

Dezembro | 2018

ISSN 1984-7556

# FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

# 20



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

ARTIGOS

ANA CLÁUDIA VIEGAS  
DINAIR DE FONTE SILVA  
FILIPE MANZONI  
VERA LINS

ENSAIOS

ANTONIO RICARDO RIBEIRO CIDADE  
BRUNO LIMA  
EDMON NETO DE OLIVEIRA  
ELIAS VIDAL FILHO  
IBRIELA BIANCA BERLANDA SEVILLA

ENTREVISTAS

ANGÉLICA FREITAS & LU MENEZES  
por Anélia Pietrani  
BRÁULIO TAVARES  
por Dau Bastos

RESENHAS

ALEILTON FONSECA  
ANDRÉ ROSA  
ISAAC BERNAT

Dezembro | 2018

ISSN 1984-7556

# FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

# 20



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 Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ

## 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

Bruno Santos Pereira, UFRJ, Brasil

Felipe Ribeiro, UFRJ, Brasil

Gustavo Rocha, UFRJ, Brasil

Lyza Brasil Herranz, UFRJ, Brasil

Marcelo Maldonado, UFRJ, Brasil

Pedro Vieira de Castro, UFRJ, Brasil

Sthefane Pinheiro, 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

Ítalo 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

Avenida Horácio Macedo, 2.151, Sala F-319

CEP: 21941-917, Rio de Janeiro, RJ

55 21 3938-9750

fdeliteratura@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

7

### Artigos

Eu, meu pai, meu avô, meu irmão: imagens de si e do outro em romances brasileiros contemporâneos

Ana Cláudia Viegas

15

Silêncio que transborda: a prosa de João Anzanello Carrascoza

Dinair de Fonte Silva

29

Dois tipos de fotografia para ler a poesia de Adriano Espínola

Filipe Manzoni

47

Poesia, pensamento e política em três autores contemporâneos

Vera Lins

65

### Ensaaios

*Catatau*, de Paulo Leminski: leitura e ultrapassagem

Antonio Ricardo Ribeiro Cidade

83

Por que você mistura tudo? Autoficção em *Algum lugar*, de Paloma Vidal

Bruno Lima

109

Em busca de um paradigma para a relação entre o surfista e o piloto do surfista ou Tradução monstruosa de um arranjo de Alberto Pucheu

Edmon Neto de Oliveira

133

Nael, herdeiro testamentário: a terceira margem da gemelidade  
em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum

Elias Vidal Filho

157

Roberto Piva *in* arquivos:  
uma escrita de “si”, muitas escritas do “eu”

Ibriela Bianca Berlanda Sevilla

197

## **Entrevistas**

Angélica Freitas & Lu Menezes

por Anélia Pietrani

219

Bráulio Tavares

por Dau Bastos

247

## **Resenhas**

O entre-lugar da vida/linguagem: a viagem lírica  
*Entre a estrada e a estrela*, de José Inácio Vieira de Melo

Aleilton Fonseca

265

A disciplina do amor  
*Aquele braço*, de Marcelo Maldonado

André Rosa

271

O absurdo está entre nós  
*As emas do general Stroessner e outras peças*, de Sérgio Medeiros

Isaac Bernat

275

## APRESENTAÇÃO

Dau Bastos\*

Nossa revista está completando dez anos, durante os quais acolheu as mais variadas pautas, propostas por pesquisadores de todos os estratos universitários. Caso o leitor queira desfrutar das facilidades de navegação da internet para circular pelas vinte edições disponibilizadas, terá acesso a um panorama dos mais plurais da produção de ficção e poesia em território nacional durante a última década.

Verá que alguns autores surgiram e sumiram, outros despontam no horizonte de uma carreira promissora e terceiros, mais tarimbados, ampliam continuamente o prestígio junto aos especialistas. A oscilação marca também os interesses dos estudiosos, em função de preocupações e tendências nascidas dentro e fora do país, entre as quais algumas renderam o que poderiam, outras seguem seu curso de aprofundamento e terceiras se associam a uma entrega tal ao fenômeno literário que parecem fluir juntamente com o tempo.

Nascido virtual, o periódico circula sem limites. Essa facilidade se mostra especialmente valiosa se levamos em conta a necessidade de a universidade tentar reduzir o vazio decorrente do fechamento de quase todos os suplementos literários dos grandes jornais. Em nosso caso, a veiculação de entrevistas literárias é parte fundamental desse esforço, que cresce em significação na medida em que quase todas as conversas com poetas e ficcionistas ocorrem

\* Escritor e professor associado de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

em auditório aberto, durante um encontro anual que propicia uma fecunda convivência entre analistas e produtores de literatura.

Provas do espírito democrático que rege as diferentes facetas do projeto que esta publicação integra encontram-se novamente neste número, em que textos de professores adjuntos, associados e titulares convivem com escritos de graduandos, mestrandos e doutorandos.

### **Artigos**

Ana Cláudia Viegas discute a reconfiguração da subjetividade em *De mim já nem se lembra* (Luiz Ruffato) e *Diário da queda* (Michel Laub). Para tanto, recorre a Leonor Arfuch, Mikhail Bakhtin e Norbert Elias, com suas noções de espaço biográfico contemporâneo, pensamento dialógico e relação do indivíduo com a sociedade. Assim, procede a um acurado mapeamento dos processos de construção de imagens de si e do outro em ambos os romances.

O segundo artigo trata da coletânea *O volume do silêncio*, de João Anzanello Carrascoza. Dinair de Fonte Silva ressalta a originalidade dos contos que a constituem, ao mesmo tempo que aponta aspectos presentes nas demais obras do autor. Entre tais recorrências, as imagens poéticas e as metáforas delicadas são de grande importância na imersão nos sentimentos de personagens vinculados pelo parentesco, assim como na distribuição de pequenas epifanias nas cenas que protagonizam.

Em sua abordagem da poesia de Adriano Espínola, Filipe Manzoni destaca o binômio visualidade e trauma, enfocado em paralelo com a fotografia. Em sua opinião, inicialmente o poeta cearense buscou criar imagens que fizessem frente à anestesia decorrente da overdose de estímulos visuais da cidade. Nas últimas composições, porém, substituiu a produção pela sinalização dos limites de simbolização das imagens.

A poesia de Tarso de Melo, Carlos Ávila e Taís Guimarães é visitada por Vera Lins, que a vincula ao pensamento e à política. Nesse sentido, enriquece a análise de poemas mediante o diálogo com Christian Prigent (de quem explora a ideia de a inquietude da palavra poética dissolver as representações corriqueiras) e Hannah Arendt (com sua visão da política vinculada à liberdade). Ao final, vislumbra a libertação em relação ao senso comum como uma política do poema.

### **Ensaaios**

O hermético *Catatau* é objeto de um exame que o insere no fluxo vanguardista, dialoga com uma fortuna crítica para a qual contribuiu o próprio Paulo Leminski e recorre à teoria sobre o fictício e o imaginário desenvolvida por Wolfgang Iser. Ao harmonizar as três fontes de reflexão, Antonio Ricardo Ribeiro Cidade consegue esquadriñar a construção e a recepção do romance, que se mostra ainda mais vocacionado para a condição de texto capaz de possibilitar leituras sempre novas.

Bruno Lima chama a atenção para o fato de *Algum lugar*, de Paloma Vidal, comprovar que o retorno do autor registrado em vários romances contemporâneos implica a crítica aos limites entre ficção e realidade, assim como à noção de sujeito uno, estável e acessível. Tirando partido do desconcerto vivido pelo leitor, o ensaísta se permite construir como personagem, em movimento que faz pensar no estímulo ao fortalecimento do receptor como um dos efeitos positivos dos textos de autoficção.

O terceiro ensaio também é dado à experimentação, agora em tentativa de usar a escrita criativa para paralelizar literatura e esporte. Edmon Neto de Oliveira empreende tal aproximação estimulado

pelo próprio poema que analisa e lhe serve de espinha dorsal, em que Alberto Pucheu descreve o surfe de ondas gigantes como correlato da relação entre o crítico e o poeta. Qual rede a reduzir o risco do ensaísta, destaca-se a densidade dos achados artísticos, filosóficos e literários de que se nutre.

Auerbach, Claudia Poncioni, Derrida, Freud, Jean-Pierre Vernant, Jung, Lacan, Leyla Perrone-Moisés, René Girard e René Zazzo são alguns dos autores que Elias Vidal Filho mobiliza para abordar *Dois irmãos*. Assim, consegue trazer à tona uma linha sutil a perpassar o segundo romance de Milton Hatoum: o crescimento da estampa do narrador, que surge como mero coletor de testemunhos dos membros da família onde figura como filho bastardo, entretanto, além de lograr filiação ao descobrir a identidade do pai, consegue organizar o caos que o circunda.

Na investigação que realizou nos arquivos de Roberto Piva com vistas à elaboração de sua tese de doutorado, Ibriela Bianca Berlanda Sevilla percebeu que, em certas notas registradas em cadernos e manuscritos, o poeta paulistano se permitiu confundir-se com personagens de seus poemas. À luz de reflexões desenvolvidas por pensadores como Michel Foucault, a estudiosa discute, no texto ora publicado, a peculiaridade da concepção do eu lírico do autor.

## **Entrevistas**

A primeira entrevista é reveladora do misto de informalidade e consistência que marca os papos que os integrantes do projeto travam com autores em atividade. Em conversa de aproximadamente duas horas posteriormente editada, Anélia Pietrani fez uma série de perguntas às poetisas Angélica Freitas e Lu Menezes, que responderam com a finura e a inteligência de sempre.

Os assuntos variaram bastante, ainda que naturalmente tenham sido pautados pela vivência multifacetada que caracteriza a produção de poesia. Falou-se de elementos como ritmo e métrica, mas também das experiências de mundo e da literatura, das culturas pop e erudita, da relação com a internet e muito mais – tudo regado a leituras de poemas acompanhadas com encanto pela plateia.

A segunda entrevista sintetiza um diálogo que tive o prazer de mediar com Bráulio Tavares. Sempre bem-humorado e autocrítico, o dublê de autor e músico falou sobre suas diferentes atividades, irmanadas pelo pertencimento ao campo da criação e desenvolvidas com plena consciência do passado.

De fato, é por ter lido as obras de autores experimentais como Joyce, Pound e Rosa, por exemplo, que vê sentido em ousar em gêneros que aprecia, como as literaturas fantástica, de cordel e científica. Da mesma forma, o amplo conhecimento musical está na base da liberdade com que compõe com Fuba, Lenine e outros parceiros. Qual remate requintado, Bráulio ofereceu mostras de seu trabalho ao ler um conto e cantarolar uma letra – o que despertou aplausos entusiastas do público.

## **Resenhas**

Em *Entre a estrada e a estrela*, José Inácio Vieira de Melo explora a poesia em suas dimensões de deslocamento e indagação. Ciente da impossibilidade de plenitude, nem por isso o eu lírico esmorece diante do duplo desafio de instaurar a linguagem e existir em trânsito, à mercê da efemeridade. É o que aponta Aleilton Fonseca, em texto no qual sublinha a arquitetura do livro e a singularidade da busca de transcendência lírica empreendida pelo poeta.

Visto à distância, o período imediatamente posterior à ditadura parece pouco propício ao florescimento de uma atração entre dois adolescentes do mesmo sexo, sobretudo se estudam em colégio militar. São justamente tais percalços que animam o primeiro romance de Marcelo Maldonado, *Aquele abraço*, que esmiúça a interioridade do narrador e oferece detalhes passíveis de constituir um mosaico da época. Segundo André Rosa, a narrativa se insere numa linhagem que inclui a obra inacabada *Niétotchka Niezvânova*, de Dostoiévski, e o conto “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu.

O volume *As emas do general Stroessner e outras peças* reúne três textos teatrais de Sérgio Medeiros nos quais Isaac Bernat detecta um forte diálogo com o Teatro do Absurdo. Na opinião do crítico, o emprego de recursos não realistas e a sementeira de toques brejeiros possibilitam ao autor desvelar, sem panfletarismo ou didatismo, o patético e o trágico de situações enfrentadas, respectivamente, por dois ditadores latino-americanos, a primeira-dama de uma capital brasileira e um pastor protestante.

### **Certeza de futuro**

Como o leitor pode constatar, o cardápio é variado e oferece, em doses bastante equilibradas, descobertas recentes sobre a ficção e a poesia de compatriotas que continuam em atividade ou partiram algum tempo atrás. Acrescente-se a qualidade da revisão dos originais, levada a cabo por uma equipe de estudantes devidamente preparados para atuar como editores. A nosso ver, esse conjunto de cuidados se soma à própria efervescência da literatura brasileira para garantir a longevidade da revista.

# ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS  
DA LITERATURA



## **Eu, meu pai, meu avô, meu irmão: imagens de si e do outro em romances brasileiros contemporâneos**

Ana Cláudia Viegas\*

A partir da leitura dos romances *De mim já nem se lembra* (2016), de Luiz Ruffato, e *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, propomos uma discussão acerca da reconfiguração da subjetividade contemporânea segundo uma concepção dialógica de identidade/alteridade. Tendo como ponto de partida as indagações de Leonor Arfuch (2010) a respeito do “espaço biográfico contemporâneo” – ancoradas, por sua vez, no pensamento dialógico de Mikhail Bakhtin e na perspectiva relacional entre indivíduo e sociedade, de Norbert Elias –, mapearemos processos de elaboração de imagens de si e do outro nas referidas obras ficcionais, reiterando a dimensão narrativa dessa construção. Perguntamo-nos, então, o que pode haver em comum nas duas obras. De um lado, temos um livro formado, em sua maior parte, por cinquenta cartas enviadas por um jovem torneiro mecânico à sua mãe, durante os sete anos em que trabalhou em Diadema, longe de sua família mineira. De outro, encontramos um romance que tem a palavra “diário” no título (ainda que não siga o formato desse gênero textual) e cujo narrador conta um episódio traumático presenciado no início da adolescência, em meio a memórias recompostas a partir dos diários escritos, em diferentes épocas, por seu pai e seu avô judeus.

\* Professora associada de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

No primeiro caso, referimo-nos ao romance *De mim já nem se lembra*, dividido em três partes: “Explicação necessária”, “As cartas” e “Apêndice”. A correspondência a que fizemos menção naturalmente compõe a segunda, onde podemos ler cinquenta cartas assinadas por Célio no período de 2 de fevereiro de 1971 a 5 de março de 1978. Na “Explicação necessária” que as introduz, ficamos sabendo que se trata de um maço de cartas encontradas entre os pertences da mãe do narrador, por ocasião da morte dela, sobre as quais ele afirma, em nota: “As cartas reproduzo-as integralmente, apenas atualizando e corrigindo a ortografia e muito raramente a pontuação – procurei manter sua quase-oralidade” (Ruffato: 2016, 22). Tal comentário simula uma “fidelidade” ao relato do missivista e, portanto, à sua “veracidade”.

Também nessa primeira parte, descobrimos que José Célio é o irmão mais velho do narrador. Ao terminar o curso de torneiro-mecânico no SENAI de Cataguases, cumpre um destino comum a muitos jovens de sua cidade naquele tempo: migra para Diadema em busca de trabalho em uma fábrica.

*Meu irmão anunciou. Tem uma firma de São Paulo, eles estão contratando todo mundo, acho que vou ir trabalhar lá. Muda, minha mãe estremeceu. Meu pai comentou. Se for pro seu bem... Minha irmã e eu escutamos, apenas. Tornou, em definitivo, sete anos depois, dentro de um caixão que nem pôde ser descerrado, tão desfigurado o corpo. Um desastre entre Vassouras e Paraíba do Sul: do carro que estreava restaram ferragens contorcidas (2016, 20-1).*

O trecho transcrito de “Explicação necessária”, em itálico na própria obra, marca o recuo temporal em relação ao momento

de sua enunciação. Além disso, antecipa o desfecho trágico dessa trajetória em busca de ascensão e sugere toda uma visão crítica em relação aos processos de modernização e industrialização ocorridos no Brasil desde meados do século XX.

Longe da família, as cartas são o meio pelo qual o jovem trabalhador fala sobre a saudade que sente de casa e a solidão de sua vida na cidade industrial: “Foi a primeira vez que passei o aniversário sozinho. [...] De noite, chorei de tristeza, porque queria estar aí com vocês, mas sei que, como fala o pai, a gente tem que tentar melhorar de vida e não pode escolher os caminhos” (Ruffato: 2016, 30). A tentativa de “melhorar de vida” se traduz nos relatos acerca do dinheiro enviado à família, dos presentes levados nas visitas esporádicas à terra natal e da compra de um carro – símbolo de seu progresso financeiro.

A parte final também tem a forma de uma carta, datada de 15 de março de 2008, endereçada a José Célio e assinada por Luiz Ruffato. O nome do autor na assinatura do “Apêndice” reitera o jogo ficcional com alguns “biografemas” (Barthes, 1979) do escritor dispersos ao longo do texto: a cidade de Cataguases, a filha Helena, a referência nas cartas de José Célio a Luizinho, irmão mais novo e muito estudioso. Uma informação relevante é que essa seção não fazia parte da primeira edição da obra, escrita sob encomenda para a coleção “Primeira Pessoa”, da Editora Moderna, e publicada com uma apresentação e uma proposta de atividades voltadas para alunos da Educação de Jovens e Adultos (EJA). Sua inserção nessa segunda edição redimensiona o jogo entre biografia e ficção presente no romance.

A segunda obra que comentaremos é *Diário da queda*, de Michel Laub, formada por onze partes: “Algumas coisas que sei sobre

meu avô”, “Algumas coisas que sei sobre meu pai”, “Algumas coisas que sei sobre mim”, “Notas (1)”, “Mais algumas coisas que sei sobre meu avô”, “Mais algumas coisas que sei sobre meu pai”, “Mais algumas coisas que sei sobre mim”, “Notas (2)”, “Notas (3)”, “A queda” e “O diário”. Todas têm uma estrutura em fragmentos, conforme os diários, mas sem serem precedidos por datas, como é característico desse gênero textual. Seus subtítulos também não correspondem exatamente ao que é narrado em cada uma das partes. Tanto o narrador fala de si quando anuncia que vai apresentar algumas coisas que sabe sobre seu pai ou avô, como essas informações se misturam às que sabe sobre si mesmo.

Seu pai e seu avô também escreveram diários. Este, sobrevivente de Auschwitz, não faz em seus cadernos qualquer menção aos horrores dessa experiência, nem à sua viagem como imigrante para o Brasil. Preenche-os com verbetes do tipo:

Leite – alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias. O leite é o alimento perfeito para ser bebido por um homem quando ele se prepara para passar a manhã sozinho (Laub: 2011, 78).

A prática de uma “escrita de si” por seu pai se inicia depois do diagnóstico de Alzheimer, num esforço – oposto ao do avô – de não esquecer. Apesar de o narrador afirmar, logo no início do romance, que não gostaria de falar sobre Auschwitz, devido ao excesso de livros e filmes disponíveis sobre os campos de extermínio de judeus na Segunda Guerra Mundial, um evento traumático ocorrido durante sua

adolescência o impede de ignorar esse tema. O que motiva o narrador a escrever sobre suas memórias é a queda de um amigo de escola enquanto comemorava o aniversário de treze anos – idade em que os meninos judeus fazem *Bar Mitzvah* e, por isso, “em todas as festas o aniversariante era jogado treze vezes para cima, uma espécie de rito de iniciação do aniversariante ao mundo adulto, quando ele se tornava o que a expressão em hebraico que dá nome à cerimônia define como *filho do dever*” (Laub: 2011, 16). Estudavam numa escola judaica de elite, onde João “era bolsista e filho de um cobrador de ônibus que já tinha sido visto vendendo algodão-doce no parque” (p. 11). Sua festa não aconteceu num hotel de luxo, como era comum para os outros garotos, mas num “prédio que não tinha elevador nem porteiro” (p. 11). Seguindo o ritual, João foi jogado para o alto treze vezes, “um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros – nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão” (p. 10). A queda não foi um acidente e um dos que deveriam tê-lo segurado era o narrador. Esse momento o acompanhou ao longo da vida em sonhos e lembranças, assim como a imagem do amigo de colete ortopédico se arrastando pelos corredores da escola.

Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta (p. 13).

Correspondendo à hipótese de Eurídice Figueiredo de que “o romance hoje se transforma ao utilizar procedimentos das chamadas

escritas de si” (2013, 13), as duas obras aqui tratadas se apropriam de marcas de relatos de caráter autobiográfico – as cartas e os diários, respectivamente – para que seus narradores falem de si através dos outros, assim como esses também estão presentes nessa primeira pessoa que se enuncia.

Ao tratar da correspondência como uma das formas de “escrita de si”, Foucault afirma que

a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar a exercício pessoal. É que, recorda Séneca, quando escrevemos, lemos o que vamos escrevendo exatamente do mesmo modo como ao dizermos qualquer coisa ouvimos o que estamos a dizer. A carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe (1992, 145).

Por esse duplo processo de abertura do missivista ao conhecimento pelo outro e ao conhecimento de si mesmo, podemos dizer que a carta se aproxima do diário íntimo. No caso das cartas, a presença de um interlocutor na elaboração do discurso se torna mais nítida, já que o remetente, ao mesmo tempo que fala de si, tem sempre o outro como ponto de chegada. Evidencia-se, assim, o caráter dialógico da comunicação e “a caracterização do enunciado como essencialmente *destinado*, marcado por uma prefiguração do destinatário – ‘tal como o imagino’ – e por uma atitude a respeito dele, que é, por sua vez, uma *tensão à resposta*” (Arfuch: 2010, 67).

O uso que o narrador do romance de Ruffato faz das cartas de seu irmão, somado às duas partes que lhes acrescenta para

compor a obra, complexifica a relação entre identidade e alteridade construída pela narrativa. Embora sejam cartas pessoais, dirigidas à mãe, portanto com um tom afetivo, familiar, a identidade desse personagem não se define pela sua singularidade, mas por sua inserção numa determinada sociedade, localizada num tempo e num espaço. A trajetória de José Célio em busca de “melhorar de vida” é comum a diversos rapazes daquela região de Minas Gerais na década de 1970: migrar para a região metropolitana de São Paulo para suprir a crescente demanda de mão de obra na indústria metalúrgica.

Uma legião de adolescentes de espinhas na cara, que nunca havia ultrapassado os morros que cercam Cataguases, enchia os ônibus alugados por firmas de São Paulo, abandonando desconsoladas mães e namoradas, que, contraditoriamente, ansiando pelo sucesso da iniciativa, suspiravam por uma volta que nunca ocorreria. [...] Dividiamo-nos, por essa época, em “os que já haviam ido embora” e “os que ainda não tinham idade para isso” (Ruffato: 2016, 133-4).

Os temas da migração e do desenraizamento, frequentes na obra de Ruffato, ganham aqui um aspecto mais pessoalizado, por se valer do gênero epistolar e de cartas escritas pelo irmão desse narrador homônimo ao autor e endereçadas à mãe de ambos. O pessoal, o familiar, o social se mostram tão imbricados que não há como discerni-los totalmente. Um remete a e se alimenta do outro.

Ao ler as cartas, ao mesmo tempo que vamos conhecendo fragmentariamente o cotidiano de José Célio, breves referências ao crescimento do movimento sindicalista no ABCD paulista e à repressão a esse movimento inserem essa narrativa pessoal, coti-

diana, familiar num movimento coletivo, social, histórico. Aproximamo-nos, portanto, da consideração de Leonor Arfuch (2010) a respeito do biográfico como um espaço intermediário, de mediação ou indecidibilidade entre o público e o privado.

A construção dessa perspectiva tem por base pensadores como Norbert Elias e Mikhail Bakhtin. Do primeiro, a relação de interdependência entre indivíduo e sociedade, que se opõe tanto àqueles que pensam a sociedade como algo supra-individual como aos que se concentram nos indivíduos. Tanto a concepção dos “indivíduos como postes sólidos entre os quais, posteriormente, se pendura o fio dos relacionamentos” como da “sociedade como algo que existe antes e independentemente dos indivíduos” abrem “um intransponível abismo mental entre os fenômenos sociais e individuais”. Em contraponto, Elias afirma ser “necessário desistir de pensar em termos de substâncias isoladas únicas e começar a pensar em termos de relações e funções” (1994, 25).

Arfuch aproxima o pensamento de Elias ao conceito bakhtiniano de “razão dialógica”, no sentido de que ambos partem de uma crítica à noção da razão clássica como primado de um sujeito pensante a partir de sua própria unicidade, base para a dicotomia sujeito/objeto. Em seu lugar, a razão dialógica se define como um processo histórico e compartilhado de conhecimento e reconhecimento, gerador de estruturas comuns de compreensão. O “eu” verdadeiro, mais íntimo e pessoal, não se constituiria, portanto, no abismo de uma singularidade ameaçada pela sociedade, mas justamente nessa trama de relações sociais da qual emerge e na qual se inscreve. A concepção de identidade que guia suas indagações é “a de um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através

de posicionamentos contingentes que é chamado a ter” (Arfuch: 2010, 80) – tanto pelo desejo como por determinações do social.

A participação do outro em meu enunciado, prévia a todo ato de comunicação pensado de forma dialógica, tem seu correlato na ideia de uma linguagem outra, habitada por vozes que ali deixaram seu rastro, apontando para a relação entre os discursos e a deriva de significações expressas pelo tão conhecido conceito de “intertextualidade”, cunhado a partir da leitura francesa da obra de Bakhtin no final dos anos 1960.

Ecoam na obra mais recente de Ruffato todos os seus livros anteriores, que escrevem e reescrevem a história de personagens nascidas no século XX, entre Rodeiro e Cataguases, e que migraram para São Paulo e Rio de Janeiro. Daí sua autodefinição como “escritor monotemático”, cujos temas são imigração, desterritorialização e perda da identidade em função do deslocamento espacial.

Na obra de Laub, a construção da identidade do narrador se faz sempre em diálogo com os diários escritos por seu pai e seu avô, tecendo uma trama narrativa que transborda do contexto ficcional pela constante referência ao clássico testemunho de Primo Levi, *É isto um homem?*: “Ao contrário do meu avô, ele se preocupou em registrar cada detalhe da rotina do campo, desde a chegada, em 1944, até a libertação pelo Exército Vermelho já no fim da guerra” (Laub: 2011, 76).

A obra de Levi tem um papel central na caracterização das narrativas de testemunho e até mesmo na criação de um campo de estudos em torno desse gênero textual, de modo que sua citação funciona como uma espécie de metonímia dos diversos relatos, filmes, livros, reportagens, ensaios, de “gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material”

(2011, 9). Um excesso diante do qual o narrador afirma que “nem por um segundo [lhe] ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que [ele] possa também falar do [seu] avô, e por consequência do [seu] pai, e por consequência de [si]” (2011, 9).

Foi após ter lido os cadernos escritos com letra miúda por seu avô, ao longo dos últimos anos de vida, que “essa experiência passou a ser não apenas histórica, não apenas coletiva, não apenas referente a uma moral abstrata” (p. 15). E afirma: “Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa” (p. 15). História esta que permeia toda a sua narrativa, misturada às memórias de seu pai, ao que seu pai falava sobre seu avô, aos diários de ambos. Falar de algo seu implica necessariamente falar do outro. E são as histórias dos outros (como a de Auschwitz, onde seu avô esteve) que tornam sua culpa em relação à queda do colega pobre e não judeu tão importante e necessária de ser contada.

A última carta do romance epistolar de Ruffato – seu livro de contornos mais claramente autoficcionais – retoma uma fotografia que “cristalizou” a última reunião familiar a que o irmão José Célio esteve presente:

Aquele agosto cristalizou-se numa fotografia, a única em que aparecemos juntos, um retrato meio desfocado tirado não sei por quem na praça Rui Barbosa, e que hoje adorna a estante da minha sala. De pé, braços dados com a Celeste, que você havia conhecido recentemente, ambos sorridentes, eu na frente de vocês, atrás uma sibipiruna, meio carrinho de picolé. [...] seus olhos miram o retratista e o que vemos é a imagem de alguém que parecia saber que nunca iria frutificar (2016, 135-6).

Ao contrário da obra de Ruffato, que se encerra com a descrição dessa cena congelada num momento passado, o livro de Laub se abre para o futuro, já que o narrador se dirige, nos últimos fragmentos, ao filho que decidiu ter: “tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer” (Laub: 2011, 151).

O tempo e a memória são a matéria dessas e de outras narrativas nas quais se tecem imagens de si pelo outro e dos outros que habitam em nós.

## Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-60.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RUFFATO, Luiz. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

## **Resumo**

A partir da leitura dos romances *De mim já nem se lembra* (2016), de Luiz Ruffato, e *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, propomos uma discussão acerca da reconfiguração da subjetividade contemporânea, segundo uma concepção dialógica de identidade/alteridade. Tendo como ponto de partida as indagações de Leonor Arfuch a respeito do “espaço biográfico contemporâneo” – ancoradas, por sua vez, no pensamento dialógico de Mikhail Bakhtin e na perspectiva relacional entre indivíduo e sociedade, de Norbert Elias –, mapearemos processos de construção de imagens de si e do outro nas referidas obras ficcionais, reiterando a dimensão narrativa dessa construção.

**Palavras-chave:** **ficção brasileira contemporânea; identidade; alteridade.**

## **Abstract**

From the reading of the novels *De mim já nem se lembra* (2016), by Luiz Ruffato, and *Diário da queda* (2011), by Michel Laub, we propose a discussion about reconfiguration of contemporary subjectivity, according to a dialogical conception of identity/otherness. Taking as its starting point Leonor Arfuch’s inquiries about “contemporary biographical space” – anchored, in turn, in the dialogical thinking of Mikhail Bakhtin and in the relational perspective between individual and society, by Norbert Elias –, we will map processes of construction of images of oneself and the other in the mentioned fictional works, reiterating the narrative dimension of this construction.

**Keywords:** **contemporary Brazilian fiction; identity; otherness.**



## **Silêncio que transborda: a prosa de João Anzanello Carrascoza**

Dinair de Fonte Silva\*

“Assim como do fundo da música  
brota uma nota  
que enquanto vibra cresce e  
se adelgaça  
até que noutra música emudece,  
brota do fundo do silêncio  
outro silêncio, aguda torre, espada,  
e sobe e cresce e nos suspende  
e enquanto sobe caem  
recordações, esperanças,  
as pequenas mentiras e as grandes,  
e queremos gritar e na garganta  
o grito se desvanece:  
desembocamos no silêncio  
onde os silêncios emudecem”.

Octavio Paz

João Anzanello Carrascoza toma a premissa de Carlos Drummond de Andrade de que o cotidiano contém “reservas colossais de poesia” como ponto de partida para sua própria criação. Seus contos

\* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

trazem uma espécie de “oralidade poética”: são textos com frases fluidas, mas sempre elaboradas, com palavras bem pensadas.

Neles, encontram-se observações profundas sobre a vida, propiciadas pela abordagem de temas como a infância e o amor. Porém, o terreno comumente eleito é o dia a dia das relações mais óbvias, em geral ao redor do núcleo familiar. Ao se ater aos laços de parentesco e amizade, Carrascoza cria histórias que resgatam do esquecimento um conjunto de experiências simples, às quais normalmente não damos atenção.

Ao nos debruçarmos sobre as narrativas, vemos que um fio sutil de poesia as perpassa. De fato, em entrevista concedida a Márwio Câmara para a *Gazeta do Povo* (2015), o autor afirmou que o existir fica muito pobre se não tivermos um olhar atento para os descobrimentos inesperados que a poesia proporciona.

No ensaio “Verso e prosa”, Octavio Paz distingue prosa e poesia, ao afirmar que a linguagem advém do ritmo, de modo que “todas as expressões verbais são ritmos, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. [...] O ritmo se dá espontaneamente em toda a forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente” (2012, 11). Em síntese, o ritmo seria essencial ao poema, mas não à prosa.

A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções,

mitos ou outras expressões poéticas. A poesia ignora o progresso ou a evolução, e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem. A prosa, que é primordialmente um instrumento de crítica e análise, exige uma lenta maturação e só se produz após uma longa série de esforços tendentes a dominar a fala. Seu avanço se mede pelo grau de domínio do pensamento (p. 12).

Nesse contexto, no mais profundo da prosa de Carrascoza circula delicadamente uma corrente rítmica. O autor procura aproximar sua prosa da poesia, por meio da construção de imagens tocantes e da utilização de metáforas. Seus textos tematizam a vida miúda e as emoções das personagens de uma forma muito particular. O resultado é uma escrita forte e atraente, em que tramas aparentemente corriqueiras surpreendem o leitor com uma cor, um detalhe ou uma entonação única e diferenciada.

Em outra entrevista, Ricardo Ballarine pergunta sobre como nasce sua prosa poética e como é sua relação com as palavras no sentido de transformar a ideia bruta em texto, ao que o ficcionista responde: “O silêncio é a linguagem perfeita e, sendo assim, a palavra é uma espécie de redução, um degrau abaixo do silêncio. Então, sempre me senti desafiado a procurar as palavras que, combinadas, aglutinadas ou justapostas, pudessem chegar, o mais próximo, do que só pode ser expresso pelos não-ditos” (2014).

Em uma terceira entrevista, agora a Márcio Vassalo, o autor responde que quanto mais silêncio, mais clara será sua voz, ou o grito de alguém que ela deve levar: “Quando queremos ouvir tudo ao nosso redor, ficamos em silêncio. Quando estamos perdidos, a primeira coisa que fazemos é desligar o rádio. Para escrever, é preciso

primeiro ligar o silêncio dentro de nós. [...] O silêncio diz o que sou. As palavras, o que posso ou não ser” (2010).

De acordo com Maurice Blanchot, escrever é nomear o silêncio. O silêncio é significativo, afirmativo, fundante, é o espaço que pelo que não diz acaba também por dizê-lo. Em *A parte do fogo*, no capítulo intitulado “O mito de Mallarmé”, em que fala sobre como o silêncio obcecou o autor de “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, Blanchot diz que “o silêncio só tem tanta dignidade porque é o mais alto grau dessa ausência que é toda a virtude de falar (que por sua vez é nosso poder de dar um sentido, de nos separar das coisas para significá-las)”. E, fundamentando-se no poeta, conclui: “Com palavras pode-se fazer silêncio. Pois a palavra pode também se tornar vã e dar, por sua própria presença, a impressão de sua falta” (2011, 42-3).

O silêncio é o lugar onde Carrascoza encontra sua criatividade. O autor faz uso dele para produzir ou, parafraseando Manoel de Barros no poema “O apanhador de desperdícios” (2010), utiliza a palavra para compor seus silêncios. Contudo, mais que recurso particular, o silêncio é importante para nos ajudar a entender sua obra. Isso, sim, para nós é significativo: é como se o silêncio transbordasse e se diluísse em sua prosa na forma de tema recorrente.

*O volume do silêncio* reúne escritos marcados por uma linguagem delicada e contida, que extrai iluminações das experiências da vida comum para elaborar uma “narrativa social calcada no sublime” (Oliveira: 2006, 207). A coletânea é um balanço da produção contística de Carrascoza. Os dezessete textos que a compõem, selecionados por Nelson de Oliveira, permitem um interessante voo sobre sua trajetória, evidenciando o processo de depuração estilística a que o autor se submeteu. São narrativas publicadas originalmente em antologias e nos livros *Hotel Solidão* (1994), *O vaso azul* (1998), *Duas*

*tardes* (2002), *Meu amigo João* (2003) e *Dias raros* (2004), além de um texto inédito.

Nos contos que integram o volume, as pequenas epifanias cotidianas põem em xeque o intervalo entre o sujeito e o objeto, o eu e o outro. “Elas acontecem entre pessoas solitárias que, separadas pelo silêncio e pelo dia a dia, subitamente se encontram” (Oliveira: 2006, 208). É a partir das relações familiares que o cotidiano se metaforiza numa sucessão frenética de transfigurações.

De acordo com Alfredo Bosi (2006), em *O volume do silêncio* o lado de dentro do cotidiano é feito de imagens externas que em si mesmas podem parecer apenas prosaicas, mas são dotadas de uma novidade que nos autoriza a sentir e ressentir as figuras do mundo como se fossem contempladas pela primeira vez. Para o crítico, duas palavras fazem justiça ao modo de compor e ao sentido profundo dos textos de Carrascoza: epifania e encontro.

A esses dois termos convém acrescentar um terceiro: silêncio, na opinião de Oliveira, produzido pela solidão e pela falta de comunicação, e sempre substituído por outro tipo de silêncio: o da sintonia afetiva. É o que leva Oliveira a afirmar que o que diferencia a prosa de Carrascoza da parcela da literatura brasileira mais sintonizada com a ansiedade do mundo contemporâneo é a presença de um silêncio “neutro”, como dizem os budistas: nem doloroso nem prazeroso, nem preto nem branco, nem certo nem errado. Assim, os contos seriam atravessados pelo silêncio eloquente que cobre o mistério de que somos feitos.

Talvez não por acaso, em entrevista concedida ao programa de rádio *Letras & Leituras*, Carrascoza disse ter como livro de cabeceira o *Tao Te Ching*, comumente traduzido no Brasil como *O livro do caminho e da virtude*. Sua autoria costuma ser atribuída a Lao

Tsé, ainda que a maioria dos estudiosos acredite que Lao Tsé jamais existiu. Seja como for, a obra inspirou o surgimento de filosofias e religiões diversas, em especial o taoísmo e a corrente Chan ou Zen do budismo.

O silêncio é um termo muito vinculado às religiões e ao sagrado, tendo sido praticado por uma infinidade de grupos, em quase todos os períodos da história religiosa, em todo o mundo. Na Idade Média, místicos, cristãos, persas, hindus, judeus, entre outros, fizeram uso e deram imenso valor ao silêncio como meio de encontrar Deus: o silêncio da contemplação.

Além disso, o silêncio sempre foi objeto de reflexão de vários ramos do conhecimento, entre os quais a filosofia, a teologia, a psicanálise, a semiologia e a linguística. Em *As formas do silêncio* (2007), a analista do discurso Eni Orlandi afirma que há sentido no silêncio. O silêncio é uma posição em que o sujeito se insere no sentido.

Orlandi situa o silêncio em lugar indissociável e fundamental do discurso: estar em silêncio é estar no sentido. Assim, o silêncio é definido pelo que é, por sua relação constitutiva com a significação. Ele é a “respiração” da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido.

O silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante. O real da significação é o silêncio. E como nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso (2007, 29).

Dessa forma, a linguagem e o silêncio possuem um caráter de incompletude. No silêncio se determina ideologicamente o dis-

curso a ser enunciado, que se estabiliza pela linguagem, mas cujo real significado está no silêncio. “O silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras” (p. 37).

Nessa perspectiva, assim como as palavras são múltiplas, os silêncios também o são. Palavra e silêncio se permutam todo o tempo. “Dentre todas as manifestações humanas, o silêncio continua sendo a que, de maneira muito pura, melhor exprime a estrutura densa e compacta, sem ruído nem palavra, de nosso próprio inconsciente” (Juan-David Nasio *apud* Ferreira: 2009, 14). O inconsciente é silêncio estruturado como linguagem.

As breves considerações acima demonstram que palavra e silêncio carregam múltiplos significados e que, no tocante à significação, a relação do homem com o silêncio é perceptível na literatura, no cinema, na música e demais manifestações artísticas. Os discursos amoroso, religioso, científico e jurídico também deixam ver a relevância do silêncio como significação – perspectiva que pode e deve orientar análises com um olhar sobre o dito e o não-dito.

Os diferentes textos de *O volume do silêncio* estão ligados entre si pela temática do título: deixam ver aquilo que é claramente dito, mas sobretudo não dito, ou seja, que emudece ao mesmo tempo que transborda. E é justamente nesse transbordar que se encontram a amplitude, a força e a riqueza do silêncio na representação miúda do momento do encontro, da relação sofrida e visceral entre os interlocutores.

Sutil e compassivo, o narrador sabe dizer os silêncios instalados no espaço familiar, em que, segundo o próprio autor, as aflições e alegrias começam e terminam. Se o silêncio não é o personagem

principal, certamente é uma forte presença que, às vezes de maneira suave, às vezes de forma bruta, soma sentidos aos contos.

Trata-se de histórias intimistas de pessoas comuns, imersas nas banalidades do cotidiano, porém tanto os personagens quanto o dia a dia são flagrados no momento em que começam a sofrer agitações de um vislumbre epifânico (Oliveira: 2002, 131). Os enredos quase sempre partem do contato entre desconhecidos, que podem perfeitamente ser parentes, como em “O vaso azul”, que trata da visita de um filho à velha e solitária mãe, durante um fim de semana.

As engrenagens do próprio conto geram a tepidez e o peso do encontro. O narrador mostra ao leitor todo o subtexto afetivo, em princípio não declarado, a orientar os gestos dos personagens. De acordo com Miguel Conde, “essa espécie de visibilidade plena, em que as coisas ficam implícitas entre os personagens, mas não para o leitor, revela uma eloquência sob o silêncio – sem, contudo, resolver o conflito que ele exprime” (2009, 229). Muito pelo contrário, o texto se estrutura em torno da tensão entre o sentido, o feito e o dito.

A história começa (e termina) em meio ao vazio, ao silêncio de duas pessoas que se amam, mas que não conseguem expressar esse amor, nem ao menos com um abraço, ao se reencontrarem após muitos meses. “Os dois pouco entendem de pele” (Carrascoza: 2006, 24). A primeira coisa que se revela em meio a esse vazio é um vaso azul que não serve mais:

Perdido na névoa, sua base rebrilha sobre uma superfície indefinível. O vaso, obra tão delicada, gira, gira vagarosamente no espaço, ou são nossos olhos que o contornam,

não se sabe. Ao menos tem-se um ponto, fiapo de nada, mas ao qual se acrescentará outro. E outro. E outro. Até que se tenha uma história, um homem, uma vida (p. 21).

Em “O vaso azul”, Carrascoza usa tons suaves e ternos para construir uma metáfora entre a luz filtrada pelo vaso e a real relação entre mãe e filho: fria, distante, incompreendida, estática, solitária. Tiago, o filho, espelho da mãe, aquele que “herdou a introversão dela” (p. 24), não consegue mais se reconhecer nela, cuja casa, “pequena, facilmente identificável pelo jardim bem-cuidado, está incrustada além da árvore, onde o aclave do terreno é mais acentuado” (p. 22). Seu desejo é “voar com as asas que ele tem nas costas” (p. 22), por não querer mais fazer parte de um lugar onde os braços do sofá rasgado estão esgarçados e a espuma escura, solta.

O que mantém o relacionamento é o silêncio que existe entre os dois e preenche a casa, qual “visitante mais assíduo” (p. 25), que entra e sai todo o tempo, que surge de diversos lugares. Em dado momento, o retorno do silêncio leva Tiago a observar vagarosamente os arcaicos móveis da sala, a remetê-lo ao passado. Os bibelôs sobre a estante “parecem agora intrusos em sua memória” (p. 27). Contudo, o vaso existente sobre a cristaleira, que ele comprou em uma de suas viagens, não lhe causa a mesma impressão. Por que a mãe não o enchia de flores?

Num instante epifânico, o filho compreende que o vaso não tinha outra utilidade além de peça decorativa. “A mãe amava as flores, jamais as arrancaria do canteiro para colocá-las no vaso. Trouxera-lhe uma dor, não uma lembrança como até então supunha. Julgara preencher o vazio, quando já o transbordava” (p. 27). O desejo da mãe era algo muito mais simples do que um presente: sua presença.

Essa conexão entre sentimentos interiores e imagens externas repete-se ao longo de *O volume do silêncio*. Em “Chamada”, encontra-se um diálogo salpicado de silêncios, não-ditos e espaços em branco entre uma mãe doente e a filha que vai para a escola. Com frequência, cabe ao leitor preencher os vazios.

Nesse conto, a dor punge: na mãe, com “os olhos inchados de insônia, nos quais ainda se podia apanhar a noite, como uma moeda no fundo do bolso” (p. 143); e na filha, sentindo o peso de deixá-la ao dizer que seguirá para a aula: “a mulher escutou como se a filha nada tivesse dito senão ‘vou para a escola, mamãe’, e ignorasse que existiam outras palavras, agarradas aos pés dessas, esguichando silêncio” (p. 144).

Por sua vez, em “Iluminados” vemos marido e mulher, acomodados no sofá e na rotina de mais uma noite, serem pegos subitamente por um blecaute. Um grito ecoa pela vizinhança. “O susto corta a tranquilidade do casal. A surpresa os envolve, vorazmente, assim como os dois mastigam a última garfada de comida que haviam levado à boca” (p. 37).

Segundo Oliveira (2002), o que outro autor poderia transformar em cena tensa e angustiada Carrascoza conduz no sentido da sensibilidade, dos detalhes íntimos e sutis. Sua escrita, cuja forma evoca mais o todo que o fragmento, pode ser tudo, menos cruel. Não há revelações hediondas, muito menos crimes passionais. Não vemos um realismo mimético, que aposta no choque como estratégia de apreensão imediata do real. O que há é uma ternura redescoberta em meio ao silêncio, iluminada pelas velas acesas, pela luz de miudezas, de pequenos hábitos esquecidos. O casal faz amor no escuro, como há muito não fazia. Depois brinca, canta, ri, como se o marido e a esposa voltassem a ser as crianças que, devido à rotina maçante, ficaram esquecidas no passado.

Ainda de acordo com o crítico, Carrascoza possui uma habilidade incomum de provocar e retratar certa riqueza interior em pessoas simples. Em boa parte de sua obra, vemos a escolha não pelo cenário caótico das grandes cidades, mas pela vida pacata, em fazendas, principalmente quando o tema da infância se faz presente.

Para Flávio Carneiro (2005), a escolha por locais amenos, interioranos ou até mesmo citadinos pode contribuir para o clima de quietude que paira sobre os contos, ou pelo menos uma aparente quietude, já que sua obra se move em terras arenosas, encenando os conflitos das relações familiares, nas quais a tragédia está sempre presente de maneira velada, sob o silêncio.

