (p. 76). O corpo móvel do vento, que o poeta materializa no próprio mundo, marca o ser/estar do homem de nosso tempo: em todo lugar, ocupando os espaços que são seus de direito, no grande cenário da vida, ainda que por força de conflitos.

Um tempo possível, um homem possível, um lugar possível. Essas são algumas das jornadas a que se lança a perquirição poética de Mauro Iasi, balizada por uma sensibilidade que raras vezes conjuga o verbo lírico na primeira pessoa. E mesmo quando o faz, como em “Mito da caverna” ou “A máscara”, produz a sensação de uma perplexidade compartilhada com o outro, num tácito entendimento, numa confluência em que impressões sensoriais internas e externas se projetam no espaço concreto, no contato físico, como

em “Mimesis e diegesis”: “O que o mundo em mim fez / Sou eu, nós em mim internados. / O que no mundo faço / Recoloco um pouco de mim / Em nós... atados” (p. 49). A objetiva abre-se em ângulos mais ou menos circunscritos em favor de um enquadramento no qual o individual é preterido pelo coletivo.

Por esse motivo, porque recoloca um pouco de si no mundo, o poeta se dedica aos refugiados, aos pescadores da Baía de Guanabara, aos companheiros das Jornadas de Junho, aos alunos em rebelião em uma escola de São Paulo, à Rivânia (estudante que salvou seus livros e cadernos da enchente que arrasou o distrito de São José da Coroa, em Pernambuco, em junho de 2017), a Silvino Nunes Gouveia (militante do MST assassinado com dez tiros em Minas Gerais, em 24 de abril do mesmo ano) e à subversiva Elza Soares, negra, magriçela, sem nome e faminta, que (ainda) canta para não enlouquecer. Não há a menor dúvida de que se dedicaria, igualmente, a Marielle Franco, uma vez que “A vida (e a arte) sempre é subversiva / Quando a morte reina” (p. 69). Dedicar-se, em particular, às bases ideológicas em que firmemente milita, quando proclama: “¡Socialista será el porvenir! / Y para construir-lo decimos / Con puños erguidos hacia el futuro / ¡Aquí estamos!” (p. 57); e reafirma: “Cada um luta como pode / fuzis, favelas, amuleto. / Na pré-história da humanidade / meu poema vive no gueto” (p. 38).

Dos guetos ou das comunidades é que ressurge a fé numa humanidade fadada a remoer sua mediocridade, pelas mãos dos pescadores que libertam das redes uma arraia e devolvem-na ao mar. Certo de que se dirige a e de que luta por um outro, o poeta empenha sua voz num compromisso visceral com a vida e com o espaço presentes, sobretudo quando encara os reincidentes fantasmas e se pergunta: “Terá o futuro nos abandonado? / Levou consigo nossos sonhos /

deixando apenas no horizonte / as nuvens escuras do passado” (p. 66). Afinal de contas, se não há a perspectiva da “contaminação”, da transferência de humanidade através da poesia, não há lugar possível, como constata: “Meu coração e o mar são inúteis / se do outro lado não há como chegar” (p. 28).

Na poesia comprometida não apenas com a minha e a tua vida, mas com a do homem de nosso tempo, Mauro Iasi retoma a necessidade e a urgência contidas nas palavras dos que, antes dele, há meio século (que, nas enganações do tempo, parece ter sido ontem), faziam valer a palavra poética como arma branca ou de fogo, na forma de uma cantiga imprescindível. Como Drummond, Ferreira Gullar, Thiago de Mello ou mesmo Victor Jara, Iasi sabe que é preciso escrever (e entoar) uma milonga pelo direito de viver em paz; que, apesar da noite, das togas, das botas e da mesma sensação de perigo posta à mesa, ainda é (e há) tempo. E que, talvez, este seja o nosso tempo.

De posse da certeza de que “Uma coisa é a dança / Outra, é a emoção / Uma coisa é o músculo / Outra, é o coração” (p. 73), sua palavra poética afetiva e efetivamente se dá conta de que o coração é um músculo do tamanho de um punho e de que *hay que seguir luchando (y bailando)*. Siempre.

Pés leves, firme pisar

O sol vinha descalço, de Eduardo Rosal

Marcos Pasche*

Alguns dos maiores nomes da poesia brasileira dão a ver que a estreia de um poeta costuma passar pelo risco do que o futuro termina por revelar como indeterminação. Descartando seus primeiros livros, ou relegando-os ao lugar exclusivo do registro de uma fase incipiente, nomes como Mário de Andrade, Cecília Meireles e Ferreira Gullar, por exemplo, à altura da maturidade viram-se no passado como não gostariam de ser vistos no decorrer de suas produções. Com o avanço bibliográfico, eles e ela construíram poéticas com as quais suas estreias não se mostraram compatíveis, via de regra pela ingenuidade demonstrada no tratamento dado aos temas escolhidos.