Outro traço merecedor de destaque em *O volume do silêncio* é a aposta na ambiguidade. O conto “Duas tardes”, por exemplo, se faz a partir do intercâmbio entre passado e presente: numa tarde trata da infância de dois irmãos; na outra, de seu reencontro tempos depois.

Já em “Visitas”, a ambiguidade está exatamente no conflito entre o dito e o não-dito, no que pode haver por trás daquilo que aparenta ser, do mínimo de hipocrisia necessário para a convivência social. Não se diz nada de aparentemente grave, apenas pequenas mentiras fundamentais, a fim de que se estabeleça de forma saudável a relação entre pessoas próximas – a cordialidade entre um casal de classe média, a filha e as visitas que chegam para almoçar. Os diálogos falsos parecem perspectivar os vazios cruéis da comunicação em uma sociedade em que a ostentação e a indiferença viraram regra.

A história se inicia na sala de estar, com diálogos, conversas e observações banais, até que os homens se dirigem à garagem para ver o carro novo do anfitrião e as mulheres vão ao quintal observar o jardim, enquanto as meninas ficam brincando do lado de fora da residência. Nesse momento, o narrador passa a descrever os vestígios

de vida que há ali – chaves, bolsas, brinquedos, migalhas de comida, cheiro de cigarro e silêncio –, para lembrar que tudo é transitório e, além daquela pequena “felicidade”, há sobretudo o tempo nos empurrando delicadamente para o fim.

Em “O menino e o pião”, os personagens pouquíssimo falam, mas o silêncio os unifica, serve de contraponto. Segundo Carneiro (2005), há toda uma linguagem do corpo, de modo que o que não é dito verbalmente se expressa por pequenos toques, gestos e olhares. Nesse conto, vemos o relato da espera de um garoto por seu pai. Comum, o enredo retrata o ambiente familiar e ganha força pela linguagem dos detalhes visíveis e invisíveis, presentes apenas na memória e no pensamento das personagens.

Conforme Conde (2009), existe um ar retrospectivo na escrita de Carrascoza. Mesmo quando o autor narra os acontecimentos no presente, quase sempre parece tratar de algo que já passou, ou melhor, que está a passar, deixando de existir no mesmo momento da narração. A recordação do passado e o vislumbre do futuro enfatizam a transitoriedade do presente, como podemos ver neste trecho do conto:

Hoje também sobem a escada juntos, dizendo lá umas palavras de ocasião, Oi, filho, tudo bem? Tudo bem, o pai demorou tanto! Demorei um pouquinho, apenas para gastar a voz, porque o silêncio lhes basta, e todo o peso da vida desapareceria se eles se dessem as mãos – como nas vezes em que o pai levava o menino ao estádio de futebol e o segurava com força, receando perdê-lo na multidão, sem se dar conta de que a cada instante o perdia um pouco mais, e o destino de um, apesar de emaranhado nas linhas

da mão do outro, ia se desgarrando, suavemente, e para sempre (p. 73).

A história atinge seu ponto mais alto exatamente no fim, com a cena do velho a observar, do corredor às escuras, o garoto brincando sozinho. “O menino não cogita que um dia esse cordel se partirá. E, sem ele, o pião jamais será o que foi, como a roseira não é mais a semente que a gerou, nem o sol, a poeira que se aglutinou para formá-lo, círculo de luz, esplendor” (p. 78), diz o narrador, reproduzindo a espécie de elegia que o pai experimenta ali, antecipando, em apenas uma frase, toda a tragédia da finitude humana.

Segundo Conde, esse arrebatamento final sugere uma integração da própria narrativa no movimento do mundo e indica outra forma de entendermos o significado do silêncio nas histórias de Carrascoza. “Não apenas o dos personagens incapazes de exprimir seu afeto, mas aquele resultante de uma fusão mística com a existência, conhecimento do mundo que está além/aquém da linguagem” (2009, 230).

O tom elevado da narração do autor e as fórmulas de sabedoria que muitas vezes vemos atravessar suas histórias sugerem uma espécie de iluminação, uma percepção dessa permanência do transitório que o narrador contempla nas coisas e vivencia em seu interior. Para Conde (2009), as percepções visuais não são as mais importantes em suas histórias. Raramente somos informados sobre cheiros ou texturas, o que reforça essa impressão de um universo presente, mas intangível.

Em seus escritos, situações aparentemente simples do cotidiano tornam-se imagens cinematográficas. Num cenário cercado de emoções familiares, intenções veladas e olhares re-

veladores, o autor, numa alternância de dor e plenitude, retoma constantemente a imagem daquela que jamais deixa de nos fazer companhia: a solidão.

Iluminado por intenso lirismo, o ficcionista vai abrindo as portas de sua prosa sem pressa, convidando o leitor a vivenciar uma escrita leve, poética, silenciosa. Disso é feita, segundo Luiz Ruffato, a escrita de Carrascoza: de miudezas que constroem o cotidiano, de melancolia, de lirismo, de poesia que se quer silêncio.

## Referências

- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. “O mito de Mallarmé”. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 35-49.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. “João Anzanello Carrascoza – entre belezas doídas, reparos profundos e assombros perturbadores”. Entrevista concedida a Márcio Vassalo em 15 de setembro de 2010. Disponível em <http://agenciariff.com.br/Site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/15>. Acesso em 25 de setembro de 2018.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao programa de rádio *Letras & Leituras* em 27 de abril de 2013. Disponível em: <http://letraseleituras.com.br/quemsomos.php>. Acesso em 1 de junho de 2013.
- \_\_\_\_\_. “O silêncio é a linguagem perfeita”. Entrevista concedida a Ricardo Ballarine em 1 de outubro de 2014. Disponível em <https://capitulodois.com/2014/10/01/joao-anzanello-carrascoza-o-silencio-e-a-linguagem-perfeita>. Acesso em 25 de setembro de 2018.
- \_\_\_\_\_. “Miudezas poéticas”. Entrevista concedida a Márwio Câmara para a *Gazeta do Povo* em fevereiro de 2015. Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/navegacao-sem-rumo/>. Acesso em 25 de setembro de 2018.

- CONDE, Miguel. “A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 34, 2009. Disponível em [http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/3410.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3410.pdf). Acesso em 10 de outubro de 2018.
- FERREIRA, João Batista. “Palavras do silêncio”. *Cadernos de Psicanálise (CPRJ)*. Rio de Janeiro, v. 31, nº 22, 2009, pp. 13-36.
- OLIVEIRA, Nelson de. *O século oculto e outros sonhos provocados: crônicas passionais*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Posfácio”. In: CARRASCOZA, João Anzanello. *O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- PAZ, Octavio. “Verso e prosa”. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2012.
- RUFFATO, Luiz. “Orelha”. In: CARRASCOZA, João Anzanello. *Duas tardes*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2002.

## **Resumo**

O presente trabalho aborda a coletânea de contos *O volume do silêncio*, na qual se percebe que é no silêncio que João Anzanello Carrascoza encontra sua criatividade. O autor procura aproximar sua prosa da poesia, mediante a construção de imagens tocantes e a utilização de metáforas iluminadoras. Assim, consegue dissecar, com habilidade e delicadeza, sentimentos que podem surgir em qualquer momento da vida.

**Palavras-chave: literatura; prosa; poesia; João Anzanello Carrascoza.**

## **Abstract**

The present work approaches the collection of short stories *O volume do silêncio*, in which it is perceived that it is in the silence that João Anzanello Carrascoza finds his creativity. The author seeks to bring his prose closer to poetry, through the construction of touching images and the use of illuminating metaphors. Thus, he can dissect, with skill and delicacy, feelings that can arise at any moment in life.

**Keywords: literature; prose; poetry; João Anzanello Carrascoza.**



## Dois tipos de fotografia para ler a poesia de Adriano Espínola

Filipe Manzoni\*

Entre meados de 1990 e início dos anos 2000, a poesia de Adriano Espínola passa por uma espécie de mudança radical. Não é difícil levantar pontos de contraste entre sua empreitada épico-urbana, consolidada nos dois longos poemas *Táxi* e *Metrô* (lançados originalmente em 1986 e 1993 e posteriormente reunidos em *Em trânsito: Táxi/Metrô* em 1996), e o recolhimento intimista de *Beira-sol* (2001) e *Praia provisória* (2006): a forma extensa e caótica da epopeia se converte em poemas breves, ocasionalmente com métrica e estrofação regulares; a obsessão pelo urbano e fugaz dá lugar à predominância do *locus amoenus* de uma paisagem litorânea.

Tal contraste fica especialmente evidente na recente antologia do poeta, *Escritos ao sol* (2015), que dá a ler uma espécie de corte entre os primeiros três blocos do livro (que incorpora poemas de *Praia provisória*, *Beira-sol* e *Trapézio*) e a segunda, dedicada inteiramente a uma nova edição de *Táxi*. Os temas, a dicção e mesmo as escolhas formais da antologia do poeta parecem se situar como que polarizadas por essa divisão.

De fato, caberia observar que esse corte ainda é reafirmado por um desrespeito à ordem cronológica que a antologia segue. Adriano dispõe seus livros em sequência contrária à data em que foram lançados (começando pelo último e retrocedendo suces-

\* Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

sivamente), com a única exceção de *Trapézio*, lançado em 1985, portanto antes de *Táxi*, de 1986. Essa inversão parece, ao mesmo tempo, distanciar os haicais de *Trapézio* da proximidade cronológica que possuem com a epopeia urbana, *Táxi*, e aproximá-los do momento posterior da poesia de Adriano – marcado por *Beira-sol* e *Praia provisória*. Não deixa de ser curioso ainda que *Trapézio* seja um livro de haicais, precisamente a forma clássica da poesia japonesa para a qual Roland Barthes se voltou repetidas vezes como analogia para uma teoria da fotografia, ponto central da presente argumentação. Tudo se passa, nesse sentido, como se o deslocamento de *Trapézio* pudesse ser lido como um indício, na própria organização da antologia de Adriano, de uma mudança na relação com a visualidade que está na base desta proposta de leitura de dois paradigmas fotográficos.

Interessa-nos, porém, identificar nessa guinada, mais do que uma mudança radical, a reconfiguração de certos elementos-chave que se mantêm centrais para a poesia de Adriano. Mais especificamente, nos voltaremos para a íntima relação entre o trauma e a visualidade na leitura de dois poemas de *Praia provisória*, evidenciando como uma questão trazida em termos de esquecimento/exposição em *Táxi/Metrô* converte-se em um novo problema da ordem da incapacidade da representação.

Por conta da extensão de *Táxi* e *Metrô* (ambos com mais de novecentos versos cada), nos deteremos em uma breve apresentação, em linhas gerais, dos pontos que entrarão em consonância com nossa leitura de *Praia provisória*. Não buscamos, de forma alguma, dar conta de todo o projeto empreendido por Adriano em sua obra épico-urbana, mas sim sinalizar alguns marcos principais que serão retomados em nosso exercício de leitura.

A poesia épico-urbana de Adriano Espínola constitui-se de longos poemas com um claro flerte com a epopeia, narrados do interior de um veículo cruzando a cidade em alta velocidade e buscando, por meio do contato hipersensível, uma experiência mais autêntica do urbano. Podemos claramente flagrar em sua proposta um intuito conciliador entre o que Italo Moriconi situou como “dois cânones rivais: o panteão modernista e o paradigma cabralino concretista” (1998, 18), na medida em que o projeto de uma poesia colada com a experiência urbana é acompanhado da incorporação dos experimentalismos dos poetas concretistas. Diversos motivos da vanguarda futurista – tais como a louvação do automóvel e da velocidade – completam o panorama dessa espécie de paradoxal “grande obra do efêmero”, que mantém em si uma tensão entre a linearidade narrativa própria à épica e a incorporação das diversas modulações e microacidentes que perpassam a cidade.

Dois pontos nos interessam especificamente, no que diz respeito à articulação entre a experiência urbana e o trauma: primeiramente, a relação entre a hipertrofia da visualidade e o choque; em segundo lugar, o que identificamos como o “problema das lentes”, uma espécie de limite residual para a tentativa de contato imediato do sujeito com a cidade.

É preciso ressaltar que quando falamos sobre a estratégia de hipersensibilidade presente na poesia épica de Adriano Espínola, esse processo, de forma geral, se limita ao aspecto visual. É o olhar acostumado que Adriano busca subverter em seu poema, assim como é uma espécie de cegueira que o poeta tenta redimir pela busca de um contato mais direto com a cidade. Nesse sentido, se nos voltamos para a concepção que está na base dessa cegueira usual do olhar, reconhecemos uma concepção da vivência diária do

urbano como previamente dessensibilizada, saturada pelo excesso de estímulos.

Essa concepção da experiência urbana como intrinsecamente anestesiada, isto é, acostumada com o choque, foi problematizada por Walter Benjamin em seus estudos sobre Baudelaire e a Paris do século XIX (1989). Em sua releitura do poeta francês (e em direta retomada dos textos de Sigmund Freud), Benjamin apresenta o trauma como uma consequência da incapacidade do sistema consciente de reter memórias que afetem sua constituição – esta atividade caberia a um sistema distinto. A consciência seria assim um eficiente mecanismo de esquecimento de seus choques formadores como medida de proteção contra o excesso de estímulos. Decorre daí que a cidade moderna seria mais ignorada do que percebida e caberia à poesia, tomada enquanto possibilidade de deslocamento da experiência costumeira, contornar (ou redimir) a experiência traumatizada através da profusão de imagens efêmeras que, numa percepção cotidiana, resultariam ignoradas.

Trauma e visualidade se relacionam, assim, sobre um pano de fundo que parece falar diretamente à poesia épico-urbana de Adriano Espínola, enquanto esquecimento e redenção. O fluxo de imagens sobrepostas caoticamente figura como uma forma de retomar um contato perdido com a cidade, na medida em que traz para o poema elementos que de outra maneira seriam barrados pela percepção.

O segundo ponto que gostaríamos de ressaltar neste primeiro retrato da poesia de Adriano é também uma consequência da predominância visual da experiência da cidade. Apesar de buscar um contato mais direto com o caos urbano, Adriano ainda mantém, entre seu olhar e a cidade, a janela do *Táxi* ou do

*Metrô*. Há um vidro que o separa da cidade e deixa muito claro o que é interior e o que é exterior, mesmo quando o poema parece buscar o contato enquanto uma espécie de dispersão dos limites entre sujeito e cidade.

O vidro da janela – semelhante à lente de uma máquina fotográfica – constitui um limite inalienável que projeta, mesmo nos excessos de um retrato distorcido, um enquadramento preciso, uma moldura e um limite constituidor de um dentro e um fora. Diversas ocorrências, em especial em *Táxi*, dão a ler essa oposição entre interior/exterior, principalmente a partir de um esforço declarado de trazer os elementos e as imagens para dentro do táxi, simultaneamente veículo e poema.

Lida nesse paralelo fotográfico, a poesia urbana de Adriano Espínola figura como uma fotografia de longa exposição que preza não pela forma precisa das imagens, mas pela impressão que estas causam quando “riscam” o campo de visão. Fotografia que esbarra, porém, sempre no geometrismo inexpugnável das lentes: por mais caótico que seja seu retrato urbano, ele ainda traz as marcas constituintes de sua lente “objetiva”, bem como uma incapacidade de contato enquanto dissolução dos limites entre sujeito e cidade.

### **O trauma e o corte de uma cebola**

Conforme adiantamos, ao nos voltarmos para *Praia provisória* encontramos um profundo enxugamento da grandiloquência de *Táxi/Metrô*. Adriano abandona o encadeamento horizontal e vertiginoso de fragmentos urbanos e, não raro, se detém em uma única imagem trabalhada desde o título do poema, conforme observamos em “A cebola”:

**A cebola**

cortá-la camada  
por camada  
até chegar

ao centro.

(ao bulbo do nada  
do eu mais  
dentro.)

Não chorar.

(2006, 35)

Se em *Táxi/Metrô* podemos situar o trauma como marca de uma vivência urbana dessensibilizada, a banalidade da experiência cotidiana de cortar uma cebola é de natureza semelhante. Ao nos apresentar, porém, uma atenção religiosa à cena culinária e prosaica do processo de corte de uma cebola, as implicações do traumático parecem ir mais fundo na medida em que apontam para uma ferida que não é verbalizada.

Cabe ressaltar que o corte – palavra central para nossa leitura – tem dezenas de acepções, das quais ressaltaremos quatro que parecem mais presentes no poema de Adriano, seja textual ou formalmente. Primeiramente nos referimos ao corte em seu sentido mais prosaico, isto é, ao talho que desnuda, camada a camada, a cebola. Em segundo lugar, cabe ressaltar que “corte” também é utilizado enquanto corte do verso, isto é, os *enjambements* utilizados

exaustivamente por Adriano. Numa terceira possibilidade, desdobramento por derivação de sentido da primeira, o corte é também o nome dado às representações pictóricas de incisões com o fim específico de facilitar a visualização. Finalmente, o corte carrega a acepção possível de interrupção de uma atividade, de fechamento, em especial no “corte” final do poema, seu fim abrupto.

Nesse sentido, o corte opera a exposição de um desnudamento, trespassando as camadas em direção a um centro, mas ao mesmo tempo o limite desse desnudamento, isto é, a interrupção abrupta que impede a verbalização da dor, que apenas aparece de relance, ponto ao qual voltaremos em seguida. O corte como operação que aponta – ao mesmo tempo que resguarda de um desnudamento completo – parece colocar, assim, o trauma em um limiar diferente daquele pautado pelo esquecimento/redenção. O poema de Adriano parece flagrar o traumático desde a própria incapacidade de uma traduzibilidade em um código simbólico, o que claramente nos leva a um cenário de leitura do traumático marcado pelas contribuições de Jacques Lacan.

Referimo-nos principalmente a “O inconsciente e a repetição” (Lacan: 1996, 23-65), texto no qual Lacan se propõe a reler o conceito freudiano de inconsciente, definindo-o precisamente a partir da noção central do traumático. Cabe ressaltar que Lacan recorre basicamente a dois campos semânticos quando nos apresenta a noção de inconsciente e trauma. Primeiramente, há uma certa insistência em imagens de corte: hiância, fenda, cicatriz – “Antes de mais nada, a questão está sempre aberta. Só que a neurose se torna outra coisa, às vezes simples enfermidade, cicatriz, como diz Freud” (1996, 27). Em segundo lugar, quando se volta para as irrupções do inconsciente, o autor utiliza imagens de tropeço, ato falho e chiste.

Se o paralelo com o poema de Adriano é óbvio pela noção de corte, podemos ler também o segundo campo semântico característico do traumático na forma pela qual a dor aparece no poema, isto é, no jogo paranomástico “do eu” no sexto verso.

O que está no centro da concepção lacaniana de trauma, e que se torna importante para lermos a poesia de Adriano, é sua dimensão de ser *inassimilável*, de consistir um encontro faltoso com o real, definido por Lacan como *tiquê*. Diferentemente da concepção que podemos ver em operação em *Táxi/Metrô*, o trauma se torna problemático porque não pode ser simbolizado, isto é, posto em discurso. Com efeito, o que define o real enquanto experiência traumática para Lacan é o fato de estar para além da possibilidade de codificação em signos, isto é, para além do retorno insistente dos signos (que não seriam da ordem da *tiquê*, mas do *autômaton*).

Se nos atemos, dentro de nossas quatro acepções principais do “corte”, àquelas que se aproximam da materialidade da versificação – o corte do verso e o corte enquanto interrupção do poema –, podemos criar uma ponte interessante entre essa noção do traumático lacaniano e alguns apontamentos de Giorgio Agamben.

Em suas investigações a respeito da importância da possibilidade do *enjambement* para o poema – único critério que permitiria distinguir a poesia da prosa –, Agamben caracteriza a não coincidência entre métrica e semântica como a própria oscilação entre som e sentido que seria o núcleo constitutivo do verso. Em outras palavras, o verso surgiria de uma “íntima discórdia”, de uma “desconexão” ou de um “abismo do sentido” (Agamben: 2012, 31), que se opera precisamente em sua interrupção, em seu corte.

Agamben reconhece ainda um problema muito particular que concerne ao fim do poema: o último verso, por sua impossibilidade

de produzir um *enjambement*, se descaracterizaria enquanto verso. Para o filósofo, é “como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido” (2012, 31).

Lido segundo a proposição de Agamben, o poema de Adriano operaria uma espécie de negação de seu próprio fim, na medida em que, apontada para uma coincidência final entre som e sentido, este só pode ser concebido como “encontro enquanto que podendo faltar, enquanto que essencialmente é encontro faltoso” (Lacan: 1996, 57), isto é, enquanto trauma. Em outras palavras, o discurso não apenas é interrompido porque é traumático, mas principalmente é traumático porque foi/é interrompido. É por sinalizar uma resistência à significação não resolvida que o poema, mesmo quando frente à possibilidade de uma coincidência entre som e sentido, aponta antes para uma prevalência da interrupção, do abismo ou do corte.

### **A forma-prego e a imagem**

Se a partir de “A cebola” podemos identificar uma mudança da concepção do trauma na poesia de Adriano Espínola (tomada em contraste com sua produção épica-urbana), é necessário ressaltar o quanto essa mudança é acompanhada por uma guinada na forma escolhida para seus poemas: versos curtos, centralizados na página, se detendo em uma única imagem que vai ser ressignificada e tensionada até um fim abrupto. Levando em conta a sintomática persistência dessa “forma” praticada por Adriano – na qual se enquadrariam diversos outros poemas –, cabe voltar a um exemplo paradigmático, “O prego”:

**O prego**

o que mais dói  
não é o retrato  
na parede

mas o prego ali  
cravado  
persistente

no centro da  
mancha  
do quadro au-  
sente

(2006, 21)

Em estreito diálogo com Carlos Drummond de Andrade em “Confidência do itabirano” (Andrade: 2010, 66), Adriano opera uma reorganização dos elementos presentes nos dois últimos versos do poema drummondiano – a dor e a imagem na parede –, para problematizar a questão do trauma a partir de um negativo da imagem. Se em Drummond podemos identificar um trauma enquanto perduração da decadência aristocrática mineira simbolizada na fotografia de Itabira pendurada na parede, o que está em jogo em Adriano é uma concepção de trauma a partir da incapacidade de simbolização. O que dói não é o retrato (enquanto imagem emoldurada, circunscrita), mas a marca da ausência dele.

Nesse sentido, o prego se apresenta como elemento ambíguo na medida em que é o rastro presente da ausência de uma imagem

emoldurada que simbolize o trauma. Este dado de rastro ou vestígio, compartilhado ainda pela mancha na parede, é tão mais pungente quanto menos explica sobre a dor que insinua. Prego e mancha nos reinserem, assim, na noção lacaniana de um encontro faltoso, enquanto rastros “persistentes” do caráter inassimilável do trauma.

Vimos abordando uma guinada na relação entre o trauma e a visualidade na poesia de Adriano Espínola através das proposições teóricas de Lacan e Agamben. Caberia agora observar o quanto “O prego”, ao se voltar especificamente para a marca de um retrato ausente, permite abordar essa guinada a partir dos estudos sobre a fotografia de Roland Barthes (Barthes: 1984), em especial a partir de sua noção (já clássica) de um elemento-chave do fotográfico, o *punctum*.

O paralelo entre Barthes e Lacan já se encontra em *O retorno do real* (2014), de Hal Foster, que aproxima a *tiquê* lacaniana – que se traduziria, conforme adiantamos, como um encontro faltoso com o real, um encontro enquanto golpe traumático – precisamente ao conceito barthesiano de *punctum*. Este é introduzido por Barthes em *A câmara clara* como parte de uma polarização entre dois elementos a serem discriminados na fotografia: sua referencialidade, isto é, a descrição dos elementos materialmente retratados – o *studium* –, e um elemento que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”, proposto por Barthes como o *punctum*, “esse acaso que, nela [na foto], me *punge*” (1984, 46).

Para além dos paralelos imagéticos entre “a ferida de uma agulha” de Barthes, a “ferida aberta” de Lacan e o prego propriamente dito de Adriano, cabe ressaltar que Barthes caracteriza o *punctum* como elemento não descritivo, que “me retém, mas não chego a dizer porquê [...] não encontra seu signo, seu nome” (Barthes: 1984,

83), isto é, trata-se de uma ferida que se articula intimamente com a não-realização simbólica.

O prego de Adriano seria, em uma certa ousadia com os termos barthesianos, uma fotografia só *punctum* na medida em que é a negação absoluta da referencialidade da imagem, ou ainda, na medida em que é a perduração da impossibilidade de reduzir a ferida aos seus elementos pictográficos referenciais. Trata-se de uma fotografia traumática por excelência (a negação absoluta de um *studium*), na qual o que nos pune é a marca que evidencia sua própria ausência.

Cabe, finalmente, nos determos no fim do poema de Adriano, o que coloca um problema imediato: a mudança pela qual o fim do poema passa de *Praia provisória* para a antologia *Escritos ao sol*. Se em *Praia provisória* (versão que transcrevemos acima) o corte se produz no interior da palavra “au / sente”, desnudando uma microestrutura morfêmica-etimológica de presença/ausência do prego enquanto rastro, a edição de *Escritos ao sol* encobre um pouco esses mesmos rastros. Onde líamos, em *Praia provisória*, “no centro da / mancha / do quadro au- / sente”, encontramos, em *Escritos ao sol*: “no centro da mancha / do quadro / ausente” (Espínola: 2015, 42). Uma segunda diferença entre as duas edições é que em *Praia provisória* “O prego” aparece dentro do primeiro bloco de poemas “Maramar”, ao passo que em *Escritos ao sol* o poema, juntamente com “Sede”, constitui um bloco intitulado “ausência”. Cabe ressaltar que Adriano faz ainda algumas pequenas alterações de pontuação no poema, mas nenhuma tão drástica (ao menos para nossa leitura) quanto a mudança da quebra no interior da última palavra de seu poema

Portanto, a primeira versão de “O prego” joga com uma espécie de redundância morfológica, destacando o antepositivo de negação “au” (derivado do *ab-* latino) do núcleo “sente”, como que

para chamar a atenção para a perduração da presença enquanto rastro no interior da ausência, ao mesmo tempo que ressoando, por meio da paronomásia, o verbo “sentir” como uma irrupção do real traumático a partir do chiste. Nesse sentido, trata-se de um mecanismo semelhante ao que líamos em “A cebola”: o *enjambement* produz um corte que permite ler, no encadeamento semântico, um novo signo verbal que parece apontar para o traumático: no caso de “A cebola”, o verbo “doer”; no caso de “O prego”, “sentir”.

Em resposta à supressão dessa redundância morfêmica, possivelmente por uma priorização do aspecto rítmico sonoro do poema, a segunda versão destaca duplamente o “ausente”: mantém a palavra sozinha como verso final e faz da “ausência” também um título, de maneira que a ausência não aparece apenas no fim do poema, mas se coloca como chave de leitura do poema como um todo. A “ausência” deixa de ser um fechamento ou um “fim do poema” (agora no sentido agambeniano do termo) para se tornar uma espécie de rastro ou espectro que estava, desde antes do primeiro verso, fantasmaticamente presente.

### **Estenopeia e *pin-hole***

Quando situamos a poesia de Adriano Espínola da década de 90, ressaltamos o quanto *Táxi* e *Metrô* partem de uma noção de trauma tomado como esquecimento para empreender uma hipersensibilização, uma tentativa de contato mais direto com a cidade que esbarra, porém, na impossibilidade de ir além de uma objetivação inerente ao olhar. Essa barreira aparece simbolizada pela janela do táxi (ou do metrô) como limite ou moldura nunca subvertida que, em nossa analogia fotográfica, aproximamos das lentes de uma câmera.

A busca por um contato mais autêntico com a cidade luta, portanto, contra sua própria incapacidade de dissolver certos limites. Podemos ainda ler esse embate como um questionamento da ordem do “como retratar diretamente”, visto que todo retrato fotográfico pressupõe uma lente objetiva, e, logo, a orientação de uma paisagem que está necessariamente “do lado de fora”, numa imagem planificada recebida por um aparato sensível que está “do lado de dentro”.

Porém, ao nos voltarmos para os poemas de *Praia provisória* encontramos, em lugar da lente, a insistência da marca de uma ferida (seja a *tiquê* lacaniana, o *punctum* barthesiano, o corte da cebola ou o prego na parede) como rastro de um trauma que resiste à significação. Essa nova imagem – ou esse conjunto de imagens – se oferece como uma alternativa que joga com um novo conceito de trauma e parece ameaçar, de forma muito mais pungente, a estabilidade do sujeito.

Curiosamente – lembremos que Barthes define o *punctum* como “a ferida de uma agulha” –, há um tipo específico de câmera fotográfica que dispensa a utilização de lentes objetivas, tendo em seu lugar um pequeno orifício, normalmente feito com prego ou agulha: as câmeras *pin-hole*. Pouco mais avançadas do que uma câmera escura, as câmeras *pin-hole*, ou estenopeicas, captam a imagem literalmente através de um pequeno furo de agulha que concentra os raios luminosos e os projeta, invertidos, num papel fotográfico em seu fundo. Por recorrer a um processo ótico mais próximo da projeção do que da focagem das lentes objetivas, a fotografia estenopeica dispensa ainda a distância focal fixa da lente de uma câmara fotográfica comum, fazendo com que a imagem formada não tenha um enquadramento preciso ou delimitado: o tamanho da imagem resultante depende apenas da distância a que se encontra o papel fotográfico.

Se em nossa analogia fotográfica a persistência paradigmática da lente objetiva se mostrava aliada a um problema de “como retratar”, sem insistir em uma separação prévia entre sujeito e mundo, quando Adriano substitui a objetiva pela picada de uma agulha sintomaticamente o retrato desaparece – como pudemos discutir mais claramente em “O prego” –, restando apenas seus vestígios resistentes à significação. As imagens se formam na poesia de Adriano Espínola, tal qual em uma *pin-hole*, através de uma ferida traumática (ou *troumática*, como bem se aplica a expressão de Lacan) que não projeta um dentro e um fora, mas, pelo contrário, constitui a própria violação do limite preciso entre essas instâncias.

Para além da busca do contato, a poesia de Adriano se reveste, assim, do signo da violação traumática, isto é, que traz “na pele a sede dos punhais” (Espínola: 2006, 102), para retomarmos outro verso de *Praia provisória*. A abreviação da grandiloquência e da profusão de imagens visuais se dá, assim, na justa medida de um recolhimento do *studium*, próprio a uma concepção de poemas que se pretendam, o quanto possível, só *punctum*.

A “poesia-prego”, ou *pin-hole*, de Adriano é fotográfica, na medida em que luta contra o retrato, isto é, não se propõe a circunscrever uma imagem que dê sentido a um trauma. Trata-se de uma maneira de descolar para o centro da questão o próprio mecanismo de corte, de interrupção abrupta do discurso, que traz à tona a permanência fantasmática do trauma resistente à significação. A ferida traumática não se coloca na origem ou na motivação do poema – essa leitura poderia ser feita em *Táxi/Metrô*, não em *Praia provisória* –, mas se dá através dele e nele *perdura* enquanto vestígio.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. *Cacto*. Tradução de Sérgio Alcides. Agosto de 2002, pp. 142-9.
- \_\_\_\_\_. “Ideia da prosa”. In: \_\_\_\_\_. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ESPÍNOLA, Adriano. *Em trânsito: Táxi/Metrô*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Beira-sol*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Praia provisória*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Escritos ao sol*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- MORICONI, Italo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia & NASCIMENTO, Evando (orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

## **Resumo**

Nosso trabalho se propõe a uma análise de duas figurações para a relação entre visualidade e trauma na produção poética de Adriano Espínola, observadas a partir de uma analogia com a fotografia. A poesia de Adriano se pautaria, em um primeiro contexto, por uma tentativa de redimir uma experiência urbana anestesiada pelo excesso de estímulos visuais (isto é, buscaria gerar imagens “mais genuínas” da cidade). Em contrapartida, em seus últimos volumes a produção do poeta se voltaria para um conceito de trauma que aponta para (mas também que esbarra em) um limite intransponível para a simbolização, jogando, portanto, com a própria irrepresentabilidade das imagens. Essa dupla articulação nos levará, assim, a um percurso teórico que, partindo de um contexto benjaminiano-baudelairiano do trauma, se direcionará para alguns conceitos de estudiosos como Giorgio Agamben, Jacques Lacan e Roland Barthes, na medida em que a questão central se desloca da produção de imagens para a sinalização de um limite para estas.

**Palavras-chave: Adriano Espínola; fotografia; trauma.**

## **Abstract**

The main goal of this research is to analyze two different configurations of both the visual elements and the trauma concept in the poems by Adriano Espínola, through an analogy with photography. In this way, Espínola's poems would be structured, in his early production, as an attempt to redeem the numbed modern urban experience via a more authentic representation of the city impressions. On the other hand, Espínola's latter poems point to a concept of trauma that presents a limit to visual representation itself. Considering this double structure, this investigation will make its way through a critical scenario based, initially, on a Benjamin-Baudelaire's concept of the trauma, and then on the works of Giorgio Agamben, Jacques Lacan and Roland Barthes, in so

far as the production of images becomes less important, in the poems of Adriano Espínola, than the manifestation of a limit to them.

**Keywords: Adriano Espínola; photography; trauma.**

## **Poesia, pensamento e política em três autores contemporâneos**

Vera Lins\*

“O poema é dúvida, febre, cerco”.

Leonardo Fróes

A poesia é um lugar de pensamento, reflexão, marcado pela intranquilidade, sem respostas últimas, definitivas. Por isso instabiliza as certezas do senso comum, revira-as de ponta-cabeça e permite pensar, imaginar outras possibilidades de real. O que responderia à questão de Hölderlin, “Wozu Dichter in dürftiger Zeit?”, “Para que poetas em tempos de crise?”, ou, na tradução de Prigent (2017), “Para que poetas ainda?”

Vendo a poesia assim, no avesso do senso comum, lemos três poetas contemporâneos que estão dando continuidade a seus livros: Tarso de Melo, Carlos Ávila e Taís Guimarães.

Prigent chama de modernos “aqueles que no mundo do consumo e do espetáculo não teriam mais lugar” (2017, 13). E diz que hoje, mais do que nunca, os livros são intimados a nos tranquilizar sobre o mundo, isto é, preenchê-lo de significações imediatamente consumíveis. Assim, existe pouco espaço para a poesia, entendida como torsão da linguagem, em contraposição aos significados do senso comum.

\* Professora titular de Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Mas esses poetas continuam a escavar. Suas mais recentes publicações me chegaram. De Carlos Ávila, *Área de risco* (2012) e *Anexo de ecos* (2017); de Tarso de Melo, *Íntimo desabrigo* (2012) e *Caderno inquieto* (2017); e, de Taís Guimarães, *Jogo de facas* (2016).

Prigent diz que, enquanto houver isso, ao menos isso (ou seja, enquanto houver falante humano, humano inquieto), haverá uma exigência de poesia (2017, 16). Essa é a proposta do trabalho com a língua que vemos no livro *Anexo de ecos*, de Carlos Ávila, que abre com a proposta em epígrafe:

nó  
na tripa  
do texto

E continua no poema assim disposto na página:

dispersão de signos    selva selvagem  
convulsão final        merda e melancolia

Aqui a própria dispersão gráfica perturba, inquieta a leitura, o que já havia em *Área de risco*, mas em poemas mais longos, que também se negavam ao estender-se. Provoca-se a tensão e a torsão dos sentidos habituais:

adentrar  
(à força)  
uma área  
de risco

sem sinal

ou aviso

linhas

de tensão

retorcem

o verbo

em clima

adverso

(2012, 76)

Valéry, no ensaio “Poesia e pensamento abstrato” (1999), vai contra a ideia de poesia como “graça”, afirmando sua força de pensamento no trabalho do poeta com a língua, contra a linguagem da comunicação. Usa a imagem de uma prancha, que pressupõe a passagem rápida como a palavra numa frase comum. Mas se nos detemos ou dançamos sobre ela, a ponte frágil oscila e se rompe e tudo se vai nas profundezas. Aproxima o universo poético do universo musical, embora vendo as diferenças. A poesia se faz com a mesma língua do uso comum, mas é um trabalho inteligente, um ato do pensamento não de todo consciente, em que sensibilidade e intelecto agem simultaneamente. E compara a poesia à dança, que é a descoberta de uma utilidade de segunda ordem para os membros que se mobilizam no andar, criando uma variedade de configurações. Como na dança, a poesia utiliza os mesmos sons, as mesmas palavras, mas com os movimentos, fora da ordem prática do andar, diferentemente mobilizados: “Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados” (p. 212). E continua usando a imagem do pêndulo, que vai do som ao sentido, oscilando entre a voz e

o pensamento como fórmula mágica; o significado produzido reclama a forma musical comunicada. O trabalho do poeta é inteligente, um ato de pensamento, diferente do que se costuma chamar de inspiração. O poeta é, para ele, um arquiteto de poemas. E todo poeta verdadeiro é um crítico de primeira ordem.

A força da poesia está nessa subversão da palavra usada na comunicação, como diz “Fronteiras”, de Tarso de Melo, de *Caderno inquieto*:

acostumado a trazer por dentro a trincheira  
a desfilas pelas tormentas, sapatear em campos  
minados, o poema planta sua casa no fogo

(2012, 33)

E, em “Azul”, assim critica nossos tempos sombrios:

estranho, percebo, nossos dias  
tempo de fingir que não, que sim

tempo de cadeados em latas de lixo  
lanças nos muros, nas praças, nas bocas

bombas lacrimogêneas, gritos, despejos  
tempo de grades na alma e nas janelas

(p. 38)

E a força política aparece também em “De escárnio e mal dizer”, de Carlos Ávila, em *Área de risco*, questionando o mundo do espetáculo e do dinheiro.

pululam  
analfabetos  
a vida  
em vídeo  
[...]  
valores?  
(ávida dollars)  
preferem o econômico

as burras  
dos burros  
cheias:  
ouro podre

(2012, 99)

Para Hannah Arendt, a política não é força nem poder, mas está ligada à liberdade. Para a pergunta sobre o que é a política, a resposta seria: o sentido da política é a liberdade. E diz ainda que essa resposta não é óbvia:

A pergunta atual surge a partir de experiências bem reais que se teve com a política, ela se inflama com a desgraça que a política causou em nosso século e na maior desgraça que ameaça resultar delas. Por conseguinte, a pergunta é muito mais radical, muito mais agressiva, muito mais desesperada: tem a política algum sentido ainda? (2007, 38).

Por isso também faz sentido a pergunta hoje: para que poetas ainda?

As palavras da poesia, que vão contra o senso comum e se articulam de forma livre, fora dos nexos habituais da língua, são políticas. Como em “Inóspitos”, de Tarso de Melo, em *Íntimo desabrigo*:

é preciso  
exercitar  
e desadestrar  
continuamente  
os ouvidos  
para sacar  
dos versos  
sua sinfonia  
insólita  
nada óbvia  
de mil vozes  
discordes

(2017, 46)

É a liberdade de desfazer que torna a poesia política:

dizem que os deuses fazem tudo  
um deus que desfizesse  
talvez tivesse hoje a minha fé

(p. 9)

E o poema em prosa “Onde” interroga sobre o lugar da poesia:

(onde deveria estar, onde sempre se achou que estivesse,  
onde seria justo estar, onde parecia óbvio que estaria, onde

faz uma falta tremenda, onde os inimigos a procuram, onde os amantes imaginam que a prenderam, onde os indiferentes pensam que estaria, onde os professores fingem que está, onde os críticos não ligam que esteja, onde os cantores a perderam, onde os poetas não fazem ideia – é sempre no avesso desses sítios improváveis que algo a ser chamado de poesia comparece?)

(p. 19)

O poema em prosa é interessante aqui, pois, como fragmento, propõe uma reflexão a meio caminho entre o poema e o ensaio, avança no pensamento sem resposta, no pensamento intranquilo, característico do ensaio, que, desde Montaigne, não tem respostas últimas às questões que propõe. Em *Arte da pequena reflexão* (2014), Fernando Paixão reflete sobre o poema em prosa como um gênero que tem uma história recente e que propõe um alto grau de experimentação.

A crítica social continua em “Dia nulo”, na relação fônica entre astros e desastre:

(O sol já golpeou o frio da madrugada  
Daí em diante, se há algo a contemplar,  
não é da ordem dos astros. É desastre)

(Melo: 2017, 15)

E culmina com um poema-denúncia do preconceito e da injustiça social, “Toda sentença é um antipoema” (pp. 79-93), com uma sentença jurídica, que vem entre aspas como um antipoema, pois tem a ver com a lei e a violência, o poder e a força, no sentido

oposto à liberdade. São catorze páginas em que a torção da sentença em poema faz irromper o absurdo da realidade instituída pela lei.

o ministério público ofereceu denúncia  
 contra rafael braga vieira  
 pelos seguintes comportamentos ilícitos  
 descritos na denúncia, a saber:

O réu é acusado de tráfico de drogas na periferia e o antipoema, depois das tantas páginas, chega ao fim como a sentença, que, sumariamente, assim termina:

após o trânsito em julgado  
 lance-se o nome do réu no rol dos culpados.

O poema é, ele todo, a denúncia da violência da sentença e do julgamento.

Mas, em “Estilhaços”, mostra-se como o poema pode imaginar um mundo outro, pois “poesia” rima com “desvia”:

– a gente, eu sei, não dizia, porque a poesia  
 teima em ser e querer muito, quer ser hoje  
 o mundo em que amanhã andarás Cecília,  
 guardar as viagens no papel e dele sacar  
 o tempo de paz em que tudo será antimercadoria,  
 e quem sabe a mochila que pesa mais e menos  
 que todas, que leva tudo e a todo canto leva,  
 que estrangeira se entranha e desvia

Outra poeta, menos conhecida, Taís Guimarães, com seu livro *Jogo de facas* (2016), lembra João Cabral com sua faca só lâmina e corta com liberdade as palavras de suas relações habituais, criando situações instáveis e inquietantes, como diz o poema da quarta capa:

afiar  
na frequência do silêncio  
a vida como pretexto

a cada faca atirada  
(excesso de pensamento)  
o coração desarmado  
é atirador cego  
mirando o ermo  
que não se acerta  
sob cálculo do erro

Estes versos são parte do poema que abre o livro e tem o título de “Atirador de facas”. Não seria o poeta esse atirador?

E fala, com dois poemas, de duas mulheres que foram radicais e trágicas em suas poéticas: a americana Sylvia Plath e a argentina Alfonsina Storni.

No poema “Pane” se delineia esse outro caminho, fora dos trilhos, dos limites demarcados, em liberdade, mas com riscos.

à deriva  
nem mar ou céu  
por onde começar

caminho nas vagas  
nas sombras  
dos objetos

(p. 33)

Como diz também em “Tudo acontece”, é a partir de um lugar intranquilo, de um lugar de instabilidade, que a poesia acontece.

simulação de segurança  
sem cinto de proteção

no solo do céu  
plantação de ventos  
tudo acontece – danos  
avarias por um relâmpago  
na ausência de chão  
viajo na turbulência  
grão perdido no nada  
não estou no comando

(p. 31)

Em “Passagem”, o sujeito refaz o mundo, a representação:

e tudo o que olho  
submerge  
se dilui

(p. 29)

O livro se divide em quatro partes: *planos de corte*, *linhas de incisão*, *prova de corte* e *pontos de sutura*. E termina com o poema “Linha de força”, em que aparece, como força formadora, o amor:

um imã une  
sul e norte

talismã  
de liga forte

amor funde  
céu e inferno

amor forja mais  
que ferro

mais que faca  
de uso interno

(p. 109)

Esse sujeito, que, em seu desassossego, corta e dissolve as representações habituais, pode dar novas configurações ao real pelo amor.

Esses poetas contemporâneos afiam a poesia para recortar o mundo de outra forma. Pelo pensamento, a reflexão, que, segundo os românticos alemães, toda obra contém em seu núcleo e cabe à crítica desenvolver, têm a liberdade de se opor ao que existe e propor outras possibilidades de mundo. Um deles é poeta e ensaísta, poeta-crítico, com o livro *Poesia pensada* (2004), em que reflete em

pequenos ensaios sobre a condição da poesia hoje, em que a palavra se banalizou. A poesia é cada vez mais escrita para uma minoria. Sua continuidade dependerá da visão crítica dos poetas sobre o mundo em que estarão vivendo.

Carlos Ávila se pergunta sobre a relação entre poesia e pensamento no poema “Perder”, de *Área de risco*:

perder tempo  
segundos  
minutos  
horas a fio  
desfiando  
o nada

perder  
– por exemplo –  
pensamentos

pode ser  
poesia?

(2012, 49)

Para Badiou (1992), além da poesia ser sempre um lugar de pensamento, haveria uma idade dos poetas, que iria desde a Comuna de Paris até depois da II Guerra Mundial, de Rimbaud a Celan, em que a filosofia se paralisou, ligada ao positivismo, à doutrina do progresso. Nessas condições, o poema pode assumir, no pensamento, estratégias e operações deixadas vagas pela filosofia, isto é, pode pensar o que ela não tinha mais condições de fazer.

Não se trata aqui de uma reflexão consciente submetida ao cogito. São, como diz Badiou, chamadas máximas de pensamento, pontos nodais do poema, onde o pensamento que ele é se indica ele mesmo como reflexão do pensamento em geral. Começaria com Rimbaud afirmando, na famosa carta a Georges Izambard, datada de 13 de maio de 1871: “C’est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense”. E voltamos a Pringent:

Não há poesia, a meu ver, sem que esse inominável *algo* seja atribuído como objetivo do trabalho poético. Não há poesia, isto é, nenhuma travessia da opacidade das línguas, nenhuma força de protesto contra a subordinação aos nomes, nenhum desafio à potência dos ídolos. Em suma, nenhum tremor vivo na concatenação das palavras, das representações, dos discursos, sem que o *algo* passe, atravesse, lance sua força desfiguradora – sem que esse nada-de-nomeável aspire para si a exigência de falar e, portanto, de ser outro, de outro modo, infixado (2017, 37).

É desse lugar intranquilo que nossos três poetas contemporâneos também falam.

## Referências

- ARENDDT, Hannah. *O que é política?* Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- ÁVILA, Carlos. *Poesia pensada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Área de risco*. Belo Horizonte: Lume, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Anexo de ecos*. Belo Horizonte: Poliedro, 2017.
- BADIOU, Alain. “L’Âge des poètes”. In: RANCIÈRE, Jacques (org.). *La Politique des poètes*. Paris: Albin Michel, 1992.
- FRÓES, Leonardo. *Vertigem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- GUIMARÃES, Taís. *Jogo de facas*. Belo Horizonte: Quixote, 2016.
- MELO, Tarso de. *Caderno inquieto*. São Paulo: Dobra, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Íntimo desabrigo*. São Paulo: Alpharrabio, 2017.
- PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Tradução de Inês Oseki-Depré e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- VALÈRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Organização de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, pp. 193-210.

## Resumo

O texto vê a poesia de três poetas contemporâneos: Tarso de Melo, Carlos Ávila e Taís Guimarães, a partir da relação do poema com o pensamento e a política. Desenvolve a reflexão de Prigent sobre a inquietude da palavra na poesia, que subverte a palavra comum da comunicação, dissolvendo as representações habituais. E retoma Hannah Arendt, que pensa a política ligada à liberdade. Com isso, pode-se ver uma política do poema, quando este se liberta do senso comum.

**Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; reflexão; crítica social; liberdade.**

## Abstract

The text examines poems of three contemporary poets, considering the relation of the poem with thought and politics. It develops the ideas of Prigent about the intranquility of the word in poetry, which subverts the common word used in communication and dissolves habitual representation. It brings Hannah Arendt, who sees politics connected to freedom. So one can see the politics of poetry when it frees itself from common sense.

**Keywords: contemporary Brazilian poetry; reflection; social criticism; freedom.**



# ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO



## **Catatau, de Paulo Leminski: leitura e ultrapassagem**

Antonio Ricardo Ribeiro Cidade\*

A ruptura com a cultura tradicional promovida pelas vanguardas europeias nas duas primeiras décadas do século XX mudou radicalmente a forma de pensar e de fazer arte no mundo ocidental. Libertada da concepção monolítica de verdade construída pelo positivismo, a arte volta-se para o fragmentário, o simultâneo, o indeterminado. A lógica aristotélica, dicotômica, substancialista e excludente, dá lugar a uma lógica baseada na correlação, onde os opostos não são excluídos, mas se integram, complementando-se. É a mesma lógica dos ideogramas chineses. A razão é contestada. Sua incapacidade de compreender o mundo é denunciada pelo nonsense e irracionalismo dos dadaístas.

Toda essa avalanche de questionamentos teve como consequência, no campo da literatura, o questionamento do próprio fazer literário. A subsequente crise do prestígio da literatura como paradigma cultural pode ser compreendida de muitas maneiras. Uma delas seria a perda de algumas funções que se tornaram obsoletas com o advento da fotografia e do cinema. Com a proliferação das salas de cinema, o apelo da literatura como meio fácil de despertar a adrenalina através das narrativas de aventura ou dos contos de terror já não seduzia o leitor, conquistado pela sétima arte e o encanto da sala escura e suas imagens em movimento. Assim, a literatura entrou em

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

crise e, em reação semelhante àquela esboçada pela pintura quando precisou descobrir um espaço à parte daquele ocupado pela máquina fotográfica (cf. Bastos: 2009), buscou recuperar etimologicamente o significado da palavra “poesia”, do grego “poiéo”: “criar”, “inventar”, “fazer”, de modo a se firmar como invenção de um real, e não como mera imitação do real.

*Catatau* é herdeiro desse momento de ruptura, em que a literatura se liberta da tarefa de representação do real para representar a si mesma na brotação contínua da linguagem. O desprezo pelas normas e convenções deu azo a uma experimentação da linguagem sem precedentes. A imaginação sem fios e as palavras em liberdade dos futuristas, o multiperspectivismo cubista, o absurdo e a incompreensibilidade dadaísta, o ilógico surrealista, todos esses conceitos da vanguarda, surgidos no início do século passado na Europa, passaram, em grande medida, a fazer parte do repertório daqueles escritores cuja obra se distingue pela experimentação radical da linguagem. Ao questionar ou rejeitar as categorias tradicionais da narrativa (os princípios da objetividade, a linearidade dos conceitos de tempo e espaço, o encadeamento lógico-causal do enredo, o pretense caráter representativo da linguagem), o romance moderno convoca um leitor mais participativo, capaz de suplementar as várias lacunas que o autor deixa no texto. Dessa maneira, o romance eleva o leitor à categoria de concriador. A ausência de conexões lógico-causais no corpo do texto obriga o leitor a suplementar todas as conexões necessárias para a construção de sentido da obra. Não linear, fragmentado, esfíngico e transgressor, o romance vanguardista tem, para muitos, seu marco inicial no *Ulisses* (1922), de James Joyce. O parentesco do *Catatau* com a obra do escritor irlandês evidencia-se tanto na forma minuciosa e artesanal com que ambos trabalham a linguagem quan-

to no uso extremamente produtivo e original da “palavra-valise”, à qual dedicamos uma seção deste ensaio, afinal se trata de uma das principais estratégias ficcionais usadas na construção do *Catatau*.

Ainda nesta introdução, convém relacionar alguns antecedentes de *Catatau* na literatura brasileira. Por sua escrita desconcertante e original, pelo uso dos recursos da paródia e da montagem, pela exploração e manipulação de frases feitas, pela adulteração de expressões de uso comum, ou ainda pelas rupturas sintáticas, pela presença sagaz do humor e pelo uso criativo dos trocadilhos, podemos dizer que *Catatau* é descendente direto da prosa revolucionária que Oswald de Andrade desenvolveu em seus romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Além de todos esses procedimentos, encontrados tanto nas obras oswaldianas citadas quanto em *Catatau*, podemos relacionar a obra de Leminski a outra obra de Oswald de Andrade, o “Manifesto da poesia pau-brasil”, publicado em 1924. Nesse manifesto, o poeta paulista expõe ideias e princípios que servem de fundamento ao projeto do *Catatau*: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”; ou: “Pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (2017).

Continuando a linhagem de escritores cuja narrativa inventa sua própria linguagem, temos João Guimarães Rosa e seu *Grande sertão: veredas*. Ao lado da experimentação linguística, comum a ambas as obras, Haroldo de Campos lista outros contributos, como “modos de dizer, circunlóquios, cadências” (1989, 4). A estes, podemos acrescentar o uso criativo dos provérbios e ditos populares; o grande número de aforismos e frases de cunho existencial; os neologismos; o aproveitamento dos vocabulários arcaico, culto, coloquial e regional; e a sintaxe típica da linguagem oral. *Catatau*, trilhando

os novos caminhos da prosa apontados por *Grande sertão*, pode ser compreendido como uma resposta aos desafios apresentados por esta obra-prima.

Entre *Grande sertão: veredas* e *Catatau* existe ainda uma outra obra a ser considerada como antecedente do romance-ideia de Paulo Leminski: *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Como principais pontos de semelhança entre as duas obras podemos citar a prolífica mistura de poesia e prosa expressa na complexa organização sonora do tecido verbal (assonâncias, aliterações, paronomásias, ecos, rimas); e a quase ausência de enredo. Existe também uma grande semelhança no aspecto gráfico em que o texto se apresenta na página. Justificado à esquerda e com a margem direita livre, os dois textos se manifestam visualmente como se fossem escritos em versos livres e não em prosa. Não por acaso, Haroldo de Campos é um dos três autores aos quais Leminski dedicou seu romance-ideia.

Com base na divisão de Wolfgang Iser do processo de construção literária em “atos de fingir” – a saber: seleção, combinação e desnudamento da ficcionalidade – este ensaio procura descrever como as várias estratégias ficcionais utilizadas por Paulo Leminski em *Catatau* são postas em movimento durante o ato de leitura.

## 1. A seleção

Em seu livro *O fictício e o imaginário*, Iser argumenta que “o que caracteriza a literatura é a articulação organizada do fictício e do imaginário” (2013, 28). Segundo o autor, “o texto ficcional contém elementos do real” que, enquanto “atos de fingir”, servem para “a preparação de um imaginário”. Ao escrever sua obra, um autor seleciona elementos do real e os insere em seu texto. A realidade repetida no texto pelo ato de fingir sofre forçosamente

uma transformação, pois, ao ser retirada do mundo a que pertence, torna-se signo de outra coisa. Ocorre então uma irrealização das realidades incluídas no texto. Para o objetivo deste ensaio, a seleção interessa não só como meio de revelar as condições de produção de *Catatau*, mas como método que permita a apreensão da intencionalidade da obra.

A esse respeito, Iser esclarece:

A seleção possibilita então apreender a intencionalidade de um texto. Pois ela faz com que determinados sistemas de sentido da vida real se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, se transmutem no contexto de interpretações recíprocas. Ela, por fim, se manifesta no controle de tal interpretação, porquanto o campo de referência único separa os elementos escolhidos do segundo plano, que, por efeito da escolha, é excluído e, desta maneira, concede à visibilidade do mundo reunido no campo de referência uma disposição perspectivística. Neste processo, esboça-se o objeto intencional do texto, que deve sua realização à irrealização das realidades incluídas no texto (2013, 36).

Em *Catatau*, os elementos do mundo real escolhidos por Leminski para a elaboração do texto vêm, em sua maioria, da filosofia, da ciência e da literatura. História, fauna e flora brasileiras, assim como a cultura popular, evidenciada no uso inventivo de provérbios e ditos populares, também se fazem presentes. Para este ensaio, a teoria de Wolfgang Iser importa como roteiro de leitura diferenciado, que permite pôr em relevo a recriação da obra pelo leitor.

### 1.1 O mundo referencial, tempo e espaço de *Catatau*

A ideia veio à cabeça em uma sala de aula, quando Leminski discorria sobre a ocupação holandesa do Nordeste no século XVII, entre 1630 e 1654. Falava de Maurício de Nassau, um alemão que, tendo sido nomeado governador-geral da nova colônia, trouxera consigo um grande número de militares e um séquito de sábios, cartógrafos e artistas. Estabelecendo-se em Olinda construiu o primeiro jardim botânico e o primeiro zoológico da América do Sul. Em exibição, os animais e plantas nativas do Brasil. Durante a aula, Leminski criou a seguinte “hipótese-fantasia”: e se Descartes tivesse vindo com Nassau para o Brasil? A resposta é *Catatau*.

Começaremos a análise da seleção pelo título. A palavra *catatau* é polissêmica por natureza. Significa “pancada”, “surra”. Também quer dizer “discurseira”, “discurso prolongado”. Pode ainda significar “uma espada velha”. Pode designar uma coisa grande (calha-maço), como pode significar uma coisa pequena (nanico, baixote). É importante notar que a polissemia e a ambiguidade que perpassam toda a obra já se encontram inscritas no nome do livro. Isso mostra que *Catatau* segue um cálculo muito elaborado, em que os princípios que norteiam o todo aparecem em cada uma de suas partes. “O todo sem a parte não é todo, a parte sem o todo não é parte”, ensina Gregório de Matos (1975, 307).

As epígrafes, em número de quatro, são muito importantes enquanto campos de referência da narrativa. A primeira é de George Marcgraf, matemático e naturalista alemão que veio para o Brasil na comitiva de sábios patrocinada por Maurício de Nassau. Ela funciona como aperitivo da sensação de desorientação que o leitor está prestes a experimentar durante a leitura do livro. Como campo de referência, representa os discursos da ciência. A segunda é de

Nicolas d'Autrécourt, filósofo francês do século XIV, considerado cético. Cético, por definição, é aquele que põe em dúvida as verdades aceitas pela sociedade. Ao questionar os métodos científicos afirmando que nada pode ser conhecido com certeza, o ceticismo prenuncia o mais famoso postulado da mecânica quântica: o princípio da incerteza desenvolvido por Heisenberg em 1927. Reforça aqui o campo da filosofia. A terceira epígrafe é de uma dupla de escritores do século XIX e faz com que a hipótese falsa que deu origem ao livro seja ao menos verossímil: Descartes fazia parte da corte de Nassau na Europa, onde viveu por vinte anos e recebeu instrução militar. A última epígrafe é do próprio Descartes, e é bastante enigmática. Não sabemos se é verdadeira ou inventada; fala de obscuridade de princípios e reelabora a fábula da fila de cegos sendo conduzidos por outro cego, em direção ao abismo.

A leitura das primeiras páginas da obra nos permite apresentar os personagens e o enredo. A primeira página é a materialização da hipótese inicial, que se realiza como texto. A narrativa em primeira pessoa começa *in medias res*, fazendo uma brincadeira com o famoso silogismo de Descartes: “Penso, logo existo”: “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis” (Leminski: 2014, 15). O personagem, cujo nome é a versão latinizada de René Descartes, encontra-se debaixo de uma árvore do parque zoo-botânico do palácio de Vrijburg/Olanda. Munido de uma luneta em uma mão e um cigarro de maconha na outra, contempla, sem entender, os animais e as plantas do horto-zoológico de Nassau. A ambiguidade aparece aqui mais uma vez: ver o mundo tropical através da lente de uma luneta simbolicamente aponta para o distanciamento do europeu e sua cultura em relação ao novo mundo, enquanto o cigarro alucinógeno, confecção-

nado a partir de uma planta nativa, simboliza a aproximação com a cultura da terra tropical. O pai da razão se vê incapaz de usar a razão diante da exuberância de formas exóticas em que se configuram os animais e as plantas dos trópicos. “Penso, mas não compensa” (p. 16), diz. E acrescenta: “Este mundo não se justifica, que perguntas perguntar?” (p. 19). Admitindo o fracasso da razão, afirma: “Este mundo é o lugar do desvario, a razão aqui delira” (p. 19). Cartesius espera por Articzewski na esperança de que o amigo explique estes “monstros da natureza desvairada”: “Articzewski me tirará pelo coração a tempo da via das minhas dúvidas” (p. 20). Podemos notar aqui uma isomorfia entre personagem e leitor. Da mesma forma que Cartesius espera pela explicação do amigo, o leitor espera uma explicação que o ajude a se orientar na floresta de signos que constitui o texto. Mas essa explicação nunca virá. É o próprio autor curitibano quem esclarece: “O inesperado é sua norma máxima” (p. 215). O que chega para o leitor é sempre informação nova. Assim, o protagonista vai passar o livro todo esperando por Articzewski, que só chegará na última página. *Catatau* é, portanto, a estória de uma espera, o que nos autoriza a relacioná-lo com a peça teatral *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. A diferença é que na peça do autor irlandês o personagem Godot não chega jamais. A chegada de Articzewski, porém, será em vão, pois ele chega bêbado e incapaz de fornecer as explicações que Renatus Cartesius tanto deseja.

Nesse início de narrativa, o único acontecimento é uma divertida paródia da lendária cena em que Newton, o pai da física, está sentado debaixo de uma árvore e lhe cai uma maçã na cabeça. Mas, no universo carnavalizado de *Catatau*, Cartesius, em vez de uma maçã, recebe uma cagada na cabeça. O responsável pela infâmia é um bicho-preguiça alojado na árvore sob a qual o filósofo se

sentara. “Ora senhora preguiça” exclama Cartesius, “Vai cagar assim na catapulta de Paris!” (p. 26). Podemos então resumir o enredo: Descartes, transportado para a Olinda ocupada pelos holandeses no século XVII, está sentado embaixo de uma árvore observando com lunetas a fauna e a flora do Brasil esperando pelo amigo polonês para que este explique o Brasil. Nada mais acontece até o fim do livro. “Dentro de poucos instantes não vai acontecer nada. Tomem cuidado” (p. 76), adverte o narrador. “Se algo ocorre”, diz Roland Barthes, citado por Iser na página 377 de *O fictício e o imaginário*, “é no modo de enunciar, não na sequência do que é enunciado”. O narrador de *Catatau* é claro a esse respeito: “o que narra, varro”. O desdobramento dessa atitude é um texto em que o significante tem primazia sobre o significado. Não por acaso, Haroldo de Campos, ao se referir a Leminski no ensaio “Leminskiada barrocodélica”, chama-o de “romancista do significante”.

O terceiro personagem que abordaremos é o mais surpreendente e original do livro: Occam, o monstro maligno do texto, o papaletras. Leminski acredita ter criado “o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira” (p. 212). A aparição de Occam não perturba apenas as palavras que lhe seguem: ele é atraído por qualquer perturbação de sentido no texto. É um personagem que não existe e se manifesta como um desarranjador do texto. O monstro, como é muitas vezes chamado pelo narrador, é homônimo de Guilherme de Occam, monge-filósofo franciscano que viveu na Inglaterra do século XIV. Ficou famoso por ter criado o princípio lógico da Navalha de Occam, o qual estabelece que, dada uma hipótese, deve-se escolher a teoria explicativa que implique o menor número de premissas assumidas e o menor número de entidades. A navalha de Occam cortaria, assim, tudo o que fosse complicado na

explicação de um fenômeno, ficando então com a explicação mais simples. É exatamente o contrário do monstro Occam de *Catatau*. Este se alimenta justamente da proliferação de palavras, paradoxos, frases feitas (e desfeitas) e jogos polilíngues. Occam é responsável por aumentar a ilegibilidade do texto e, ao mesmo tempo, elevar sua temperatura informacional. Sua aparição é desconcertante e subversiva, sempre expondo os limites lógicos da linguagem e fazendo com que o texto se volte sobre si mesmo. Suas intervenções na narrativa expõem, por assim dizer, as entranhas de seu próprio código. Atuando sub-repticiamente no discurso, denuncia seu aspecto normatizante e ilusionista. “Occam vê o óbvio. Deixa o óbvio ali. Pensa uma oração e o óbvio desaparece. Occam não pensa nada, se nadifica e falta” (p. 22). Esse “monstro de vanguarda”, como o denomina o próprio autor, distorce sentidos automatizados ao produzir estranhamentos através de construções inesperadas, como a proliferação das palavras-valises. A título de demonstrar o efeito causado por Occam no texto, vale a pena transcrever o longo trecho a seguir:

Tomada da posição pelos homens do monstro, o 2º da Cavalaria Desmontada. Gistro o mexistofalante e regislo o ventoinvelho, arcoisercarca espadaptada. Conseculência confenorme. Constróiturma, semprexemplo. Interravales inteligentalha desvendez. Pérsiagunta almapriasma, farofídio estertora escolalápis. Baptistmos exurbebrutamontes escalacalipse quasarmazém. Álcoolalá nervervos. Quaso é a cegoseguinte acontececoronha. Mon. Homemon. Monge, tostemonja. O espinhoritmo da manchamusa, corvorpo gorpso bolachasanguedemula, sapatapasso de tábularolha. O catapulcancro trancabronca as cobracabroe-

zas: trocetroia por uma bombaocada para cadaunze. Aquilatacálculo. Olhego para ulmimbrividigo, quevedeво vendavândalo quebreca a obradobra, cobrabobásbaro. Nervervorosa, gotagotamorre. A togomorre baboborel. Tantalicodecomida trabalhanse? (p. 190).

E o texto continua assim por mais de três páginas, em prova da incapacidade de Renatus Cartesius explicar a realidade do mundo através da razão. “Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo” (p. 20), suplica Cartesius. Mas Occam é implacável em seu ataque às normas da razão e do texto bem-comportado. O narrador, ante a iminência do aparecimento do monstro textual, previne o leitor: “Vai haver um mal-entendido, fazendo as vezes de desentendimento. Os entes de razão estão indo caminho da execução, acontece algo daquilo que eu conto” (p. 23).

Além dos discursos, personagens e enredo, um elemento muito importante dentro da seleção feita pelo autor é o latim. Ele aparece já na primeira página, em uma referência à obra *Tristia*, do poeta Ovídio, considerado em seu tempo, século I, o maior de todos os poetas latinos. Essa obra foi escrita enquanto o poeta, após ser banido de Roma pelo imperador Marco Aurélio, encontrava-se exilado no reino do Ponto, onde hoje é a Romênia. A passagem a que Cartesius se refere é aquela em que o poeta romano afirma: “Aqui eu sou bárbaro, pois não sou entendido por ninguém”. Entre os inúmeros idiomas que fazem parte do caldeirão linguístico que é *Catatau* (holandês arcaico, tupi, inglês, francês, alemão etc.), o latim é o que mais aparece. Está espalhado pelo livro inteiro. Esta estratégia reforça o caráter paródico do texto, já que René Descartes escreveu a maioria de suas obras em latim.

Podemos agora afirmar que a intenção de *Catatau* começa a se delinear. Ao inserir no texto um filósofo, considerado o pai da razão, símbolo da lógica ocidental, e situá-lo no meio do Brasil seiscentista, povoado por bestas e plantas tropicais que ele não consegue explicar através da razão, o livro traz à tona os limites dos discursos científicos como forma de apreensão do real. Sob o efeito da marijuana, a lógica cartesiana, retirada de seu contexto europeu, torna-se irreal. Essa irrealidade é expressa concretamente no texto através das intervenções de Occam, o monstro textual. Por isso mesmo, Occam pode ser visto como presentificação do autor no corpo textual, pois realiza a intenção da obra de mostrar “o fracasso da lógica cartesiana branca no calor” tropical (p. 212). O leitor, confrontado pelos elementos que o texto retira dos campos de referência, assume uma perspectiva que lhe permite refletir criticamente sobre o que foi excluído do texto. Assim, a leitura de *Catatau* permite que questionemos a validade da lógica e seus discursos.

## **2. A construção de sentidos por meio da combinação**

A correspondência intratextual da seleção é a combinação dos elementos textuais. A combinação é um ato de fingir que “abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (Iser: 2013, 37). Ela se expressa, no plano lexical, pelo uso de neologismos e das palavras-valises. Por exemplo, na palavra-valise “crucidado” (Leminski: 2014, 47) existe a combinação de “crucificado” e “trucidado”. A dupla e simultânea referência cria uma instabilidade semântica que transgride o significado lexical de ambas as palavras. O significado literal desaparece, “em favor de certos relacionamentos”. Desses relacionamentos entre referentes de

uso designativo nasce então uma nova referência, de uso figurativo. Esse novo referente remete a um significado que não é de natureza verbal. O novo sistema de referência surge da configuração concreta de um imaginário. O sentido resulta, portanto, da operação semântica entre texto e leitor, sendo o primeiro a condição para a realização de um imaginário por parte do segundo. Por isso, o sentido da palavra-valise “cruidade” só pode ser apreendido como uma imagem concreta das crueldades e injustiças sofridas por Jesus. Por ampliação metonímica, essa imagem extrapola a circunstância histórica, para se referir às crueldades e injustiças a que o homem é submetido pelos sistemas políticos através dos tempos. É a imaginação do leitor que atualiza o sentido do neologismo. Por ser a palavra-valise um recurso muito produtivo em *Catatau*, vamos analisar mais detalhadamente seu uso no romance-ideia de Leminski.

Palavra-valise é uma palavra que carrega dois sentidos. Tendo em vista sua constituição polissêmica, não permite a fixação de um sentido determinável diretamente dos sistemas de referência existentes. Convoca a participação ativa do leitor, que passa a ter um papel de coautoria na construção do sentido. Como esse sentido se constitui a partir de uma imagem formada pela imaginação do leitor, o texto inventivo se perpetua nas constantes e múltiplas atualizações que cada leitura proporciona. O relacionamento entre dois campos referenciais justapostos amplia os horizontes semânticos de suas partes constituintes, produzindo uma imagem portadora de um sentido que não se encontra previamente no texto. Por seu método de composição, que privilegia a criação de imagens, a palavra-valise se assemelha ao ideograma chinês. Ambos se caracterizam por carregar dois sentidos. Segundo Haroldo de Campos, “no pensamento por imagens do poeta japonês o haikai funciona como uma espécie

de objetiva portátil”, capaz de “captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível” (1975, 65). Criações como “traducadilhos” (tradução + trocadilho), “Malandrágoras” (Malandra + mandrágora) e “metempsicoisas” (metempsicose + coisas), que encontramos em *Catatau* aos milhares, dispara no leitor um número de processos mentais cujo efeito é a criação de imagens de cunho poético. Trata-se, por assim dizer, de poesia encapsulada em palavra. São responsáveis, em grande medida, pela diluição da fronteira entre poesia e prosa.

As operações no corpo sonoro do texto – como as rimas, assonâncias e trocadilhos – também fazem parte da combinação e são, portanto, produtos dos “atos de fingir”. Destacaremos aqui o uso da paronomásia, ou trocadilho, como recurso poético-musical. Presente, por exemplo, nos pares ergo-ego, imenso-imerso, animais anormais, mundo-fundo e incerto inseto, o trocadilho – um recurso característico da poesia concreta – se faz presente em todo o livro. Trata-se de jogo de palavras que acentua o caráter lúdico do texto, confundindo o leitor e produzindo frases de duplo sentido. O uso da paronomásia, além de conferir ao texto de *Catatau* a musicalidade típica da poesia, amplia as fronteiras do significado lexical, no qual os sentidos aparecem sempre relativizados pelo efeito da correlação de som e sentido.

Ao falar da seleção dos campos de referência do mundo real no capítulo anterior, dissemos que ocorre uma irrealização das realidades inseridas no texto. Em relação à combinação dos elementos intratextuais, ocorre uma realização do imaginário, “que perde seu caráter difuso” e “ganha uma determinação que não lhe é própria” (Iser: 2013, 33). É através dessa notável relação de ambivalência entre real e imaginário que o leitor pode compreender “ser a realida-

de um poder de sonho e o sonho uma realidade” (Bachelard: 2001, 13). É ainda essa ambivalência que possibilita a materialização da imagem literária, um produto da “ação direta da imaginação sobre a linguagem” (p. 18).

A criação de imagens por parte do leitor promove uma desierarquização entre os polos de produção (autor) e recepção (leitor). Deslocado da posição passiva de receptor da criação do autor, o leitor recupera as condições que deram origem à obra, transformando-se, ele próprio, em poeta na recriação da obra durante o ato de leitura. O leitor se transforma em autor em função do imaginário, pois “o próprio do poeta é a faculdade produtora de imagens” (Campos: 1975, 190). Assim, na leitura de *Catatau*, o leitor, abandonando “os bons hábitos estadados” de leitura (Rosa: 2009, 106), adquire a capacidade de ultrapassar a si mesmo e ao mundo que o cerca. “Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”, ensina Gaston Bachelard, pois “pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas” (2001, 3).

### **3. O desnudamento da ficcionalidade e a poética de *Catatau***

Uma das características da prosa moderna é, sem sombra de dúvida, sua inclinação metaficcional. É com propriedade, portanto, que Ronaldes de Melo e Souza observa que, “desdobrado em autor e crítico de sua criação, o narrador autoconsciente solicita um leitor criticamente atento” (2000, 31). A nosso ver, esse é o tipo de leitor capaz de perfazer o projeto estético ambicioso de *Catatau*. Através do desnudamento de sua ficcionalidade, o romance-ideia de Paulo Leminski transforma o leitor ingênuo em receptor capaz de perceber o que se esconde por trás dos discursos estabelecidos. Importa aqui tomar a metaficção como explicitação do “contrato” entre autor e

leitor. Por meio desse contrato, o autor interpela o leitor e fornece pistas para a compreensão da obra. Podemos dizer que, de certo modo, *Catatau* traz inscrito em seu corpo textual a poética de seu autor. À luz dessa poética, tentaremos resgatar os procedimentos literários que orientaram sua composição.

Na folha de rosto do livro, abaixo do título, o leitor encontra a seguinte advertência: “...usque consumatio legendi!”, que pode ser traduzida como “...leitura dolorosa até o fim!”. Antes do início da narrativa, em outra mensagem direta, sob o título “REPUGNATIO BENEVOLENTIAE”, Leminski diz ao leitor que “vire-se”, pois nega-se “a ministrar clareiras” para o entendimento da floresta de signos que é o *Catatau*. Entretanto, essa falta de consideração é só aparente. Ou, pelo menos, o autor parece ter voltado atrás, já que, a partir da segunda edição, incorporou ao livro dois textos de sua própria autoria – “Descordenadas artesianas” e “Quinze pontos nos iis” – que são gestos explicitamente amigáveis de aproximação com o leitor. Ao lê-los, o leitor se mune de conceitos e senhas para a interpretação do livro. Ambos funcionam como bússolas a nortear o leitor no meio do vasto oceano de informações em que se configura *Catatau*. A legibilidade aumenta bastante e passagens que pareciam ininteligíveis passam a fazer sentido.

No primeiro desses textos, “Descordenadas artesianas”, Leminski dá a conhecer como o livro nasceu e explicita a “hipótese-fantasia” que originou *Catatau*. Apresenta o personagem abstrato Occam, o monstro “que habita as profundezas do Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro” (p. 212). Também justifica a escolha da palavra *catatau* como título: “A multiplicidade de leituras o *Catatau* já traz inscrita na própria multiplicidade de sentidos de que é portador seu próprio nome, uma das palavras mais

polissêmicas do idioma” (p. 214). Informa que o romance se fez “se esbanjando em bizarras excêntricas até os últimos limites lógicos e sintáticos do lúdico”. O segundo texto, “Quinze pontos nos iis”, é mais abrangente do que o primeiro. A preocupação em orientar o leitor sobre como proceder diante de uma narrativa desconcertante por sua originalidade é evidente:

No *Catatau*, a expectativa é sempre frustrada. O leitor jamais sabe o que esperar: rompe-se a lógica e as passagens de frase para frase são regidas por leis outras que não as normas da sintaxe discursiva “normal”. Existe literalmente um abismo de frase para frase, abismo esse que o leitor deve transpor como puder (como na TV, entre ponto e ponto) (p. 215).

O leitor toma consciência de que a desorientação a que é submetido durante a leitura faz parte de um projeto estético-literário muito bem elaborado. Esse projeto não é fruto de uma postura artística na qual se busca o novo pelo novo, mas sim de uma escrita radical que deseja “lançar bases de lógica nova” e, em seu “parque de palavras, sentenças, períodos”, “locações populares” e estrangeirismos, tenta “captar, ao vivo, o processo da língua portuguesa operando” (p. 216).

Indiscutivelmente enriquecedores como vias de acesso à mente do autor, esses textos, contudo, não são imprescindíveis para se conhecer a poética que subjaz à arquitetura de *Catatau*. O livro traz sua poética inserida no próprio corpo do texto. A leitura atenta e interessada permite que o leitor encontre as orientações, conceitos e senhas necessárias para a recriação da obra durante a leitura. Da cornucópia verbal de *Catatau* saem as chaves para sua

própria interpretação. As estratégias metaficcionalizam produzem um efeito de desautomatização dos hábitos de leitura, forçando o leitor a adotar uma visada crítica em relação ao texto. Isto significa dizer que o leitor passa a entender o livro não só como crítica à lógica eurocentrada e sua incapacidade de compreender a realidade dos trópicos, mas também como crítica aos hábitos conservadores de escrita e leitura. A narrativa da aventura de Descartes nos trópicos é também a narrativa da aventura que Leminski empreende ao escrever um livro que, renovando ideais vanguardistas como a insubordinação às fórmulas preestabelecidas e a experimentação radical com a linguagem, desafia as categorizações de gênero e retira o leitor de seu lugar de conforto.

Segundo Iser, o desnudamento do ficcional transforma o mundo organizado no texto literário em um “como se” (2013, 43). Logo, o leitor passa a encarar a narrativa em primeira pessoa de *Catatau* “como se” fosse de Descartes. As realidades inseridas no texto pelo autor e recriadas na leitura pelo leitor passam, então, a ser signo de uma outra realidade. Descartes sai de cena para dar lugar ao próprio Leminski narrando não mais o fracasso da razão diante da nova realidade tropical. A narrativa agora remete ao próprio fazer literário, expondo os conceitos usados pelo autor na fatura da obra. O leitor, após ter recriado, através do imaginário, o mundo retratado no texto através da seleção e da combinação, reage agora ao mundo que ele mesmo criou através da imaginação. “Truque: repito o que digo e discuto com o eco” (Leminski: 2014, 84). O imaginário do leitor entra em ação uma segunda vez, transformando as imagens que criou em imagens de uma outra coisa, diferente do mundo criado por ele: o mundo da criação literária sob o ponto de vista do autor.

É dessa maneira que, em certas passagens do livro, o leitor tem uma atitude diferente em relação ao que lê. Diante de uma frase como: “Quando a dúvida dividir o entendimento entre um enigma e um signo, algo diz duas coisas de cada vez” (p. 45), deixa de associar a enunciação ao protagonista de *Catatau*, Renatus Cartesius, e passa a vê-la como mensagem cifrada do autor ao destinatário do romance. Essa percepção é acentuada por passagens subsequentes: “Em geral, quando estou dizendo uma coisa, particularmente – estou falando diferente: nunca disse isso, o tom é outro. O sentido é neutro” (p. 46). O sentido é neutro porque não é dado verbalmente, precisa ser apreendido como produto do imaginário do leitor, ou seja, através de imagens. “Imagênesis!” (p. 67). A imagem de um autor que se dirige ao leitor, tomando o lugar do narrador protagonista Cartesius, é reforçada pelo uso de gírias dos anos 70, época em que o livro foi escrito. Essas gírias – “chinfra”, “curtir um barato”, “noia”, “papelão” etc. – não são verossímeis na boca do seiscentista Descartes. Fazem sentido quando as associamos ao poeta e escritor Paulo Leminski. O livro se torna, em grande medida, a narrativa de sua própria criação: “façamos uma hipótese, por exemplo, este livro” (p. 60). E o que lemos já não são as agruras do pai da razão transportado da Europa para o Nordeste brasileiro do século XVII, mas os contorcionismos verbais de um autor vanguardista que luta contra o óbvio, o fácil, o lugar-comum. Desse modo, o narrador/autor expõe seus métodos: “Fabrico o impossível no interior disto, dou fundamentos ao inscrível, ilumino o subentendido, elimino os matrimônios indissolúveis entre som e senso” (p. 61). Ao leitor já não cabe a busca por um significado último da obra, mas o que importa é se deixar envolver pelo jogo contínuo das múltiplas interpretações que o livro oferece. Já não se trata de representar o mundo, mas de representar a própria linguagem. Em

relação a esta afirmação, o narrador diz que “só para quem não sabe, a arte representa; para quem sabe, a arte é distração, lei livre, aleata” (p. 63). Em latim, a palavra “aleata” quer dizer “jogo”. Seu uso é muito pertinente, pois, em se tratando de um livro que usa um grande número de estratégias ficcionais para enredar o leitor, o modo de ser do jogo tem o potencial de lançar luz sobre essa relação. A esse respeito, Hans-Georg Gadamer diz que “todo jogar é um ser-jogado. O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador” (1998, 181).

*Catatau* propõe um olhar que não seja objetivo, que não reduza tudo a coisas. “O objetivo anula o entendimento”, diz o narrador. E, parodiando Camões, explica: “O Observador destrói a coisa observada, a percepção é a pior catástrofe que sobre nós tem se abatido por esses trechos: transforma-se o confessor na culpa confessada, a confissão passada” (p. 91). E problematiza a questão: “Ver tudo é bom? É ver? Ver é fazer alguma coisa: por muito ver, cegaram mil, procurando-os na memória, encontro outras vítimas do esquecimento” (p. 23). O tema da visão aparece muitas vezes no livro, como nos pares de frases: “Vê se não erra” e “Vê, senão erra”. Novamente está aqui em evidência o hábil e original uso que o autor faz do jogo de palavras.

## **Conclusão**

A leitura de *Catatau* revelou uma obra extremamente elaborada, na qual aparentemente nada faz sentido. Contudo, submetida a uma segunda leitura, revela uma miríade de referências e estratégias de diálogo ficcional que estimulam o leitor a produzir imagens portadoras de sentido. A narrativa exerce um fascínio progressivo sobre o leitor, enredando-o inelutavelmente no vasto jogo de inter-

pretações que a obra suscita. A teoria sobre o fictício e o imaginário, de Wolfgang Iser, nos permitiu refazer os caminhos e procedimentos que o autor usou ao compor a obra. Assim, foi possível dividir nosso ensaio em três momentos: a seleção dos campos referenciais retirados do mundo real e inseridos no texto, a combinação intratextual desses campos e o desnudamento da ficcionalidade do texto como estratégia metaficcional que proporciona ao leitor reagir ao que ele mesmo criou.

Paulo Leminski criou um texto que coloca a linguagem como protagonista de uma narrativa ousada e criativa. Um texto que tem “muito mais lugares onde esconder as coisas do que coisas para esconder” (p. 189), querendo dizer com isso que o significante é o que importa, não o significado. Reduziu o enredo ao mínimo para que a linguagem se desenvolvesse ao máximo. Abriu, dentro do próprio texto, canais de diálogo com um leitor imaginário, de quem mostrou não abrir mão em seu projeto vanguardista. “Passe para cá, fique do meu lado, compre minha briga, chore comigo que eu vou te contar tudo” (p. 110), apela o narrador ao leitor. “Chega de pensar. Vamos fazer as pazes, influenciar amigos, trazer ótimas novíssimas”, continua adiante (p. 111). Para quem gosta de usar a imaginação na interpretação de obras literárias, neste livro “a chuva do sentido enche a terra. Senso e contrassenso, campo e contracampo, contaminam-se” (p. 95). Enfim, podemos concluir que *Catatau* é, por sua elaborada composição, um instrumento pedagógico poderoso, capaz de ampliar os horizontes habituais da leitura, levando o leitor a encetar uma grande quantidade de processos mentais que proporcionam a ultrapassagem de si mesmo e resultam em grande prazer estético, como somente as obras literárias de experimentação radical com a linguagem proporcionam.

## Referências

- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia pau-brasil” e “Manifesto antropófago”. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 24 jul. 2017.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BASTOS, Dau. “Viva a vanguarda: literatura brasileira contemporânea à luz da ruptura”. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 1, nº 1, jun. 2009, pp. 33-51. Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/ensaios/25-ensaios-1-edicao/98-viva-a-vanguarda-literatura-brasileira-contemporanea-a-luz-da-ruptura>>. Acesso em 13 mai. 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. “Leminskiada barrocodélica”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Letras, 2 de setembro de 1989, p. G4.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau; um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1975.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. “Introdução à poética da ironia”. *Linha de Pesquisa*, n° 1, 2000, pp. 27-48.

## Resumo

Este ensaio tem por objetivo a interpretação de uma das mais arrojadas obras da literatura brasileira contemporânea. Começamos localizando-a historicamente na esteira da revolução deflagrada pelas vanguardas europeias no início do século XX. Em seguida, levantamos seus antecedentes literários. Pelo seu caráter radical de experimentação com a linguagem, por sua ruptura com as categorias tradicionais do romance, o texto se apresenta como uma floresta de signos. A leitura de *Catatau* revela uma narrativa extremamente elaborada, em que aparentemente nada faz sentido. Contudo, submetida a uma segunda leitura, deixa ver uma miríade de referências e estratégias de diálogo ficcional que estimulam o leitor a produzir imagens portadoras de sentido. Exerce um fascínio progressivo sobre o leitor, enredando-o inelutavelmente no vasto jogo de interpretações que suscita. A teoria sobre o fictício e o imaginário, de Wolfgang Iser, nos permitiu refazer os caminhos e procedimentos que o autor usou ao compor a obra. Assim, foi possível dividir nosso ensaio em três momentos: a seleção dos campos referenciais retirados do mundo real e inseridos no texto, a combinação intratextual desses campos, e o desnudamento da ficcionalidade do texto como estratégia metafictional que faculta ao leitor reagir ao que ele mesmo criou na imaginação.

**Palavras-chave:** Paulo Leminski; metaficção; literatura contemporânea.

## Abstract

This essay aims to interpret one of the most daring works of contemporary Brazilian literature. We began by locating the work historically in the wake of the revolution launched by the European avant-garde in the early 20th century. Then we raised his literary background. By its radical character of experimentation with the language, by its rupture with the traditional categories of the novel, the text seems a forest of signs for the reader. The reading of *Catatau* reveals an extremely elaborate text, in which apparently nothing makes sense. However, after a second

reading, we find a myriad of references and strategies of fictional dialogue that stimulate the reader to produce meaningful images. The narrative exerts a progressive fascination on the reader, who becomes entangled ineluctably in the vast game of interpretations that the novel provokes. Wolfgang Iser's theory on the fictional and the imaginary allowed us to remake the ways and procedures that the author used in composing the book. Thus, it was possible to divide our essay in three moments: the selection of referential fields drawn from the real world and inserted in the text, the intratextual combination of these fields, and the denudation of the fictionality of the text as a metafictional strategy that allows the reader to react to what himself created in the imagination.

**Keywords: Paulo Leminski; Brazilian narrative; metafiction.**



## **Por que você mistura tudo? Autoficção em *Algum lugar*, de Paloma Vidal**

Bruno Lima\*

Miro a estante e vejo, dentre vários títulos à espera de leitura, *Algum lugar* (2009), de Paloma Vidal. Retiro-o com cuidado e interesse e, com ele em mãos, o paratexto informa, na orelha do livro, que “no estranhamento das línguas e culturas que se misturam, a narradora nos conduz para dentro de uma geografia íntima onde vão se diluindo as fronteiras entre personagem e autora, entre fato, sonho e ficção”. Nesse momento, ainda de pé a segurar o livro, antes de iniciar a narrativa, é firmado um pacto de leitura que se encaminha para a autoficção. Fecho meu exemplar e o repouso sobre a mesa com a seguinte inquietação: pouco conheço Paloma Vidal, quase nada sei sobre sua biografia, exceto o fato de ela ter nascido na Argentina e migrado para o Brasil ainda muito pequena; também tenho ciência de que é professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal de São Paulo e se dedica, além da docência e da literatura, à tradução. Como poderia identificar traços biográficos em sua prosa de ficção?, questiono-me. Recordo, então, que estivemos juntos duas vezes, ao menos, se a memória não me trai. A primeira foi no evento “O autobiográfico nas artes, na cultura e na comunicação hoje”, planejado por Italo Moriconi, em comemoração ao lançamento do livro *O espaço biográfico*, de Leonor Arfuch, traduzido por Paloma Vidal; a segunda

\* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

foi no lançamento do livro *O futuro pelo retrovisor* (2013), organizado por Stefania Chiarelli, Giovanna Dealtry e a própria Paloma Vidal. Apenas dois encontros em que quase não dialogamos e que em nada contribuíram para criar alguma intimidade entre nós. A autora do livro, em suma, é quase uma estranha para mim.

Apesar do estranhamento e do paratexto, opto pela leitura e me deparo com uma narradora em primeira pessoa que reforça o pacto. É interessante observar como a noção de pacto estabelecido entre autor e leitor é forte e flagrante. Ignoro o pacto autobiográfico de Lejeune (2008) porque tenho consciência de que o livro em mãos é um romance. Pouca ou nenhuma relevância há, para um romance autoficcional, a homonímia entre autor, narrador e personagem. Para esmorecer minha inquietação, decido revisitar o manancial teórico pronto a me auxiliar a desvendar as fronteiras entre personagem e autora. Eurídice Figueiredo menciona que Philippe Gasparini, por exemplo, rejeita a coincidência onomástica, que é cara a Doubrovsky, autor que cunhou o termo “autoficção” em resposta ao pacto autobiográfico de Lejeune, e também se refere a Philippe Vilain, para quem “a autoficção pode ser anôminal, ou seja, basta que o eu do narrador remeta, implicitamente, ao autor do texto” (2013, 63). A pesquisadora, após mapear como diferentes escritores conceituam a autoficção, dá sua própria definição: “a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor”, sem a necessidade de nomeação do mesmo (p. 66). Prossegue afirmando que o romance autoficcional

costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma ver-

dade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX). Esse escritor fictício, que aparece como narrador e personagem da autoficção, em geral é irônico, fala de si mesmo de maneira depreciativa, mordaz; como elemento positivo nessa figura de escritor, destaca-se uma certa devoção ao ato da escrita (p. 66).

O esclarecimento acima desobriga-me, portanto, de me ater à biografia da autora, pois o que o texto oferece é uma encenação de si, uma performance, ou, de acordo com Ana Cláudia Viegas, uma invenção de si. Viegas, dedicada a pesquisar as escritas de si e o consequente retorno do autor, não mais morto como pretendiam os formalistas e estruturalistas, ressalta que, “ao lermos um texto, não temos apenas o nome do autor como referência, mas sua voz, seu corpo, sua imagem veiculada nos jornais, na televisão, na internet. A obsessão contemporânea pela *presença* nos afasta da concepção barthesiana desse autor como ‘um ser de papel’” (2007, 18; grifo do original). Atualmente, a figura do autor é midiática, conhecida dos leitores, que muitas vezes, de acordo com Lejeune (2008), sabem quem é o escritor, mas desconhecem sua literatura, elevando-o a um status de celebridade. O público leitor, antes mesmo de ler a obra, muitas vezes já assistiu a programas televisivos em que o escritor se estampa nas telas, quando não o conhece das redes sociais ou de lançamentos de livros, feiras literárias, congressos, palestras etc. Desse modo, torna-se quase impossível desvinculá-lo do texto ou, em uma palavra, considerá-lo um ser de papel – ele é de carne e osso, indubitavelmente. A participação textual do autor como persona-

gem (auto)ficcional na prosa contemporânea colabora para o pacto de leitura em que o leitor percebe características autobiográficas imiscuídas na ficção, mas sem atinar para os limites entre ficção e realidade. Diferentemente do pacto autobiográfico postulado por Philippe Lejeune (2008), no qual os leitores acreditam que as vivências narradas correspondem à realidade, no pacto autoficcional há a incerteza, pois agora o leitor não conta mais com a sinceridade do autobiógrafo e percebe-se diante de um texto híbrido.