Como citei autores do século XX, há especialmente nele, em se tratando da literatura brasileira, um outro risco de indeterminação autoral: uma vez que, ao longo do período, movimentos e estilos se estabeleceram com substantiva adesão, alguns poetas deram seus passos primeiros mais com pés alheios do que com próprios. Neste tópico, lembro o caso de José Paulo Paes, que mesmo já se apresentando com um livro intitulado *O aluno*, de 1947, foi advertido por Drummond numa conhecida carta: “[...] v. ainda

* Professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

não me parece v., ainda se procura através dos outros, quando é dentro de v. mesmo que terá de se encontrar [...]” (p. 35).¹

A alusão às duas possibilidades de insucesso é oportuna para tratar de *O sol vinha descalço* (2016), estreia de Eduardo Rosal na poesia. Por motivos óbvios, seria tolice afirmar que a obra há de permanecer na bibliografia do autor, algo a ser definido por ele e pelo tempo, e ambos são passíveis de movimentos radicais. Mas a autonomia verificável na escrita do poeta permite supor que o livro chega para ficar. O volume tem a chancela do Prêmio Maraã de Poesia 2015, e, mais do que isso, o que se vê ao longo de seus trinta e quatro textos – divididos em cinco seções – é uma escrita coesa, de tom preponderantemente leve:

Seus cabelos ensinam
o corpo do vento

como em desenho de criança
as asas dos pássaros
se confundem
às folhas das árvores.

(“Desenho”, p. 13)

A referida coesão se dá como consistência do conjunto, em que há variação sem dispersão, e também como procura consciente de um fazer poético autônomo. Se no século XX houve claras demarcações de terrenos estéticos, com protagonismo evidente em determinados momentos, este início de século XXI é poeticamente

¹ A carta foi transcrita integralmente na segunda edição do livro de José Paulo Paes, publicada em 1997.

conhecido pela convivência de dicções diversas. Isto não significa, no entanto, que não haja tendências mais prestigiadas do que outras, ou mesmo traços de escrita, como a primazia da experimentação formal e a rarefação referencial. Nisso o livro de Eduardo Rosal dá mostras de autonomia, na medida em que seu fazer do verso é também o fazer do verbo, que desde o princípio é a vida: “A imagem que me vê / nos humaniza: / Você é o corpo e a calma / que me levam a Deus” (p. 35), diz a última estrofe de “Tanto”, belo feito do conjunto.

A fala preponderantemente marcada pela leveza não exclui seu revés, o que, caso acontecesse, talvez soasse indiferença aos gritos do mundo. Além das vertentes de atuação de Eduardo Rosal, o crédito do livro informa ser o autor oponente do fascismo, esta praga que, ao contrário das naturais, inventa e aumenta o agro e outros tóxicos. Em meio aos textos, destaca-se uma recusa às cifras da religiosidade mercadológica, bem como a percepção de certo desacerto próprio dos cidadãos que, embora refratários ao bruto estado de coisas, por vezes se sentem anestesiados pela banalização generalizada, tema de “Humano”:

Tenho tido tão pouco ódio
que chego a ter medo
de não estar sendo
o mais humano que posso.

(p. 22)

Signo e símbolo recorrente na obra, já inscrito no título e no texto inicial – “Da costela do afeto” –, o sol é promessa e sinal concreto de afeição. Seja como elemento central da memória infantil (“Agora”, pp. 79-82), seja como correlato do retorno do pai que

preenche a casa de luz e de ternura (“Chegada da África”, pp. 71-3), o sol faz par com a leveza tão própria aos pés que se descalçam de atribuições ordinárias, que esfolam e calejam. Trata-se de bela e oportuna metáfora, portanto, para dizer do próprio livro de Eduardo Rosal: leve e discreto, por isso de pés descalços; de presença marcante e tocante, por isso solar – “Cada janela é uma canção / de saudade / futura / como o sol” (“Da costela do afeto”, “III”, p. 15).