Diana Klinger é outra pesquisadora que se dedicou ao tema. Para a também argentina radicada no Brasil, como Paloma Vidal, “a autoficção participa da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão’” (2007, 51; grifos do original). Situado como mito, o escritor não é nem verdadeiro nem falso, quiçá uma persona ou um alter ego cujas delimitações permanecem imprecisas. Nessa direção, Diana Klinger afirma ser possível conceituar a autoficção a partir das críticas à noção de representação, de Derrida, e de sujeito, de Nietzsche, deslocando o autor, assim, da realidade estabelecida e da empiria para a ficção, causando indecidibilidade no leitor a respeito da veracidade ou não das informações biográficas narradas. Lembremos que o pacto de leitura não é mais o firmado por Lejeune, logo, desinteressa problematizar ou relativizar o caráter ficcional nos textos autobiográficos, porquanto, para a autoficção, o pacto é outro. Para o estudioso francês, os relatos autobiográficos devem ser considerados verdadeiros porque assim o define o autobiógrafo, ou seja, outorga-se veracidade ao texto não pelo que nele está escrito, mas sobretudo porque assim orientou o autor.

Luciene Azevedo propõe, como alternativa ao pacto autobiográfico, o pacto autoficcional, que “pressupõe sempre a ambiguidade

da referência, a sutileza da imbricação entre vida e obra, um leitor sempre em falso, driblado pela desestabilização de uma escrita de si em outros” (2007, 48). Agora o leitor já não pode confiar nem no narrador nem no autor. Para o pacto autoficcional, sintetizado por Luciene Azevedo, desinteressa a verdade factual, seja de Paloma Vidal ou não, pois, mesmo que nutrisse intimidade com a escritora do livro que estou a ler, estaria refém do jogo de esconde característico das autoficções. Clarah Averbuck radicaliza e potencializa tal inconstância ao afirmar, acerca da autorreferencialidade contida em seu romance *Máquina de pinball*, que “é mentira, mas é tudo verdade. Qualquer semelhança com a realidade não terá sido mera coincidência. Dúvidas, consulte um advogado” (2002, 79). É com esse espírito de incerteza e impasse que inicio a leitura de *Algum lugar*, indeciso de qual Paloma Vidal se apresentará na narrativa.

A narradora em primeira pessoa, uma mulher que viaja para Los Angeles com o propósito de realizar seu doutorado, logo de início instiga-me, leitor, a aproximar a personagem e a escritora empírica, pois sei de sua atividade acadêmica. O que ignoro, dada minha confessa falta de intimidade com a autora, é se ela de fato realizou seu doutorado nos Estados Unidos. Acompanho o deslocamento espacial que a narradora-personagem faz, agora absorvido e interessado em identificar a empiria na ficção. Tenho o ímpeto de averiguar seu Lattes para confirmar a suspeita que nas primeiras páginas do romance se apresenta, mas não cedo à tentação e entrego-me ao jogo proposto, ou seja, permaneço no terreno movediço da indecidibilidade sobre a veracidade das informações. Por mais que reconheça e aceite o pacto autoficcional e me convença de que o relevante está contido na obra, que, de acordo com Brás Cubas, em suas memórias póstumas, é tudo, sou fisgado pelo fetiche mencionado por

Barthes (1988) de identificar características autorais. É Paloma Vidal quem escreveu o romance, é ela a responsável por me apresentar uma verdade estética que me fascina e domina. Como ignorar sua presença, sobretudo em um romance em que ela, autora, retorna ao texto, ainda que de modo a baralhar ficção e realidade? No início da narrativa, em uma única linha fragmentada e dispersa do conjunto de linhas e parágrafos, em acordo com o romance pós-moderno e por conseguinte com a autoficção, a narradora questiona: “Você queria realmente estar aqui?” (2009, 18). Nessa cena, parece referir-se a si própria e à sua permanência em Los Angeles, mas eu mesmo encarei a pergunta como extensiva aos leitores e respondo afirmativamente, continuando, com avidez, a leitura. Sim, eu realmente queria estar aqui. Luciene Azevedo já alertara para a “desestabilização de uma escrita de si em outros”... A propósito, o leitor tem função-chave para que se cumpra o pacto de leitura proposto. Pouco adiante, a narradora-personagem-doutoranda refere-se a um livro de Benjamin que comprara, cuja introdução é escrita por Susan Sontag. Reflete a narradora (até então inominada e anônima durante toda a narrativa), a respeito de uma frase escrita pela ensaísta estadunidense, que *Rua de mão única* é 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” (p. 25). “Vida e trabalho são uma coisa só”, ecoa essa frase em mim e prossigo a viver e escrever sobre e em *algum lugar*... É corriqueira a hibridez contida na prosa de ficção contemporânea, seja misturando realidade e ficção, seja confundindo formalmente o texto, com indícios inclusive ensaísticos, como se vê exemplarmente no livro de contos *Histórias mal contadas* (2005), de Silviano Santiago, em que o ensaísta e o ficcionista se confundem. Parece haver, nessa reflexão

de Sontag transmitida pela narradora, uma mensagem subliminar ao leitor, pronto a encontrar, no trabalho do ato de escrita, a vida empírica da autora, muito embora seja apenas uma brincadeira, uma ilusão, um mascaramento da realidade dentro do texto (auto) ficcional. O ofício de Paloma Vidal também é escrever e é na escrita que ela encena sua vida. Vida e escrita, ambas, são uma coisa só? Minha primeira pessoa, aqui, em um texto crítico, espelha minha vida? Ao menos ilustra minhas leituras e predileções... Na autoficção, já alertara Eurídice Figueiredo, “destaca-se uma certa devoção ao ato da escrita” (2013, 66). A narradora viaja para Los Angeles para *escrever* sua tese de doutorado, lembremos. Esta é, inclusive, a primeira coincidência entre narradora-personagem e autora, muito embora a tese fique incompleta, ao menos no romance, e o doutorado seja abandonado.

A narradora oferece, antes mesmo de evidências mais fortes e cabais sobre a coparticipação na ficção da escritora real e da personagem, indícios da crítica à noção de sujeito, *a priori* pouco relevantes, mas pertinentes a um leitor atento ao conjunto dos signos textuais em todo o romance. A respeito de uma mendiga que viaje no mesmo ônibus que a conduz para a universidade, a narradora-personagem diz:

Pelo reflexo da janela, posso observá-la sem ser vista. É uma mulher magra, de idade indefinível, talvez 50, 60, 65. Mesmo na voz é difícil identificar sua idade. A impressão é de várias pessoas numa só, muitas mulheres num só corpo, de várias idades, como provavelmente são as roupas que usa, de origens dispersas. No meu trajeto, é a primeira vez que a vejo. Pego esse ônibus todos os dias de manhã para ir à

universidade e de volta à tarde. Enquanto passa pela janela a paisagem urbana, que vou aprendendo a reconhecer, faço parte desse microcosmo provisório como uma estátua viva (2009, 29).

Penso ser possível interpretar essa cena como o próprio jogo autoficcional em si, no sentido de que a autora, ou narradora, observa sem ser vista. Dito de outro modo, imiscuem-se tantas outras mulheres em si mesma que se torna impossível apresentar-se em unicidade. O leitor, refém do pacto oferecido pelo paratexto, desconhece a autora, observa mas não vê, talvez porque, ainda nesse ponto da narrativa, não é como estátua viva que Paloma Vidal se apresenta, mas como estátua de papel, ou seja, ainda são escassos os dados biográficos. A procura do leitor por rastros biográficos ainda é incipiente, longe de alcançar a identidade autoral, pois a autora que retorna não é Paloma Vidal, mas sim a mitificação de sua figura e, como mito, não é verdadeira nem falsa. O sujeito do século XXI é múltiplo, caleidoscópico, fragmentário, plural, mediante todos os discursos em que se apresenta. Nesse sentido, a participação televisiva e midiática enseja mais de um eu que performa ou multiplica suas personas. Italo Moriconi (2006) já se referiu às cadeiras cativas que os escritores possuem em programas televisivos – lembremos que atualmente faz-se necessária a aparição pública para que, além de escrever as obras, sirvam como *marchand* de sua literatura. Não basta escrever a obra, ao autor é importante ajudar a vendê-la e, para isso, o autor necessita participar do *espaço biográfico*, de acordo com Leonor Arfuch (2010). A esse respeito, Silviano Santiago (2002) pondera que é necessário que o escritor se previna para não sucumbir às leis do mercado. Apesar de a autoficção ser um nicho muito forte

atualmente, Paloma Vidal, em *Algun lugar*, não é refém do caráter mercadológico que poria em xeque a qualidade de sua literatura. Nem mesmo deve-se atribuir à autoficção tal pecha depreciativa, haja vista a crítica social nela contida.

A sociedade imagética e midiática de que fazemos parte propicia o interesse crescente pelo exibicionismo e pelo voyeurismo, que têm nos reality shows televisivos e nas redes sociais dois ícones desse processo de estetização da intimidade. Talvez possamos afirmar que a autoficcionalização maciça configura uma crítica a esse comportamento exacerbado pela espetacularização da vida alheia – o eu que se performa em redes sociais, blogs etc. já é um outro ao publicar sua “intimidade”, o que ocorre, em maior ou menor grau, nas autoficções. Como “estátua viva”, a narradora/personagem/autora de *Algun lugar* é a pluralização de várias mulheres em um só corpo. A que figura apolínea devemos associar essa tríade dionisíaca? Eurídice Figueiredo (2013) já alertou para o tom irônico presente nesse tipo de texto muito em voga no século atual, a indiciar, penso, a pluralidade de personas que cada sujeito carrega consigo. Luci, amiga coreana que a narradora fizera na universidade, explicou que sua tese consistia em estudar o sujeito fragmentado pós-moderno, o mesmo tema da pesquisa da narradora-personagem. Esta, porém, em outro momento do romance, afirma a esse respeito que “nem saberia dizer direito qual é” (Vidal: 2009, 58). Há quem saiba que sujeito fragmentado pós-moderno nós somos? Seria o romance sua tese? Ou algum desdobramento? De acordo com reflexão da narradora sobre a introdução de Susan Sontag para o livro de Benjamin, “a vida e o trabalho são uma coisa só”. Nietzsche (1995), em outro contexto, diria que todo texto filosófico é autobiográfico, unindo, também, a vida pessoal e a laborativa.

Eu, leitor, ignorante confesso da biografia de Paloma Vidal, desisti de procurar traços biográficos e me contentei com biografemas que me permitissem dar vazão a meu fetiche e descortinar a autora em sua prosa de ficção. Obviamente, eles não credenciarão a verdade empírica porventura contida na obra. Diana Klinger considera “a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente” (2007, 62; grifo do original). Ao contrário do pacto autobiográfico de Lejeune, em *Algum lugar* não há quaisquer comprometimentos com a verdade. O hibridismo entre empiria e fabulação coloca em xeque os limites fronteiros do que de fato ocorreu e do que é somente imaginação. Ao leitor resta a indecisão, o interstício que o situa em um entrelugar a meio caminho da realidade e da ficção.

Como convém a Lejeune, valho-me da sinceridade para atestar a veracidade do que ora escrevo. Apenas a vida acadêmica da narradora feminina em primeira pessoa era insuficiente para que eu me convencesse da invenção de si operada por Paloma Vidal. Necessitava de indícios mais fortes que me convidassem a, de fato, aceitar o pacto autoficcional, apesar do que lera no paratexto. Somente quando a protagonista se refere à mãe, que dialoga com ela em espanhol, pude atentar para a “coincidência” com a nacionalidade argentina da genitora da escritora, embora a descendência seja revelada mais adiante. Muitas são as nacionalidades que possuem o espanhol como língua materna, todavia não deixa de ser um primeiro indício comum entre escritora e narradora. Paulatinamente, à medida que a leitura segue, o texto fornece outras e mais contundentes similitudes. Ao narrar a convalescência de M, seu companheiro e futuro pai de seu filho C, a narradora-personagem chama um médico que vai visitá-

-los para uma consulta. Ela escreve: “É meio-dia quando o interfone toca. Mr. Vidal, diz o homem, sem disfarçar o sotaque castelhano. Fico assombrada com a coincidência e persuadida de que é um sinal” (p. 45). Partilho do assombro da narradora e prossigo convicto do sinal textual. O sobrenome do médico e o da escritora é o mesmo, bem como suas nacionalidades, embora ela admita que nem sequer é argentina. Radicada no Brasil desde muito cedo, é factível afirmar que Paloma Vidal não se considera argentina, mas tanto a escritora empírica quanto a narradora são filhas “de uma argentina expatriada” (p. 46). Ao se candidatar ao doutorado, a narradora-personagem informou que é bilíngue e que poderia lecionar português e espanhol; é esta última língua que a leva para a docência; é com esse idioma, também, que se sente mais confortável para dialogar com sua amiga Luci, preterindo o inglês ao espanhol. A dificuldade que diz sentir com o idioma de sua mãe, sentindo-se insegura em sala de aula, não condiz com a tradutora de Leonor Arfuch, mas convenhamos que são instáveis as informações biográficas e que jamais saberemos se é verdade ou não o que a narradora conta, ou melhor, tudo o que é narrado no romance é verdade, mas estética, (auto)ficcional, sem quaisquer compromissos com a realidade empírica, pois estamos no espaço romanesco. O mergulho dado pelo leitor no abismo que o separa da biografia de Paloma Vidal nada mais é do que a certeza de cada vez mais dela se distanciar, embora reconheça afinidades e se sinta próximo da autora, pois adentra a seara (auto)ficcional, logo, ilusória. Ou seja: não há certeza alguma e a realidade se dilui ou se metamorfoseia ontologicamente em ficção.

A primeira pessoa que se constrói e adensa na narrativa cede espaço para a terceira pessoa logo após M repreender a narradora-personagem com a seguinte questão: “por que você mistura tudo?”

(p. 51). O fragmento do qual salta a pergunta refere-se à opção de M pelo “indiferentismo”, de dar pouca ou nenhuma importância para a dicotomia política reinante nos Estados Unidos entre republicanos e democratas. A narradora afirma ter consciência de que é um subterfúgio de M para escapar da “necessidade de ser sempre o centro” e é logo em seguida que ele dispara a reprimenda. Formalmente, é a terceira pessoa que aparece no curto fragmento seguinte, indicando a mistura a que M alude. A meu ver, porém, há uma hábil construção narrativa que transcende o enredo e brinca com a autoficção, com a necessidade de misturar ficção e realidade, de colocar no centro o eu autoral, mas, paradoxalmente, camuflando-o, como a criticar a noção de sujeito evidenciando a inviabilidade de se mostrar o que é, ou quem é. Talvez a resposta seja justamente a indiferença pela verdade factual, pela biografia autoral, explicitando, ainda que de forma subliminar, que pouca ou nenhuma importância tem para o leitor averiguar as coincidências entre a vida da narradora-personagem e da autora. A ausência do nome próprio de seu companheiro e de seu filho, nomeados apenas com as iniciais onomásticas (M e C), que podem ou não ser as mesmas do companheiro e do filho de Paloma Vidal, seriam também a ratificação da desimportância da realidade no contexto autoficcional, afinal pode-se inferir daí a necessidade de preservar suas identidades. Ela de fato mantinha um relacionamento de onde nasceu C? As iniciais correspondem aos nomes reais do companheiro e do filho? Há companheiro e filho? Não tenho essas respostas, mas acaso são imprescindíveis para a narrativa? O que interessa observar é que a narradora-personagem viajou para Los Angeles com M e com ele gerou C. É na ficção que conheceremos as verdades que nos interessam; é a partir dela que estreitarei a intimidade ausente com a autora.

Em *O espaço biográfico*, Leonor Arfuch elenca algumas respostas de por que os escritores escrevem. Jean Rhys assim lhe responde: “Acho que escrevo sobre mim mesma porque é o único [assunto] que verdadeiramente conheço” (*apud* Arfuch: 2010, 236). Talvez esteja aí uma resposta para o questionamento de M da mistura da narradora-personagem. Seriam a ausência de intercâmbio de experiências e o consequente isolamento do romancista em seu quarto, como escreveu Benjamin (1994) no antológico ensaio sobre a morte da narrativa, os responsáveis para a crescente autoexposição? Paloma Vidal seria inapta a colocar a imaginação para funcionar de modo a oferecer um texto ficcional verossímil que não tratasse de si mesma? Tal hipótese deve ser refutada, penso. Para que ela fosse validada, todas as narrativas ficcionais atualmente deveriam tratar do autor, uma vez que ele só conhece a si próprio. Além do mais, uma leitura atenta do alemão indica que ele se refere à narrativa oral, não à romanesca. Adiciona-se outra razão para a refutação da hipótese esboçada acima: todos os eus que escrevem sobre si de fato se conhecem, como afirmou Jean Rhys? De acordo com Diana Klinger, “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração” (2007, 51; grifos do original). É apenas a partir da narrativa, seja romanesca ou não, que o eu, performático, constrói sua identidade. É possível afirmar, nesse sentido, que Jean Rhys só sabe quem realmente é após concluir a narrativa, ou seja, o conhecimento de si ocorre *a posteriori*. Tal construção de si, sob esse viés, se dá na psicanálise, na autobiografia, na fala banal e corriqueira do cotidiano e, também e sobretudo, na autoficção. Seguindo esse raciocínio, o leitor ignorante da biografia de Paloma Vidal não sofrerá nenhum ônus, pois, ao terminar o livro, terá ciência de quem é a *personagem*, independentemente das cor-

relações com a vida empírica. É a terceira pessoa empregada após o questionamento de M que sentenciará: “Mais uma vez, comprova a materialidade dos seus membros e mais uma vez tem a certeza de que está desaparecendo” (Vidal: 2009, 51). A autora é muito feliz nas pistas oferecidas ao longo do texto para serem capturadas pelo leitor. A pessoa física e material desaparece ou se dilui nos caracteres da obra; o leitor jamais conseguirá apreendê-la.

Porém, parece haver uma contradição no parágrafo acima. A leitura de um texto de ficção, cujo pacto de leitura não flerta com a referencialidade, despreocupa-se com a participação autoral na narrativa, como é o caso, por exemplo, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mencionado *en passant* anteriormente. O leitor machadiano está comprometido apenas com a ficção, ignorando quaisquer sinais que possam remeter a Machado de Assis. Para que o pacto autoficcional, por outro lado, faça sentido e cumpra seu papel, é necessária a participação do leitor no jogo proposto. Em síntese, *Algum lugar* pode ser lido de duas formas: o leitor admite reconhecer dados biográficos, sem contudo atinar para a realidade factual, empírica e verdadeira, assumindo, assim, a estética autoficcional; ou se limita a uma leitura formalista, ignorando completamente todos os signos referenciais. Quem, como eu, aceitar a armadilha inerente à autoficção, conhecerá a personagem apenas ao final da narrativa, mas, paradoxalmente, já possuía um conhecimento prévio à leitura. Desse modo, ao encerrar a narrativa, por um lado fica ciente de quem é a personagem, mas, por outro, ignora quem é a autora de fato no universo (auto)ficcional. Resta-lhe seguir as pistas textuais em busca de significados, em uma leitura detetivesca e vertiginosa que tende a fracassar.

“O que será que vamos guardar de tudo isso?”, pergunta a narradora-personagem em *Algum lugar*. Ela mesma dá outra pista

da imponderabilidade de sua ontologia. Ao contar a rotina que visa colocar ordem no território de M, encerra o fragmento concluindo que se senta “ao seu lado e [s]e deix[a] transladar para um outro lugar” (p. 67). Rio de Janeiro, Los Angeles, ficção, realidade? Onde devemos tentar localizar Paloma Vidal? Na autoficção, penso ser a resposta mais correta e, por isso mesmo, menos certa ou mais incerta. Talvez seja impossível, hoje, conhecermo-nos suficientemente, ou melhor, sermos donos de uma única verdade, mesmo sendo esta autobiográfica, no sentido de que, uma vez texto, já escapa da veracidade e reside na ficção. Dada a impossibilidade de nos reconhecermos, como reconhecer o outro, sobretudo se somos todos plurais, mediados por discursos diversos? Neste momento, eu, por exemplo, que também acaricio narcisicamente minha primeira pessoa, meu eu, estou sentado em meu escritório rodeado por livros e com as mãos sobre o notebook. Afirmo e dou fé da veracidade disso. No entanto, muito mais há em mim do que um leitor da literatura brasileira contemporânea que reflete sobre ela. Como alinhar todos os fragmentos de mim justapostos caleidoscopicamente? De que forma podemos fazer o mesmo com Paloma Vidal? A indeterminação do pronome “algum” do título do livro pode aludir à fragmentação do sujeito e do romance pós-moderno, pois a autora pode estar em qualquer lugar e, por essa razão, não está em lugar algum, salvo nas páginas do romance, isto é, a identificação de traços biográficos na obra de ficção não a retira do espaço que é seu: a própria ficção. Muitos estudiosos defendem que a realidade não existe e que tudo seria, no final das contas, ficcional. Partindo da premissa de que a autoficção é uma crítica à noção de sujeito e que Nietzsche é um dos pensadores exponenciais nesse sentido, é possível afirmar que o eu só existe discursivamente e, desse modo, a autoficção seria duplamente

inviável, pois, como já dito, é impossível distinguir realidade e ficção e, ao mesmo tempo, problematizar a existência de um eu empírico que nutriria a referencialidade contida na narrativa. Lembremos, afinal, que o sujeito não se descobre para enfim narrar-se, mas, ao contrário, é o próprio ato narrativo que lhe confere vida. Não fosse o discurso, inexistiríamos. Desse modo, evidencia-se a crítica autoficcional à necessidade de visualização do sujeito na atualidade, tendo pouca ou nenhuma relevância meu contato com Paloma Vidal em duas ocasiões distintas. Eu mesmo, ao me referir aos dois encontros, ficcionalizei a mim e a autora. A verdade empírica é tão-somente uma forma de ficção, pois, de acordo com Jacques Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2009, 58). Nessa direção, mais que baralhar realidade e ficção, a autoficção problematiza duplamente a realidade e potencializa a ficção, acionando nossa compreensão do que é, de fato, real. Em uma palavra, talvez seja correto afirmar que o autor permanece morto, ou melhor, vive apenas ficcionalmente, seja na prosa de ficção ou não. Nesse ponto, faço coro à narradora-personagem e endosso a pergunta: “Você diria se não fizesse mais sentido?” (Vidal: 2009, 69).

Existo, possuo certidão de nascimento e registro civil, assim como também Paloma Vidal e você, que ora me lê. Faz sentido afirmar que somos ficcionais e que a autoficção nada mais é do que reforçar o duplo ficcional que somos? Lemos *Algum lugar* e minhas considerações sobre o romance são lidas a partir de

um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que, depois de um longo

uso, parecem a um povo fixas, canônicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são consideradas não já como moedas, mas como metal (Nietzsche: 2005, 13).

Como buscar uma verdade *a priori*?, eis a questão. Por mais que se concorde que o autor, hoje, não é mais um ser de papel, mas sim de carne e osso, é importante destacar que estamos no terreno da literatura, da ficção, da linguagem. Esta é, inclusive, responsável pela pluralidade de eus a utilizar máscaras diversas, a depender da necessidade social. A romancista em questão certamente difere da professora de Teoria da Literatura, que, por sua vez, muito provavelmente adota uma outra conduta na vida pessoal. Qual delas olhamos no romance? Haveria distinção, se vida e trabalho são a mesma coisa? Parafraseando Eurídice Figueiredo (2013), eu diria que a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da *ficção* da vida do autor. Não resta dúvida de que isso ocorre em *Algum lugar*. Sob esse viés, é notória a complexidade que envolve os textos autoficcionais a partir de *Fils*, romance de Doubrovsky escrito em resposta à “caixa vazia” do pacto autobiográfico de Lejeune. A meu ver, é mais pertinente, ao invés de falarmos da vida real do autor, com todos os dados biográficos comprováveis, situarmos a autoficção como uma ficção que confunde a própria “ficção empírica”, porque discursiva, que o autor cria para si.

Paloma Vidal mistura tudo porque realidade e ficção, hoje, podem e devem ser problematizadas e relativizadas. Acaso escrevesse um texto autobiográfico, a realidade narrada poderia ser questiona-

da e posta em xeque, muito embora, nós, leitores, mantivéssemos a boa-fé e nos dispuséssemos a ler, no correr das páginas, a própria biografia da autora, ratificando o pacto autobiográfico sugerido por Philippe Lejeune, ainda que houvesse desconfianças ou que teoricamente fosse lícito afirmar ser impossível atingir a verdade discursivamente. Não restaria dúvida, no entanto, que o pacto de leitura seria outro. Porém, é em romance que Paloma Vidal se dá a conhecer (?). Atualmente, paira alguma dúvida sobre a representação ficcional contida em reality shows, blogs, redes sociais etc.? Para Hayden White, “no começo do século XIX tornou-se convencional, pelo menos entre os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la” (2014, 139). O historiador estadunidense subverte o que se costuma definir como realidade e afirma que a própria historiografia não é senão uma forma de ficção. Nessa mesma direção, Wolfgang Iser alude à ficcionalidade inerente a todas as atividades de conhecimento, alertando que apenas a literatura é uma ficção que se pretende ficcional, diferentemente da científica, por exemplo, que visa outorgar-se status de realidade. De acordo com Iser, “como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo (*Weltzuwendung*). Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele inserida” (2013, 35). Paloma Vidal se insere na ficção e transfere sua ontologia para algum lugar em que reina a instabilidade e a imponderabilidade sobre quem de fato ela é.

Para mim, antes da leitura de *Algum lugar* a intimidade com a autora inexistia; ao término da narrativa, passei a nutrir grande familiaridade por ela, embora, paradoxalmente, ela me desconhe-

ça. Pouca importância tem saber o que de fato corresponde à vida empírica da autora, pois o que interessa é o texto (auto)ficcional. É corriqueira a afirmação de que melhor conhecemos um autor ao lermos sua ficção, não? Se esta é acrescida pelo prefixo “auto”, cresce o vínculo intimista, justamente porque inviabiliza uma única verdade, seres plurais que somos, pós-modernos. Misturar tudo, por que não?

## Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015.
- AVERBUCK, Clarah. *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad, 2002.
- AZEVEDO, Luciene. “Blogs: a escrita de si na rede dos textos”. *Matraga*, ano 14, n° 21, 2007, pp. 44-55.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Editora da Unicamp, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna & VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- LIMA, Bruno. *Eu: itinerário para a autoficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- MORICONI, Italo. “Circuitos contemporâneos do literário: indicações de pesquisa”. *Gragoatá*, nº 20, 2006, pp. 147-63.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helesmo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Acerca da verdade e da mentira*. Tradução de Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO/Editora 34, 2009.
- SANTIAGO, Silvano. “Prosa literária atual no Brasil”. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, pp. 28-43.
- \_\_\_\_\_. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- VIDAL, Paloma. “Mundos paralelos”. In: RUFFATO, Luiz (org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- VIEGAS, Ana Cláudia. “A ‘invenção de si’ na escrita contemporânea”. In: JOBIM, José Luís & PELOSO, Silvano (orgs.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Casa Doze Edições/Instituto de Letras da UERJ; Roma: Universidade de Roma La Sapienza, 2006, pp. 11-24.
- \_\_\_\_\_. “O ‘retorno do autor’: relatos de e sobre escritores contemporâneos”. In: VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 13-26.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2014.

## Resumo

*Algum lugar*, romance de Paloma Vidal, é exemplar do retorno do autor na prosa de ficção contemporânea. Deve-se registrar que a participação autoral no universo ficcional nada mais é do que uma forma de problematizar os conceitos de realidade e ficção e também de evidenciar a crítica à noção de sujeito, agora múltiplo, instável e inatingível. Ao leitor, resta apenas a indecidibilidade acerca da verdade e da mentira contidas no romance, incerto sobre os dados referenciais que se apresentam textualmente. Desse modo, a autoficção baralha e subverte o que é ficção e o que é realidade, pois as mistura de modo a torná-las indefiníveis. Assim, pode-se afirmar que a autora do romance desloca sua ontologia da empiria para a fabulação e, em igual medida, o leitor também, incerto sobre em qual paradigma se situa, no sentido de que não está nem apenas no universo ficcional, nem somente na referencialidade. Resta-lhe a indecisão, o entrelugar, o interstício. O presente ensaio visa evidenciar os meandros autoficcionais que viabilizam a crítica ao sujeito e potencializam a ausência da dicotomia ficção *versus* realidade, comum à sociedade do século atual.

**Palavras-chave:** realidade; autor; ficção; autoficção.

## Abstract

*Algum lugar*, a novel by Paloma Vidal, is exemplary of the author's return in contemporary fiction prose. It should be registered that the author's participation in the fictional universe is nothing but a way of problematizing the concepts of reality and fiction, and of highlighting the critique of the notion of being, now multiple, unstable and unreachable. To the reader, uncertain about the referential data presented textually, there remains only the indecisiveness about the truth and the lie contained in the novel. This way, autofiction shuffles and subverts what fiction is and what reality is, because it mix them in a way as to make them indefinable. Thus, it is possible to say that the author of the novel shifts her ontology from empiricism to fiction and, to the same extent, the reader, uncertain

about in which paradigm he/she is situated, is also shifted, in the sense that he/she does not belong exclusively neither to the fictional universe, nor to referentiality. There remains the indecision, the in-between place, the interstice. The present essay aims at highlighting the autofictional meanders that enable the critique of the subject and potentiate the absence of the dichotomy fiction *versus* reality, common to the society of the present century.

**Keywords: reality; author; fiction; autofiction.**

# **Em busca de um paradigma para a relação entre o surfista e o piloto do surfista ou Tradução monstruosa de um arranjo de Alberto Pucheu**

Edmon Neto de Oliveira \*

“Com efeito, as coisas invisíveis e que são objetos apenas da mente não podem ser vistas por outros olhos que pelas demonstrações”.

Espinosa



Imagem 1. O espanto: o surfista estadunidense Garrett McNamara pegando onda em Nazaré, Portugal. Foto de Tó Mané/Barcroft Media.

O poema de Alberto Pucheu intitulado “Arranjo em busca de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o poeta”, que integra o livro *Mais cotidiano que o cotidiano* (2013), diz respeito a dois surfistas e suas performances: aquele que surfa a onda e aquele

\* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

que conduz o surfista e o salva da morte, se for preciso, ao pilotar um jet-ski. O arranjo em questão, construído pela reunião de falas alheias que integram o corpo da escritura de Pucheu, insinua a dependência do praticante de *tow-in* (modalidade radical do surfe) ao piloto que o acompanha em busca da maior e melhor onda a surfar. Uma aventura que pode lhes custar a vida, porque esses atletas desejam burlar o domínio da força dos mares, mesmo que por um instante, possível somente quando um se arrisca para que o outro esteja lá em cima, na crista da onda gigante. Depoimentos de vários atletas foram retirados de filmes, entrevistas, documentários e reportagens, compilados pelo poeta, de forma a dar unidade ao poema, embora este tenha sido criado pelo ruído heterogêneo que tenta verbalizar o que se experimenta quando se surfa uma onda gigante.

Esse jogo que estabelece uma relação indiscernível entre o esporte e a literatura chama a atenção e funciona, em primeira análise, como metáfora atlética que estará presente oculta ou desvelada por entre as próximas páginas, no sentido de engendrar uma ideia de literatura que se aproxime da experiência do esporte. Isso faz com que a leitura e a criação literária estejam voltadas para a manutenção de uma saúde, de um vigor análogo ao dos atletas mais admiráveis: Garrincha, Marta, Michael Phelps, Usain Bolt, Muhammad Ali e Bruce Lee, por exemplo.

Quando se fala sobre a imagem do surfista e do piloto do surfista criada por um texto poético, embora se possa considerar tanto a concepção físico-óptica na formação da imagem quanto seus conceitos psicológicos, ligada diretamente ao pensamento, não se trata necessariamente da implicação da imagem produzida e de seu respectivo significado, quase fornecido gratuitamente pela sua referência no mundo das experiências vivíveis. Ao se falar sobre

a imagem do surfista e do piloto do surfista criada por um texto poético, pode-se estar falando, por outro lado, da figuração de uma beleza cósmica atrelada a um *pathos* despertado e sustentado pela fruição poética: “um complexo de imagens” e um “sentimento que o anima”, correlação apontada pelo filósofo italiano Benedetto Croce (*apud* Bosi: 2001, 8) como princípios caros à arte poética.

Definir poesia é entrar em um campo inesgotável de tentativas fracassadas, insuficientes, menos ou mais aceitáveis. Por outro lado, talvez seja interessante buscar uma concepção que nos seja norteadora, de modo que me parece ser essa construção de imagens cortadas pelo despertar das emoções, pensada por Croce, algo que pode ser entendido como definição aceitável de poesia, ainda que, ao fim e ao cabo, sabe-se mesmo é que a poesia é indefinível.<sup>1</sup>

Através da imagem do *tow-in*, rivalizam a camada sensível e o fio inteligível do poema de Pucheu, arrastados não apenas pela admiração e pelo espanto, respectivamente vinculados à beleza e ao perigo do surfe de ondas gigantes, mas por uma voz interrogativa silenciosa (como escrever sobre isso?). Essa voz é antecedida, sempre!, por uma disparada exclamativa que se produz também no desejo

<sup>1</sup> Poupano um trabalho de pesquisa exaustivo, cito o poeta Paulo Leminski, que no poema “Limites ao léu” compila diversas definições de poesia segundo autores já consagrados: “POESIA: ‘words set to music’ (Dante via Pound), ‘uma viagem ao desconhecido’ (Maiakovski), ‘cernes e medulas’ (Ezra Pound), ‘a fala do infalável’ (Goethe), ‘linguagem voltada para a sua própria materialidade’ (Jakobson), ‘permanente hesitação entre som e sentido’ (Paul Valéry), ‘fundação do ser mediante a palavra’ (Heidegger), ‘a religião original da humanidade’ (Novalis), ‘as melhores palavras na melhor ordem’ (Coleridge), ‘emoção relembrada na tranquilidade’ (Wordsworth), ‘ciência e paixão’ (Alfred de Vigny), ‘se faz com palavras, não com ideias’ (Mallarmé), ‘música que se faz com ideias’ (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), ‘um fingimento deveras’ (Fernando Pessoa), ‘criticism of life’ (Mathew Arnold), ‘palavra-coisa’ (Sartre), ‘linguagem em estado de pureza selvagem’ (Octavio Paz), ‘poetry is to inspire’ (Bob Dylan), ‘design de linguagem’ (Décio Pignatari), ‘lo imposible hecho posible’ (García Lorca), ‘aquilo que se perde na tradução’ (Robert Frost), ‘a liberdade da minha linguagem’ (Paulo Leminski)” (2013, 248).

de aprisionar aquela imagem e fixá-la no poema, mas conseguindo apenas tateá-la em vão no cosmos estilhaçado, em busca de uma organização mental que se efetua, ora em representação mimética, ora em anarquia ou aporia.

Dessa impossibilidade e desse inapreensível, surge a perplexidade que o texto poético instaura quando se permite manipular com as palavras o imaginário do leitor, e com isso mover sentimentos por meio dos quais e através dos quais desenvolvemos e descobrimos nossos corpos, aproveitando que a vida vivida com o amparo da arte é um dos poucos redutos onde o homem consegue se esquivar das máculas que a vida ordinária lhe impinge. Isso tudo sem o receio e sem a necessidade de uma organização, de uma significação e de uma “sujeição”, como falam Deleuze e Guattari no famoso texto “Como criar para si um Corpo sem Órgãos?” (2012). A liberdade proporcionada pela arte e pela literatura é um mergulho na imanência da vida, onde, suspensos, os homens podem esquecer-se por um instante da domesticação inequívoca a que são submetidos.

Numa metafísica incauta da imagem do surfe, constituída a partir da mimese de um objeto que lhe seria exterior, ou seja, algo que simplesmente imitasse o que se pode testemunhar em uma competição de surfe, vista pela televisão ou apreciada pelas lentes de um bom fotógrafo, normalmente tendemos para a incontida ideia de constituir todas as formas de existência segundo a natureza física e exterior desse ente. A imagem, projeção ou cópia de um objeto a que se refere seria apenas uma coisa, mas nunca a coisa da qual é a imagem, como para sempre voltaremos à traição das imagens: “Ceci n’est pas une pipe”, de René Magritte (1928). No entanto, a imagem pode se dar a partir de si mesma, constituir-se a própria coisa despreendida de uma imagem exterior que lhe permita ser. A imagem pode, pois,

fundar suas próprias bases imagéticas. Do ponto de vista platônico, a imagem seria uma projeção da mente, uma projeção da ideia, à luz de sua teoria do idealismo. Já Aristóteles, controversamente, à luz da teoria do realismo, acreditava que a imagem era a representação mental do objeto real, sendo requisitada através dos sentidos.

A imagem como acontecimento do corpo ainda não dependeria apenas da visão, mas de todos os outros sentidos a compor sua estruturação, num movimento em que ela nasceria na bruma do pensamento e se dispersaria para um desvelamento. Esse só seria possível quando todas as sensações fossem ativadas na formação de um complexo imagético, não necessariamente existente num mundo referencial, mas que nasce da possibilidade do homem de forjá-la, da ação de criar imagens cujo significado possa até ser construído, mas que seja sobretudo maleável, falsário e dependente de argumento por parte de quem o inventa.

Isso nos leva à observação de que toda e qualquer cultura provou que já se aproveitou e se aproveita da liberdade de criação das imagens para o estabelecimento de outra realidade, como seria o caso dos ciclopes e das górgonas na mitologia clássica, Dullahan e Banshee do folclore celta, os demônios de cara brava guardiões de Buda na Tailândia, a esfinge egípcia, Saci-pererê e Curupira no Brasil. Esses são exemplos que não encontram necessariamente um ente referencial exterior na sacrossanta realidade, mas que se afirmam na realidade criada pelas gerações através dos séculos, na vida que a imaginação cria – não menos real que o que se encontra na *physis* –, exemplos que se afirmam na fusão do que se concebe real com aquilo que construímos com a linguagem. Isso, portanto, está mais próximo do conceito semiótico em que a imagem é concebida como produto de uma cultura e seu significado particular é retido por um conjunto de conhecimentos.

Uma pergunta que pode vir a lume nesse momento é a seguinte: caso se leve em consideração a conclusão de Sartre sobre a análise de alguns conceitos psíquicos, metafísicos e lógicos da imagem, quando ele diz que “a imagem é um ato e não uma coisa” (2008, 137), poderia se unir a ação de criar um conceito à ação de criar uma imagem, mantendo seus princípios criadores indecantáveis? Algo que funcionasse talvez muito menos como teoria da imagem do que como imagem de uma teoria? Esse ato é o que marca o empreendimento que se sucede com o poema de Alberto Pucheu.

É mister, por outro lado, para a produção de diferenças, que a atividade do pensar não deva necessariamente se reduzir à atividade de reconhecer, cedendo espaço, por oposição, ao simulacro, de maneira que o reconhecimento seria a figura representativa da repetição e o simulacro entendido como procedimento que confere visibilidade à diferença, ideia já prevista em Deleuze (2006), ligada à produção de um “pensamento sem imagem”. “Conto (não conto)”, estória de Sérgio Sant’Anna, é um simulacro exemplar que se inicia da seguinte maneira:

Aqui, um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Uma cobra, talvez, insinuando-se pelas pedras e pela pouca vegetação. Mas o que é uma cobra quando não há nenhum homem por perto? Ela pode apenas cravar seus dentes numa folha, de onde escorre um líquido leitoso. Do alto desta folha, um inseto alça voo, solta zumbidos, talvez de medo da cobra. Mas o que são os zumbidos se não há ninguém para escutá-los? São nada. Ou tudo. Talvez não se possa separá-los do silêncio ao seu redor (2009, 511).

Projeta-se o “aqui” e o “agora” na narrativa de Sérgio Sant’Anna que funcionam como simulacros do espaço e do tempo da voz enunciativa. Há a criação de um efeito de proximidade entre a instância da enunciação e o discurso enunciado, e esse espaço, que simula o espaço da enunciação, é figurado como “território vazio”. Em outras palavras, é um pensamento que brinca com a presença e a ausência das imagens, perturbando a experiência de leitura e problematizando, sem soluções fáceis, as concepções clássicas sobre a imagem.

Para que se respalde, entretanto, o conteúdo que se segue, no caso desta tradução que aqui se apresenta, ainda se buscam bases para uma tentativa de dilaceramento da imagem para torná-la dilacerante, como ocorre em Georges Bataille via Didi-Huberman em *A semelhança informe* (2015). Na “dialética das formas”, Bataille se interessa pela reflexão sobre a imagem em uma postura de semelhança e confrontação, de maneira que as imagens são “reviradas” no que diz respeito à sua iconografia e se tornam pervertidas, ou melhor, dilacerantes, belas “como uma vespa”, capazes de transformar os olhos não mais no espelho da alma, mas em uma “iguaria canibal” (2015, 20). Essa perversão da imagem faria com que se retirasse dela não somente o que é fixado em sua significação intrínseca, mas em relações alterantes, transformadoras e não substancializáveis (2015, 21); um gaio saber da imagem como indefinidamente lábil, nova, provocadora e afirmativa.

Vale dizer que a tradução monstruosa que aqui se criou talvez seja a radicalização do que Haroldo de Campos (2004) chamou um dia de “transcrição”, sem deixar de profanar o que fora pensado para a atitude tradutória *sui generis*. A ideia de trans + criar já indica que não se trata mais de conduzir (“duzir”, do latim *ducere*) para algum

lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico. Pois aqui, ainda, se transcreve de uma língua para a mesma língua. Ou melhor: aqui se entende a possibilidade de ser bilíngue na própria língua, como nos ensinam Deleuze e Guattari: “é a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala” (2012, 45-6).

Embora esteja aqui na íntegra, o arranjo de Alberto Pucheu foi desmembrado a fim de deixar mais clara a correspondência entre o original e o texto resultante. Algumas alusões ou citações diretas que foram surgindo ao acaso e ao longo da feitura deste texto merecem ser destacadas. Todas essas referências fizeram parte de leituras e fichamentos ocorridos no período de doutoramento, mas naturalmente incluem leituras de outras épocas e circunstâncias, que foram agenciadas e aproximadas conforme a necessidade: conto “O imortal”, de Jorge Luís Borges; fragmento de Friedrich Schlegel; “Fábula de Anfión”, de João Cabral de Melo Neto; *Como viver junto e Aula*, escritos de Roland Barthes; *O anticrítico*, livro de poesia-crítica de Augusto de Campos; poema de Walt Whitman para lembrar do filme *Sociedade dos poetas mortos*; filme *A onda*; *A clave do poético*, livro de ensaios de Benedito Nunes; “Let’s play that”, música de Torquato Neto em parceria com Jards Macalé; “Che cos’è la poesia?”, texto de Jacques Derrida; frase de *Sexus*, de Henry Miller; “O lutador”, poema de Carlos Drummond de Andrade; “A Carlos Drummond de Andrade”, poema de João Cabral de Melo Neto; “Vontade de potência”, conceito de Nietzsche; “Devir”, “Imanência” e “Máquina abstrata”, conceitos de Gilles Deleuze; *O instante da minha morte*, livro de Maurice Blanchot; “É preciso aprender a ficar submerso”, poema de Alberto Pucheu; “Só o impossível acontece”, poema de Chacal; *Perdão, Caio* (2005), livro de Roberto Corrêa dos Santos; “Mistério de Ariadne

segundo Nietzsche”, texto de Gilles Deleuze; *A Odisseia*, obra de Homero; “Inferno”, da trilogia *A divina comédia*, de Dante Alighieri; “A terceira margem do rio”, conto de Guimarães Rosa.

## A tradução

A parceria é talvez o aspecto mais importante em uma equipe de *tow-in*, porque a sua sobrevivência depende da sua outra metade.

Persegue-se aqui a palavra dependência para se pensar a relação entre poeta e crítico literário, projetando-se os dois em uma relação consolidada e em uma dada cultura literária, no tempo em que são criadas poesia e crítica. Num momento, produz-se melhor poesia; noutro, melhor crítica. Naturalmente haverá momentos em que se produzirá tanto boa crítica quanto ótima poesia. Por sua vez, não deve ser difícil conceber os momentos, individuais ou coletivos, de mediocridade, bem como a concomitância de diversas alçadas e alcances poéticos e críticos. Mas quando o poeta pensa sua poética, nele se encontrariam explicitamente as habilidades do poeta e do crítico, da mesma forma que a escolha pela crítica requer compreensão da verve poética? De uma forma ou de outra, parece verdade que qualquer contato com uma obra envolve um processo crítico, pois todos os afetos envolvidos na aceitação ou não dessa obra partem de uma recepção (do leitor, do ouvinte ou até mesmo do espectador), mesmo que seja uma reação *blasé*, indiferente. Então a poesia dependeria da crítica quando essa dependência passasse pelo julgamento de tudo o que fora criado pelo acaso ou pelo acesso a um arcabouço cultural ou a um capital cognitivo à disposição nos modelos de uma tradição

literária que tenha sido transformado em poesia? Talvez Borges: “palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos” (2008). Não sem antes Schlegel: “onde há o acaso também pode existir o maravilhoso” (2016). Ou ainda mesmo João Cabral de Melo Neto: “ó acaso, raro / animal, força / de cavalo, cabeça / que ninguém viu; / ó acaso, vespa / oculta nas vagas / dobras da alva / distração” (1972).

Você não deve fazer *tow-in* com uma pessoa que não é qualificada e também não deve pilotar o jet ski para quem não é qualificado. Surfar não quer dizer só você surfar as ondas.