Poesia punk pônei, corpo, colagem e subversão

Furiosa, de Ana Rüsche

Pilar Lago e Lousa*

O que se sabe no início da leitura de *Furiosa* (2016) é que se trata de uma antologia poética que comemora dez anos de produção de Ana Rüsche, escritora paulista, pesquisadora, doutora em estudos literários e linguísticos em inglês, ativista, que transita com fluidez entre a prosa, a poesia, o ensaio e a crítica literária. A obra é composta de três livros já publicados: *Rasgada* (2005), *Sarabanda* (2007), *Nós que adoramos um documentário* (2010), e um inédito, *Inverno num país tropical* (2015). O que se percebe na medida em que se avança página a página é que nada no livro está solto: os recortes e as escolhas não apenas contam a história de uma poesia que desafia, borra limites e se transforma em natureza, corpo, reivindicações e problematizações de questões sociais com um lirismo que escapa ao panfletarismo, mas mostram, acima de tudo, versatilidade estética e amadurecimento da autora, ao longo dos anos.

Em *Furiosa*, os poemas ora dialogam entre si, ora se sobrepõem criando uma colagem composta por poesia, imagem e descrição de cenas. O que me parece mais interessante na construção do livro é a maneira como a narrativa poética vai costurando um corpo que se transforma. Os versos são organizados sob o signo da fúria, do ímpeto forte, da coragem dessa mulher desgrenhada que

*Doutoranda em Teoria e História Literárias na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

emerge dos poemas que tratam do corpo, da subversão de padrões, do confronto com o mundo, a sociedade e o outro.

Primeiro isso se dá a partir de um confronto com o outro; em seguida, depois de um confronto com o mundo, com o corpo social. É uma jornada que se principia no confronto que possibilita o encontro, como acontece em *Rasgada*:

eu vou te pegar

isso é um fato,

o resto é futuro.

(p. 13)

O título “eu vou te pegar” se completa e se imbrica no corpo do poema, composto por apenas dois versos. O que a autora parece propor é uma agilidade que dá o tom de um jogo de caça/caçador, em que a eu lírica deixa claro que vai “pegar” seu objeto de desejo, aqui materializado na figura do leitor. Ser fisgado é “um fato”, então esses corpos se confrontarão por meio da poesia, e o que acontecerá a partir desse encontro é futuro. Tendo em vista que “eu vou te pegar” é um dos primeiros poemas de *Furiosa*, podemos também analisá-lo pela chave interpretativa da metalinguagem. O poema é como um alerta, uma ameaça, uma promessa para o futuro do próprio livro, que se descortina aos olhos do leitor, e que é inescapável.

Aos poucos nos damos conta de certa violência, crueza, que *Rasgada* proporciona, como se a palavra dilacerasse, ferisse, machucasse ao mesmo tempo que visibiliza certas questões espinhosas e contundentes. Isso acontece no poema “Delicadeza” (p. 22), cujo título é uma ironia que se contrapõe à dureza dos versos, para denunciar práticas sexuais abusivas que se disfarçam de carinho e cuidado.

Um desfile de mulheres que desafiam, ousam e questionam seu lugar no mundo se revela na seleção de poemas dessa seção de *Furiosa*. Em “Tempo de guerra”, a autora destaca a boneca inflável que molda, no início de cada estrofe, padrões de conduta femininos, como Penélope, Maria Magdalena, Camélia, Branca de Neve e Mrs. Dalloway. Essa boneca nos alerta para o que se espera das mulheres na cultura e na literatura, mas ao mesmo tempo a eu lírica não se coloca ao lado desse discurso de esvaziamento do feminino, muito pelo contrário. Nesse caso, ela confronta esses padrões com uma leitura que os subverte, com um duplo, uma outra possibilidade, uma outra mulher: a que é feiticeira, prostituta, a maçã, a dona de casa ressignificada: “Pega meu corpo de boneca / inflável / – me espanca, faz o que quiser. / Pois há muito estupraram o amor / e não havia nada / que sobrevivesse à cama, / nosso front, nossa trincheira, / com estratégias jamais reveladas / em revistas femininas” (p. 24).

E se há muito estupraram, violentaram o amor e as práticas de empatia, esvaziando esse corpo moldado de sua humanidade, é pelo enfrentamento que essas mulheres que resistem se insurgem como guerreiras. É pela luta e pelas trincheiras que elas se colocam ao lado das figuras da mitologia nórdica, como as Walkírias, poderosas deidades que conduzem os heróis ao Valhalla, e que encerram o poema.

Já em *Sarabanda*, livro que compõe a segunda seção de *Furiosa*, destacam-se as metáforas que levam o corpo ao questionamento de sua fisicalidade, materializando a criação. Em “a ceramista”, a eu lírica se coloca em processo de descoberta no interior de um prédio, antes respeitável, mas dividido, agora, em “cinco privês”: “no pó suspenso no ar / catedrais de coisas abandonadas // e lá dentro chafurdo com minhas duas / mãos nas peças de cerâmica //

e como parteira tiro do barro / um caco, um vaso, um sonho, um sopro” (p. 29).

Em meio a “catedrais de coisas abandonadas”, que podemos entender como a representação daquilo que foi esquecido, deixado para trás e perdeu seu valor, encontramos não apenas sujeira, poeira e desesperança, mas a poesia sendo construída pelo corpo dessa mulher em ação. São as mãos que interagem com o ambiente e reconfiguram, reconstroem aquilo que parecia perdido, visto que ela, a eu lírica, não é uma simples ceramista, mas uma “parteira”: suas mãos moldam o “barro”, que surge como a simbologia do elemento fundamental. Se a história, através dos séculos, colocou a mulher como um ser inferior, vindo da costela de um homem, a autora ressignifica o feminino, subverte e coloca literalmente nas mãos da ceramista o poder de construir. E o processo de construção se dá a partir de “um caco”, daquilo que era resto e estava quebrado, mas que se converteu em “vaso” (receptáculo), “sonho” (futuro/desejo), “sopro” (vida/continuidade). Assistimos, cúmplices, à ceramista e sua criação.

Nessa crescente de poesia, avultam máquinas de flíper, seios cheios de leite e terroristas heróis, destacando-se “revenant”, poema que em português significa “retorno”: “minha mãe foi morta num século de entranhas / quando os pássaros escuros / emprestaram do solo o aço para suas asas // [...] // mas agora nossa mãe retorna // com a pestilência de um cão amordaçado / para degelar e beber todas as neves eternas” (p. 36).

No texto, a autora cria metáforas para revelar a história de uma mulher primeira, ancestral, como se percebe na conversão do pronome possessivo “minha”, na primeira estrofe, em “nossa”, na penúltima. Essa mulher assassinada retorna, não como uma figura agradável aos olhos da sociedade e dos homens, mas como a “pes-

tilência de um cão amordaçado”, alguém que ficou por muito tempo escondido, obliterado. O silenciamento compulsório, representado pela palavra “amordaçado”, justifica a necessidade de revide, de vingança que se dará de forma pestilenta, como uma doença contagiosa, que desconstrói por dentro sistemas e práticas sociais opressoras. Só essa mulher ancestral é capaz de “degelar”, de transformar aquilo que estava cristalizado, dissipando, assim, “as neves eternas”, os invernos, e trazendo calor e vida.

Em *Nós que adoramos um documentário*, terceiro livro do volume, o leitor encontra um maior hibridismo de gêneros como ferramenta literária. Aqui as descrições de cenas ficam ainda mais evidentes, e prosa e poesia se tocam para criar, de fato, documentários, como o próprio título reivindica, de cenas cotidianas. Em “veja, foi um delito involuntário”, a eu lírica reflete sobre sua corporeidade interna e seu lugar no mundo, depois de cair do 54º andar: “mais tarde, as provas apontam que caí do 54º andar / [...] // veja, nem sabia que eu possuía um prédio / ou ainda que existiriam leis, quedas e voos abortados / agora sou o coração quebrado, ombro infiltrado / e furos na barriga – uma pirâmide / umbigo, ovário esquerdo, ovário direito” (p. 46), formando “três pontos cardeais”, isto é, “uma minicrucificação, prática e portátil / que levaria comigo sozinha / não mostraria para ninguém / [...] / até os pontos desbotarem, até serem invisíveis / ficarem adentro e mais adentro / mais um desses passados contraditórios” (p. 46), para enfim poder concluir que: “as provas apontam que caí do 54º andar / do meu próprio edifício / e eu fico quieta, nessa sabedoria idiota de não gerar / de não gerar de não gerar / mais nada contra si mesmo” (p. 46).

A queda, intencional ou involuntária, pouco importa: deflagra a composição da cena poética e uma mulher fraturada, como

percebemos nos versos “agora sou o coração quebrado, ombro infiltrado / e furos na barriga – uma pirâmide / umbigo, ovário esquerdo, ovário direito”, dilacerada pela experiência brutal. Podemos fazer uma leitura desse poema como uma metáfora para o aborto, representado por “quedas e voos abortados”, bem como pela resignação de uma eu lírica que opta pelo silêncio, para “não gerar mais nada contra si mesmo”. Essa violenta regulação do corpo, que criminaliza aquelas que abortam pelas mais diversas questões, requer reparação, ainda que literária.

A eu lírica desamparada passa por tudo isso sozinha, na solidão comumente enfrentada por tantas mulheres que são julgadas pela sociedade. Os pontos da cirurgia são as marcas de uma “minicrucificação prática e portátil” que ela carrega consigo para onde quer que vá, e que não pode ser compartilhada, a não ser pela poesia. Por mais que um dia desapareçam aos olhos dos outros, essas marcas estarão para sempre inscritas em seu corpo, “adentro e mais adentro”, como um signo de mácula que deve ser silenciado, colocado embaixo de um véu, esquecido. O que se revela, a princípio, é um corpo renunciado, mas que, ao final do poema, na verdade se defende e se transmuta para sobreviver.