Nas relações entre crítico literário e poeta, quando for o caso de elas se referirem a duas pessoas de modo que (1) lê a poesia de (2) e (2) lê a crítica de (1) ou vice-versa, a excelência correspondente de (1) e (2) seria decisiva num acontecimento potente da literatura em uma cena literária. Não se trata de uma excelência erudita, mas que funciona como catalisadora da potência do outro. Ser afetado por uma linguagem, que é um modo de reconhecê-la como sua contemporânea e sua congênere, é também um modo de viver-junto espaço-temporalmente dela, interpondo-se à sua linguagem e inserindo outras palavras no interior de seu construto, mesmo que esse contato se estabeleça como forma de destruir aquelas molduras fundadas por esse outro texto. Longe da condescendência fácil, da deferência, mas poesia porosa para um crítico que também esteja cheio de porosidades.

Tem aquele lado também de você puxar o cara, ser o piloto do surfista, do seu parceiro. É muito adrenalizante, porque

o tempo inteiro você sabe que, além de surfar aquela onda enorme, de ter de se sair bem, você também tem de puxar bem.

A partir do instante em que o abraçar uma obra se presta a colocar em palavras o que foi lido ou visto nela, passa-se a dividir, com o poeta, todo e qualquer leitor, pois se escreve para esse leitor que pode se interessar pelos dois textos, inclusive pelo texto do crítico, que normalmente é superestimado ou visto com desconfiança cética. É um esforço que pode ser análogo ao dos doxógrafos de toda época. De outra forma, o exercício imaginativo do crítico também de maneira boa ou ruim é afetado pela obra poética e gera nos leitores fruições individuais muitas vezes próximas às experimentadas pela leitura da poesia. Fruições do espanto, do entusiasmo e da admiração, porque estar em sintonia com o outro exige o esforço de uma comunidade imaginada, em que se habita e se povoa o mesmo espaço imagético do outro – ou pelo menos se tenta isso –, mas sobretudo que se possibilite estar em estado de doação absoluta nesse lugar. Estar em sintonia com o outro é se permitir uma fantasia como movimento de desejos que só se satisfazem através de uma palavra que gera um ritmo particular – uma idiorritmia; uma escrita particular – uma esquizografia. Ritmos e grafias cuja pulsão seja compartilhada. Deleuze, leitor de Nietzsche: nasce um outro Nietzsche.

Seu amigo depende daquele seu momento de inspiração, de boa pilotagem, de botar ele nas ondas, posição perfeita, para que tudo dê certo, tudo ocorra bem e, no final, ambos saiam felizes.

Augusto de Campos (1986) defende a criação de teses com mais tesão e menos critiquês: uma crítica que se deixa contaminar pelo pictórico-verbal. Sinestecrítica. Anticrítica. A poesia podendo ser acessada a partir do empenho da crítica, da condição resplandecente que ela pode proporcionar à poesia, pondo-a em evidência para o leitor, na potência de sua manifestação, fazendo com que os dois textos se concretizem no mais forte de suas expressões para, no final, ambos saírem vastos e plenos. Um professor em sala de aula é sempre uma via de acesso ao poema, ou seja, ensinar é um exercício crítico. Mas ensinar é um exercício sobejamente literário. Faz-se literatura com literatura. O afeto, o tom de voz, a oratória, a respiração, a gestualidade, as expressões faciais, o corpo enfim em exercício, tudo isso interfere no modo como se experimenta um texto poético, bem ou mal experimentado. A experiência romântica do primeiro contato com a febre poética em *Sociedade dos poetas mortos*. A experiência romântica do primeiro contato com a febre fascista em *A onda*. Duas ondas diferentes, mas a onda forte e derradeira pode ser esta: um encontro entre Clarice Lispector e Benedito Nunes quando ela se refere a ele não como crítico, mas como uma coisa que ela ainda não sabia explicar. A inexplicabilidade do fazer crítico pode nascer na fonte do poético.

Quando chegou a minha vez de rebocar, eu falei: – Saca só, é assim que se pilota, é assim que se coloca o seu garoto na onda! Eu coloquei o cara no ponto e disse: – Uhuuu, agora sim! O *tow-in* é uma combinação entre surfar e salvar vidas, e a solução para o surfista é o seu anjo motorizado. Se você cair, já era. Você vai precisar de resgate. Não tem como sair sozinho. É o oceano inteiro se erguendo para cair na sua cabeça.

Quando é chegada a hora de o crítico ir ao enalço do poeta, que se defenda e se grite: – Por uma crítica poética que fale do grande; por uma crítica poética que fale com grandeza. – *Let’s play that?* Receita: pegue uma dose de Derrida e misture com gotas nietzschianas. Modo de preparar: renuncie ao saber ou saiba esquecê-lo; desmobilize a cultura ou desarme-a; ressensualize a razão; destrua uma palavra por inteiro e a torne invisível, inencontrável, irreconhecível, desfigurada, transfigurada, indeterminada. Deixe desamparada a memória por um tempo e então incendeie a biblioteca das poéticas. Comemore a amnésia subsequente, festeje a selvageria e a burrice do “saber de cor”, de coração – porque o sonho do coração é a origem do poético –; esqueça, por fim, para lembrar. Sirva-se com Henry Miller: “A palavra, como a profunda corrente oceânica, tem que flutuar na superfície de seu próprio impulso” (1983).

São necessários dois surfistas muito experientes em ondas grandes para fazer uma dupla profissional. Ambos devem ser competentes nas duas disciplinas. Você tem que ser melhor do que jamais imaginou para resgatar alguém da zona de impacto. Você precisa de todos os requisitos necessários.

A tarefa crítico-poética pode se inspirar na ideia de método e cultura para Barthes e Deleuze. Método: uma decisão premeditada, um protocolo de operações para obter um resultado, a fetichização do objetivo como um lugar, que se põe a serviço de uma generalidade. Cultura: a violência sofrida pelo pensamento, a força seletiva que põe em jogo o inconsciente do pensador, engendrando uma diferença. A cultura como reconhecimento de forças é antipática à ideia de poder (que existe no método). Isso porque a vontade de potência é diferente

da vontade de poder. A vontade de potência liberta, a vontade de poder escraviza. Olha o Nietzsche de novo aí. Assim, o exercício da cultura crítico-poética estaria na escuta de forças potentes. “Eu” é, e sempre será, muitos outros. Portanto, há a decantação das fantasias como origem da cultura ou como o verdadeiro método de pesquisa. Ciência e fantasia: pré-requisitos necessários.

Os dois devem trabalhar juntos o tempo todo até ficarem à vontade em qualquer situação, porque o jet ski pode quebrar, e aí ambos terão que nadar. É uma máquina, ela pode apresentar uma falha mecânica ou ainda acontecer um erro humano. Tudo é possível. Enquanto o surfista ganha a glória, o verdadeiro herói é o cara que dirige o jet ski. O jet ski coloca o surfista na onda e depois, caso o surfista seja esmagado pela imensidão branca, tem de compartilhar atentamente com ele toda a descida.

O perigo da crítica poética é o mesmo perigo da poesia, que é, enfim, o perigo da própria linguagem, pois pode ser um enfrentamento de sua grandeza na tentativa de vencê-la. É a imanência de todas as veredas a desbravar devires. Quando crítico e poeta trabalham para além de qualquer registro categórico e definidor, para uma escritura, a linguagem que está por vir pode vencê-los e ambos poderão travar, até a aurora, luta vã? Poderia ser o movimento que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege dela. O ouriço no meio da estrada do qual fala Derrida. Como no poema em que o bicho está jogado pelas estradas fechado em si, em proteção, e armado de espinhos na defensiva – pois “ao acreditar defender-se é que se perde” –, a “poemática” da crítica e da poesia é se deixar fazer, se deixar levar sem atividade

fordista, sem trabalho obrigatório e protocolar, estranho a qualquer produção, sobretudo à criação. O plano de imanência invadindo o plano estrutural a seu próprio tempo. Pois se escreve uma tese sem que se a esteja escrevendo.

Quando você sai de uma onda, está a oitenta quilômetros por hora. É necessária uma força de trinta toneladas por metro quadrado para danificar um navio. Uma onda de trinta metros quebrando concentra cem toneladas por metro quadrado e consegue partir um navio pela metade. Ela quebra como uma descarga de escopeta, como uma bomba atômica. É como correr quatrocentos metros prendendo a respiração e sendo golpeado por cinco Mike Tysons. É como ser atropelado por um carro. É como um trem atingindo você, essa explosão. Não se trata de surfar por diversão. É surfar ou morrer.

O enfrentamento da linguagem exige fôlego. É suficiente a força de uma só palavra para avassalar um homem. Uma linguagem infinita consegue partir um homem pela metade. Ela come e cospe como qualquer boca, tritura feito um desastre. É como reviver um épico prendendo a respiração e sendo golpeado por cinco críticos cinzentos. É como ser pisoteado por um rinoceronte. É como ser atingido por um asfalto após queda livre. É feito alguma coisa intraduzível como o instante da morte. “Estou vivo. Não, estás morto”, responde uma voz misteriosa em Blanchot (2005). Somente a morte que estava fora daquele jovem francês poderia senão embater contra a morte que estava nele, porque o sentimento inalisável de extraordinária leveza sentida diante do pelotão de fuzilamento nazista,

que, ao invés de desestabilizar o jovem rapaz, num momento em que os aliados se instalavam em solo inimigo, o colocou em espécie de beatitude ou alegria soberana diante da iminência do abate. Era o encontro da morte e da morte, o momento de êxtase em que o jovem ficou ligado a ela por uma amizade clandestina, sub-reptícia. Por mais que a memória do suposto reconhecimento de Napoleão como “o espírito do mundo”, por parte de Hegel, tenha livrado o Castelo de ser destruído naquele dia pelo exército, a memória não livrou o tempo de estar em suspensão e a morte de impedir a própria morte naquele homem. Era o que Blanchot escrevia sobre alguém que, não sendo feito para a guerra, durante um instante entrou em delírio mudo, morto – imortal, em sentimento de compaixão pela humanidade sofredora.

Sem a ajuda da outra pessoa a algumas centenas de metros, o surfe de onda gigante é suicídio. O intervalo entre as ondas é de dez a vinte segundos e podemos prender a respiração por cerca de três minutos. Se você ficar debaixo da água por duas ondas, a maioria vai dizer que você vai morrer; se forem quatro ondas, terão certeza de que está morto.

Não há escritura sem acidente, que não se cubra como uma ferida, que não se abra como um corte em expurgo. É preciso aprender a ficar submerso. Aguentar. Submerso como em um mergulho em águas profundas. O mergulhador precisa se preocupar com o medidor de oxigênio que informa a quantidade de ar que se encontra no cilindro metálico, no mesmo momento em que se preocupa com o dispositivo que infla e desinfla o colete que auxilia o corpo a nadar, gastando menos energia com mais dezessete quilos nas costas. O

mergulhador se preocupa com o respirador que pode precisar ser manipulado de modo a expulsar a água que porventura entre pela boca, e inclusive se preocupa com a respiração que passa exclusivamente pela garganta e, também, com a pressão sobre os ouvidos, com os óculos que, caso lhes entre água, uma técnica que expulsa o líquido com as fossas nasais deve ser aplicada. O mergulhador deve dominar todos os códigos gestuais de comunicação usados entre os pares, porque não se pode simplesmente querer subir à superfície ao menor sinal de problema, mas buscar resolver tudo na total submersão. Ainda assim, é claro, o mergulhador precisa apreciar o ecossistema. Mas manter-se vivo. Submerso. A escrita aí são os corais, os peixes, a areia, a água turva, as pedras e toda a vida que o mergulhador enxerga.

O surfe como reboque fez o impossível ser surfável. De repente você está sendo rebocado e uma série enorme se aproxima. Você diz: – Pode escolher, me coloque onde você gostaria de ser colocado. E você vem lá detrás, sem saber o tamanho da onda, você sente que pode ser uma grande e, subitamente, você pode estar na maior onda de sua vida. Você pensa em tudo que já fez na vida e na porra do que está fazendo ali.

“Só o impossível acontece. O possível apenas se repete”. É preciso talvez sair da linguagem para se encontrar uma abertura criativa: literária, poética, crítica. Só se sai da linguagem pelo preço do impossível: trapaceando a língua. Porque, de repente, uma escritura está sendo produzida e o perigo da linguagem está à espreita. O perigo vinculado ao poder da língua. O perigo que torna o desempenho

de toda linguagem nem reacionário, nem progressista, mas fascista; “porque o fascismo não impede de dizer, mas obriga a dizer”, não é mesmo, Roland Barthes? E então o escritor poderia pensar: – Deixe a contingência decidir o alcance desse verbo. E, por sua vez, sem saber o que viria pela frente, desejaria que fosse algo imenso e, subitamente, ele poderia estar em sua total abundância; ou não. Ele pensa em todos os poemas rasgados e em como a errância inevitavelmente se abraça, porque nenhum escritor que trava combate solitário contra o poder da língua pode evitar ser recuperado por este poder e, portanto, não há saída a não ser a teimosia e o deslocamento. “Teimar” quer dizer manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera; “deslocar” quer dizer a renegação de tudo o que se escreveu.

Só estou chegando a este nível porque eu tenho sido guiado por esses caras para chegar a este nível. Eu e Jeff nos tornamos parceiros este ano. Com meu conhecimento e a experiência dele em ondas decidimos que seria um casamento perfeito. Saber rebocar alguém para dentro de uma onda gigante, saber como posicioná-lo... É algo tridimensional agora: temos homem, máquina e onda. No surfe de remada, você depende de suas habilidades, de sua capacidade de julgar a onda para decidir onde se posicionar e qual onda pegar. A partir de uma certa altura, é praticamente impossível ou realmente impossível, entrar nas ondas com a remada; então usamos a corda para nos puxar para as ondas gigantes.

Poeta e crítico: Ariadne e Dioniso. Potências ativas e afirmativas sem os disfarces da má consciência e do ressentimento que regem a negação reativa. Ariadne e Dioniso não negam a vida; pelo

contrário, revelam a verdadeira natureza da afirmação. É a transmutação de Ariadne diante da aproximação de Dioniso, momento em que todos os símbolos dela mudam de sentido quando referidos a ele. A afirmação de Dioniso que tem necessidade de uma segunda afirmação de Ariadne; a afirmação que se desdobre de um para poder redobrar no outro. O labirinto que desmorona em suas afeições físicas quando dançam os tetos e oscilam as vigas, ou, ainda, tremem os territórios e desmoronam as arquiteturas, transformando-se tudo em labirinto sonoro e musical: o canto da terra, o ritornelo, a orelha, [o tubo da onda], a potência do falso, o eterno retorno. Para além da moralidade do fio de Ariadne, que é empreendimento de vingança, desconfiança e vigilância sobre a figura de Teseu – aquele que tem de matar a Vida –, a afirmação pura e múltipla ou a vontade afirmativa que alivia tudo que vive fazem aquilo que o homem grave, que sente o peso dos valores e gosta de carregar fardos, é impotente: rir!, dançar!, afirmar!.

Na primeira vez, não havia ninguém ali. Ninguém havia surfado ondas daquele tamanho. Era o desconhecido. Como o espaço sideral ou o mar profundo. Não sabíamos se iríamos retornar. No *tow-in* você deixa seu parceiro escolher a onda. Era um monstro gigante atrás de meu parceiro e ele era apenas um grão de areia diante dessa boca enorme. Se ele olhasse para trás, provavelmente teria desmaiado. Eu o coloquei na onda e chegou o ponto em que eu disse: não largue a corda. Quando olhei para trás, ele já a tinha largado.

Antes de Homero, há notícias de alguém além das comunidades, que no boca a boca transmitiam seus saberes, tragédias e

medos? Ao que parece, ninguém teria feito algo de igual magnitude. Era o desconhecido. Como o espaço sideral ou o mar profundo. Quem primeiro criou a estória não sabia do retorno de Ulisses. Dante e Virgílio entrando no inferno: “Deixai toda esperança ó vós que entraís” (2017). O além-do-homem é concebido. O sim responde ao sim. A afirmação do poeta encontra no crítico seu pleno desenvolvimento. Para que a música se libere é preciso passar para o outro lado, mas talvez para uma terceira margem, criada no meio do rio, onde os *ethos* se misturam, de onde se desprende um poderoso canto da terra. Então o crítico coloca o poeta sob potência e sugere que este não solte o fio: a moral. Em algum momento o fio é abandonado.

## Referências

- ALIGHIERI, Dante. “Inferno”. In: \_\_\_\_\_. *A divina comédia*. Tradução de Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “O lutador”. In: \_\_\_\_\_. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- A ONDA. Direção: Dennis Dansel. Produção: Christian Becker e Nina Maag. Alemanha: Rat Pack Filmproduktion GmbH, 2008, DVD.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Como viver junto. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O instante da minha morte*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. “O imortal”. In: \_\_\_\_\_. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 7-25.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- DELEUZE, Gilles. “Mistério de Ariadne segundo Nietzsche”. In: \_\_\_\_\_. *Cadernos Nietzsche*, nº 20, 2006, pp. 7-17.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, nº 10, 2001, pp. 113-6.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: Ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira et al. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MAGRITTE, René. *A traição das imagens*. Los Angeles: Museu de Arte do Condado de Los Angeles, 1928.
- MANÉ, Tó. *Garrett McNamara*. Nazaré: Barcroft Media, 2017. Disponível em: <<https://viraldazed.com>>. Acesso em 15 de janeiro de 2018.
- MELO NETO, João Cabral de. “A fábula de Anfión”. In: \_\_\_\_\_. *Cabral (antologia poética)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.
- \_\_\_\_\_. “A Carlos Drummond de Andrade”. In: \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio; Sabiá, 1973.
- MILLER, Henry. *Sexus: a crucificação encarnada*. Tradução de Roberto Muggiati. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. Tradução e organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio”. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, pp. 32-5.

- SANT'ANNA, Sérgio. "Conto (não conto)". In: MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, pp. 511-6.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- SOCIEDADE DOS POETAS MORTOS. Direção: Peter Weir; Produção: Paul Junger Witt e Tony Thomas. Estados Unidos: Silver Screen Partners IV e Touchstone Pictures, 1989, DVD.

## Resumo

Este ensaio teórico-experimental busca uma aproximação entre a literatura e o esporte. Para isso, criou-se um texto em paralelo com um poema de Alberto Pucheu, que aborda o surfe de ondas gigantes (*tow-in*), pensando em uma relação indiscernível entre a tarefa do crítico literário e a do poeta. Apropriando-se de uma gama de referências narrativas, poéticas, filosóficas e artísticas, o que se sugere, por meio da escrita inventiva, são movimentos análogos aos movimentos de um corpo em uma performance atlética. O texto também explica todo o processo de criação que se deu por respaldo mínimo na teoria da imagem, bem como expõe as referências utilizadas para que a correspondência propositiva entre surfista/piloto do surfista e poeta/crítico fosse construída.

**Palavras-chave:** poesia; crítica literária; esporte; surfe.

## Abstract

This theoretical-experimental essay seeks an approximation between literature and sport. For such, the text was created in parallel with a poem by Alberto Pucheu, who approaches giant waves surfing (*tow-in*), thinking of an indiscernible relation between the role of literary critic and the poet's role. By appropriating a range of narrative, poetic, philosophical and artistic references, it is suggested, through inventive writing, movements analogous to the body's movements in an athletic performance. The text also explains the whole process of creation that took place thanks to the theory of image, as well as exposes all the references used to build the relationship between the surfer and his guide, and the poet and his critic.

**Keywords:** poetry; literary critic; sport; surf.

## **Nael, herdeiro testamentário: a terceira margem da gemelidade em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum**

Elias Vidal Filho\*

Os romances de Milton Hatoum são dramas humanos e familiares. O microcosmo é seu mundo ficcional, ainda que o macrocosmo, a cidade e o país, tenha a importância de uma ambientação não exótica e seja refletido no estado das personagens. Esse reflexo de causa e consequência explora a percepção do mundo exterior pelos sentidos, diferente da contiguidade romântica entre meio e personagem. Desse modo, sendo o tempo a justaposição de quadros e relatos diversos e descontínuos, e sendo o espaço o esgarçamento da cidade até o caos completo, os personagens são extrato e gênese dessa realidade.

Em resenha intitulada “A cidade flutuante”, Leyla Perrone-Moisés afirma que em *Dois irmãos* o autor penetrou mais fundo na relação familiar conflituosa, fazendo do romance um drama familiar que, sem a espessura dos personagens, faliria. Nas palavras da ensaísta, “a fabulação romanesca requer personagens com espessura de experiência e de sentimentos” (2000). Quer dizer, os personagens não são tipos alegóricos ou representações maniqueístas. A fragmentação e multiplicidade são as tônicas dessas personalidades primeiro duplicadas na bipartição temporal entre passado e presente. No entanto, essa cisão é extrapolada até a fragmentação, que é

\* Doutorando em Estudos Lusófonos na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

a diversa identificação ou ausência de identificação possível de cada um dos personagens com os muitos outros. Ou, ainda, na pluralidade do entrecruzamento de desejos e conteúdos reprimidos: o ser e não ser, o quisera ser, o que teria sido.

A descontinuidade da memória representa essa fragmentação, a memória involuntária deflagra conteúdos insuspeitos, ambas latência do esquecimento: o obscuro, a sombra, o reprimido. Sendo assim, as personagens de *Dois irmãos* debatem-se em questões de pertencimento e conformação identitária.

Halim é privado de seu lugar, o leito conjugal e sua mulher, pelo Caçula; assiste à destruição da Cidade Flutuante e no fim da vida tampouco sente-se confortável em sua casa ou loja: ele andarilha. Zana passa a vida buscando o lugar de paz em sua família: a reconciliação dos gêmeos jamais acontecida; depois convive com fantasmas e é até obrigada a abandonar sua casa. Rânia foi impedida por sua mãe de amar o único homem que amou e desde então instituiu seu quarto, a loja, e depois seu bangalô como seus lugares artificiais; entretanto, dependeu sempre da presença de Yaqub e Omar para a consolidação definitiva desses lugares; no final do romance, esperou sempre e inutilmente a volta de Omar. Domingas foi arrancada de seu lugar, levada ao convento e depois à casa de Halim e Zana, onde jamais reconheceu-se plenamente, periférica em seu quartinho.

Já Yaqub e Omar, em que pese simbolizarem em si e individualmente a mesma fragmentação e disputa pelos amores da mãe, de Rânia, Domingas e Lívia, representam, enquanto casal gemelar o duplo e a oscilação entre opostos antagônicos.

Nael, contudo, é quem melhor mimetiza a problemática do pertencimento, origem e identidade. Sua filiação é um segredo, sua existência é a fronteira entre a indigência materna e a omissão

paterna. Justamente sua realidade bastarda é que o configura como o maior dependente da resolução dessas questões. Por isso, entre outros motivos, é ele quem organiza o caos da família, dos testemunhos presentificados em sua memória, por meio de sua narrativa.

O processo de enunciação literária implica o esforço da memória voluntária no trabalho de elaboração e organização psicológica e linguística dos conteúdos desorganizados e finalmente na conformação identitária. Esses conteúdos são o outro, o testemunho do outro.

Em seu artigo “Du mythe de l’identité à l’identité du mythe, la construction identitaire dans *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum”, Claudia Poncioni (2010) reflete sobre o antagonismo das definições de *identidade*. A primeira é a de igualdade com e a partir do outro: “En effet, l’identité n’est-elle pas d’abord: ‘la qualité qui fait qu’une chose est la même chose qu’une autre, que deux ou plusieurs choses ne sont qu’une’?”. A segunda, de autorreferencialidade: “Nous pouvons ainsi lire que l’identité c’est également la ‘Conscience qu’une personne a d’elle-même’. Nous sommes donc devant une notion de singularité, d’une singularité dont la mémoire est indissociable”. Logo, o processo de individuação de um sujeito se dá pelo outro e por si mesmo, único responsável pela organização de seu caos e sua conformação.

Em *Dois irmãos*, esse sujeito é Nael. *Dois irmãos* é um romance sobre a individuação de seu narrador, porque esse processo é levado a cabo apenas por ele. A organização do caos familiar e a reconstituição da casa estão em função da renovação de Nael. Para Afonso Arinos (1979), a reconquista do trabalho memorialístico ultrapassa a restauração, estendendo-se até a renovação. Quer dizer, ao relatar o passado, a inteligência e a sensibilidade não são as mesmas que o

narrador tivera no presente dos acontecimentos, e isso equivale à renovação do indivíduo. Essa renovação é ensejo de criação literária.

Além das determinações do eu a partir do outro, que são vistas sob a lente do sujeito, personagem-narrador, no esforço de resgatar as ruínas do tempo perdido da infância e de reconstruir o passado, Nael projeta sua subjetividade nos espaços em que se desenrolaram os eventos narrados. Anteriormente essa subjetivação do espaço foi contada, a corroborar a representação não exótica do ambiente no romance. Assume-se igualmente a importância definidora desse espaço para a tessitura da narrativa. Desse modo, a configuração geral do país, de Manaus, de seus rios e do espaço doméstico é elemento de relevo para a constituição do drama humano, uma vez que a decomposição do grupo familiar e o fracasso do desenvolvimentismo manauara, reverberação do brasileiro, mimetizam o esfacelamento do indivíduo. O transbordamento do rio e a inundação do espaço por meio das chuvas espelham o caos e o esquecimento que marcam as personagens. A desagregação dos espaços urbano e familiar promove a dispersão dos indivíduos. O resgate único possível é a literatura, transformada em referencial, em vez daqueles referenciais para sempre perdidos.

### **Da gemelidade, segundo René Zazzo**

A gemelidade nem sempre foi vista como normalidade e talvez por isso seja tema recorrente na mitologia, na Bíblia e na literatura. Conforme René Zazzo, em sua obra *Les jumeaux, le couple et la personne* (1960), a gemelidade algumas vezes é contada como acontecimento de bem-aventurança e, ao longo dos tempos e lugares, simbolizou fecundidade, solidariedade e união mística. Contudo, na maioria das vezes figura como acontecimento nefasto, profanação,

desordem do natural, medo do incesto e rivalidade. Para evitar tamanha danação, decidia-se até mesmo pela morte de um ou dos dois bebês.

A maior parte desses significados que a gemelidade carrega, se não todos, parece estar ancorada na ideia do duplo, expressa imageticamente. Para Otto Rank, referido por Zazzo, a crença da alma dupla, uma mortal, outra imortal que continuaria sua vida em outro plano de existência, é a origem do culto primitivo dos gêmeos.

Para além dessa crença primitiva, a gemelidade é a imagem do duplo mais concreta, pois o sósia é apenas semelhante, e a sombra, o reflexo ou o espelhamento não constituem a materialização corpórea do outro igual. O duplo é o atravessamento da unidade irremediavelmente perdida ou a fantasia traiçoeira da recomposição dessa unidade. Logo, o duplo remete ao “problème des relations de l’individu avec son propre moi. [...] tous les mythes sur le double traduisent la démarche de l’homme à la rencontre de soi-même” (Zazzo: 1960, 513).

Zazzo ressalta o paradoxo de gêmeos idênticos que, ainda que vivam em um mesmo espaço, manifestam individualidades não idênticas. O que faz dois indivíduos condenados à indiferenciação se diferenciarem? O autor afirma que, na realidade, a igualdade entre eles frequentemente não é completa, sendo que algumas diferenças, como a maior robustez física e a desenvoltura linguística, no que se referem aos aspectos físico e cognitivo, determinarão o papel que cada um desempenhará no casal gemelar: “Pour les jumeaux identiques, ce sont ces petites disparités notées dès les premières semaines de la vie, dès la naissance même, et que Gesell considère comme des ‘caractéristiques prophétiques’ pour la personnalité future” (Zazzo: 1960, 653).

A ideia de que os gêmeos formam um casal, um tipo excessivo de casal, é fundamental na reflexão desse autor. A partir dessas diferenças, definem-se as funções de dominante e dominado, ainda que posteriormente tenha sido constatado que essa dinâmica pode ser alterada, uma vez que outros valores como prestígio profissional e amoroso passam a existir a partir da adolescência. De todo modo, a experiência gemelar jamais deixará de ser determinante:

La vie affective des jumeaux, par contre, paraît très profondément marquée par leur situation exceptionnelle et de telle sorte que peu d'entre eux, probablement, y échappent. Nous sommes ici sur un plan très archaïque de conditionnements inconscients, sur le plan très intime de l'expérience vécue qu'aucune expérience ultérieure ne pourra jamais totalement effacer (Zazzo: 1960, 506-7).

Por isso mesmo, nas questões do amor, da atenção e da preferência é que costuma ser germinada a semente da rivalidade e reafirmadas posteriormente as tentativas de diferenciação. “Alors, c'est en dépit ou contre le couple, en dépit du patrimoine héréditaire commun, que la personnalité s'affirme de façon décisive” (Zazzo: 1960, 683), porque a rivalidade demanda um vencedor.

### **Da gemelidade como leitmotiv**

Segundo Hesíodo, os gêmeos Nyx e Érebo e seus outros irmãos – Gaia, Tártaro e Eros – foram gerados assexuadamente por Caos, que, cindindo-se, deu origem a seus filhos, todos deuses primordiais que encerram em si o masculino e o feminino. Ora, a reprodução a partir da cisão de Caos indica a *complementaridade* das

partes geradas. Do casal de gêmeos Nyx, a personificação da noite, e Érebo, a escuridão completa, nasceram Hemera, a personificação do dia, e Éter, a claridade. A relação incestuosa dos gêmeos gerou os extremos *opostos* aos pais. A complementaridade de opostos, por assim dizer, é também o duplo.

Conforme Vernant, segundo a *Teogonia* de Hesíodo, Eros também seria filho de Afrodite. Nascida adulta, assim que aporta no Chipre, Afrodite teria sido cortejada por Eros, o amor, e Hímeros, o desejo: “Dès qu’Aphrodite est née, *Himeros* (Désir) et Éros s’ajustent à la déesse qui va dès alors présider à l’union sexuelle, posée comme la condition nécessaire de toute procréation normale” (Vernant: 1996, 301). Esse ajuste à deusa teria sido físico e ela teria nascido grávida dos dois irmãos. Segundo Ovídio, nas *Metamorfoses* (2003), Afrodite, preocupada com o não crescimento de Eros, a conselho de Têmis, deu-lhe um irmão, Anteros (antieros), conhecido como vingador do amor rejeitado ou deus do amor correspondido. Somente assim Eros cresceu, até que Anteros foi mandado para ser criado por um pescador, quando seu irmão voltou a ser criança. Isto é, Eros, o amor, cresceria apenas quando correspondido; quando não correspondido, enfrentaria a antipatia e a aversão de seu irmão, o antiamor.

A oposição e rivalidade entre os dois irmãos habitualmente é representada pela luta física, como nas esculturas de Alessandro Algardi (1598-1654), *Eros e Anteros* (Liechtenstein Museum, Viena), e François-Joseph Leclercq (1755-1826), *Eros et Anteros se battant pour un cœur* (Philbrook Museum of Art, Tulsa); nas pinturas de Giovanni Baglione (1566-1643), *Amor sagrado versus Amor profano* (Galleria Nazionale d’Arte Anticadi Palazzo Barberini, Roma), de Bernardino Campi (1522-1591),

*Venus, Eros et Anteros* (Galerie Canesso, Paris), e de Germán Hernández-Amores (1823-1894), *Eros e Anteros* (Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo). Nas duas últimas obras, Afrodite é retratada entre os filhos e parece ser o bem comum disputado. Mais nitidamente na tela de Hernández-Amores, os irmãos apontam-se flechas diante do olhar da mãe, cuja cabeça, totalmente voltada a um deles, está em descompasso com todo seu corpo, totalmente voltado ao outro.

A obra *Biblioteca*, grande sumário de mitologia grega, cuja autoria é atribuída a Pseudo-Apolodoro, apresenta a história de Acrísio e Preto, filhos gêmeos de Abas ou Abante. Os irmãos dividiam o comando de Argos e Tirinto não sem rivalidade. Acrísio, descontente por não ter filho homem, consultou o oráculo, que lhe afirmou que seria morto pelas mãos de seu neto. Sendo assim, prendeu sua filha numa câmara subterrânea, porém Zeus a desposou e gerou Perseu. Outra versão da história conta que seu tio Preto a seduziu, desejoso de ver seu irmão morto. Acrísio, quando soube da gravidez, trancou-a em um baú e lançou-o ao mar. No entanto, foram salvos e o menino foi criado em Sérifo. Tempos depois, sem se conhecerem, o neto matou o avô com um disco nos jogos fúnebres do rei de Larissa.

É importante salientar que em ambas as histórias há a rivalidade entre os irmãos e o desterro de um deles, assim como em *Dois irmãos*, em que Omar e Yaqub rivalizam sobretudo quanto ao amor das mesmas mulheres e o segundo é mandado ao Líbano quando adolescente. Os gêmeos manauaras são, como Eros e Anteros, opostos, ainda que não complementares. Assim como na história de Acrísio, em *Dois irmãos* o desfecho, mesmo que muito diferente, também acontece por meio do neto, Nael.

Na Bíblia, Caim e Abel, filhos de Adão e Eva, protagonizaram o chamado primeiro homicídio. Tomados pelo mesmo desejo<sup>1</sup> de agradar a Deus, ofereceram-lhe frutos do solo e uma ovelha, agricultor e pecuarista que eram, respectivamente. Deus, desde então apreciador de sacrifícios de sangue, agradeceu-se de Abel e rejeitou a oferta de Caim. A inveja que o possuiu o levou ao fratricídio e, para que não fosse morto, o que o livraria de sua punição, Deus estabeleceu-lhe um sinal. Apesar de não especificado, poderá ter sido uma cicatriz, como no caso de Yaqub. Caim foi condenado à errância: “Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra” (*Gênesis*: capítulo 4, versículo 12), final semelhante ao de Omar, andrajoso, na última cena do romance. Finalmente, Zana escreve em sua carta a Yaqub que “não era mãe de Caim e Abel” (Hatoum: 2006, 171).

Igualmente narrada no *Gênesis*, a história de Esaú e Jacó é uma das mais conhecidas da Bíblia. Rebeca já passara da idade de ter filhos quando, tendo sido seu marido Isaque, filho de Abraão, atendido por Deus, ficou grávida de gêmeos, símbolo de grande fertilidade e, portanto, do grande milagre. Durante a gestação, seus filhos lutavam em sua barriga, ao que “respondeu-lhe o Senhor: Duas nações há no teu ventre, e dois povos se dividirão das tuas estranhas, e um povo será mais forte do que o outro povo, e o mais velho servirá ao mais moço” (*Gênesis*: capítulo 25, versículo 23).

Já crescidos, Esaú chegou do campo muito cansado e pediu a Jacó o guisado que este havia preparado. Ao que Jacó lhe respondeu que trocaria o prato por sua primogenitura, e “assim desprezou Esaú o seu direito de primogenitura” (*Gênesis*: capítulo 25, versículo 34).

<sup>1</sup> Paralelo ao desejo da preferência da mãe dos gêmeos Eros e Anteros e Yaqub e Omar.

A rivalidade entre os irmãos, entretanto, foi originada pelo maior amor que a mãe nutria pelo caçula, uma vez que Esaú não estivera consciente do que perdera ao selar o pacto com seu irmão. Isso foi confirmado tempos depois, quando Isaque, já meio cego, pediu a seu primogênito que lhe preparasse um guisado para que o abençoasse. Jacó, porém, orientado pela mãe, cobrindo-se de pele de animal, fingiu ser o irmão mais velho, que era peludo, e entregou o guisado preparado por Rebeca ao pai, que lhe concedeu a bênção como sendo a Esaú.

Impõe-se salientar que, apesar de a primogenitura já ter sido alterada entre os irmãos, a bênção que o pai daria a Esaú e dá a Jacó indica claramente a transferência da herança paterna, pois Isaque está velho e à espera da morte:

<sup>1</sup> Quando Isaque já estava velho, e se lhe enfraqueciam os olhos, de maneira que não podia ver, chamou a Esaú, seu filho mais velho, e disse-lhe: Meu filho! Ele lhe respondeu: Eis-me aqui!

<sup>2</sup> Disse-lhe o pai: Eis que agora estou velho, e não sei o dia da minha morte;

<sup>3</sup> toma, pois, as tuas armas, a tua aljava e o teu arco; e sai ao campo, e apanha para mim alguma caça;

<sup>4</sup> e faze-me um guisado saboroso, como eu gosto, e traze-mo, para que eu coma; a fim de que a minha alma te abençoe, antes que morra (*Gênesis*: capítulo 27, versículos 1-4).

Assim, o segundo engodo de Jacó corrobora o primeiro, da troca do guisado pela primogenitura do irmão, e, conjugados, fazem de Jacó o legítimo dono da herança do pai, o herdeiro responsável. É

notável que essa alteração está justificada numa espécie de corrupção do duplo, levado ao excesso da semelhança entre os dois por meio da pele de animal fazendo a vez dos pelos de Esaú, possível graças à ignorância de Esaú e, depois, de Isaque. Graças ao não reconhecimento dos dois, primeiro do filho em relação ao pai e depois o contrário, ainda que o pai tenha percebido a diferença das vozes:

<sup>22</sup> chegou-se Jacó a Isaque, seu pai, que o apalpou, e disse:

A voz é a voz de Jacó, porém as mãos são as mãos de Esaú.

<sup>23</sup> E não o reconheceu, porquanto as suas mãos estavam peludas, como as de Esaú seu irmão; e abençoou-o.

<sup>24</sup> No entanto, perguntou: Tu és mesmo meu filho Esaú? E ele declarou: Eu o sou (*Gênesis*: capítulo 27, versículos 22-4).

Desse modo, a indiferenciação é estopim de rivalidade entre os irmãos, seja pelo não reconhecimento da diferença, seja pelo engodo. A exemplo da indiferenciação dos desejos.

Na literatura, o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, cujo mote evidentemente é essa passagem bíblica, completa a principal rede de intertextualidades de *Dois irmãos*. Como uma matriosca, as histórias encaixam-se umas dentro das outras. No romance de Machado, os irmãos Pedro e Paulo também brigam no ventre da mãe; têm o futuro anunciado por uma vidente; opõem-se sobretudo politicamente; desejam o mesmo e, portanto, disputam os mesmos bens: o sucesso profissional, a preferência materna e de amigos e o amor de Flora.

Além de praticamente todo o enredo de *Dois irmãos* ser inspirado nessa obra, o narrador de *Esaú e Jacó*, a exemplo de outros machadianos, porta sua visão de mundo. Visão essa que, no que se

refere à memória e ao esquecimento como espaço da invenção, coincide exatamente com as visões de Nael e do escritor Milton Hatoum. E mais uma vez a matéria dos romances é aludida como alvoroço, caos, que levaria confusão à memória:

O tempo é um rato roedor das coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto. Demais, a matéria era tão propícia ao alvoroço que facilmente traria confusão à memória. Há, nos mais graves acontecimentos, muitos pormenores que se perdem, outros que a imaginação inventa para suprir os perdidos, e nem por isso a história morre (Assis: 2014, 1.232).

Todavia há um pessimismo dilacerante em *Dois irmãos*, pois os gêmeos não encontram jamais algum entendimento. Enquanto Paulo e Pedro se entendem momentaneamente, na relação de Yaqub e Omar não há reconciliação sequer momentânea.

Igualmente em Machado, a mãe, Natividade, alimentou a disputa entre os gêmeos, ainda que de maneira diferente. Certo dia acusaram-se, estapearam-se, e como resposta, para que se acalmassem e fossem companheiros, a mãe os levou para passear e comer doces.

De noite, na alcova, cada um deles concluiu para si que devia os obséquios daquela tarde, o doce, os beijos e o carro, à briga que tiveram, e que outra briga podia render tanto ou mais. Sem palavras, como um romance ao piano, resolveram ir à cara um do outro, na primeira ocasião. Isto que devia ser um laço armado à ternura da mãe, trouxe ao coração de

ambos uma sensação particular, que não era só consolo e desforra do soco recebido naquele dia, mas também satisfação de um desejo íntimo, profundo, necessário. Sem ódio, disseram ainda algumas palavras de cama a cama, riram de uma ou outra lembrança da rua, até que o sono entrou com os seus pés de lã e bico calado, e tomou conta da alcova inteira (Assis: 2014, 1.228).

Ora, é comum a todas as histórias apresentadas aqui o espelhamento do desejo dos irmãos, e, nisso, a rivalidade, “um laço armado à ternura da mãe”. Machado revela brilhantemente o real motivo da contenda, o desejo comum, a aprisioná-los docemente a esse objeto de desejo, sobretudo aos procedimentos da disputa que repetirão, como um *fantasme*. Convivem nessa frase a delicadeza de um laço, de um presente, porém armado como grilhão. Mais profundamente, o narrador machadiano afirma que essa dinâmica correspondia à “satisfação de um desejo íntimo, profundo, necessário” até que tudo ficasse aquiescido pelo esquecimento do sono.

### **Da gemelidade por René Girard**

O pensamento do filósofo francês René Girard desenvolveu-se a partir de seus estudos sobre civilizações primitivas, mitologias e literaturas. Sob o nome de “desejo mimético” define que todo humano deseja o mesmo que seu próximo. Isso é o bastante para a instauração da disputa e da consequente violência entre irmãos ou numa comunidade. Os padrões de conduta e proibições objetivam controlar comportamentos que deflagram eminentemente disputas e violência, como o incesto. Quando tais padrões desaparecem ou deixam de ser levados a sério, há uma

“crise mimética”, espiral de violência sem limite. Segundo Girard, a totalidade das religiões arcaicas e até as sociedades modernas resolveram essa crise por meio de um sacrifício, ou seja, um “bode expiatório” é escolhido e responsabilizado pela crise, morto pela coletividade e então o grupo, expiado, volta ao estado anterior à crise. Essa expiação confirma a culpa do sacrificado, e como por ele a crise se encerra, depois da elaboração da narrativa de sua culpa e morte, ele é transformado em herói. Finalmente, desse percurso coletivo nascem os rituais que representam a crise mimética e sua resolução.

A eficácia da catarse do bode expiatório depende da crença de que a vítima seja realmente culpada, por isso geralmente a vítima deverá ser o mais distante possível, evitando-se que alguém queira defendê-la ou vingá-la. Deverá ser revestida por certo desconhecimento. Já sacrificada, a vítima criará a união dos perseguidores, outrora em crise mimética. Exatamente por isso, sua morte corresponde a um primeiro esquecimento, da crise e mesmo do sacrifício: “ainsi s’expliquent la métamorphose mythique du *bouc émissaire* en divinité, et ‘l’oubli’ (ou ‘expulsion’ de la mémoire collective) du *lynchage* lui-même: la culture est un tombeau qu’on adore (un ‘monument’), en oubliant le cadavre qu’il contient” (Ramond: 2009, 32). O ritual que se segue reedita e enraíza esse esquecimento, pois a vítima não é lembrada senão enquanto sagrada.

Para o filósofo, quanto maior a semelhança entre dois indivíduos, maiores serão as circunstâncias de disputa ou a susceptibilidade a elas, uma vez que o desejo mimético, nesse caso, será ainda mais evidente e correlato. Por isso o duelo, a bipolaridade, é a forma mais comum nesses embates miméticos. Ou ainda, “la loi générale du désir mimétique énonce que plus le médiateur est proche (plus la

médiation est ‘interne’), plus le désir mimétique risque d’être vécu dans la douleur” (Ramond: 2009, 60).

Logo, e conforme Charles Ramond, o duplo tem papel importante na obra de Girard, porque o desejo mimético supõe a presença, real ou imaginária, de rivais duplos, cuja representação mais palpável é a dos gêmeos ou irmãos inimigos: “Les ‘frères ennemis’ sont la figure centrale de l’anthropologie de Girard. Entre eux s’exercent toutes les formes de l’imitation, de la rivalité mimétique, donc de l’amour, de la haine et de la violence” (Ramond: 2009, 37). Esse arquétipo repete-se na mitologia, na Bíblia e na literatura, como referido anteriormente.

Ademais, sendo o pai o mediador natural do desejo mimético, basta notar a disputa pelo amor materno e a reflexão de Freud sobre o assunto. Contudo, o irmão é o rival natural porque conjuga a mesma indiferenciação, está na mesma posição hierárquica, teria as mesmas condições. Em sua análise minuciosa de *Hamlet, Shakespeare – les feux de l’envie*, Girard escreve:

C’est déjà vrai dans les mythes des frères jumeaux, et le rôle de la gémellité montre bien qu’il s’agit plus de réciprocité indifférenciatrice dans ces mythes que de la relation familiale spécifique désignée par le mot “frère”. Du fait qu’il est le plus étroit et le moins différencié dans la plupart des systèmes de parenté, le lien fraternel peut devenir une marque paradoxale d’indifférenciation, un symbole de désymbolisation violente [...] Mon interprétation est confirmée par la proportion – très importante – des antagonistes mythiques qui, non contents d’être frères, sont aussi des jumeaux parfaits: ainsi Jacob et Ésaü, Romulus

et Remus, Fasolt avec Fafner et mille autres moins connus (1990, 334).

A importância relativa da palavra “irmão” explica-se pelo fato de que a rivalidade entre irmãos não se sustenta no que se refere à ligação sanguínea entre eles. A relação fraternal não é intrinsecamente propícia à rivalidade, mas sim o desejo mimético de ambos. Não sendo negada, então, que a grande semelhança entre irmãos é circunstância propícia à grande semelhança de seus desejos. Não é raro irmãos sentirem-se rivais sem total consciência das razões e tampouco a rivalidade é atribuída à relação sanguínea que os une. Essa é a dessimbolização. O signo “irmão” não justifica a rivalidade e não precisaria fazê-lo, pois o *fantasme*<sup>2</sup> é de tal modo introjetado que prescinde de signo.

De todo modo, uma vez a rivalidade instalada, não é possível assegurar-se da origem da imitação. Essa “mediação recíproca” repete a dinâmica de troca do duplo, nesse caso do desejo mimético, e mantém o conflito justamente porque se trata de desejo, e não pode, logo, ser confundido com simples cópia de comportamento. Segundo Girard, parafraseado por Ramond, “les jumeaux ou les ‘frères ennemis’ que l’on trouve si souvent dans la mythologie (Caïn et Abel, Remus et Romulus, etc.) sont donc l’image de cette médiation double, de cette *indifférenciation*” (Ramond: 2009, 62).