E assim a autora experimenta outras formas de hibridismo e colagem, como em “alerta de vírus” (p. 53), quando usa metáforas de poemas que não existem e/ou não se encaixam em padrões pre-estabelecidos. Ou como em “a quarta pessoa” (p. 54), em que Ana Rüsche cria uma cena quase cinematográfica para tratar de uma mulher que precisa encarar a si mesma em estado de solidão. O duplo que se levanta, que a faz dialogar consigo mesma, é a representação do desamparo do “eu” no espaço. O tom fantástico do poema revela ao leitor que esse “eu” em reflexão procura se reconhecer e estabe-

lecer comunicação com um outro, perdido entre a possibilidade de existência de vida em outros planetas. A autora inscreve elementos ficcionais e audiovisuais na construção dos versos, para (des)construí-los e transformá-los.

Em *Inverno num país tropical*, Ana Rüsche nos brinda com uma seleção de poemas inéditos, nos quais o corpo vira campo de batalhas; disputa do discurso; instrumento de reivindicação social; amor enjaulado, retratando assim a falência de uma sociedade hipócrita. O fim do livro encerra um ciclo iniciado em *Rasgada*, em que o confronto da eu lírica com o outro e consigo mesma transborda no coletivo e amplia o debate e a reflexão.

Em “visibilidade total” (p. 56), a autora resgata os mortos e os coloca no centro da cena para abrir a possibilidade de um diálogo com os vivos, com o afeto, para tirar os véus dos interditos e revelar aquilo que estava escondido, habitando o lugar do impronunciável. Aquilo que precisa ser dito, mas orbita nas reminiscências, nas lacunas e nos olhos exilados, ganha força e se coloca no mundo, para que aconteça a ocupação total de todos os desejos. Somente essa ocupação do espaço público, que representa o desejo coletivo, comunitário, é capaz de desconstruir e ressignificar os dias pesados e marcados pelo medo, o qual se retroalimenta de veículos que pautam relações de poder. Somente a poesia é capaz de dar conta dessa ocupação e subversão.

Para finalizar, destaco o poema “coríntios 13, #SP12j”, que se insurge como uma crítica à cultura judaico-cristã, mais especificamente à epístola aos coríntios, que postula as práticas de amor e alteridade entre aqueles que são tementes a deus, embora se revele ineficiente em uma sociedade hipócrita, que tem dificuldade de estabelecer diálogo entre os seus: “sequestraram o amor / da minha

própria pele // [...] / enquanto o deus-empresário confere / seus lucros, suas pessoas // queria berrar / – pelo impeachment de deus! // mas sem amor / não falo a língua dos homens, nem a dos anjos / soa um som de metal que mais parece umas moedinhas” (p. 60).

O amor, sequestrado da pele da eu lírica, encontra-se refém do capital, do lucro, das instituições e grupos que detêm o poder. O som do metal que bate, no último verso, faz alusão às moedas que representaram o aumento de vinte centavos no transporte público, em 2013, mas não apenas isso. Moeda de troca, objeto de barganha, o amor, em tempos modernos de sociedades estéreis e em constante estado de crise, não reconhece falsos deuses.

Furiosa se revela como uma experiência sensorial múltipla, em que os olhos capturam a poesia constantemente em transformação, e a decodificam num processo que se revela como um mosaico de obras dentro de uma obra, alinhavadas pelo corpo que se tensiona, em contato consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Se uma antologia é, como aponta Renata Corrêa na quarta capa do livro, “uma espécie de nudez, onde o escritor nos deixa pistas de seu processo e obsessões”, o convite que faço é que o leitor também se dispa para mergulhar nesse universo. E uma vez nu, que possa recolher essas pistas e se deixar enfurecer.

A dialética agregadora da lírica

Mecânica aplicada, de Nuno Rau

Roberto Bozetti*

“diga logo o que você tem a dizer e saia”: o verso-poema é a *ars poetica* de Nuno Rau em *Mecânica aplicada* (2017). Sua poética. Ou talvez não. Surge de chofre, como o 40º texto no conjunto do livro, ao qual se seguem mais 12, compondo o belo volume com 88 páginas, de trabalho gráfico apurado. Mas, taxativo-zombeteiro, “ars poetica” (p. 63) não abre o livro, como se poderia esperar se ali estivesse a fazer o papel que se outorga (e seria legítimo que disso se suspeitasse): o de ser uma poética; e, o que talvez ainda mais surpreenda, “ars poetica” também não é o fecho, após o qual o silêncio que se seguiria quem sabe sugerisse a ordem dada pelo poeta a si próprio e por ele mesmo obedecida. Não: o verso-poema vem depois de uma catadupa – perdão, o termo é um tanto anacrônico para um livro que se apresenta tão pós-pós, ou melhor, “atravessado pelos signos da ultramodernidade”, como diz Antonio Carlos Secchin na quarta capa – atordoante de entradas e saídas dos mundos reais e virtuais que todos vivenciamos na medida do (ainda) possível. Depois de sua irrupção tão surpreendente, “ars poetica” nos abre a continuidade rumo ao fim da viagem para uma dúzia, não menos, de sonetos, sim, no rigor do decassílabo. E não é nem que em suas

* Poeta e professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

páginas anteriores *Mecânica aplicada* já não os trouxesse: eles estão no primeiro, “entreato: imago mundi”, e agora prosseguirão no segundo, “opera mundi”, antes de nos levarem aos cinco da quinta e última seção do livro, “mecânica aplicada”, totalizando 52 poemas, 19 dos quais, sonetos.

No rigor do decassílabo, Rau surpreende pela junção de apuro formal e ousadia. Já há algum tempo que o soneto vem passando por uma daquelas cíclicas reafirmações de vigor entre nós, graças ao engenho de alguns dos melhores poetas contemporâneos. E a pedra de toque tem sido justamente esta: junção de rigor e risco, sístole e diástole: ou seja, na melhor lição moderna e modernista, deita-se, através da dicção elástica e engenhosa (cada caso é um caso), o aparentemente mais banal, corriqueiro ou mesmo desimportante, ou grosseiro do cotidiano, no leito que não mais é o de Procusto, leito da forma fixa, que se aprendeu a usar confortavelmente. É o que temos em craques sonetistas como Glauco Mattoso, Paulo Henriques Britto e Marcelo Diniz – este em boa medida ainda inédito em livro, o que em breve ele mesmo promete que se resolverá. E em Nuno, igualmente perito e percuciente, o que temos são sonetos monostróficos (como são os de Antonio Cicero, como eram os de Mário Faustino), e seu resultado de maior ousadia – e êxito enquanto realização – está no extraordinário “trajeto”, um soneto tmético, que não resisto a transcrever:

entrar [, violento, abrupto como cápsula
de metal, nave que incandesce enquanto
cai no ar denso, metáfora brilhando
rubra na escuridão do céu, diáspora
em que não se sai, antes se mergulha

no nada até rebentar no chão qual
 semente e, assim, germinar] **no real,**
cair [, precipitar-se numa fuga
 pelo abismo, voluntário mau passo
 no vazio, deixando o chão que o arranha-
 céu alçou, artificial e estranha-
 mente, ao antes impossível espaço
 dos pássaros, verter-se até o fim
 como quem não vai se encontrar] **em si.**

(p. 31)

Aqui, o poeta nos repõe face ao melhor da tradição mallar-
 maica (não fosse ele o principal agitador/editor de *mallarmagens*
 – revista de poesia e arte contemporânea), considerada como uma
 tradição capaz de juntar ao mesmo tempo as tmeses do “coup de dés”
 e a construção impecável do verso, posto que em crise. A capacidade
 de ser bem-sucedido nessa empreitada tem muito a ver com o espírito
 por excelência agregador de Nuno – desculpem o “agregador”, termo
 tão clichê hoje, mas explicarei: em texto de sua própria autoria, na
 orelha de *Mecânica aplicada*, ele diz, a respeito das quatro epígrafes
 que abrem o volume (delas tratarei mais adiante), que a elas recorre
 “na esperança de que esta mecânica não faça parecer que a subversão
 prescinde da tradição, ou da experiência acumulada por tantos”. O
 soneto tmético a que me referi, portanto, incorpora perfeitamente
 bem essa junção de subversão e tradição, não porque ele seja inova-
 dor em si (ou sofresse do “fetiche do novo”, para recorrer mais uma
 vez a Antonio Cicero), mas porque dialoga em tensão contínua com
 aqueles poemas do livro em formas livres (a maioria), inquietos e
 perturbadores, como se evidencia desde o primeiro, “tutorial”: “não