Em nada essa mimese do desejo contraria a personalidade e o comportamento muitas vezes opostos dos gêmeos rivais, pois

<sup>2</sup> “Le fantasme est un montage grammatical où s’ordonne suivant divers renversements le destin de la pulsion, de telle sorte qu’il n’y a plus moyen de faire fonctionner le ‘je’ dans sa relation au monde qu’à le faire passer par cette structure grammaticale” (Lacan: 1970, 241).

paradoxalmente são o duplo um do outro inclusive na tentativa de serem diferentes.

### **Antagonismo e desejo mimético**

Em *Dois irmãos*, o antagonismo do casal gemelar está expresso desde a infância, como mostra a seguinte imagem: “Na parede viu uma fotografia: ele e o irmão sentados no tronco de uma árvore que cruzava um igarapé; ambos riam: o Caçula, com escárnio, os braços soltos no ar; Yaqub, um riso contido, as mãos agarradas no tronco e o olhar apreensivo nas águas escuras” (p. 17). Cabe notar que essa fotografia sintetiza a diferença de personalidade entre os irmãos Omar e Yaqub. Enquanto o primeiro expressa coragem, desprendimento e movimento dos braços soltos, Yaqub expressa medo, contenção e imobilidade. Tais comportamentos são indícios dos trajetos opostos que os irmãos iriam percorrer ao longo da vida.<sup>3</sup>

Mais adiante, Zana, durante conversa com o diretor da escola sobre a expulsão de Omar, vê que “meninos órfãos, fardados, brincavam de gangorra, os corpos equilibrados sumindo lentamente na noite”, e depois “seus olhos encontraram a gangorra agora vazia” (p. 27). A imagem dos órfãos é claramente um duplo de seus filhos, e estarem no movimento da gangorra, mais do que simbolizar a oposição entre eles, simboliza a fatalidade do fracasso de um e do consequente sucesso do outro, que ocorrem a um só tempo.

A imagem dos irmãos na gangorra anuncia a problemática paterna, incluídos os aparecimentos espectrais de Yaqub e Omar a

<sup>3</sup> “Pour les jumeaux identiques, ce sont ces petites disparités notées dès les premières semaines de la vie, dès la naissance même, et que Gesell considère comme des “caractéristiques prophétiques” pour la personnalité future” (Zazzo: 1960, 653).

Nael. Isto é, focalizado o olhar em uma das extremidades do brinquedo, ocorre o aparecimento pulsante de um dos meninos, depois seu desaparecimento, quando do movimento contrário da gangorra. Isso torna seu reaparecimento espectral, do além-esquecimento, porque desaparecera. Esse jogo do presente-ausente (que se repete nas fotografias) é o espaço-tempo da cogitação sobre qual dos dois gêmeos seria pai de Nael.

A oposição entre os gêmeos é projetada num caleidoscópio, cujos espelhos internos são outros personagens do romance, sobretudo Nael, Domingas, Zana e Rânia. Para essa última, a síntese dos gêmeos seria o amante perfeito; o impedimento da mãe de que vivesse seu amor levou-a a fazer um quebra-cabeça do amante ideal a partir de fragmentos de um e de outro irmão.

Para Zana, os gêmeos estavam numa gangorra. Por ter nascido menor e frágil, o Caçula recebeu mais atenção sua, enquanto o outro ficava com Domingas: “Com Yaqub foi mais forte: amor de mãe postiça, incompleto, impossível. Zana se refestelava no convívio com o outro, levava-o para toda parte” (p. 50). A disputa entre os meninos já existia e tinha explodido no golpe de Omar no rosto de Yaqub, pelo que Halim quis mandá-los ao Líbano. No entanto, a mãe reincidiu em sua preferência por Omar e fê-lo ficar, sem supor que recalrava a rivalidade entre os meninos: “Quis mandar os gêmeos para o Líbano, eles iam conhecer outro país, falar outra língua... Era o que eu mais queria... Falei isso para a Zana, ela ficou doente, me disse que o Omar ia se perder longe dela. Não deu certo... nem para o que foi nem para o outro que ficou aqui” (p. 135).

A ausência de um dos gêmeos não concorreu para a solução da situação conflituosa, como recorrente no arquétipo dos gêmeos rivais, pois Yaqub foi mantido presente em fotografias e mesmo em

seu duplo, o irmão: “Mas a lembrança de Yaqub triunfava. As fotografias emitiam sinais fortes, poderosos de presença” e, “na minha mente, a imagem de Yaqub era desenhada pelo corpo e pela voz de Omar. Neste habitavam os gêmeos, porque Omar sempre esteve por ali, expandindo sua presença na casa para apagar a existência de Yaqub” (p. 46).

Ainda depois do sucesso de Yaqub e fracasso de Omar, Zana continuava a colocá-los em gangorra: “Rânia emoldurava as fotografias e a mãe as mostrava às amigas. Zana orgulhava-se do filho doutor, mas na conversa com as vizinhas venerava Omar. Punha os gêmeos numa gangorra e fazia loas ao Caçula, elogiando-o até a cegueira” (p. 95). Zana sentia-se culpada por sua preferência e sua culpa contribuía para a alternância do mérito e demérito de seus filhos em seu afeto. Também cegamente esperou até a morte a reconciliação deles.

Para Domingas, em que pese sua proximidade com Yaqub desde a infância, a tensão sexual entre ela e Omar e a dor da violação que sofreu fizeram-na oscilar entre os irmãos. Além disso, o narrador Nael, seu filho, projetou nela, ao longo de todo o romance, sua dúvida sobre qual pai preferir a ter. A bipolarização desses sentimentos está expressa simbolicamente na limpeza dos quartos dos gêmeos:

Não sei qual dos dois minha mãe preferia limpar. O fato é que todos os dias, de bom ou mau humor ela entrava em cada quarto e se demorava antes de começar a limpeza. E se o remo e as tralhas do Caçula lhe exaltavam o ânimo, o despojamento do espaço de Yaqub lhe esfriava a cabeça. Talvez minha mãe gostasse desse contraste (p. 80).

Ora, os gêmeos são opostos, mas não são alegorizados de modo maniqueísta, conforme Perrone-Moisés, tampouco se complementam. Não há síntese entre os irmãos, convivem em ambos o bem e o mal, a exemplo da dinâmica cosmogônica, segundo Vernant:

La ligne de partage ne s'établit pas entre le bien et le mal, le positif et le négatif. Les forces de la guerre et celles de l'amour ont également leurs aspects clairs et leurs aspects sombres, bénéfiques et maléfiques. Le rapport de tension qui les maintient écartées les unes des autres se manifeste aussi bien en chacune d'elles, sous forme d'une polarité, d'une ambiguïté immanente à sa propre nature (1996, 308).

Os dois partilham os desejos pelas mesmas mulheres desde crianças até adultos, ou antes, desejam despertar os mesmos desejos nelas, o desejo mimético já mencionado. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, “o único ponto que os irmana é a afeição pelas mesmas mulheres: a mãe, a irmã, uma vizinha, a empregada. Mas esses afetos são também a causa da rivalidade e dos rancores, que provocam constantes enfrentamentos” (2000).

### **Cicatrizes**

Então, interessaram-se pela mesma Livia. Numa festa na casa dos Reinoso, Yaqub ganhou um beijo da menina e então foi atacado por seu irmão, que, empunhando furioso uma garrafa estilhaçada, rasgou seu rosto. Depois desse conflito, não voltaram a se falar. O silêncio de Yaqub desde a infância foi radicalizado. “Os pais tiveram de conviver com um filho silencioso. Temiam a reação de Yaqub, temiam o pior: a violência dentro de casa. Então Halim decidiu: a viagem, a

separação. A distância promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que os engendrou” (p. 23). No entanto, se o desterro de Yaqub viesse a significar seu sacrifício para o reequilíbrio do conflito que atingia a família toda, como na dinâmica do “bode expiatório”, estaria, ainda assim, fadado ao fracasso, porque, como mencionado, a ausência física de Yaqub foi frustrada por sua duplicação nas fotografias e em Omar. Yaqub não poderia ser culpado; tampouco vitimizado, pois deixou imagens de glória, de quando desfilou fardado e de seu encontro com Lívia. O silêncio que adotou desde aquela noite até depois de sua volta deixou latente a vingança que se seguiria.

Quando voltou do Líbano, “trocava o pê pelo bê” (p. 24), um exemplo “des ‘signes victimaires’ (claudication d’Œdipe, défaut de prononciation de Moïse)” (Ramond: 2009, 97). Porém seu perfil de vítima foi apagado pelo de vingador. Assim como Jó recusou o papel de culpado, Yaqub recusou o de vítima, e, nos dois casos, não figuraram como “bode expiatório”. A cicatriz seria outro exemplo de sinal da vítima, mas Yaqub, ao recusar essa posição, transformou-a em estopim da memória, do não esquecimento de sua vingança: “A cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub. A cicatriz, a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecesse” (p. 22). Ironicamente a marca era também a única diferença física entre os gêmeos: “mas o que realmente os distinguia era a cicatriz pálida e em meia-lua na face esquerda de Yaqub” (p. 20). Quer dizer, a única diferenciação entre os gêmeos, que poderia significar trégua na disputa, reafirmava-a.

A exemplo do episódio do reconhecimento de Ulisses por sua ama Euricléia, a marca do ferimento de Omar em Yaqub é um reconhecimento da rivalidade entre os irmãos e, se a partir da cicatriz as origens de Ulisses são reveladas, a de Yaqub determinou como conjugaria sua vida dali em diante, fazendo-a assim uma ori-

gem. Curiosamente Nael toma conhecimento dessa tragédia entre os irmãos através do relato de sua mãe – “Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub” (p. 20) –, em alguma medida também ama de Yaqub. Inclusive, segundo Auerbach (2001), Eumeu e Euricléia são as únicas personagens que não pertencem ao senhorio animadas por Homero, de igual modo Domingas, que também tem protagonismo maior do que indicaria sua classe social, sendo mesmo, ambas, veículo do reconhecimento.

Para Auerbach, esse texto homérico é caracterizado pela descrição e iluminação uniformes em primeiro plano unívoco, que esvazia a tensão, elemento não decisivo para o texto homérico. Porém, o preenchimento incompleto do presente forja intermissões que aumentam o retardamento. O autor considera que a causa desse retardamento é a necessidade do estilo homérico de tudo elucidar. Bem ao contrário, o testemunho de Domingas sobre a cicatriz de Yaqub está inserido na multivocidade da narrativa de Nael e é iluminado de modo a criar sombras, muito afinado aos temas do duplo e do esquecimento. Essa constituição da cena deságua exatamente no anúncio repetitivo e galopante do desfecho dramático do romance. Anúncio e retardamento.

Omar, ao contrário, não calculou nada, muito menos sua farra. Vivia entre a baderna e sua mãe. Essa dinâmica é simbolicamente repetida em todo o romance nas cenas em que, depois da noitada, esparramava-se na rede vermelha, signo do sexo entre Zana e Halim, e, portanto, deitado Omar nela, signo de incesto.<sup>4</sup> Mas

<sup>4</sup> Ao longo da narrativa, a rede envelhecida perde muito de sua cor, como sangue esvaído, até a separação definitiva, ao menos física, entre Zana e Omar, a cisão do cordão que os unia, até a mudança definitiva de Zana, que “partiu sem conhecer o desfecho. Levou para o bangalô da filha a rede e todos os objetos de Omar, a fotografia do pai e a mobília do aposento” (Hatoum: 2006, 188).

também o lugar do útero, o não lugar do útero; e se não lugar, o não tempo da rede. O esquecimento. Ou o tempo passando vagaroso no balançar da rede: “Já o Omar era presente demais: seu corpo estava ali, dormindo no alpendre. O corpo participava de um jogo entre a inércia da ressaca e a euforia da farra noturna. Durante a manhã, ele se esquecia do mundo, era um ser imóvel, embrulhado na rede” (p. 46). Repete-se o movimento de Omar, aqui langor irresponsável e sensual. Opondo-se aos gestos calculados e duros de Yaqub em seu desfile, descrito no parágrafo anterior ao citado:

Cresci vendo as fotos de Yaqub e ouvindo a mãe dele ler suas cartas. Numa das fotos posou com a farda do Exército; outra vez uma espada, só que agora a arma de dois gumes dava mais poder ao corpo do oficial da reserva. Durante anos, essa imagem de galã fardado me impressionou. Um oficial do Exército, e futuro engenheiro da Escola Politécnica... (p. 45).

O jogo de presença e ausência dos gêmeos é duplicado pelas fotografias, como é possível observar no último excerto. Trata-se da duplicação do duplo.

### **Lentes de Nael**

Todas as visões dos gêmeos como opostos até agora apresentadas, de Rânia, Zana e Domingas, foram filtradas por Nael, único narrador do romance. Não é exagerado dizer que essa tonalidade foi, em alguma medida, expressa como projeção da bipolarização da visão de Nael sobre Yaqub e Omar. Nael é o catalisador dessas visões (do grego *katálysis*, que significa “decomposição”, “dissolução”). Dissolução que espelha a fragmentação das personagens.

Essa bipolaridade tem sua origem na descoberta de quem é seu pai, ou antes, na preferência de qual dos dois ter como pai. Nael tenta descobrir os afetos de sua mãe pelos gêmeos e, a partir disso, chegar à verdade sobre seu pai, porém não consegue decidir-se quanto ao par Domingas-Yaqub:

Estavam espichados no mato, e Yaqub acariciava o ventre e os seios da mulher [Lívia], adiando a despedida. Domingas ficou calada, ofegante; agachou-se, balançou as folhas e torceu com raiva os galhos da fruta-pão. Observou a cena, boquiaberta, e se retirou com a boca seca, com sede daquela água (p. 35).

Tampouco consegue decidir-se a propósito do par Domingas-Omar:

Minha mãe também queria o Omar de volta? Eu notava nela um desejo, uma ânsia que ela sabia esconder, uma sombra no sentimento. Ela me deixava na dúvida, me desnor-teava quando lamentava a ausência do Caçula. [...]. As mãos dela enxugando-lhe o rosto, o pescoço, o peito cabeludo. Ele, quase nu, esparramado na rede vermelha. [...]. Minha mãe parecia sedenta do corpo do Caçula, já não escondia mais a ânsia pelo regresso dele (p. 111).

Em sua análise, Nael não pôde distanciar-se sobre de quem seria filho. Sua interpretação dos comportamentos do triângulo Yaqub-Domingas-Omar não é isenta de seu desejo, mesmo sem conhecê-lo de modo claro: “Ou talvez eu mesmo

oscilasse feito gangorra” (p. 85). A oposição entre os gêmeos e a incerteza de Nael quanto à paternidade, que culmina na bipolarização, espelham-se.

Por outro lado, há o movimento de Domingas e Nael quererem o irmão mais cuidadoso, gentil, o que contrariamente poderia levá-los ao gêmeo errado, uma vez que a concepção fora violenta. Mãe e filho parecem advogar a favor de Yaqub. Domingas, numa espécie de desejo cego, pois para ela não era segredo. Isso está justificado, por exemplo, nas duas referências aos abraços de Domingas e Yaqub como “a cena mais comovente da visita de Yaqub” (p. 89) ou “o abraço mais demorado que ela deu num homem da casa” (p. 145). Ou na cena depois da viagem de barco em que Domingas (quase) revelou ao filho a identidade paterna.<sup>5</sup> Ela tentou induzir o filho, talvez para que ela mesma acreditasse naquilo, a crer que o pai fosse Yaqub: “No meio da noite acordei com a voz de Domingas: se eu gostava de Yaqub, se eu me lembrava dele, do rosto. Não escutei mais nada” (pp. 58-9). E decisivamente no seguinte desabafo de Nael:

Pressenti que não veria mais Yaqub. Perguntei à minha mãe o que eles tinham conversado quando ele entrou no quarto dela. O que havia entre os dois? Tive coragem de lhe perguntar se Yaqub era o meu pai. Eu não suportava o Caçula, tudo o que via e sentia, tudo o que Halim havia me contado bastava para me fazer detestar o Omar. Não entendia por que minha mãe não o destratava de vez, ou pelo menos não se afastava dele. Por que tinha que aturar tanta humilhação? (p. 152).

<sup>5</sup> O trecho é referência ao conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (1988).

A identidade do pai continuará completamente incógnita até quase o final do romance: “Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, a brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão. Ela soluçava, não podia falar mais nada” (p. 180). Ainda que a dúvida possa persistir. Até então Nael não sabia desse forte indício:

[Halim] Não mencionou Domingas. Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjecturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, com o escárnio dele (p. 100).

### **Herdar e ser: da impossibilidade**

Os gêmeos figuram desequilíbrio e irresolução de modos diversos. Não havia neles inclinação para a reflexão e o enfrentamento de pendências familiares, psicológicas, da relação dos dois. Esse não trabalho sobre si impossibilitou o trabalho sobre a herança familiar e, reciprocamente, o não trabalho sobre a herança familiar limitou, se não impossibilitou, o trabalho sobre si. Segundo Jacques Derrida, em *Os espectros de Marx*,

l'héritage n'est jamais un *donné*, c'est toujours une tâche. Elle reste devant nous, aussi incontestablement que, avant même de le vouloir ou de le refuser, nous sommes des héritiers, et des héritiers endeuillés, comme tous les héritiers. En particulier de ce qui s'appelle marxisme. Être, ce mot dans lequel nous voyions plus haut le mot de l'esprit, cela

veut dire, pour la même raison, *hériter*. Toutes les questions au sujet de l'être ou de ce qu'il y a à être (ou à ne pas être: *or not to be*) sont des questions d'héritage (1993, 94).

No entanto, a despeito de serem herdeiros, os gêmeos não puderam arcar com a responsabilidade dessa herança. Nisso se anuncia a transcendência do que pode ser chamado arquétipo dos gêmeos rivais, em que sempre um dentre os dois é escolhido. Yaqub e Omar não puderam ser escolhidos.

Yaqub (aquele que vence, que domina Deus, por ter recebido a bênção que não lhe cabia), cuja primogenitura lhe conferiria a responsabilidade sobre a herança, recalcou em sua ambição suas derrotas, especialmente sua cicatriz e a preterição de sua mãe, simbolizada sobremaneira em seu desterro no Líbano. Nas palavras de Halim, “não tinha perdoado a agressão do irmão na infância, a cicatriz... Isso nunca tinha saído da cabeça dele. Jurou que um dia ia se vingar” (p. 93). Em outro momento, o simples toque da cicatriz foi suficiente para suspender o tempo – balanço da rede: “Ele só parou de rir quando Domingas, por distração, roçou-lhe a cicatriz com os dedos. O rosto corado de Yaqub se fechou, ele pôs os pés no chão, interrompeu o balanço da rede e acendeu outro cigarro” (p. 146). Quer dizer, por vezes a irresolução de Yaqub deixa transparecer o bicho acuado e frágil que é, como no excerto seguinte:

Só Yaqub permaneceu debaixo da seringueira. Ele e sua frase incompleta. A reticência. O ruído de sua vida. Yaqub, encurralado, parecia mais humano, ou menos perfeito, mais inacabado. Percebi que estava nervoso, fumava com ânsia, os olhos fixos no chão. Eu não me aproximei dele, não tive

coragem. Estava transfigurado, parecia trincar os dentes até a alma (p. 89).

Entretanto, essa fragilidade era logo reprimida e o desejo de vingança, alimentado, como um sintoma neurótico.<sup>6</sup> Sua facilidade com números e sua comunicação sofrível anunciavam sua incapacidade diante do trabalho da herança. Sua racionalidade tramava a vingança contra seu irmão, como “o enxadrista que no sexto lance decidia a partida e assobiava sem vontade um soprinho de passarinho rouco, antevendo o rei acuado” (p. 25). Desfilou gestos duros em farda, mudou-se para São Paulo, seu autodesterro, formou-se engenheiro calculista, subjugou a família por meio do dinheiro e liou-se aos militares. Essa escalada ao poder por si só combatia o irmão. Mas queria sua vingança, o irmão humilhado, prisioneiro, errante, como Caim. Como se fosse ele Deus e, ao mesmo tempo, tivesse sido assassinado pelo irmão. Tampouco pôde perdoar a mãe e atender o pedido de Rânia de que estancasse sua fúria.

Omar fugiu de sua responsabilidade de herdeiro. Sua coragem e descontrolo desde pequeno eram indício do não reconhecimento de seu pai e, por conseguinte, da herança. “Omar não quis ouvir, fugia da sombra do pai, evitava o encontro até nos sonhos dos outros” (p. 170). Mesmo em relação à mãe e às outras mulheres de sua vida, reflexão e trabalho da herança eram coisas inconciliáveis com sua impulsividade e sua fruição desenfreada e doentia do que fosse passional. Seu nome é anagrama de amor e significa aquele

<sup>6</sup> Derrida questionou: “Comment le souci de ce *qu’il y a à être* croise-t-il, fût-ce pour l’excéder, la logique de la vengeance ou du droit?” (1993, 49).

que é próspero.<sup>7</sup> Reagia instintivamente, significativamente seus ataques de fúria bestial foram desfechados contra representações do duplo, por conta de sua rivalidade com Yaqub, inclusive sua própria autodestruição: ele mesmo era um duplo do irmão. Marcou-o com uma cicatriz, signo de diferenciação e de sua superioridade, além de tê-lo agredido outras vezes. Mais tarde quebrou o espelho da casa, o duplo da família, a destruição virtual da família como expressão de seu desejo recôndito, e que figurou a fragmentação de todos os sujeitos reduzidos à imagem em cacos:

Rânia escutou os passos no corredor e deu um grito. A mãe apareceu na sala e ainda viu o filho arremessar a corrente no espelho. Foi um estrondo, não sobrou nada. Uma parte do assoalho ficou coberta de cacos. O Caçula continuou a destroçar tudo com fúria: arrastou cadeiras, quebrou as molduras dos retratos do irmão, e começou a rasgar fotos; rasgava, pisoteava e chutava os pedaços de moldura, bufando, gritando: “Ele é o culpado... Ele e o meu pai... Por onde anda o velho? Está escondido naquele depósito imundo? Por que não aparece para elogiar o engenheiro... o gênio, o cabeça da família, o filho exemplar... a senhora também é culpada... vocês deixaram ele fazer o que queria... casar com aquela mulher... dois idiotas...” (p. 129).

Num golpe, um parágrafo, a imagem de seu irmão (ele mesmo diante do espelho), a da família, a relíquia familiar herdada e as

<sup>7</sup> Derrida questionou: “Comment le souci de ce *qu’il y a à être* croise-t-il, fût-ce pour l’excéder, la logique de la vengeance ou du droit?” (1993, 49).

fotografias de Yaqub foram destruídas. Mesmo assim Rânia pôde salvar dois retratos em que Yaqub aparecia nítido e ampliado. Na sequência da fúria, enfrentou Nael, que tomaria para si o trabalho da herança, como que tentando aniquilar qualquer suspiro futuro. Nesse momento, o narrador acrescenta que “para mim foi um alívio, porque eu o lustrava com um pedaço de flanela todos os dias, ouvindo a mesma ladainha: ‘Cuidado com o meu espelho, passa o espanador na moldura’” (p. 130), em comprovação de que cabia mesmo a ele a recomposição da imagem daquela família, mesmo que em um mosaico, única possibilidade depois de tantos rompimentos.

Quando não se enfureceu contra o duplo, atacou seu pai morto, outro rompante de negação da herança e de uma figura de ordem, que atrapalhou quanto pôde sua ligação simbiótica com a mãe. É notável que tenha atacado o pai apenas depois de morto, talvez pela falta de coragem para fazê-lo enquanto vivo, mas isso não impede de pensar que somente depois de morto o pai poderia voltar como espectro a exigir o trabalho sobre o testamento. Conforme Derrida, “si les hommes font leur *propre* histoire, c’est à la condition de l’héritage. L’appropriation en général, dirions-nous, est dans la condition de l’autre et de l’autre mort, de plus d’un mort, d’une génération de morts” (1993, 176), pelo que Omar não foi capaz nem da construção de sua história, voltando ao cruzamento entre *ser* e *herdar*.

Omar se infantilizou, paradoxalmente envelhecido, conforme o narrador, “como certas crianças que renunciam ao paraíso materno ou adiam a pronúncia da primeira palavra inteligível” (p. 134), até começar a duplicar o trabalho que não fizera sobre si e sua herança: trabalhava sem obrar no quintal dos fundos da casa, revirava a terra, cavoucava. Também aqui se repetiu sua autodestruição: “Quanto tempo ele ia brincar de jardineiro, de faxineiro? Até quando

ia durar o autoflagelo daquele fraco? [...]. Nem nos dias mais quentes do ano procurava sombra para mourejar. Mortificava-se” (p. 161). Assim como limpava o espelho da casa, o narrador “divertia-se com essa liberdade, e dava até vontade de imitá-lo” (p. 154). Novamente o desejo e a predestinação de Nael a revirar a história, organizar o caos familiar, inventariar em sua narrativa.

É conhecido que Yaqub é a forma árabe de Jacó, caçula para quem a primogenitura fora transferida e o preferido de sua mãe. Esaú, o primogênito, era peludo, assim como o Caçula. Na Bíblia, Omar foi também o neto de Esaú. Além dessas inversões em relação aos gêmeos bíblicos, por Yaqub ser o primogênito e o Caçula, o peludo e preferido, há a inversão da responsabilidade da herança que recairia sobre Omar. Entretanto, foram apresentadas as justificativas de por que nenhum dos irmãos poderia assumi-la. Sobre quem recairia, então, a herança senão sobre – seu filho – Nael?

### **Herdar e ser: da apropriação**

Para Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, a constituição de um arquétipo, sua concepção, é o avesso do inconsciente pessoal. O autor afirma:

Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos. [...] no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos (2002, 16).

Impõe-se chamar a atenção para o caráter primordial e imagético do arquétipo, pois vai ao encontro da composição dos mitos e

de sua sucessiva recorrência na literatura, como um espelhamento da imagem que se apreende de cada mito. Por sua vez, os mitos apreendem da vida, do humano, o que os configura enquanto tal.

O belíssimo poema “O mito”, de Carlos Drummond de Andrade, personifica o mito na Fulana e, a partir disso, trata dos embates do eu lírico com ela, a saber, com o mito que sobre nada mais discorre senão sobre o sujeito. A relação inicialmente é de indiferença que pretende resguardar ao sujeito sua capacidade criadora, expressa no adjetivo *gaia*: “essa indiferença gaia, / e não gritar: Vem, Fulana!”. A resistência em reconhecer o papel simbolizador do mito, por vezes criador, acaba em subserviência, o contraste antitético do momento anterior: “Porque preciso do corpo / para mendigar Fulana”. O mito, a Fulana, partilha depois da mesma construção da própria efígie, tão cara ao sujeito: “talvez se pinte no espelho / do táxi; talvez aplauda”. E interpenetram-se sensorialmente: “Pancada na sua nuca / na minha é que vai doer”, a reverberação espelhada do duplo. Por fim, a contaminação de sujeito e mito, principalmente por meio da cotidianização do sublime, chega à equivalência entre sujeito e mito: “Já não sofro, já não brilhas, / mas somos a mesma coisa” (Andrade: 2012, 64).

Sendo assim, mito e arquétipo relacionam-se com o sujeito enquanto causa e consequência, criador e criatura. Esse momento de inversão parece corresponder à conscientização do sujeito sobre o arquétipo. Segundo Jung, “o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (2002, 17). É justamente o trabalho de Nael sobre a herança – que fundamenta ter sido ele o escolhido, em detrimento de um dos gêmeos, como no arquétipo dos

gêmeos rivais – que comprova a extrapolação desse arquétipo.

Anteriormente foi afirmado que a função de limpar o espelho de Nael é uma alegoria de seu trabalho de herdeiro. Também se afirmou a caricatura do trabalho que Omar não fez e então seu trabalho vão de jardineiro. No excerto seguinte, o trabalho de Nael em livrar o quintal dos cupinzeiros com fogo, trabalho que Omar esquecia de fazer, as cinzas depois do fogo, matéria criadora, que ele não suportava... Tudo se refere à transferência do trabalho de Omar a Nael, à sua incapacidade e ao fazer literário de Nael.

Omar sempre se esquecia de destruir os cupinzeiros, e eu sabia que essa tarefa ia sobrar para mim. Cedo ou tarde, eu teria que jogar querosene nos enormes volumes marrons e atear-lhes fogo. [...]. Eu cortava os arbustos e as plantas mortas e depois arrancava tudo, o caule, as raízes, tudinho. Os buracos na terra viravam fogueiras subterrâneas, e os gafanhotos, as saúvas com sua rainha, também estorricavam. [...] E que prazer presenciar toda uma hierarquia de insetos virar cinzas. Por algum tempo, a terra se livrava dessa praga. Dava um alívio ver o nosso quadrado no quintal fumegar aqui e ali. Omar evitava o contato com o fogo; tinha medo. Não suportava a presença das cinzas, da matéria carbonizada, que nutria a vegetação sobrevivente do quintal (p. 162).

Em outro momento, ao intervir no confronto entre o filho vivo e o pai morto, Nael enfrenta Omar (o que corrobora a interpretação da filiação transgeracional que elide o pai) em favor do avô. *Expulsa-o* da casa e chama-o de covarde diante de sua mãe, que lhe pede para *entrar* na casa.

Expulsei o Caçula da sala e arrastei-o até o quintal. Ele se enfureceu, pegou um terçado, me ameaçou. Gritei mais alto do que ele: que me enfrentasse de uma vez, que me esgarateasse, o covarde. O terçado tremia-lhe na mão direita, enquanto eu repetia várias vezes: “Covarde...”. Ele calou, empunhando o facão que usava para brincar de jardineiro. Tinha coragem de olhar para mim, e o olhar dele só aumentava a minha raiva. Ele recuou, ficou acorçado debaixo da velha seringueira, o rosto espantado voltado para a porta da sala, de onde Domingas nos observava. Ela me chamou, me abraçou e pediu que eu voltasse para a sala (p. 163).

Ademais, Nael tomou para si a responsabilidade de herdeiro não apenas pela incapacidade dos gêmeos, mas por sua formação de fabulista, desenvolvida contando as novidades da vizinhança para Zana, ouvindo as histórias de Halim ou de seu contato com a literatura por intermédio do poeta Laval. Também por seu acesso único aos testemunhos dos integrantes do clã, sobretudo Halim e Domingas.

Finalmente, como um herói, nenhum outro personagem do romance dependia tanto quanto Nael do *herdar* para *ser*. Precisava descobrir seu pai, originar-se, identificar-se. Deixar a bastardia.

### **Testemunho dos mortos**

A herança de Nael referida neste trabalho não é o quartinho nos fundos<sup>8</sup> que recebeu quando a casa foi entregue a Rochiram. Mesmo que fosse tudo o que restou da casa da família. Antes, a he-

<sup>8</sup> “A área que me coube, pequena, colada ao cortiço, é este quadrado no quintal. ‘Tua herança’, murmurou Rânia” (p. 190).

rança de Nael é o espólio humano da família, seus conflitos e afetos, atravessamentos, memórias, esquecimentos e imagens. Derrida desassocia a riqueza material da herança e chama a atenção para a função ontológica do herdar: apenas a partir da herança haverá conformação do ser, o ser tomará forma. Afirma ainda que somente através do testemunho acontece essa metamorfose, pois o testemunho comunica sobre a herança, que poderá ser trabalhada, digerida, e então o herdeiro passará a *ser*.

No exórdio de *Spectros de Marx*, Derrida apresenta a reflexão segundo a qual é impossível aprender a viver por si mesmo e pela vida, senão pela morte e através do outro. “En tout cas de l’autre au bord de la vie” (1993, 14), pois já pôde transcórrer sua vida e, portanto, ensinar a viver. O trabalho da herança é possível por meio dos testemunhos e só pode ser realizado ao encontro da morte, de suas proximidades: “apprendre à vivre *avec* les fantômes, dans l’entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes” (p. 15). Seguramente essa proximidade se relaciona ao distanciamento temporal e ao esquecimento decorrente.

Para Nael, todas as vozes testemunhais são do além-túmulo, são fantasmas não apenas porque relatam conteúdos assustadores porquanto sérios, mas também porque são aparições de mortos, são espectros. Ou seja, o trabalho do herdeiro é também a elaboração do luto: “Dans ce travail du deuil en cours, dans cette tâche interminable, le fantôme reste ce qui donne le plus à penser – et à faire. Insistons et précisons: à faire et à faire arriver aussi bien qu’à laisser arriver” (Derrida: 1993, 162). Desajuntado, a quem recebe o espectro cabe elaborar o luto, que consiste “toujours à tenter d’ontologiser des restes, à les rendre présents, en premier lieu à *identifier* les dépouilles et à *localiser* les morts” (p. 30). Então, na

mesma elaboração do luto, o morto é presentificado pela memória e seus despojos, inventariados.<sup>9</sup>

A narrativa de Nael começa com as mortes de Zana: a perda de sua casa, a tristeza pela inimizade dos gêmeos, seu falimento físico e finalmente sua morte completa, não sem antes perguntar: “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte. Ninguém respondeu” (p. 10). Exceto por Yaqub e Omar, que, por já figurarem como espectros para Nael, é como se estivessem mortos, fora do convívio, a escolha em começar o romance a partir da última morte – a de Zana – indica que somente depois do luto o trabalho sobre a herança poderia ser feito. Nael desligou-se do contato com Yaqub bem antes de sua morte, afastou-se também de Rânia, não se interessava pelos cálculos de engenharia e de comércio, no caso de um e de outro. E então começou a reunir os escritos de Laval e a anotar suas conversas com Halim. Por fim, Omar apareceu no quintal do quartinho de Nael, como um espectro, que é um morto, e essa é a última cena do romance. Isto é, Nael recolheu de sua memória os testemunhos dos mortos; depois das mortes é que o testamento pôde ser trabalhado.

<sup>9</sup> Inventário, do latim *inventarium*, que vem do verbo *invenire*, encontrar, achar. Formado a partir do prefixo *in-*, para dentro; do participio do verbo *venire*, *ventus*; e do sufixo *-ario*, que indica conjunto, coleção ou lugar para. Inventar, muito sugestivamente, também do latim *inventus*, formado pelos mesmos componentes *in-*, *ventus*. Por conseguinte, a relação entre inventário, que é o que orienta o trabalho do herdeiro, e inventar, o trabalho da narrativa, que no caso de Nael equivale ao trabalho de herdeiro, está etimologicamente comprovada. O esquecimento é o espaço da invenção.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “O mito”. In: \_\_\_\_\_. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 64.
- ARINOS, Afonso. *A alma do tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ASSIS, Machado de. *Os romances de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/aa/gn>. Acesso em: 11 abr. 2015.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Totem e tabu*. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GIRARD, René. *Shakespeare – les feux de l'envie*. Paris: Bernard Grasset, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1998.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2002.

- LACAN, Jacques. In: *Revue Scilicet* 2/3. Paris: Seuil, 1970.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A cidade flutuante”. *Folha de S. Paulo*, 12/8/2000. Jornal de Resenhas. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1208200011.htm>. Acesso em: 30 mar. 2015.
- PONCIONI, Claudia. “Du mythe de l’identité à l’identité du mythe, la construction identitaire dans *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum”. In: *Colloque International. La fiction romanesque actuelle dans les pays de langues romanes et la problématique des identités*. Rennes: PUR, 2010, pp. 145-56. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/categoria/other-languages/francais/essais-et-conferences>. Acesso em: 30 abr. 2015.
- RAMOND, Charles. *Le vocabulaire de René Girard*. Paris: Ellipses, 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mythe et politique*. Paris: Seuil, 1996.
- ZAZZO, René. *Les jumeaux, le couple et la personne. Tome II – l’individuation psychologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

## Resumo

Nael, narrador de *Dois irmãos*, segundo romance de Milton Hatoum, é inicialmente um personagem quase imperceptível, pois recolhe os testemunhos no seio do grupo familiar de que é filho bastardo a fim de elaborar sua história. Ao longo da narrativa, seu verdadeiro desejo é desvelado: conhecer a identidade de seu pai e, assim, filiar-se. Incapazes de organizar a herança imaterial dessa família, os irmãos gêmeos Yaqub e Omar desencadeiam seu desmoronamento. Nael, executor testamentário, organiza o caos familiar e conforma sua identidade em um movimento que parte do outro em direção a si mesmo.

**Palavras-chave: gemelidade, identidade, herança, filiação.**

## Abstract

Nael, the narrator of *Dois irmãos*, Milton Hatoum's second novel, is an almost invisible character at first. He collects testimonies among his relatives in order to reclaim the history of a family in which he has the status of the illegitimate son. In doing so, he reveals his true intention: to know his father's identity in order to assume his proper affiliation. Unable to organize their family's immaterial heritage, the twin brothers Yaqub and Omar will in fact trigger its downfall. Nael, the actual executor, succeeds in putting order in the family chaos while constructing his own identity in a movement which goes from the other to the self.

**Keywords: twins, identity, heritage, affiliation.**



## **Roberto Piva *in* arquivos: uma escrita de “si”, muitas escritas do “eu”**

Ibriela Bianca Berlanda Sevilla\*

“Tratar do sujeito é tratar da linguagem”.

“Adorar o Outro é converter-se nele”.

Severo Sarduy

Dentre manuscritos, datiloscritos, cadernos rabiscados, reescritos, coloridos de diferentes canetas e canetinhas, escritos guardados sob capas de cadernos baratos, está guardado um poeta. O que ocultam os arquivos recentemente abertos do poeta paulistano Roberto Piva (1937-2010), para além de poemas e livros inéditos, são relatos da dedicação de quase toda uma vida à literatura. Impossível não encontrar uma vida por trás de tanta poesia.

Após longas e prazerosas análises do material que Roberto Piva deixou, tanto no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (IMS-Rio) quanto em seu arquivo privado, guardado em São Paulo com seu herdeiro, uma das hipóteses a que cheguei ao olhar todo o material numa ampla perspectiva foi que os arquivos de Roberto Piva podem ser lidos como *hupomnêmata* transfigurados.

Foucault ensina, em “A escrita de si” (2004), que os *hupomnêmata* eram cadernos de notas usados como livros de vida em que o indivíduo anotava fragmentos de obras, relatos de experiências

\* Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

vividas ou de algo lido. Constituían una memoria material e estaban direcionados tamén ás anotacións de cunho ascético para o cuidado de si. Mais que auxiliares da memoria, os *hupomnêmata* constituían un “enquadramento para exercicios a efectuar frecuentemente: ler, reler, meditar” (p. 148). “A escrita dos *hupomnêmata* é un vehículo importante da subjetivación do discurso” (p. 144), una vez que tê-los sempre à mão favorece a incorporación das informacións ali anotadas, que desse modo ficam “profundamente implantadas na alma”, como afirma o filósofo. O papel desse tipo de escrita sería constituir, con todo o coñecemento adquirido, un “corpo”; non un “corpo de doutrina”, mas o propio corpo daquele que se apropiou de súas leituras transcrevendo-as e facendo delas súa propia verdade. “A escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forza e em sangue’ (*in vires, in sanguinem*)” (p. 152).

Ao afirmar que as leituras deberían ser transformadas en sangue e entrar na corrente sanguínea, Piva parecía compartir d esa percepción da escrita enquanto formación de un corpo. Em entrevista para o Memorial da América Latina, quando é preguntado sobre as recorrentes referencias a poetas eruditos em seus poemas, responde:

O hermetismo é o risco de toda poesía. Walter Benjamin falava que a poesía é una historiografía inconsciente e o surrealismo está aí para probar isso. Todas as referencias, no poeta auténtico, transformam-se em magma, sangue. Há dois tipos de leitor: um que vira una enciclopédia viva e fica com cara de livro, outro que transforma em sangue súas leituras. Nietzsche: “pense com sangue e verá que sangue é espírito” (*Memorial Plural: s/d*).

O que Piva chama de “poeta autêntico” seria, nessa perspectiva, o indivíduo que aprende, incorpora, ou seja, é capaz de transformar um conhecimento que se dá através da razão em algo orgânico, em algo que passa a fazer parte de seu próprio corpo.

Quanto aos *hupomnêmata*, no entanto, não devem ser entendidos como diários íntimos ou relatos de experiências espirituais, pois

o movimento que visam efetivar é inverso desse: trata-se não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si (Foucault: 2004, 149).

Os cadernos de Piva servem ao que Foucault chama de “subjetivação do discurso” (p. 148), pois muito do que está registrado nos arquivos não são notas de vida escritas em diários, mas delírios criativos, anotações sobre leituras, depoimentos, críticas, entre outros escritos. Ainda que a escritura dos *hupomnêmata* tenha um compromisso com a verdade, os cadernos do poeta não deixam de ser uma espécie subvertida desse tipo antigo de livro de anotações.

Além do poeta que se faz personagem que podemos vislumbrar em todos os livros publicados de Piva, o mergulho nos arquivos mostra também um sujeito crítico da civilização cristã e da sociedade capitalista, que não fala por si mesmo, a não ser por intermédio da ficcionalização factual e da inserção de imagens icônicas para seus poemas ou autores eleitos. Vejamos, por exemplo:

Antes éramos obrigados a acreditar no cristianismo, agora somos obrigados a acreditar no Progresso. Pasolini já mostrou muito bem o progresso como antiprogreso. Baudelaire: teoria da verdadeira civilização *mon cœur mis à nu*. Nietzsche, Spengler, Mircea Eliade [mito do eterno retorno] (Piva: s/d).<sup>1</sup>

A inserção dos poetas e filósofos lidos, misturados à sua posição pessoal sobre o assunto abordado, parece funcionar como legitimação de suas próprias ideias. O poeta se mostra com seus autores, colocando-os não mais como referência, mas como seus iguais, seus parceiros ideológicos. Vemos também outra faceta desse autor-personagem: um crítico da crítica literária, que nas décadas de 1980 e 1990 ainda privilegiava a poesia concreta e seus precursores. Alguns dos versos animados por esse confronto são: “reticente pasteurização sistemática do concretismo”, “museu do concretismo de seu realismo neo-capitalista”, “o realismo neocapitalista do concretismo como forma de uniformização conformista” (Piva: 1980-90), ou, em um caderno do arquivo privado: “Intelect. brasil. / fogem de mim como / galinhas alarmadas” (Piva: Caderno B, s/d.).

Essa voz que fala no arquivo é insistente (porque repetida) e coloca-se em um lugar fortemente de oposição, primeiro ao cristianismo, em seguida ao sistema capitalista global, à política brasileira, notadamente à esquerda, e, como último elo dessa corrente, que chega mais próxima a ele como poeta, à poesia concreta. Os poemas manuscritos entre os relatos em tom de indignação e revolta pro-

<sup>1</sup> Esta referência e as seguintes não entram no padrão “Autor: data, página” por não se tratar de material publicado. Referencio da maneira mais aproximada possível com os dados disponíveis dos arquivos pesquisados. As referências completas encontram-se ao final do texto.

põem, em versos, uma outra perspectiva ao olhar para essa realidade que Piva considerava castradora, revelando sua vontade de subverter completamente aquela vida por meio da poesia.

No fragmento a seguir, vemos que o contraste entre o eu depoente e o eu poético está na forma e na composição dos discursos, que, enquanto diferentes, requerem subjetividades que se colocam nos textos de formas distintas, mas ambos expressam uma intolerância com qualquer coisa que pode ser concebida como norma.

O concretismo é a velha razão cartesiana em roupagem publicitária. É o taylorismo (“disciplina de fábrica”) que escapou da fábrica & sua reticente pasteurização sintática veio burocratizar a poesia, transformando-a em sopinha de letras para uso de freiras & pequenos chefes de província. O verdadeiro protagonista do concretismo não é a ciência mas a técnica. É através da exaltação da técnica que se mistifica a ciência. Desta intolerância positivista, surge uma estética-cabaço. Os concretos fazem c/ a poesia brasi.[leira] o mesmo que a socied.[ade] industrial faz c/ os ecossistemas do planeta: uniformiza. SP 88.

### **vocês piratas**

plantados na carne da aventura  
vocês me esperam no horizonte  
com raiva & desespero  
desertaremos as cidades  
ilhas de destroços  
rumo algum lugar sem  
vidros sem fumaça

ouço o mar no telefone  
me chamando  
enquanto a noite sacode suas estrelas

Ilha Comprida 88

(Piva: *Caderno de criação*, 1980-90)

As normas contra as quais aquela voz se coloca são aquelas que guiaram a composição e a concepção da poesia concreta, que são, para Piva, uma mistificação da ciência e uma espécie de normatização repetitiva e vazia. Ele utiliza a palavra “intolerância” (a mesma que empreguei anteriormente) para descrever a uniformização estética apregoada pela poesia concreta. Entretanto, o peso da palavra recai sobre seu próprio discurso, tornando ele mesmo intolerante. Aliás, todas as menções que o poeta faz ao concretismo em seu arquivo são agressivas.

No poema, o eu poético que direciona sua fala aos piratas (“vocês piratas”) é esperado para uma fuga, rumo a um lugar “sem / vidros sem fumaça”. O poema não traz outra solução a não ser a fuga da cidade. Expressa impaciência, para não dizer intolerância, nos versos “vocês me esperam no horizonte” e “ouço o mar no telefone / me chamando”. O horizonte, impossível de alcançar por sua perspectiva elástica, coloca no poema a impressão de uma necessidade impraticável. Por meio de imagens como “plantados na carne da aventura” e “enquanto a noite sacode suas estrelas”, o poeta experimenta talvez uma forma de combater aquilo que chama de “estética cabaço”, que parece se referir a um estilo “frio” baseado na pureza material da palavra, uma linguagem sem delírio, sem êxtase, em toda a pureza da virgindade.

Em um poema-manifesto contra a sociedade industrial e novamente contra a poesia concreta intitulado “Caras caricaturas”,

Piva escreve: “é por isso caras & conformistas literários, que o Estupro se faz necessário. Para fazer entrar em profundidade em seus seres, a fúria cósmica da Poesia” (Piva: *Caderno de criação*, 1993-94). Com esta afirmação, quer sublinhar sua convicção de que a poesia deve ser fruto de uma experiência extrema tanto com a linguagem, na palavra escrita, quanto com o corpo, através do êxtase e tudo que ele ativa: prazer, dor, angústia, beatitude – como nos *hupomnêmata*, uma escrita que constitui um corpo. Com este “estupro”, quer acabar com o que chama de “estética cabaço”, e, ao rompê-la, introduzir na linguagem poética um grão de violência, um fio de sangue, um sopro de vida.

Sem deixar o tom crítico, Piva escreve um poema associando esse “estupro necessário” à antropofagia. Abordada no poema sob o prisma sexual, a antropofagia torna-se indispensável para “detonar a caretice”. Devorar o outro já não tem como objetivo incorporar o poder e a força do inimigo – como prevê a forma primitiva da antropofagia –, mas abrir, no outro, a possibilidade da liberdade poética. Mas não só: o poeta busca com essa violência necessária desestabilizar as bases de sustentação levantadas pela moral. Vejamos o poema:

THAT IS THE QUESTION

Antropofagia minha flor da idade  
cola a decalcomania violadora no cu dos  
poetas vagarosos  
dando a partida pra Orgia.

(Piva: Inédito, 1989, 37)

Ao que parece, violar os “poetas vagarosos” e fazer tremer suas convicções poéticas, frias e puramente estéticas é, no poema acima, a forma de propor uma poesia do corpo em êxtase.

Expressões como: “vanguardas de butique”, “estética de butique”, “estética cabaço” e “universitários de butique” estão entre as imagens que saltam aos olhos, por se repetirem insistentemente no acervo institucional do IMS-Rio. Estas mesmas expressões são deslocadas e muitas vezes modificadas, mostrando desdobramentos dessa questão que tanto inquietava o poeta. Estão na linha de frente de sua batalha contra o que chamou de uniformização na poesia, mas também contra a dulcificação e a domesticação do homem (o homem soberano e livre transformado em cidadão), levada a cabo, em seu fazer poético, como experiência-limite.

Outra faceta espalhada nos arquivos é a de autor-personagem (um Piva-pivete), interessado sobretudo em estreitar laços amorosos e ter prazer com rapazes jovens, que mostra interesse pelo candomblé, a quimbanda e o xamanismo como processos de cura e técnica poética, o que se configurou na “saída” da cidade, lugar de consumismo e espetacularização, para o campo e/ou praia, onde o ócio é ocupado pelo sexo e os garotos são os agentes do máximo prazer e felicidade. É o que podemos ler em notas como: “a televisão massificou o comportamento em direção ao casal heterossexual. [Os garotos] estão muito mais frios, medrosos e desinformados” (Piva: Caderno de Memórias, s/d) ou, ainda, “ócio criador de fantasias eróticas subversivas. Intenção de prazeres. Novos espaços & horizontes” (Piva: Caderno H, 1984-96).

A profusão de imagens poéticas que evocam o adolescente e se espalham pelos arquivos de Piva chama a atenção para algo que seria a contínua afirmação de uma subjetividade, provocada pelo espelhamento entre o eu poético e os garotos apresentados em suas múltiplas formas. Vejamos alguns fragmentos:

Neon

Para os garotos da av. Ipiranga, heróis  
anônimos de um Tempo anônimo  
amo os garotos michês  
repletos levitando de esperma  
[...]  
garotos assassinando o  
coração da nostalgia  
molhados de couro negro [...]  
garotos da av. Ipiranga:  
heróis anônimos de uma  
época anônima, Boca do Lixo.

(Piva: Caderno A, 1985)

pivetes maravilhosos  
que se viram  
nas avenidas  
Ipiranga & São  
João/  
do futebol  
de várzea com  
seus adolescentes  
sumarentos/

(Piva: Caderno C, s/d)

Roberto Piva dançava com o  
extragalático  
garoto delinquente  
no coração de Saturno.

(Piva: Caderno D, 1980)

Essa subjetividade discursiva contribui para a concepção de um personagem multifacetado que se coloca a todo momento, por meio de rabiscos nas páginas dos cadernos e da máquina de escrever em livros inéditos. É a leitura de uma ipseidade mascarada, um eu que, ao mostrar-se tanto, nunca aparece. Severo Sarduy explica, em *Escrito sobre um corpo*, via citação de Jacques Derrida, que a máscara, que supostamente esconderia um eu, não passa de simulação do ato de dissimular:

Já que havendo uma máscara, não há nada por trás; superfície que não esconde senão a si mesma; superfície que, porque nos faz supor que há algo por trás, impede que a consideremos como superfície, a máscara nos faz crer que há uma profundidade, mas o que ela mascara é ela mesma: a máscara simula a dissimulação para dissimular que não é mais que simulação (1979, 49).

Máscaras que não são nada além de simulações: assim parecem os garotos que cintilam página após página dos cadernos de Roberto Piva. Garotos reflexos das ruas, mas também reflexo do próprio poeta. Uma “simulação”, nos termos de Derrida, desdobra-se como potência do eu nas profícuas imagens dos seres em cujas peles o poeta se transforma. Gilles Deleuze, em *La literatura y la vida*, afirma:

Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación de tal modo que uno ya no pueda distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: ni pasos imprecisos ni generales, sino imprevistos,

no-preexistentes, menos determinados en una forma que singularizados en una población. [...] El devenir es siempre “entre” o “en medio”: mujer entre las mujeres, o animal en medio de otros (2006, 13).

Considerando essa indistinção entre o poeta e seu devir outro, podemos identificar um “devir-garoto” que parece se dar no interior dos arquivos e através do livro inédito *Corações de hot-dog*, de Piva, como um devir que passa por sua escritura. Poderia assemelhar-se a um “devir serial” que, para Deleuze, não seria uma questão de originalidade, diferença ou novidade, mas de repetição ou disposição que resiste contra o achatamento. Deleuze explica que “entre los sexos, los géneros, los reinos, algo pasa. El devenir es siempre ‘entre’ o ‘en medio’” (2006, 14).

A escritura fragmentária dos arquivos de Piva proporciona, por meio de repetições, deslocamentos, reutilização de versos, conceitos e ideias, o aparecimento de devires múltiplos: o devir-índio, o devir-xamã, o devir-michê e sobretudo o devir-garoto.

a grande roda solar girou novamente  
com você Paiakan, o índio deixou de  
ser platônico

(Piva: *Caderno de criação*, 1989-93)

Só a etnopoesia me interessa. A poesia das margens & dos povos marginais: índios ciganos, anárquicos, poesia negra, contos xamânicos etc. O resto é sucata industrial.  
Mairiporã 89

(Piva: *Caderno de criação*, 1980-90)

a xamá bate seu macará de encontro  
às sete luas  
colares como rostos radiantes de  
beleza

(Piva: Poema datiloscrito, 1989)

Uma escritura abertamente de resistência, tanto pelo teor daquilo que expõe quanto pelo delírio que faz a linguagem mesma de-lirar, sair da leira, de seus próprios sulcos. A poesia provoca uma espécie de tremor na língua mesma, e não pode emergir sem desestabilizá-la ou levá-la a um limite, a um fora, a visões e audições “que ya no son de ninguna lengua”, afirma Deleuze (2006, 19).

O que Deleuze chama de “visões” e “audições” são as ideias que o escritor obtém em meio aos desvios da linguagem, naquilo que Piva chama de brechas na realidade,<sup>2</sup> ou seja, em seu limite, em seu ponto transgressivo. Estas imagens/sons só podem ser reveladas, segundo Deleuze, por um devir e, em movimento, pois é uma linguagem do fora. O escritor, que arquiva suas impressões daquilo que viu, ouviu ou leu, passa da vida para a linguagem aquilo que constitui as ideias. Em tal movimento de desvios de linguagem e devires múltiplos, a subjetividade só pode emergir diante de sua alteridade.

Com relação à subjetividade na linguagem, Émile Benveniste (1976) argumenta que é na linguagem e através dela que o homem se constitui como sujeito. Quando o sujeito assume uma expressão, profere algo, o discurso provido do eu e do verbo estabelece, a um só tempo, um ato e uma subjetividade. Ainda que identificada sistematicamente na linguagem, parecendo demonstrar uma espécie de

<sup>2</sup> “os expressionistas alemães têm poemas que abrem / brechas na realidade” (Piva: 1981, 29).

artificialidade, a subjetividade imprime um ato político no discurso, ao evidenciar a diferença entre os homens e ao reafirmar a necessidade da relação social para o reconhecimento de si mesmo. Por outro lado, ao considerar o discurso escrito, Roland Barthes (2004), que partilha com muito apreço as teorias de Benveniste, nega haver qualquer subjetividade na escritura na medida em que é no leitor, e não no autor, que o texto, dotado de múltiplas referências, de culturas diversas, faz dialogar umas com as outras, “em paródia, em contestação”, quando é lido. O leitor é “*alguém* que mantém reunido em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (Barthes: 2004, 64; grifo do autor). Desde que o autor foi dado por morto em sua escritura (notadamente a partir das teorias estruturalistas, desenvolvidas principalmente na França nas décadas de 1950 e 1960), ou seja, ele não é mais do que aquele que escreve, o texto que dá a ler “dialoga” apenas com um “sujeito” na linguagem e não com uma “pessoa”, e este sujeito, que não encontra parâmetro fora da enunciação que o define, é o suficiente para apoiar a linguagem.

Fora de qualquer subjetividade que extrapole o limite do texto, o “escriptor moderno”, segundo Barthes (2004, 68), é levado, por um puro “gesto de inscrição (e não de expressão)”, a colocar a linguagem mesma no lugar reservado ao autor. Já não havendo autor, o “escriptor moderno”

nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse sua escritura, não é em nada o sujeito de que seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui* e *agora* (Barthes: 2004, 61; grifos do autor).

Contudo, na poesia, essa escritura/linguagem escorregadia e indeterminável, quando há a afirmação de um eu poético, não ocorre somente a determinação do sujeito de ação na linguagem, que se destaca do outro e nada mais é do que aquele que diz “eu”. O que talvez apareça do processo poético (pensando no arquivo de Piva como um processo de composição poética e como uma escrita de si em processo) seja uma “subjetividade delirante”, ligada à identidade sensível do poeta, formada e constituída por aquilo que ele “joga” no poema, pelas vidas postas em jogo nos pedaços de sua escrita, na forma dos personagens que cria, em outras palavras, nas anotações de tudo o que apreende, seus *hupomnêmata*. Um gesto de escrita que determina a presença do autor e que, como explica Agamben, “possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (2007, 59); não tem o objetivo de expor desveladamente a personalidade do indivíduo que assina, que escreve seu nome, mas, por meio da impressão, do gesto de escrita, propor, no espaço aberto aos vários garotos que proliferam pelo arquivo, um pensamento político do corpo erotizado.

Além disso, pensando com Bataille, parece haver uma fusão entre esse eu poético e seus objetos de desejo (os garotos), principalmente nos poemas homoeróticos, na medida em que “el ‘si mismo’ no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto” (Bataille: 1986, 19).

Em uma perspectiva inversa, mas que suscita alguns pontos complementares quanto à emergência de um sujeito no processo poético, que procuro delinear aqui, Michel Collot (2004) aventa a hipótese de que, na modernidade, a saída de si, ou seja, o afastamento da tradição hegeliana do lirismo, torna-se uma regra. Ele explica que o sujeito lírico moderno parece ter sido consagrado “à errância

e à desapareição” (p. 165). Foi desapropriado de toda a ilusão de transcendência, na medida em que deixa de cantar o “Deus ou o Ser ideal” e é arremessado para um mundo esfacelado e uma linguagem do vazio, onde já não há encantamento. O sujeito lírico moderno, livre da “ilusão lírica”, já não pode “ceder ao canto e ao êxtase”, deixando-se levar pela língua e entregando-se “ao mundo e aos outros” (p. 166), sob pena de cair em servilismo ou alienação. Collot explica:

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo, ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão (p. 166).

O crítico constata tal decadência do sujeito lírico como uma possibilidade, uma nova chance para sua saída da pura interioridade, cujas linhas de fuga seriam traçadas pelo “ek-stase” ou pelo exílio. Na tradição lírica platônica, o “estar fora de si” pressupõe a perda dos movimentos interiores ao ser projetado para o exterior. A “possessão” e o “desapossamento” (o delírio das musas que inspira odes e outros poemas) são atribuídos ao movimento de expressão do sujeito lírico, que é radicalmente estrangeiro por estar sempre à mercê da ação de um outro – um deus, uma deusa, um ser amado, a ação do Tempo – que, colado ao sujeito, profere o canto a duas ou várias vozes. Nesse sentido, tanto as ideias de transporte do êxtase quanto de deportação, no caso do exílio, constituem a expressão da emoção lírica.

Collot sugere uma reinterpretação da subjetividade lírica como um modo de expressão possível e legítima do sujeito moderno

por meio da fenomenologia existencial, que considera o sujeito em sua relação constitutiva com um fora que o altera. A partir do pensamento de Merleau-Ponty sobre a “encarnação do sujeito”, Collot fundamenta então a noção de carne, que passa a ser fundamental para pensar o pertencimento do sujeito ao mundo, ao outro e à linguagem, como relação de inclusão recíproca. O eu pertence ao mundo, ao outro e à linguagem, tanto quanto o mundo, o outro e a linguagem pertencem ao eu. Pelo corpo ocorre a relação de reciprocidade e simultaneidade sensível com o mundo. O crítico afirma que “o sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro” (Collot: 2004, 199).

Nessa proposta de leitura de uma poesia objetiva que não exclui de vez o sujeito, em detrimento da pura valorização do objeto da sensação e da linguagem, mas visa à transformação do sujeito lírico, há uma implicação recíproca do objeto e do sujeito, do corpo e do espírito, da letra e da significação, pela qual, dissolvendo a hierarquia desses pares conceituais, a poesia moderna é capaz de levar-nos a pôr em questão todas essas dicotomias. Collot afirma que “a poesia ‘objetiva’, ou seja, centrada na ‘descrição das coisas’, seria capaz de colocar o eu em jogo e teria por finalidade principal a regeneração do sujeito e a renovação do lirismo” (p. 172).

O ponto crucial é que o sujeito lírico não expressa mais uma intimidade, mas, por meio dos objetos que constrói e traz à cena poética, passa a inventar a si mesmo a partir de um fora (suas motivações, suas referências literárias, suas experiências vividas) e, motivado por uma emoção que o impele a sair de si mesmo (o êxtase), encontra o outro e o mundo na esfera do poema. Nesse exercício da linguagem e do corpo, o eu lírico passa a se definir não por uma

identidade, mas por uma alteridade. É justamente na distinção do eu idêntico a si mesmo que o eu lírico tem a possibilidade de se realizar, pois é na “relação íntima com a alteridade” (p. 166) que a verdade do sujeito se constitui.

Contudo, na medida em que se lida com uma escritura do êxtase onde o eu se dissolve na comunicação com o outro, ou ainda, com os outros colocados na poesia, o sujeito não exerce mais o papel fundamental de origem do texto, mas aquele de dar lugar, simultaneamente, a distintos “devires”. Resta então, não um sujeito lírico, mas um sujeito delirante: já não há mais si mesmo quando tudo se torna ficção, como se percebe, inclusive, nas notas autoenunciativas encontradas nos arquivos de Piva. Ou, se por outro lado há um “si mesmo”, este seria possível somente em um lugar de “comunicación, de fusión del sujeto y del objeto” (Bataille: 1986, 19), expresso através de um devir multifacetado que é um e muitos ao mesmo tempo.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Tradução de Fernando Savater. Madri: Taurus, 1986.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional; Edusp, 1976.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *Terceira Margem*, ano IX, nº 11, 2004, pp. 165-77. Disponível em: <[http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/NUM11\\_2004.pdf](http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/NUM11_2004.pdf)>. Acesso em 26 de maio de 2018.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *La literatura y la vida*. Tradução de Silvio Mattoni. Córdoba: Alción, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 2. Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lucia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- MEMORIAL PLURAL. “Entrevista com Roberto Piva”. São Paulo, s/d. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/cbeal/artes-em-palavras/roberto-piva/entrevista-com-roberto-piva/>>. Acesso em 27 de maio de 2018.

- PIVA, Roberto. *Caderno de criação, 1980-90*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio.
- \_\_\_\_\_. *Caderno de criação, 1989-93*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio.
- \_\_\_\_\_. *Caderno de criação, 1993-94*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio.
- \_\_\_\_\_. *Rumo a Cambuci*. Caderno D. Arquivo privado. São Paulo, 1980.
- \_\_\_\_\_. *20 poemas com brócoli*. São Paulo: Massao Ohno, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Diário estroboscópico de um pirata solar (fragmentos anárquicos)*. Caderno H. São Paulo: Flor & Memória. Arquivo Privado. São Paulo, 1984/6.
- \_\_\_\_\_. *Neon*. Caderno A. Arquivo privado. São Paulo, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Jornada Xamânica I*. Poema inédito. Datiloscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Caderno de memórias*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Cerra da desordem (Maranhão)*. Caderno B. Arquivo privado. São Paulo, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Corações de hot-dog*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Uma porta se abre para a noite aveludada*. Caderno C. Arquivo privado. São Paulo, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Xamanismo e poesia*. Manuscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s/d.
- PLATÃO. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Tradução de Jorge Paiekat. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Ligia Chiappini Moraes Leite et. al. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SEVILLA, Ibriela Bianca Berlanda. “*Todos os pivetes têm meu nome*”: *imagens da subjetividade nos arquivos de Roberto Piva*. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2015.

## Resumo

Este texto é um dos desdobramentos de minha pesquisa de doutorado, cuja tese foi desenvolvida a partir da investigação dos arquivos do poeta paulistano Roberto Piva (1937-2010). O ensaio apresenta uma possível leitura de algumas notas de seus cadernos e manuscritos focalizando a perspectiva da subjetividade e as relações necessárias para que um devir possa ser delineado dentro das escrituras. Investigo, sob o prisma foucaultiano, a presença que o poeta deixa em seus arquivos através da imagem que promove de si mesmo, na medida em que se coloca como personagem e se permite confundir com os personagens de seus poemas. Há, conseqüentemente, uma discussão acerca do eu lírico e o lugar travestido que este ocupa na poética de Roberto Piva.

**Palavras-chave: poesia brasileira; Roberto Piva; arquivos.**

## Abstract

This text is one of the results of my PhD research, whose thesis was centered on the archives of the poet Roberto Piva (1937-2010), from São Paulo. The essay presents a possible reading of some notes from his notebooks and manuscripts focusing on the perspective of subjectivity. I analyze, from the Foucauldian point of view, the presence left by the poet in his archives through the image he promotes of himself, insofar as he puts himself as a character and allows himself to be confused with the characters of his poems. There is, consequently, a discussion about the lyrical self and his unique place in the poetics of Roberto Piva.

**Keywords: Brazilian poetry; Roberto Piva; archives.**

# ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS* COM A CIDADE



ANGÉLICA FREITAS & LU MENEZES

**“A possibilidade de descobrir coisas que  
não sabia antes é exatamente o móvel da escrita”**

Lu segurava a caixinha de doces de Angélica que eram meus. Assim os doces coloridos cristalizados chegaram até mim. Da mão de Angélica para a mão de Lu para a mão de Lu e Angélica para minha mão. Tem algo de escrita de poesia nesse caminho e, o que quer que isso signifique, tem poesia de mulheres nessa história toda.

Afeita às vanguardas e formada em Comunicação, Angélica Freitas sempre se sentiu à vontade para tecer desabusadas homenagens ao cânon e buscar na internet motivos para poemas, logrando, em ambos os casos, o apreço da crítica e o aplauso do público. Lu Menezes fez doutorado em Literatura Comparada, mas cultivava uma certa distância dos círculos literários e, em quase 40 anos de publicação em livro, lançou apenas três volumes – que lhe bastam para ser enaltecida pela sutileza e o rigor dos versos, vários selecionados para antologias representativas da melhor poesia brasileira de nossos dias.

A roda de conversa sobre a poesia de Angélica Freitas e Lu Menezes naquela manhã de setembro na Faculdade de Letras da UFRJ não poderia ter sido melhor. Falamos sobre forma poética e linguagem, ritmo, métrica, cor e canção, experiência literária e experiência do mundo, fazer poético e leitura de poesia, tradição e invenção, cultura pop e cultura erudita, criação e internet, literatura em sala de aula, ironia e humor, enquadramento e empoderamento. Obviamente, nessa roda, não faltaram as leituras dos poemas.

Passados três anos desde aquela primavera de 2015, quando abrimos o VI Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea com a mesa sobre poesia – porque, é claro, poesia sempre tem que abrir o evento –, aquele papo entre doses (e doces) de razão e afeto com Angélica e Lu é publicado. Se neste fim de 2018 vemos um cenário político se desenhando no Brasil sob a marca do fundamentalismo religioso e da ameaça do racismo, da homofobia e do sexismo, a conscientização sobre a escrita de poesia e o lugar de fala das mulheres torna-se uma necessidade. A poesia é forma de linguagem, mas também é forma de resistência.

Nestes tempos sombrios, mais do que nunca e com toda forma, ninguém pode soltar a mão de ninguém – doce e calejada.

**Anélia Pietrani**

**Anélia** – *A primeira pergunta que gostaria de fazer a vocês tem relação com o caminho de se chegar a um livro. Tomo inicialmente o exemplo de Angélica, que, em uma entrevista, disse que Rilke shake (2007) é “um apanhado de poemas que escrevi”, e em 2012 publicou o livro um útero é do tamanho de um punho, todo grafado em letra minúscula, o que me parece significativo. Sei que estamos lidando com literatura contemporânea, e muita obra de vocês ainda será publicada, mesmo assim (e talvez por isso mesmo) pergunto: no ato de feitura de um novo livro, já existe, ainda que em processo, uma ideia de obra em curso, digamos, coerente, ou há sempre a busca de uma linguagem surpreendente, nova? Na composição de um livro, de uma seleção, de um “apanhado”, vocês buscam a unidade desse livro e os traços de coerência profunda entre os poemas? Em que instante, poético ou metafísico, percebem que têm em mãos um livro acabado e pronto?*

**Lu** – Anélia, achei essa questão ótima. Tentarei responder, porque ela é tão boa que demandaria uma resposta extensa. No meu caso, é uma questão rítmica, simplesmente. Sinto que você partiu de certa duplicidade perfeitamente compreensível entre significante e significado. Perdoe-me se eu estiver sendo sumária demais. Quando há ritmo, quando há sonoridade, quando acho que o livro pode ser lido com prazer, eu o considero acabado. Mas acho que você também está colocando em pauta a questão da organicidade semântica das camadas de sentido. E isso é mais complicado, porque sou um ser fragmentário e esse caráter fragmentário se reflete na poesia. Não acho que haja uma unidade, a não ser que seja devidamente distribuída em núcleos de atenção. Agora, a pessoa pode pro-

gramar um livro que verse sobre um tema, exclusivamente. Não é meu caso. Nunca cheguei a fazer isso, a não ser bem recentemente, mas é algo ainda inédito, para certa coleção. Houve um tema sugerido pelo meu parceiro de coleção, e isso me permitiu uma liberdade bastante nova em relação a essa organicidade que você pôs em pauta. Acho que ainda não posso falar em “obra”. Acho um termo muito solene. Mas acredito que haja blocos e termos temáticos, certos núcleos, e que o conjunto desses núcleos, desses focos de atenção configure não uma obra, mas um certo território já percorrido.

**Angélica** – No início da pergunta, eu disse que a Lu deveria falar primeiro porque ela tem três livros publicados e eu, dois. Ainda me considero muito verde na poesia. Tenho três livros: dois de poemas e um que é uma *graphic novel*, como se fosse uma novela em quadrinhos. Essas três experiências foram muito diferentes. Meu primeiro livro, como a Anélia disse, não foi pensado para ser livro. Eram poemas que eu já tinha escrito. Surgiu a oportunidade de publicação e selecionei aqueles que achava que estavam bons e podiam ser lançados. Dentre esses, escolhi aqueles que tivessem um diálogo com os demais. Não digo que haja uma unidade temática no primeiro, mas eles são afins. Já o segundo escrevi pensando que seria um livro. Sobre os poemas do primeiro, para vocês terem uma ideia, eu não tinha nenhuma expectativa de publicá-los. Não pensava que um dia viria a ler esses textos diante de um público. O segundo foi uma experiência bem diferente do primeiro: além de eu ter ideias para escrever o que seria um livro sobre mulheres, tinha a possibilidade de

publicação. Então seria um livro que, se eu conseguisse escrever, sairia. Acho que isso deve ser uma situação que muda as coisas. E mais: eu tinha um prazo para entregar. Não era um livro no qual poderia me estender indefinidamente e ficar trabalhando os poemas. Eram dinâmicas muito diferentes. Para escrever a história em quadrinhos, eu também tinha um prazo. Apesar de achar que se trata de uma linguagem parecida com o que faço em poesia, também acontece outra dinâmica, porque tive que contar uma história, que é uma coisa que, de repente, em um nível mais micro, faço nos poemas. Mas tive que realmente levar aquela história adiante. Esses dias caiu-me a ficha de que podemos pensar que os poemas de *Rilke shake* compõem um livro, enquanto os poemas de *um útero é do tamanho de um punho* compõem outro. Mas existe também um livro físico, do qual me sinto muito afastada no momento em que penso que esse objeto não é meu. Pertence a uma editora. É meu e não é meu.

**Anélia** – *É do leitor também.*

**Angélica** – Do leitor no momento em que ele adquire a mercadoria. O que você tem é uma mercadoria e não acho que um livro seja necessariamente a consequência de escrever os poemas. Podemos pensar que vamos publicá-los e que vão ocupar esse espaço feito de papel, cola e linha. Mas, hoje em dia, depois de ter lançado esses dois livros, a publicação não é uma coisa que me preocupe muito. Concordo com a Lu. Acho que o livro está pronto quando pode ser lido com prazer. E é interessante a ideia, pelo menos para mim, de ter me

concentrado em um tema no segundo livro, pois cada vez mais acho que a escrita é uma forma de investigação. Estive assistindo à série *Orange is the new black*, que se passa em uma prisão americana de mulheres. Na terceira temporada, há a Suzanne Warren, que é a Crazy Eyes, uma detenta. Essa detenta escreve uma história de ficção científica meio pornográfica. Começa a escrever em umas folhas de papel e passa para as outras colegas, que ficam enlouquecidas porque querem saber o que acontece: “E aí, fulano fica com fulana?”, e ela diz: “Parem com isso. Ainda não escrevi a continuação. Como vou saber o que acontece?”. Minha experiência de escrever é exatamente assim, uma forma de saber o que acontece depois. Foi o caso com *Guadalupe*. Eu tinha uma ideia de para onde a história iria, mas as coisas começaram a acontecer e fiquei sabendo só ao escrever. Com os poemas de *um útero é do tamanho de um punho*, também. Me estruturei em séries para ver o que iria sair. Por exemplo, a seção que abre o livro chama-se “uma mulher limpa”. Peguei essa ideia de uma mulher limpa. Fui desenvolvendo e tirando poemas dali. Então foi de novo uma maneira de ver o que vai acontecer. É uma maneira de investigar. De investigar o quê? Tanto pode ser um tema quanto pode ser o que a gente consegue fazer por escrito, com a linguagem. Agora, sobre a questão de uma obra coerente, não sei se é uma preocupação, mas acaba havendo uma coerência entre os livros. Não sei se isso é uma evolução, mas, pelo tipo de inquietação que tenho, o que escrevo é uma forma de levar meu pensamento adiante. Também sairei em uma coleção que acho que é a mesma da Lu. Estou trabalhando em uma série de poemas que sairão

em um livro mas, por enquanto, gosto de pensar que tenho tempo e espaço para deixar minha mão livre.

**Anélia** – *Vou insistir um pouco mais na questão da forma do texto. Quando lemos os textos da Lu e da Angélica, observamos que elas usam, predominantemente, versos livres e talvez se possa pensar que não existe em sua poesia uma rigidez formal. A Lu, por exemplo, tem um poema chamado “Iluminação a esmo”, cuja última estrofe diz:*

Pouco te importa  
 A rima em “ão” ou “ás”  
 Neste poema – só vale a pena  
 Salvar-se seu tema  
 Salvar-se sua questão

*Uma primeira leitura leva a pensar que se está querendo colocar o “tema” e a “questão” em evidência, mas não passa despercebida ao leitor a similitude fonética entre “poema”, “pena” e “tema”, formando uma “quase rima” que puxa essas palavras para o mesmo campo semântico. Parece que estamos em uma armadilha. O poema “uma mulher limpa”, de Angélica, é todo organizado em quatro versos, dispostos graficamente em estrofes que parecem ter o mesmo tamanho, visualmente falando. É um poema bem quadrado, podemos dizer. Sempre digo a meus alunos que um poema tem que ser lido em voz alta e tem que ser visto na página do livro. A plasticidade do poema também conta, assim como a escolha de sua cor. Parece que a Lu, por exemplo, gosta de azul, gosta de cor. Seu livro Onde o céu descasca (2011) é bom exemplo*

*dessa predileção pela cor no texto poético, que talvez tenha a ver também com sua tese sobre a cor em João Cabral de Melo Neto e Wallace Stevens. Ouçam agora este outro poema da Lu:*

### **Música de Moebius**

Enguias-de-jardim  
como havaianas de Honolulu  
no fundo do mar o imitam:  
longilíneas  
ondulam  
e em silêncio  
solam solidárias,  
cada qual  
simulando  
ser simultaneamente  
além de peixe  
serpente e vegetal  
em meio aos  
meneios da visível  
música de Moebius que modulam

*A partir desses exemplos, pergunto: como vocês sabem que encontraram a forma que vai dizer o que vocês querem dizer? Como a experiência do mundo e a experiência da linguagem se encontram na poesia de vocês?*

**Angélica** – Nunca tenho certeza se a forma final do poema é a que ele deveria ter. Acho que não dá para ficar mexendo para

sempre. Tu citaste o poema “uma mulher limpa”. Acho que busquei fazer tudo organizado porque, nesse poema, estou, basicamente, expondo algumas coisas que a gente dá como certas ou que deveriam sê-las. Então, começo dizendo:

porque uma mulher boa  
 é uma mulher limpa  
 e se ela é uma mulher limpa  
 ela é uma mulher boa

E há quatro estrofes. A forma realmente faz parte da intenção do poema, que talvez seja também questionar essa coisa “organizada” da poesia e da mulher. Não sei se é uma questão que conseguiremos resolver em algum momento. Acho que podemos chegar a uma ideia de como o poema deve ser e, de repente, nos damos conta de que não é assim. O que me interessa mais, partindo da ideia da poesia como investigação das possibilidades da linguagem, não é uma questão que eu ache que vá conseguir resolver.

**Lu** – Eu também não conseguiria responder. A questão da Anélia exigiria uma resposta muito pensada, porque essa relação da gente com o mundo exterior e com nosso próprio universo subjetivo é muito complexa. E é muito boa a questão. Agora, do ponto de vista formal, isso que a Angélica disse, por exemplo, de escrever como possibilidade de ter a surpresa da descoberta de coisas que não sabia antes de escrever, no meu caso, é exatamente o móvel da escrita. O motor não é a expressividade. Uma vez uma moça em um evento, há muito

tempo, se virou para mim e disse: “Você poderia dizer como é que a gente faz para dizer o que está preso na gente?”. E ela bateu no peito: “Eu tenho tanta coisa aqui para dizer, para exprimir”. Não faz sentido. Esse tipo de passagem e transição não existe. Mesmo a experiência íntima é algo bastante mediado, pode passar por mediações inúmeras. Você pode lembrar-se de como estava se sentindo há cinco minutos de uma forma que não seja fiel ao que você estava de fato sentindo. Enfim, é descoberta, não expressão. Quanto à forma, tenho vários problemas ao longo da escrita. O ritmo é um deles. O corte do verso, por exemplo. Você leu um pedaço de um poema em que o lado metapoético transparece. Isso é algo ocasional. Em princípio, não me interessa fazer metapoesia, mas é irresistível, às vezes, levar em conta as circunstâncias materiais da produção daquilo que você está realizando. E sobre o que a Angélica disse acerca do livro físico, acho que o *Dau Bastos*, aqui presente, e eu passamos por uma experiência teórica muito interessante durante nosso doutorado na UERJ. Nela, a materialidade da comunicação era sempre posta em jogo. Isso é algo que nunca esqueci. Não sei até que ponto a Angélica intuitivamente sabe disso e leva em conta. O que você disse, Anélia, sobre ver a palavra, os signos gráficos... é por isso que é tão complicado editar um livro. Materialidade da comunicação, em princípio, é esse conjunto de elementos que, sem serem diretamente o sentido, contribuem para o sentido. Então quando você pede para os meninos estarem atentos – e quando a Angélica, ao falar da mulher limpa, dispõe os versos de forma mais rígida –, o que está sendo feito é metapoesia. Leva-se em conta a materialidade da comuni-

cação. Esse universo formal e subjetivo é bastante complexo, mesmo. A gente passaria a vida tentando falar sobre isso.

**Anélia** – *Esses dois poemas da Angélica talvez possam exemplificar o jogo entre experiência da linguagem, experiência do mundo e construção do texto.*

### **estatuto do desmallarmento**

minha senhora, tem um mallarmé em casa?  
você sabe quantas pessoas morrem por ano  
em acidentes com o mallarmé?

estamos organizando uma consulta popular  
para banir de vez o mallarmé dos nossos lares  
as seleções do reader's digest fornecerão

contêineres onde embarcaremos os exemplares,  
no porto de santos, de volta pra França.  
seja patriota, entregue seu mallarmé. olê.

*E outro:*

### **não consigo ler os cantos**

vamos nos livrar de ezra pound?  
vamos imaginar ezra pound  
insano numa jaula em pisa enquanto  
os americanos comem salsichas

a pasta de amendoim nas barracas  
querido ezra, quem sabe o que é cadência?  
vamos nos livrar de mariane moore?

*Esses dois poemas me levam a refletir sobre a tradição passeando no texto e também sobre “o fazer poético” como um fazer que se faz também como leitura. Falei anteriormente sobre a unidade. De fato, leio esses poemas e observo uma voz recorrente, que permanece. Mas há também uma voz irônica, irreverente, com a presença do humor, que, de certa forma, me faz pensar em uma brincadeira entre “tradição / traição”.*

**Angélica** – Não é uma preocupação minha continuar uma tradição. Para algumas pessoas, pode ser uma questão. Para mim, não. Alguns autores e personagens aparecem em *Rilke shake* porque àquela altura eu estava lendo esses autores. Algumas pessoas estão lendo o Drummond e escrevem um poema à maneira do Drummond. Isso não é necessariamente uma homenagem. Talvez seja uma extensão da leitura daquele poeta. Em meu caso, foi uma maneira de responder e de dialogar, de alguma forma, com os autores que estava lendo. Estava lendo Gertrude Stein, mas, ao invés de fazer um poema à maneira da Gertrude Stein em *Tender buttons*, peguei aquilo que sentia e fiz um poema com ela no meio, chamado “na banheira com gertrude stein”. Quando falei do Ezra Pound, estava lendo *Os cantos*. Com muita dificuldade, mas estava. Sabia que tinha que ler aquilo, mas, no fundo, não sabia por quê. Eu pensava: “Ezra Pound, vamos ler, tem que ler”. Era como:

“Você tem que comer suas verduras”. Lia e achava: “Cara, tem alguma coisa errada comigo”. Foi exatamente em uma época em que comecei a ter contato com poetas e a ouvir o que as pessoas estavam falando. Ezra Pound era uma grande referência em São Paulo, até por causa da tradução dos irmãos Campos. Fui atrás dessa gente toda. Vejam só, tenho esse livro em casa. Tenho em inglês e também aquela tradução do José Lino Grünwald, que saiu pela Nova Fronteira. Sugiro “vamos mandar o Mallarmé de volta”, mas tenho o meu Mallarmé lá. De vez em quando, olho. Então não foi uma questão de “vamos acabar com o cânone”. Não foi uma tentativa de me rebelar contra alguma coisa.

**Anélia** – *O ato poético é um ato de leitura?*

**Angélica** – Para mim, sim.

**Lu** – Concordo com isso. Sobre essa pergunta a respeito da maneira como a tradição nos afeta, claro, há nuances em relação a isso. Em meu caso, um poema chamado “Utensílios” foi uma reação a uma espécie de prescrição de um poeta do alto Modernismo que não consigo me lembrar quem é. Acho que não foi o Drummond, embora o Drummond tenha um poema sobre palavras em que ele é um pouco prescritivo, sim. Não sei se foi o próprio Cabral... Pensei: “Uso as palavras que quiser. Não vou deixar de usar palavras por serem gastas”. Aí alguém diz: “Não use palavras gastas”. Usei o verbo “haurir”, mas usei entre aspas:

Para extrair  
do alumínio seu lúmen  
usaria

o desusado, exaurido  
verbo “haurir”

E, mais adiante, o verbo é repetido. Chego a usar “haurindo-o”, “polindo-lhe”. Foi uma reação. Agora, tenho um poema com um verso que, de certa forma, tomo do verso belíssimo do Mallarmé: “Nuit, désespoir et pierrerie”. É sobre o desvio em relação a isso, sobre a leitura. Lembrem-se da questão da Anélia sobre o ato de ler. É sobre a vontade de ler. Acho belíssimo o Mallarmé, acho perfeito. Mas, pessoalmente, também o leio como “Nuit, espoir et pierrerie”. Gostaria de ler o poema “Luzes ao longe” porque foi feito quando os americanos invadiram o Iraque. É ligeiramente político em função disso. Nele, há essa referência, esse desvio em relação a Mallarmé, à tradição:

### **Luzes ao longe**

Agora, é como se desse pedaço de vidro negro  
com que pintores monocromatizam reduzindo  
a tons, só tons a paisagem  
 (“vidro de Claude”)  
vasta mortalha derivasse, nuvem íntima  
da tinta que o polvo-mor tanto aspira,  
petróleo

derramado sobre as 1001 cores de Bagdá  
respingando  
o Rio  
da vida inteira quando na fila dos alvos de cá  
sua vez  
chegar enegrecendo o Corcovado verde-jade  
enegrecendo  
palmeiras e azulejos do passado árabe-português  
enegrecendo  
o Pão de Açúcar – sonho celeste chinês,

de tal maneira que não possas mais  
preferir ver ao anoitecer  
“noite, esperança e pedraria” através  
do amado verso de Mallarmé  
(teu vidro de Mallarmé)  
porque  
só em tempo de paz  
segregam esperança as reentrâncias da pedraria;  
só em tempo de paz  
luzes ao longe – algum remoto bem  
anunciam mesmo a quem o desespero tangencia

**Angélica** – Lerei o “na banheira com gertrude stein” porque fiz referência a ele. Eu estava pensando que o modo de colocar os autores nos poemas pode significar alguma coisa para mim. Mas, ao virem a público, ao serem publicados, acabam entrando nos diálogos sobre a litera-

tura, podendo ter um efeito potencializado ou diferente, não é? Porque existe a discussão sobre pertencer ou não a uma tradição e entro com esse poema dizendo: “vamos nos livrar de Ezra Pound”, que foi sobre uma inquietação minha de “vamos jogar esse livro pela janela”. Pode ser alguma coisa como: “Será que ele ainda é pertinente?”. Mas vejo que, quando publicado, o poema tem outras responsabilidades.

### **na banheira com gertrude stein**

gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertrude stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como se alguém passasse um pano molhado na vidraça enorme de um edifício público

gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas

mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum debaixo d'água eu hein, gertrude stein? não é possível que alguém goste tanto de fazer bolha

e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba a toalha

e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés

Gertrude Stein tinha uma companheira chamada Alice B. Toklas e escreveu um livro intitulado *A autobiografia de Alice B. Toklas*, como se fosse a Alice B. escrevendo. Engraçadíssimo. Conta a vida que elas levavam em Paris nas décadas de 1930, 1940, um pouco antes da guerra, acho. Fala dos pintores, pois colecionava arte e era amiga de todos na época. Li esse livro e fiquei muito envolvida com o mundo da Gertrude Stein e da Alice. Por isso, fiz essa série “na banheira com Gertrude Stein” e coloquei a Alice no meio. Fiz umas cenas de ciúme, de triângulos amorosos. Enfim, foi uma maneira de fazer alguma coisa com o que estava sentindo pela Gertrude na época.

**Anélia** – *O tema do evento neste ano é criação e crítica, a relação do poeta com a crítica. O que pensam sobre a crítica feminista e que experiência já tiveram com ela?*

**Lu** – Sobre certos estilhaços, certas lembranças a respeito da crítica feminista, propriamente, eu não poderia comentar absolutamente nada. Mas lembro de me falarem: “Fulana se ressentiu do fato de às vezes existirem seleções em que só mulheres são convidadas. Ela disse que isso é uma forma de discriminação e que acha desagradável ser alinhada às outras mulheres”. Não vejo o menor problema de estar junto a outras mulheres, a uma seleção exclusivamente feminina. Que eu saiba, os homens jamais se queixaram de estar em um conjunto exclusivamente masculino. Acho que se queixar disso é uma espécie de ato falho, de um sentimento de inferioridade recalcado. Mas, enfim, não sei se é possível falar de uma escrita feminina. É perigoso. Prefiro falar de autoria feminina.

Gosto muito de ler poesia feita por mulheres porque tenho a impressão de que há um senso de realidade, de concretude do real mais presente em detalhes do que a feita por homens. Aliás, isso é algo que demandaria pesquisa, investigação. Já deve ter sido feito. É como se os homens tendessem mais à abstração e as mulheres, não sei, em função de inúmeros fatores, felizmente tendessem mais à concretude.

**Angélica** – É interessante isso. Me dei conta de que, quando vou à seção de poesia das livrarias, tento procurar autores que não conheço. Acabo sempre indo direto às mulheres. Estive na Itália, há pouco tempo. Não falo italiano, mas não consigo não comprar livro. Eu disse: “Não, vou ter que levar alguns”. Aí eu tinha lido alguns poemas da Alda Merini. Não sei se vocês já ouviram falar, mas foi uma grande poeta italiana. Pensei: “Tá, vou levar um da Alda Merini”. Então comecei a pegar, assim, uns livros de mulheres que não conhecia e foi uma coisa muito feliz, porque saí com duas poetisas sobre as quais nunca tinha ouvido falar, na esperança de que, com o *Google Translator*, conseguisse entender. Comecei a ler e está sendo muito legal. Descobri uma poeta chamada Jolanda Insana. E foi assim: “Jolanda Insana, vem comigo”. Levei para casa. É muito potente. Essa questão da literatura feminina não é uma coisa sobre a qual penso o tempo inteiro. Mesmo assim, sou uma pessoa muito desconfiada, acho que até por uma questão de sobrevivência. Então, no momento em que alguém vem dizer: “Ah, não existe literatura feminina”, fico pensando: “Ok, mas o que realmente essa pessoa está querendo dizer com isso?”. Acho que é uma coisa meio vaga. O que

é literatura feminina? É uma literatura escrita por mulheres? É uma literatura que dá conta da vida das mulheres? O que que é isso? Não sei se existe uma definição. A gente poderia pensar: “Ah, literatura feminina tem essa tendência às coisas mais concretas mesmo”. Mas é o que a gente acha a partir de nossa experiência como autoras. Fico muito desconfiada, porque tem sempre uma intenção por trás disso. Tem uma estatística dizendo que os livros de mulheres são menos resenhados que os de homens. Acho complicado a gente dizer: “Ah, não existe literatura feminina, é todo mundo igual”. Porque, pelo menos na parte da recepção, nessas coisas das resenhas – que são importantes porque, a partir dessa resenha, muita gente vai atrás dos livros –, não é igual. Posso pensar em algumas obras de escritoras e poetisas que, se fossem escritas por homens, teriam recebido muito mais atenção. Coisas recentes. Eu estava fora quando fiquei sabendo que a Biblioteca Nacional, por exemplo, resolveu não dar prêmios este ano para a poesia. Não sei muito bem o porquê disso.

**Lu** – Li no “Prosa e Verso” que a Biblioteca Nacional considerou que este ano não se inscreveu nenhum livro que merecesse o prêmio.

**Angélica** – Confesso que não fico muito por dentro dessas coisas. Isso de prêmio não interessa muito. Mas realmente acho que, na literatura, as coisas não são iguais para homens e mulheres. E aí teve essa história do Daniel Galera na Flip. Não era uma mesa sobre literatura feminina, era outra coisa. Ele disse: “Não, não existe essa coisa de literatura feminina”.

Não acredito que o Daniel seja um cara machista. Mas é muito complicado, ainda mais para um homem, chegar e dizer: “Não existe literatura feminina”. Por eu ter escrito esse livro com temática de mulheres, quase sempre me perguntam: “Existe escrita feminina?”. Digo: “Minha resposta depende de quem está perguntando”. Mas realmente acho que a coisa não é de igual para igual e que essa pergunta tem que continuar sendo feita.