é um espelho o mundo, nem / moído, cerol / colado na meada / dos dias que se desenrolam com a goma / do espanto [...]” (p. 13). É também o mesmo princípio agregador que promove o diálogo, desde a abertura, entre as quatro epígrafes que encimam seu portal, de luminares que tematizaram a “máquina do mundo” (Dante, Camões, Drummond, Haroldo de Campos) e a poesia da canção (os *samplers* dos universos punk e funk, os ecos de Caymmi, Tom, Dolores Duran, Chico Buarque), e/ou poetas contemporâneos (além dos já citados acima, também alguns visíveis acenos na direção de Sebastião Uchoa Leite, Carlito Azevedo, Armando Freitas Filho), pelos quais o tema perpassa, mesmo que lateralmente: nesse sentido, é exemplar a imagem de um mundo autotriturante no moinho de Cartola, no final do poema “zeitgeist, ou parapsicologia da composição”, que resvala ainda em Drummond, Álvaro de Campos e o antípoda deste, João Cabral: “Mas não me cabem passos nesta dança, / só a sensação de ter perdido o bonde / e visto as tais *flores no ar* [*sem hastes*], / quando, virando cabos e esperanças, / uma voz sussurrava não sei onde: / ‘*Ainda é cedo, amor, mal começaste*’...” (p. 68). Por que falo em espírito agregador? Porque, na verdade, nas páginas de *Mecânica aplicada* não se marcam, em nenhum momento, as fronteiras outrora tão distintas entre o “alto” e o “baixo” – sequer se insiste aqui na necessidade fatal de apagá-las; elas já o foram e isso está superado. Se pelo menos desde os anos de 1970 não se trata de nenhuma novidade, melhor para esta poesia e este poeta: a máquina do mundo – mais do que tema falsamente oculto do livro – é a diretriz e a motriz de um roteiro que se perde. Intencionalmente. Tanto sua perda quanto o falseamento do que é oculto são propositais. E nessa busca pelo perdido já de saída, ou encontrável apenas em uma dimensão insuspeita (“amores serão sempre amáveis”, Chico Buarque cochicha em meus ouvidos),

irmanam-se todos, e a voz de Nuno junta-se a essas outras vozes: agregador e, sobretudo, democrático.

O espírito agregador e democrático que preside a concepção de poesia (enquanto escrita, mas também prática social) de Nuno ficou claro numa mesa-redonda de que participamos recentemente, promovida pelo Curso de Letras da UFRRJ. Resumindo e, buscando neste passo total fidelidade a suas palavras, reporto que para ele é como se existisse “um salão em que as pessoas fossem entrando, de início um pessoal a que deram o nome de Homero, depois entra Hesíodo”, e assim é como se o salão fosse se tornando repleto de pessoas movidas pelos mesmos interesses, salão no qual entram também ele, Nuno, todos os demais que se dedicam e se interessam por poesia, todos nós, enfim, concebendo a poesia como uma grande atividade de caráter simposial, que em cada poeta se desenvolve premida entre essa voz que tende ao coletivo (o “poemão” de que falava Cacaso, a respeito dos poetas da década de 1970, mas agora em viés transtemporal) e a voz própria de cada um, que incorpora refratariamente aquelas vozes que escolhe para compor sua própria. O simposial, desde os primeiros vagidos da modernidade, sofre afinal as dores da fissura crítica, que fende a almejada – não mais – voz única. Nos termos de Pound/poetas concretos, isso equivaleria, claro, ao paideuma totêmico, com as exigências próprias do totem no espírito desagregador, tanto quanto agregador das vanguardas. Se Nuno não fala explicitamente em paideuma, é óbvio que o eixo de seleção, paradigmático, do que lhe interessa na tradição poética – que deve interessar a todo poeta que se quer como tal – existe, e está encarnado em cada poema e no seu conjunto. Daí que o “diga logo o que você tem a dizer e saia” é para deixar dizer o que o outro tem a dizer, que passa a ser o que você também tem a dizer, daí por

diante – o interesse que une os participantes do simpósio é o mesmo, mas as vozes são diversas, divergem. E é assim que conseguimos, não sem esforço, amarrar o todo do livro aos poemas da primeira seção, “subversio machinae (manual)”; acrescenta-se que o profundo mergulho na paisagem urbana e, nos dias que correm fora e dentro do livro, cibernética, evoca, além do mais de alguma maneira, alguns procedimentos da Beat Generation (que também tinha o seu de simposial), ajudado por um intrigante “você” que atravessa todos os poemas da seção, e que por vezes (mas nem sempre) se completa fortuitamente num “nós”: “caminhando pelo estacionamento / vamos para o desconhecido fingindo que o destino / é o restaurante, conversa / furtiva, risos, essa tarde e sua beleza / impressa de passagem nos espelhos parece / lembrar que o desconhecido pode ser / o nada, você / ainda acredita na felicidade [...]” (p. 21). Quer dizer que não devemos nos iludir: o caráter democrático também se faz de dissensão e dispersão, como fica claro, pouco mais adiante, no último poema da mesma seção: “leia se puder / o que segue escrito na carne dos dias / [...] / não / você não / pode” (p. 26).

Voltando agora ao que propus de início, talvez seja por isso que “ars poética” pode fazer as vezes de uma última tentativa – ficta – de conter a dispersão, ao encaminhar o arremate em sonetos. Por fim, penso ser preciso dar a devida importância ao que diz o poeta a respeito dessa específica reunião de poemas que compõem o todo de *Mecânica aplicada*, melhor dizendo, a respeito da supremacia da dispersão sobre o próprio espírito agregador e democrático, conforme eu vinha insistindo – embora isso possa ser uma aceitação um tanto passiva de um processo de racionalização do poeta ao ler a si próprio. Aceito o risco, resta deixar claro o que pretendo dizer. É a uma cena de sua infância que Nuno recorre,

quando, com seis ou sete anos, me achei capaz de consertar o chuveiro elétrico de casa, cujo defeito era apenas a resistência queimada. Munido de chaves de fenda, alicates e outras armas, me lancei à batalha que foi desmontar – desnecessariamente, claro – todo o chuveiro, que terminou diante de mim como um amontoado de peças que não se encaixavam mais umas nas outras; eu não tinha a menor noção de como poderia remontar tudo de forma a dar àquela sucata, pelo menos, a antiga aparência de um chuveiro – já um chuveiro que funcionasse era, evidentemente, um objeto inatingível. Acho que me aconteceu o mesmo, mais tarde, na relação com o mundo (Rau: 2017, orelha).

Se o fecho em sonetos não sinaliza nada da ordem de ser uma espécie de rendição a um conformismo reacionário, do tipo “voltar ao soneto como uma forma poética de remissão” (por isso, no fundo, é ficto o esforço de conter a dispersão), é preciso avançar no entendimento de que Nuno (arquiteto de formação e professor de História da Arte) se volta para a arquitetura, em *Mecânica aplicada*, como a feitura de um diálogo em dissenso com o que parece o excessivo servilismo e utilitarismo da arquitetura, no conjunto da máquina contemporânea do funcionamento capitalista, isto é, no *tópos* da “máquina do mundo”: e fecho aqui, deixando uma última – e, quem sabe, fecunda, até onde chegar meu possível acertado – sugestão. Vamos a ela.

Me parece que há nos rastros visíveis deixados por esta poesia, tão extraordinariamente rica e inquieta, algo que reitera inconformismo, que transcende tanto a tradição enquanto tradicionalismo, quanto a vanguarda enquanto tradição. Talvez seja

mais produtivo ler o olhar enviesado da desconfiança moderna, ante a máquina do mundo em *Mecânica aplicada*, aproximando-a, quero crer, a Murilo Mendes, mais do que a Drummond, ou mesmo Haroldo (para ficarmos com os coetâneos que Nuno tomou como epígrafes). Arriscaria listar algumas pistas que fundamentassem o que digo, de modo a findar aqui com uma hipótese aberta, mas com algum direcionamento: Murilo é, mais do que Drummond, o poeta que se manteve até o fim no verso áspero, cheio de arestas, quase hostil, fiel à música dissonante da modernidade (como notou Lauro Escorel em célebre artigo, referido por Antonio Candido), mais do que à melopeia da lírica luso-brasileira (perceptível, no entanto, em vários momentos de *Contemplanção de Ouro Preto* e de *Tempo espanhol*). Certa aspereza “selvagem” tem mais a ver em Nuno e Murilo com a dispersão e o dissenso, ante a máquina do mundo – de resto, nunca tematizada explicitamente pelo outro grande modernista mineiro –, do que com seu desencantamento e desencanto, como se lê em Drummond. Também o pendor violentamente surrealista de certas imagens presentes na poesia de Nuno (já mencionei algo que o aproxima dos beats) autorizaria a pensar assim. Ante o espetáculo hostil do contemporâneo, Nuno me parece mais próximo do autor de *Convergência*, que lidava com uma utopia crística plácida, mas desesperada – sua “poesia em pânico” –, afim ao “manual da máquina do mundo-cão”, como está no soneto que abre a seção “mecânica aplicada”. O diálogo incessante e aberto com nomes icônicos do contemporâneo nas artes também parece dialogar de perto com Murilo, simposial que apostou no convívio democrático e nas diferenças que sustentou com a ortodoxia religiosa de onde provinha. Se não há resquícios de religiosidade na poesia de Nuno Rau, seu espírito agregador, no seio mesmo das diferenças, vê na

dispersão e no dissenso as únicas forças capazes de sustentar o gume da criação sem a violência gratuita das rupturas.