**Stefania Chiarelli (UFF)** – *Minha pergunta vai para a Angélica. A Anélia falou sobre a história do Rilke shake. Fiquei pensando nessa coisa de triturar a tradição, digamos assim, e fazer disso uma outra coisa. Fiquei pensando também sobre a relação que você faz com esse diálogo com a tradição, que a gente sempre vai fazer, e com esse procedimento chamado “googlar”. Achei legal que você tenha falado de Orange is the new black. Depois você falou do Google, que você foi lá para buscar a tradução. Como você se relaciona tanto com essa tradição, que você põe no liquidificador, como com essa informação que está à disposição na Internet e que pode virar poesia?*

**Angélica** – A respeito do Google, escrevi meu primeiro poema usando-o, em 2004. Acho que estava procurando aquele episódio da vida do Rimbaud em que o Verlaine deu um tiro nele. Encontrei diversas versões do que tinha acontecido e alguns erros de data. Pensei: “Acho que vou pegar umas frases desses textos e fazer uma colagem para um poema”. Foi assim que aconteceu. Fui colando as frases sem muito critério, as que achei que soavam melhores e que tinham incorreções. Coloquei tudo junto. Olhei aquilo e pensei: “Hum, isso aqui

está interessante”. E comecei a fazer esse procedimento com outras coisas. Quando estava escrevendo o segundo livro, pesquisei como eram os textos sobre o corpo da mulher que estavam na Internet. Como é que eram escritos, que tipo de linguagem, que tipo de discurso era feito. Fiz o mesmo procedimento de procurar as frases, recortar e, nesse poema, tentei, sim, dar uma ordem. Não que contasse uma história, mas que basicamente levasse o leitor a um resultado inesperado. É um procedimento que depois descobri em uma conversa com o escritor e poeta argentino Pablo Katchadjian, que escreveu o livro *O Aleph engordado*. Ele pegou o conto “O Aleph”, do Borges, e botou mais palavras. Por exemplo, o cara sai da estação do metrô e vê uma propaganda de cigarros. No texto do Katchadjian, ele sai da estação do metrô e vê uma propaganda de cigarros mentolados. Ele foi processado pela Maria Kodama, viúva do Borges. Parece que agora a Justiça disse que vai arquivar o processo, mas, por um momento, surgiu muita tensão. Ele poderia ter que pagar uma multa enorme ou ir para a cadeia. O Pablo também fez um livro chamado *El Martín Fierro ordenado alfabeticamente*. Pegou todos os versos do *Martín Fierro* e ordenou alfabeticamente. Se vocês colocarem no Youtube “Pablo Katchadjian – *El Martín Fierro ordenado alfabeticamente*”, verão uma leitura que ele fez em um festival de Buenos Aires. Conheci o Pablo em 2007 e perguntei: “Pablo, estou fazendo uns poemas aqui com o Google, o que acha disso?”. Ele respondeu: “Acho legal. Tem uma galera fazendo isso”. Um cara na Argentina fez um livro só com poemas usando o Google. O nome é *Spam*. Não tenho certeza, mas acho que são todos feitos a partir de *spams* que ele recebeu. E há au-

tores nos Estados Unidos fazendo o mesmo. O que tentei fazer com esses poemas com o Google foi pegar frases já feitas, que estavam circulando na Internet, e colocar isso na cara das pessoas. Coloquei entre aspas a expressão “a mulher vai” para ver o que acontecia. Para levar isso mais adiante, coloquei “a mulher pensa” e “a mulher quer”. E, com “a mulher quer”, veio um festival de clichês:

a mulher quer ser amada  
a mulher quer um cara rico  
a mulher quer conquistar um homem  
a mulher quer um homem  
a mulher quer sexo  
a mulher quer tanto sexo quanto o homem  
a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça  
lentamente  
a mulher quer ser possuída  
a mulher quer um macho que a lidere  
a mulher quer casar  
a mulher quer que o marido seja seu companheiro  
a mulher quer um cavalheiro que cuide dela  
a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar  
a mulher quer conversar pra discutir a relação  
a mulher quer conversar e o botafogo quer ganhar do  
flamengo  
a mulher quer apenas que você escute  
a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho  
a mulher quer segurança  
a mulher quer mexer no seu e-mail

a mulher quer estabilidade  
a mulher quer nextel  
a mulher quer ter um cartão de crédito  
a mulher quer tudo  
a mulher quer ser valorizada e respeitada  
a mulher quer se separar  
a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais  
a mulher quer se suicidar

São frases encontradas em textos do Google. Outra coisa que fiz, e que foi muito reveladora, foi colocar no Google “a poesia não”. E aí vinham “a poesia não é isso”, “a poesia não é aquilo”. Por sorte, minha memória apagou as coisas que encontrei, mas é enorme a quantidade de gente dizendo o que a poesia não é. Engraçado que o Antônio Prata, não sei se publicou, mas colocou um link para o meu blog que tinha esse poema. Um poeta gaúcho me escreveu dizendo: “Ah, mas tu pegaste um verso de um poema meu”. Era a coisa mais banal possível, do tipo: “a poesia não é para fazer sentido”. Qualquer pessoa podia ter escrito aquilo. Ele começou a insinuar que eu o estava plagiando. Temos toda essa questão de o que é plágio, se posso me apropriar do que está aí, sobre o conceito de autoria. Ele ficou bastante ofendido, pois achou que eu tinha que dar crédito a todos os versos do poema. Imagina, seria um festival de notas de rodapé. Então, é um procedimento que acho que tem a ver com a investigação que a poesia pode ser.

**Fabírcia Lopes Rocha (UFMS)** – *Trabalho com o ensino médio e, sempre que falo de coisas como Orange is the new black,*

os alunos começam a me olhar de maneira diferente e acabam me dando mais atenção. Queria que vocês comentassem a importância de conhecer o universo pop, por meio, por exemplo, de produtos culturais como essa série.

**Lu** – Nada pode ser excluído da esfera de interesse de alguém que escreve ou de quem quer que seja. Não se pode também abranger tudo. Mas você se referiu ao universo pop, não é? Ele é muito vasto. E é claro que há sempre uma seletividade em relação a isso. Talvez a Angélica não leia *Harry Potter*, mas há outras faces desse universo que ela utiliza, como já prova sua poesia.

**Angélica** – Essa é outra questão que já me foi colocada várias vezes, a questão da alta cultura e da cultura pop, até por eu ter escrito um livro que se chama *Rilke shake*. Não é um grande questionamento para mim. Não fico pensando nas diferenças entre a chamada alta cultura e a cultura pop e nem quero abraçar uma coisa ou outra. O negócio é que vivo nesse mundo de agora. Falando da série *Orange is the new black*, bem, gosto de assistir a séries e isso faz parte de meu mundo. Se vai aparecer nos poemas depois ou não, não sei. Ah, na verdade, fiz um poema chamado “Breaking bad”, sobre essa outra série que eu estava vendo. É um poema sobre a mulher do Walter White, a Skyler. Nesse, puxei também a mulher do Tony Soprano e a relação dela com os maridos. A gente pode pensar que é um poema sobre a mulher, mas, na verdade, não é uma coisa que me tire o sono, quer dizer, ficar pensando se a cultura pop vai aparecer no que escrevo. Acho difícil que não apareça, porque faz parte do meu mundo.

**Fabricia Lopes Rocha (UFMS)** – *Só para complementar, Paulo Freire falava muito sobre quando nós, professores, atendemos à expectativa. Os jovens assistem a essas séries. Você faz a conexão da literatura com essas séries e isso é muito importante para o trabalho em sala de aula. É legal saber que uma poeta contemporânea está acompanhando esse tipo de produção.*

**Angélica** – Ué, mas poeta é gente, não é? Gosta de tomar uma pingada, comer pão de queijo...

**Lu** – Atualmente, a experiência está extremamente mediada. A TV, por exemplo, entra com certa frequência no que faço. Há um determinado poema que parte do fato de eu ter visto, na televisão, um índio no processo de namoro. Deixaram um espelho no meio do matagal. Fiquei impressionada com a fantasia desse índio se mirando no espelho. A notícia dizia que o espelho foi deixado lá para atrair o índio. O poema foi feito, em grande parte, em torno disso. É uma experiência vicária. A vicariedade faz parte de nossa vida. Um poeta chamado Aníbal Cristobo, que é excelente, chegou a fazer uma versão desse poema “tirando a música”, disse ele. Acho inevitável que a cultura pop entre no que fazemos.

**Fabricia Lopes Rocha (UFMS)** – *Sempre dizem: “Os jovens têm que ler os clássicos”, querendo enfiar os clássicos à força. Por isso fiz esse comentário sobre as séries. É importante a gente falar sobre os clássicos, mas também sobre o que está sendo feito*

*no universo da cultura pop. Nem tudo é lixo. Tem muita coisa de qualidade rolando.*

**Angélica** – Existem poetas que são contra, que não querem colocar nada de pop. Procuram fazer uma poesia que seja a mais fechada possível, que não tenha nada de relação com o contemporâneo ou que seja uma forma de reagir ao contemporâneo, que esses poetas acham ruim, pernicioso. Não consigo achar que não tenha nada de bom no que está sendo produzido agora. Gosto muito de pensar principalmente nas pessoas e no afeto entre elas. Não consigo achar que agora tudo é ruim. Como disse, fazer uma menção a alguma coisa que vi na TV ou a alguma coisa de que eu goste não é algo que precise barrar do que escrevo.

**Ari Denisson da Silva (IFAL)** – *Em dado momento da fala, surgiu a questão da forma. Eu estava lembrando de um episódio que aconteceu em outro evento. Uma amiga minha, que estuda a obra da Angélica, estava citando um poema dela chamado “mulher de vermelho”. Notei que a estrutura era quase toda em redondilhas, que aparecem muito em cordel. E a curiosidade que me veio foi a de saber se esse ritmo trazia uma sensação especial e, por isso, predominou no texto.*

**Angélica** – Tem um segredo nesses poemas: escrevi todos eles cantando. Por isso está metrificado. Mas não foi porque eu estava ali, contando cada sílaba. A metrificação não é uma coisa que eu ache importante. Não vou dizer que nunca escrevi pensando assim, porque já. Mas todos esses poemas das mulheres foram meio cantados.

**Alessandra Zager (UFRJ)** – *Fiz minha monografia, orientada pela Anélia, sobre dois livros: um útero é do tamanho de um punho, da Angélica, e Não vou mais lavar os pratos, de Cristiane Sobral. Falei um pouco sobre o feminismo e a questão do empoderamento feminino por meio da literatura de autoria feminina. E queria perguntar se vocês acreditam nesse poder da literatura de autoria feminina, não como uma função, mas talvez como um efeito, pelos questionamentos que os poemas levantam.*

**Angélica** – Olha, acho que pode acontecer de uma mulher ler um livro escrito por mulheres e achar que isso, de alguma forma, mudou a maneira de ela perceber o mundo, se perceber como mulher e de ficar mais atenta a algumas coisas. Estou lendo um livro recém-publicado, de uma poeta negra chamada Claudia Rankine, intitulado *Citizen: an American lyric*. Atualmente, é o livro de poesia mais resenhado e comentado dos Estados Unidos. É sobre racismo. Acho impossível que uma pessoa branca, negra ou de qualquer outro matiz de cor da pele leia e saia sem nenhuma alteração. Então acho que a literatura tem esse poder, que é inegável. E, nesse estágio de compreensão das coisas em que a gente vive agora, no Brasil, é algo muito importante. É aquela coisa: a gente sabe que tem os mesmos direitos, mas sabe que não é igual. A gente sabe que, dentro de uma firma, uma mulher desempenha a mesma função que um homem e ganha menos. Não sempre, mas é bem comum, porque ainda há essa ideia de que quem sustenta a casa é o homem. Não sei se essa é a única ideia por trás disso, mas, enfim, não é a mesma coisa.

**Anélia** – *É por isso que a literatura escrita por mulheres tem que ter seu lugar. Agradeço à Lu e à Angélica pela presença, de coração, de razão, seja o que for. Para mim também foi uma mesa muito importante, por motivos óbvios, miméticos talvez. Obrigada pela presença de todas e todos vocês.*

BRÁULIO TAVARES

**“Levei certo tempo para compreender que os caminhos de autores como Rosa, Pound e Joyce são pessoais. Ninguém tem obrigação de partir do que eles escreveram e avançar alguns passos. Cada um precisa fazer sua própria literatura”.**

Presença marcante na música popular brasileira, Bráulio Tavares tem mais de vinte livros publicados, incluindo romance, conto, crônica, ensaio, poesia e literatura de cordel. Também organizou uma dezena de antologias de literatura fantástica e ficção científica. Igualmente relevante é o rol de obras que traduziu. Conhecidos são ainda seus textos teatrais e roteiros de cinema e televisão.

As perguntas e respostas abaixo reproduzidas resultaram de uma entrevista pública realizada na Faculdade de Letras da UFRJ em setembro de 2016, por ocasião do VII Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. A mediação coube a **Dau Bastos**, que se permitiu colocar questões extremamente simples, certo da capacidade do entrevistado de discorrer com brilho e desenvoltura acerca de qualquer assunto.

De fato, como o leitor pode constatar, cada tópico é motivo de uma explanação longa e consistente, em que a verve e o senso de narratividade sempre se ressaltam, quais provas vivas da qualidade de tudo o que Bráulio produz. O histórico de sua construção como escritor, a singularidade da ficção científica que coloca no papel, a harmonização das múltiplas frentes de criação, a maleabilidade com que desenvolve as parcerias e a prática da literatura de cordel – tudo é tratado com paixão, franqueza e boas pitadas de humor.

**Dau** – *Bráulio, eu começaria perguntando como se deu sua aproximação com a leitura e a escrita de livros.*

**Bráulio** – Meu avô era jornalista e escrevia sonetos – além de meu pai e dois tios paternos. Meu pai tinha biblioteca e nos aconselhava sobre os livros. Não eram muitos, mas tínhamos sete, oito, dez anos de idade, então, para nós, a estante da sala era demais. Meus pais e minha irmã mais velha liam romances de folhetim, que eram muito vendidos na época. Isso tudo formava uma certa força gravitacional que nos levava nessa direção. Agora, sempre tive muita facilidade para escrever porque nunca houve cobrança. O que havia era uma discussão constante. Daí eu ter desenvolvido uma certa capacidade de verbalização que fez com que logo cedo escrevesse sonetos. Em síntese, senti encantamento com as palavras e, a partir de certo momento, alegria por dominar a escrita.

**Dau** – *Nos últimos dias, andei revisitando seus livros e pensei na possibilidade de você ler para nós o conto “Malassombrado”, de A espinha dorsal da memória, lançado em 1989. Se puder falar um pouco sobre essa elogiadíssima coletânea, ficarei ainda mais agradecido.*

**Bráulio** – Certa vez me perguntaram: “Se seus mais de vinte livros fossem destruídos e você só pudesse salvar um, qual seria?” Respondi que seria *A espinha dorsal da memória*, que considero meu melhor livro (além da continuação dele, chamado *Mundo fantasma*). São doze contos que concentram o que tem de melhor em minha prosa. Como dizia Jorge Luis Borges, se algum dia eu tiver que ser julgado pelo que escrevi, espero ser julgado por esse livro e não por um monte de porcaria que publiquei por aí (risos).

Os livros de contos geralmente começam com uma história longa, que nem todo mundo lê até o fim. Então pensei em abrir com “Mallassombrado”, que é bem pequenininho:

Na escura casa da fazenda, os morcegos passavam a noite esvoaçando das paredes para a cumeeira. Eu me encolhia tremendo no fundo da rede, escutando o ruflar solerte das asas de um lado para o outro; puxava as bordas da rede sobre mim, mas aí vinha o temor de que os dentes perfurassem o pano grosso, cravando-se nas minhas costas.

Um dia me disseram que o morcego era um rato de asas. E nas noites seguintes, quando o medo recrudescia, imaginei as trevas do quarto sendo invadidas por um enorme gato alado que me libertaria dos pequenos vampiros; imaginei a caçada feroz dentro do casarão, os pequenos corpos negros, estripados, caindo ao chão com um baque surdo. E pensei: extintos os ratos, ficará o gato, como uma onça esvoaçante, farejando mais sangue; e aí terei que sonhar um cachorro também alado e também feroz; e depois outro monstro ainda maior, e outro ainda mais monstro; e as feras cumprirão o seu destino carnívoro de feras, e eu ficarei no escuro fundo da rede, como uma velha a fiar pesadelos.

**Dau** – *Como explicar que você, tão pouco dado às máquinas que sequer dirige automóvel, tenha enveredado pela ficção científica?*

**Bráulio** – Às vezes, a vida nos leva a fazer coisas de que não gostamos muito, mas é sempre melhor você fazer algo de que goste. Tenho muitos amigos que, mesmo não jogando bem, participam

de peladas no final de semana. O importante é isso. Toque um instrumento, ainda que mal. É ótimo ter um violão velho, um piano, um teclado, uma flauta doce para tocar “Asa branca”. Faz bem para a saúde. Ninguém faz isso para ser gênio, para ser o melhor. Agora, quando você faz alguma coisa de que gosta e em que é bom, vai se encaminhando profissionalmente. Na vida adulta, sempre procurei ir em direção às coisas de que gosto: cinema, poesia, música popular brasileira, samba, rock and roll, ficção científica, literatura de terror, literatura policial, as literaturas populares em geral.

Minha geração foi muito marcada pela literatura de vanguarda. Tínhamos quase que obrigação de ser poetas de vanguarda ou prosadores que fossem além de James Joyce. Para nós, os parâmetros de literatura eram Guimarães Rosa, Ezra Pound, James Joyce... Você olhava e dizia: “Como posso ir além desse cara?” Levei certo tempo para compreender que os caminhos de autores como Rosa, Pound e Joyce são pessoais. Ninguém tem obrigação de partir do que eles escreveram e avançar alguns passos. Cada um precisa fazer sua própria literatura. É essa literatura que tem que avançar.

No caso da ficção científica, um dos problemas é que costuma ser relacionada aos Estados Unidos. Mas a pesquisa há muitos anos e, em 2011, publiquei uma antologia intitulada *Páginas do futuro: contos brasileiros de ficção científica*, em que coloquei narrativas de Joaquim Manuel de Macedo, Raquel de Queiroz e Rubem Fonseca, por exemplo. Todo esse pessoal escreveu ficção científica. O conto da Raquel de Queiroz, “Ma-Hôre”, é maravilhoso. É a história de uma nave que desce num planeta em que há um ser pequenino, meio anfíbio. Começam a brincar com aquela criatura e resolvem trazer para a Terra. O serzinho acaba matando todo mundo, pilota a nave e volta para o planeta dele. Vejo isso e me pergunto em que

lugar está escrito que só os norte-americanos podem escrever ficção científica. O mesmo acontece com o rock brasileiro. Por que só americano pode fazer rock? Sou carioca ou paraibano, gosto de rock e não posso fazer? Vou fazer, sim. Agora, se farei bem feito é uma história que vai se resolver lá na frente. De qualquer forma, existem modelos literários que por alguma razão nos encantam mais que outros. Para mim, é o caso da ficção científica e da literatura policial, que leio desde os dez, onze anos de idade.

Passo oito, dez, catorze horas por dia em cima de um teclado – porque sou tradutor, jornalista, colaboro na imprensa, faço roteiro para televisão e para o cinema... –, o que é muito cansativo. Quando não estou em um evento como o de hoje ou alguma outra situação atípica, passo o dia no computador. Se não puder fazer algo que me dê prazer pelo menos durante uma parte dessas horas, vira escravidão. Se é para escrever, que seja algo que me dê prazer, porque o enfrentamento físico com o texto é muito cansativo. Imaginar é um fazer mental, mas escrever é físico.

O bom é a parte criativa do trabalho. Gosto de poder olhar e dizer: “Fulano olhou pela janela e viu que um macaco o filmava com um celular”. Imagino e depois vou em frente. A imaginação é como um músculo que você precisa exercitar. Se você exercita, ela brota. Até pouco tempo, tive uma coluna em um jornal da Paraíba, cujos textos atualmente estão em meu blog, *Mundo fantasma*. Mantive essa coluna diária por mais de treze anos, sem faltar e sem atrasar. Todo dia tinha que escrever uma coisa diferente. Isso é bom, porque você se obriga a exercitar os tais músculos, que de outra forma não exercitaria, pois ficaria na rede dizendo: “Estou esperando uma ideia genial cair sobre mim”. Bom, não há essa ideia. É você que corre atrás da ideia. Quanto mais você corre atrás, mais ideias vêm

atrás de você. Então, para mim, a ficção científica é parecida com o soneto, o repente, o samba do partido-alto, o blues. Todas essas são coisas de que gosto e trago para o território de meu prazer criativo.

**Dau** – *Ouvi-lo falar de futebol me deixa um tanto surpreso, pois você esbanja vida em tudo que faz, mas, até onde sei, sua atividade é basicamente mental. Não o imagino correndo atrás de uma bola, andando de bicicleta ou malhando numa academia de ginástica...*

**Bráulio** – De fato, sou totalmente desprovido de vocação para atividades físicas. Tanto que uma das coisas que me seduzem é a teoria do transumanismo. Eles querem tornar possível o *upload* da memória humana para um computador, para um grande HD que possa registrá-la dentro de si e mantê-la viva e em funcionamento. Isso é uma das coisas mais fascinantes que pode aparecer na ficção científica: a possibilidade da imortalidade não do corpo ou da alma, mas da mente, mediante a digitalização do que a gente tem no cérebro. Acho isso muito remoto do ponto de vista científico, mas, como possibilidade, é interessante investigar: muitos autores já escreveram livros imensos sobre um mundo futuro onde só existem mentes digitais. Todos os dramas humanos de aproximação e afastamento, amizade e inimizade, amor e ódio acontecem nessas mentes humanas, dentro de um gigantesco computador de muitos gigabytes de capacidade. Talvez essa seja a única maneira de você superar a falibilidade dessa coisa efêmera que é o corpo. Um corpo dura apenas décadas e vai embora. Aqui mesmo, estamos falando de vários autores cujos corpos já se foram. O que ficou é alguma coisa digitalizada na memória coletiva, na tradição da gente. Isso acontece quando falamos de Guimarães Rosa, Machado de Assis, todas essas pessoas.

Ontem passei a tarde procurando um trecho de Nelson Rodrigues que queria colocar em um artigo. Era só um parágrafo, mas, quando vi, já eram sete horas da noite e eu estava lendo como um idiota. O cara estava vivo ali: tinha me pegado pela mão e não largava mais. Existe vida naquilo. Não a vida original do autor, de seu corpo, mas palavras que funcionam como um desencadeador de vida. É para isso que serve a literatura. Drummond dizia que a vida vai aos livros não para se perder lá dentro, e sim para voltar mais rica. Quando a gente começa a ler, formata a cabeça para captar o espírito do autor no momento em que estava escrevendo. É como se realmente fosse um fenômeno mediúnico, ainda que seja meramente semiótico. É a garantia de vida que a gente tem. A ficção científica serve para isso também: para imaginarmos cenários futuros, em que a vida da gente faça sentido.

**Dau** – *Você tem músicas gravadas por meio mundo. Pediria que falasse um pouco sobre sua atividade de compositor.*

**Bráulio** – Vivemos a adolescência na década de 1960, quando aconteceu de tudo na música brasileira e internacional. Havia um tsunami do rock. Tínhamos Bob Dylan, The Rolling Stones, The Beatles, Janis Joplin, Jimi Hendrix. Esses eram não somente os melhores, mas também os mais famosos. Somos de uma época em que os melhores eram também os mais célebres. Hoje, há uma separação total entre essas categorias. Você pegava a lista dos livros mais vendidos e via, durante meses, Gabriel García Márquez, Rubem Fonseca. Não havia padres, autoajuda, livro de colorir, essas besteiras. Somos uma geração privilegiada: a borra que ficou acumulada naquele copo por onde passou muita coisa boa. Não é possível que depois

de tudo isso não tivesse ficado nada de bom para a gente produzir. Bem, conheço o Rio de Janeiro desde os dezenove anos de idade, mas vim morar aqui com trinta e dois. Foi nessa época que reencontrei muitos amigos lá da Paraíba e de Pernambuco. Tínhamos muita coisa em comum e começamos a fazer música juntos. Isso é muito interessante, porque a literatura e a poesia são ofícios muito solitários, mas a música é um ofício de parceria e nos ensina a trabalhar em conjunto com outra pessoa visando à obra. Não é minha vaidade ou a sua, a gente está produzindo uma terceira coisa que é maior do que eu e do que você. Noto que alguns amigos dedicados à literatura têm muita dificuldade em trabalhar em grupo ou em parceria, algo que aprendi na música, no cinema, no teatro, na televisão: dividir a responsabilidade e a criatividade. Nem sempre é o ideal, claro. Certas ideias preciso desenvolver sozinho, porque talvez só eu entenda; mas há outras que convém que eu chame alguém para realizar comigo.

Tenho vários parceiros musicais, entre eles o Fuba, com quem compus umas trinta, quarenta músicas. São músicas lindíssimas, que mandamos para as cantoras e elas não gravam, então ficam conhecidas só em mesas de bar e no terraço da casa da gente. O Lenine também é um grande parceiro. É um grande músico e um grande letrista. Em muitas parcerias, ao contrário do que muita gente pensa, os dois fazem letra e música. É o que acontece com a gente: eu com meu violão, um lápis e um papel; ele na cadeira em frente, do mesmo jeito. Começamos pensando se vamos fazer uma música de amor, de ficção científica, se vamos contar uma história. Começamos a roteirizar a música e depois seguimos. Às vezes, chego com um pedaço de música já feito e digo: “Olha, escrevi até aqui, mas não sei para onde vai”. Depois ele me liga e fala: “Avancei um pouco aquela ideia”. É o que a gente chama de parceria Lennon e

McCartney. Eles também trabalhavam assim. Um fazia a primeira parte da letra e da música e entregava ao outro, que bolava a segunda parte. Depois se reuniam, faziam o refrão, o restante da banda contribuía etc. Isso faz crescer a parceria.

O Lula Queiroga, por exemplo, é da mesma turma do Lenine, lá de Recife, mas, enquanto tenho mais de trinta músicas com o Lenine, nunca fiz uma com o Lula. No entanto, escrevo roteiros e ele filma para a televisão. Nossa parceria funciona muito melhor assim. Sentamos, temos uma ideia, ficamos remexendo na história durante horas, depois escrevo e ele dirige. Funciona às mil maravilhas. Com cada parceiro você vai descobrindo a melhor maneira de dizer as coisas.

Um dia, Lenine e eu estávamos na casa dele, na Urca, e tivemos vontade de fazer uma música de ficção científica. Lembrei que no dia anterior tinha ouvido Dalva de Oliveira cantando “Ave Maria no morro”, de Herivelto Martins:

Barracão de zinco  
Sem telhado, sem pintura  
Lá no morro  
Barracão é bangalô

Lá não existe  
Felicidade de arranha-céu  
Pois quem mora lá no morro  
Já vive pertinho do céu

Sim, mas esse é o céu católico, o céu cristão. Pensamos então em dizer que quem mora no morro vive perto do espaço sideral. E fizemos:

A nave quando desceu, desceu no morro  
Ficou da meia-noite ao meio-dia  
Saiu, deixou uma gente  
Tão igual e diferente  
Falava e todo mundo entendia

Os homens se perguntaram  
Por que não desembarcaram  
Em São Paulo, em Brasília ou Natal?  
Vieram pedir socorro  
Pois quem mora lá no morro  
Vive perto do espaço sideral

Pois em toda a Via-Láctea  
Não existe um só planeta  
Igual a esse daqui  
A galáxia tá em guerra  
Paz só existe na Terra  
A paz começou aqui

Sete artes e dez mandamentos  
Só tem aqui  
Cinco sentidos, terra, mar, firmamento  
Só tem aqui  
Essa coisa de riso e de festa  
Só tem aqui  
Baticum, ziriguidum, dois mil e um  
Só tem aqui

A nave estremeceu, subiu de novo  
Deixou um rastro de luz do meio-dia  
Entrou de volta nas trevas  
Foi buscar futuras levas  
Pra conhecer o amor e a alegria

A nave quando desceu, desceu no morro  
Cheia de ET vestido de orixá  
Vieram pedir socorro  
E se deram vez ao morro  
Todo o universo vai sambar...

Nossa ideia era dizer que o morro está mais perto do sistema solar, da galáxia, do universo do que nós aqui ao nível do mar. E também era uma brincadeira com certa linha da ficção americana da qual li dezenas de contos e livros em que os extraterrestres aparecem e dizem que não fizeram contato conosco porque a galáxia é um oceano de paz, enquanto aqui na Terra vivemos matando uns aos outros. É como se estivéssemos ilhados dentro da civilização galáctica por sermos violentos. Então tentamos fazer o contrário: a galáxia está em guerra, os alienígenas chegam aqui, descem o morro e as pessoas estão cantando, praticando esporte, brincando carnaval, se divertindo, vivendo em paz. Eles vão e voltam, se disfarçam, falam nossa língua, se misturam e se perguntam como conseguimos viver em paz.

Claro, com isso não estou querendo provar tese alguma. Trata-se de mera especulação poética. Mas se alguém é capaz de pensar que somos piores do que as outras raças da galáxia, posso imaginar que somos melhores, que temos coisas que eles não têm. A propósito:

“Ziriguidum 2001” foi o enredo de ficção científica do pernambucano Fernando Pinto, um carnavalesco inteligentíssimo, que deu o título do carnaval de 1985 à Mocidade Independente de Padre Miguel.

Esses são caminhos que você tem. A única coisa de que precisa é de uma ideia. E não digo que necessite ser um prodígio de originalidade. Pode pegar algo mais ou menos do repertório de todo mundo e criar uma variante nova. Gosto muito mais de pegar coisas que já existem e criar variantes do que inventar algo do zero. Acho isso meio pobre, porque é algo que só eu criei. É pequeno. Mas uma variante que eu consiga criar dentro de algo que centenas de pessoas já fizeram acaba por encorpar mais minha pequena contribuição e meu traço de originalidade. Nesse sentido, me identifico com a concepção de Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto de respeito à tradição. Nossa geração foi criada debaixo de certa obrigação de ser original, de não dever nada a ninguém, de ser um lobo solitário. Isso também é bonito, mas minha tendência natural é trabalhar dentro de uma tradição. Vi um soneto e pensei: “Vou aprender a fazer e tentar criar algo diferente a partir disso”.

**André Uzeda (UFRJ)** – *Bráulio, seus textos são maravilhosos para a formação de jovens leitores literários. Os alunos do ensino básico ficam encantados. No Colégio de Aplicação da UFRJ, adotamos A pedra do meio-dia ou Artur e Isadora, O flautista misterioso e os ratos de Hamelin e uma série de outros escritos seus. Em Contando histórias em versos, você assume que desde pequeno tem uma boa relação com a forma e apreço pela tradição. Em minha posição de formador de leitores literários, também valorizo muito isso. Pediria que falasse um pouco sobre seus livros para jovens.*

**Bráulio** – Escrevi *A pedra do meio-dia ou Artur e Isadora* aos 25 anos de idade e o publiquei quando tinha 29. Foi a primeira coisa que publiquei em forma de folheto de cordel: é um romance com trinta e duas páginas, feito em sextilhas, num formato tradicional do cordel. Nessa época, eu morava na Paraíba, trabalhava em um jornal, estudava Ciências Sociais na Universidade Federal da Paraíba e só pensava em duas coisas: futebol e cantoria de viola. Então decidi escrever um folheto de cordel.

A história é a seguinte: um rapaz encontra uma moça que precisa desencantar um reino, porque seu pai foi raptado por um monstro. Encontram uma velhinha que lhes dá três objetos mágicos que vão usando ao longo da viagem, para escapar de perigos. Encontram o monstro, têm um duelo final e desencantam o reino. No momento em que esse cordel foi lançado, as pessoas que não me conheciam achavam que eu era um cordelista de verdade, um senhor de sessenta anos, talvez negro ou mulato. Só que eu era um universitário cabeludo de vinte e poucos anos que usava chinelos de pneu e roupas de hippie. Hoje, conheço alguns jovens cordelistas de vinte, trinta, quarenta anos, que são de classe média, têm formação universitária e escrevem muito bem, pois sabem que o mais importante é dominar a técnica e compreender o espírito. Sem essas duas coisas, você só bate na trave.

No caso específico de *A pedra do meio-dia ou Artur e Isadora* e *O flautista misterioso e os ratos de Hamelin*, é interessante observar que acabaram virando livros infantis, mas nunca pensei em escrevê-los para crianças. O cordel não é escrito para crianças, e sim para pessoas de oito a oitenta anos. É lido por todo mundo, sem divisão etária. Mais de vinte anos depois, o pessoal de uma editora perguntou se eu tinha algum livro infantil e respondi que não. Ao perguntar se

eu não tinha nada em versos, lembrei do cordel. Hoje, esse primeiro é meu livro mais vendido. Quanto ao segundo, somente para um projeto do governo vendeu uma edição de duzentos mil exemplares. São meus livros de maior sucesso, mas não foram escritos nem para serem best-sellers, nem para serem livros infantis.

A gente nunca sabe o que vai agradar amplamente. Agora, sempre que começo a escrever um livro, penso: “Mas será que não há ninguém que reconheça que isso é genial? Essa é a coisa mais importante que já foi escrita!” (risos). Se não acredita nisso, você não escreve. Sem um pouco de megalomania, não chega àquela famosa palavra: “Fim”, com que fecha o manuscrito. Sem megalomania, não consegue nem mesmo atravessar uma rua. Agora, você só deve cultivar essa megalomania ao redigir o primeiro rascunho, para não achar que é um gênio. Depois disso, precisa virar o chato que puxa as rédeas do gênio, tira os excessos, completa as lacunas, coloca um pouco de ordem onde há muita desordem, coloca um pouco de desordem onde há muita ordem e assim por diante.

Uma vez vi um editor desses livrinhos de bolso de romances femininos dizer que, como seus livros vendiam muito, recebia muitos originais que percebia que eram de intelectuais. Só que sabia que esses intelectuais não gostavam dos livros que publicava, então se perguntava por que enviavam originais. Para vender muito nesse universo, você precisa gostar desse tipo de publicação. Eu, por exemplo, não tenho o menor interesse em escrever uma história de amor daquelas em que a moça se apaixona por um cara mais rico, luta o livro todo e acaba se casando com ele. Se fizesse algo nesse sentido, fatalmente escreveria de uma maneira desdenhosa e o leitor perceberia. Agora, quando escrevo ficção científica é diferente. Não sinto desdém. Pelo contrário, considero a coisa mais impor-

tante do mundo. Então provavelmente passe ao leitor um pouco de meu entusiasmo pelo gênero.

De volta aos meus dois livros infantis, talvez vendam graças à minha falta de pretensão. O grande erro das pessoas é escrever pretendendo ser best-seller. Você não escreve um best-seller, mas uma história importantíssima para você.



# RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS  
DE FICÇÃO E POESIA



## **O entre-lugar da vida/linguagem: a viagem lírica**

*Entre a estrada e a estrela*, de José Inácio Vieira de Melo

Aleilton Fonseca\*

O poeta José Inácio Vieira de Melo empreende em seu novo livro uma viagem lírica, conforme explicita o título, *Entre a estrada e a estrela* (2017). A obra fixa dois pontos de referência: um de partida/perspectiva, outro de chegada/êxtase, ambos dialeticamente reversíveis, como limites simbólicos de um itinerário cósmico. Tanto que o livro possui duas apresentações editoriais, como variantes: uma de capa clara, que evoca dia/estrada, e outra de capa escura, que evoca noite/estrela. São dois hemisférios líricos que se somam no Cosmo vislumbrado pelo poeta.

Nesse livro, poesia é viagem, perquirição, descoberta – movimento de cifração na oficina criativa, no entre-lugar existencial do poeta, vida/linguagem, em inter-relações e amálgamas mediadas pela percepção poética. Como destaca Thiago Amud, na primeira orelha, Vieira de Melo compõe uma “fantasia em dois movimentos”, ou diríamos que são dois poemas, com uma nítida marcação interna de ritmos, que se justapõem e se complementam, um sob o signo das sombras do dia, outro sob o signo das luzes da noite. Nessa trajetória, o que parece nítido se torna obscuro, já que é preciso compreender e reinventar. E o que parece obscuro se revela em sua nitidez ofuscante, na compreensão dos limites existenciais.

\* Professor titular da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Se pensamos no poema de Charles Baudelaire “L’invitation au voyage”, consideramos que a viagem tem um caráter simbólico de busca e deslocamento do poeta num mundo dinâmico, para além do qual ele almeja projetar-se, em busca do êxtase lírico de uma plenitude que, no entanto, sabe ser impossível alcançar. Em Baudelaire, como demonstra Veras, a viagem funciona “como metáfora para o dinamismo da própria obra, que se caracteriza pelo movimento dialético de construção e desconstrução de seu próprio discurso” (p. 69).<sup>1</sup> Em Vieira de Melo, a viagem assume um duplo sentido: é movimento de instauração da linguagem e de posicionamento do sujeito lírico, perante o ato mesmo de existir em trânsito no universo.

O primeiro movimento da obra, intitulado “O mundo foi feito pra gente andar” (pp. 17-43), cumpre um exercício de busca e projeção do eu sobre a solidão e as pulsões pessoais, tendo como moldura a paisagem do mundo. O canto inicia-se com um emblemático verso de abertura: “Estou no mundo e o vento entra em minhas narinas” (p. 19). Podemos perceber que, para o eu lírico, estar vivo é manter-se num movimento de vir a ser contínuo, animado pelo ar que respira. Não se trata de um ar extático, mas do sopro de vida impelido pelo vento. O ar em movimento é o doador/mantenedor da vida. Viver é caminhar – e vice-versa. Não à toa, Vieira de Melo adota, em pórtico, uma evocação do poeta espanhol Antonio Machado: “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar”. Aqui a viagem se atualiza pelo olhar e pelo corpo; e o poeta passeia nas distâncias das paisagens, tocando-as com os pés e as palavras. Assim, a poesia se instaura no andamento mesmo da linguagem e da vida, como se

<sup>1</sup> VERAS, Eduardo Horta Nassif. “A viagem como metáfora metapoética nas *Flores do mal*”. *Revista Estação Literária*, v. 10C, 2003, pp. 55-70. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10C-Art4.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2018.

materializa a música, sempre única, a cada nota atualizada, a partir dos sinais da partitura.

O título se torna o *leitmotiv* gerador e ecoará como contraponto e fuga em momentos de retomada do fôlego lírico, qual a lição de Edgar Allan Poe, na construção do célebre poema “The raven”. Para Vieira de Melo, o mundo das vivências e das palavras emblematiza-se no verso-*leitmotiv* que orienta seu percurso, ocorrendo dez vezes, ao longo do poema.

Assim, as partituras são acionadas pelo leitor, e a obra flui, tornando-se legível a viagem para além do tangível. O poeta fixa e reitera a consciência de sua pequenez e precariedade: “O que sinto que sou está perdido no mais vazio do vazio espaço” (p. 19).

Consciente de sua existência provisória e efêmera, o poeta sabe que se desloca na vida qual estrela cadente, cujo termo é o encantamento do haver sido o clarão rasante que se recolhe ao seio da noite. Daí os versos lapidares que fecham o primeiro movimento: “Flecha que atravessa o espaço, / um dia me encantarei” (p. 43).

O segundo movimento da obra, intitulado “Na esteira do infinito” (pp. 44-69), instaura-se sob o signo da noite, com suas luzes reveladoras de sentidos ocultos, mas que se tornam acessíveis à sensibilidade e à língua do poeta. De Zé Ramalho, a citação em pórtico: “O pensamento se consome / aonde a estrela não vai”. Por isso mesmo, há a necessidade visceral da busca. Trata-se de uma elevação ao infinito, por mediação da poesia. Aqui a viagem se atualiza pelo olhar e pela alma; e o poeta passeia nas distâncias incomensuráveis, tocando-as com o pensamento e as palavras. Tudo é projeção do ser no tempo contínuo e no espaço infinito. Sua posição é a de quem ergue as mãos e os olhos para o alto, buscando compreender, para sentir-se inserido como partícula de uma totalidade cósmica. Há,

aqui, numa referência velada ao *Gênesis* bíblico, uma interpretação lúdico-visual da instauração do *Fiat lux*, ou, se preferirmos, mais claramente, ao *big bang* da explosão que teria dado origem ao Universo, com o surgimento das dimensões de espaço e tempo:

De fora do caneco do Universo  
estavam *galáxia, eras, vida*  
e até mesmo o *mínimo*.

De fora do caneco do Universo  
estava a *fala* e ainda não havia *aqui*.

Da primeva noite que nunca amanhecia  
surgiu o *brilho*, primeira cria.  
O pulsar da luz desencadeando estrelas,  
desdobrando vidas nas coisas mínimas.

(p. 47)

A par de teorias e crenças, o poeta deseja escrever/inscrever sua própria teoria/poesia, encontrando, para si, a explicação que todos buscam incessantemente. Ele afirma, com convicção: “Agora, vou escrever a partir do primeiro átomo / até o sem fim de átomos de que se compõe o Universo” (p. 49). Sua viagem é também pesquisa/indagação sobre si, ao reconhecer-se partícula mínima desse Universo a que adora, de braços e palavras abertos, como a substância de um Deus-em-si-matéria: “Sou um elétron / dentro de um átomo de hidrogênio” (p. 50). Nessa perquirição, o poeta encontra o sentido de sua existência, como portador da palavra que diz o mundo:

Sou o cordeiro que veio fundar  
uma constelação de signos.  
Aboio bárbaro que ecoa no Vale de Josafá,  
o arco da minha lira arremessa o girassol  
e ele segue pelo Universo, sem medo,  
flecha que atravessa o desconhecido.

Danço sobre a chama  
e em meus olhos sorri o Infinito.

(p. 68)

O segundo movimento da obra é concluído com três versos que indicam o equilíbrio do triângulo relacional: eu lírico-estrada-estrela. A consciência de si no movimento circular do Universo é o lugar original, onde o poeta se faz princípio, meio e fim:

Bem aqui dentro,  
no portal dos sonhos,  
no altar dos tempos.

(p. 69)

José Inácio Vieira de Melo se inscreve, com este canto em dois movimentos, na tradição da viagem lírica. Todavia, para além da viagem do poeta moderno, seu movimento não é aquele de Blaise Cendrars, a bordo do trem siberiano, em busca da sensação da velocidade e de descoberta do mundo. Tampouco sua caminhada é aquela de *Zone*, de Guillaume Apollinaire, uma “promenade” em busca de re-conhecer as ruas de uma Paris modernizada e fervilhante. A experiência de Vieira de Melo é de natureza drummondiana, se

considerarmos o memorável poema “A máquina do mundo”, no qual, ao fim, o eu lírico recusa a epifania cósmica. Vieira de Melo não a recusa, pois prefere se expor ao peso e à gravidade das revelações.

Ele empreende a busca de sentidos como um ritual de reconhecimento de si, como parte ínfima de um Todo insondável: “Sou o pingo no *i* da Via Láctea / e meu canto é um grito exclamativo!” (p. 57). Assim, o canto do poeta ritualiza o seu *relegare* às tangências e dimensões do Universo, conectadas entre a estrada e a estrela, pontos que delimitam sua experiência e seu percurso, em busca da transcendência lírica.

## **A disciplina do amor**

*Aquele abraço*, de Marcelo Maldonado

André Rosa\*

“Meu carinhoso e meigo rapaz,  
Não cores, que meu és para sempre!  
[...]  
Não temas outros de riso atroz,  
Pois em nós mesmos nos desdobramos:  
Tal qual duas partes de uma noz,  
Sob a mesma casca nos achamos”.

Aleksánder Púchkin

Corria o ano de 1986, quando o caos e a aleatoriedade atingiram em cheio Lucas, protagonista de *Aquele abraço* (2017), primeiro romance do carioca Marcelo Maldonado. Aluno recém-chegado em uma instituição militar, ambiente em que se desenvolve a maior parte do enredo, ele, um menino de doze anos, descobre suas primeiras perguntas, seus primeiros medos e também seus primeiros pecados, como nos sugere o uso, como primeira epígrafe do livro, do claríssimo Salmo 51: “Porque eu conheço as minhas transgressões, e meu pecado está sempre diante de mim”.

Narrado em primeira pessoa, como um diário, *Aquele abraço* é dividido em 34 capítulos que se desenvolvem em sintonia com as

\* Graduando em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

descobertas feitas por Lucas, personagem-narrador. A narrativa é atravessada por uma tempestade de sentimentos, medos, sorrisos e experimentações que, pouco a pouco, se desnudam aos olhos do leitor. Ambientada principalmente no Colégio Militar da Tijuca, mostra que os estudantes de uniformes caquis e calças rubras não demoraram a descobrir que ali “aprenderiam a ser homens”, como anunciava a voz alta e ríspida de um sargento que se dirigia aos novatos como “bichos” – coisa que o protagonista não compreendeu de imediato se denotava promessa ou ameaça.

A amizade cada vez mais próxima entre Lucas e o colega Victor logo vira alvo de comentários maldosos: a sexualidade de ambos é questionada e os dois passam a ser vistos como “namoradinhos”. Antes disso acontecer, não percebiam os olhares e cochichos cínicos daquele recinto, que o escritor Caio Fernando Abreu teria chamado de “deserto de almas” – como no conto “Aqueles dois”, de *Morangos mofados*, ao qual Maldonado muito provavelmente presta tributo –, em que a amizade e o afeto são julgados e condenados pelos pretensos guardiões da moralidade.

O ambiente militar, quase sempre hostil às emoções de Lucas, interfere no convívio dos dois amigos, que se intensifica para além dos muros do colégio. É precisamente nesse momento que o vínculo entre eles chega a três circunstâncias essenciais: a *aproximação* dos mundos, quando passam a frequentar a casa um do outro e, assim, a se entregar ao mundo um do outro, com Victor descobrindo a música de Lucas e Lucas descobrindo o futebol de Victor; a *descoberta do corpo*, quando experimentam, juntos, a masturbação e o toque antes proibido; e, por fim, a *negação*, quando Victor, confuso e agressivo, rejeita em si uma experiência homossexual que já aconteceu.

Tanto quanto o conto de Caio Fernando Abreu, o romance é atravessado por um tema musical que evoca o sentimento que há entre os dois amigos. Da mesma forma que em “Aqueles dois” o bolero “Tú me acostumbraste”, cantado por Caetano Veloso, comove os amigos Raul e Saul, em *Aquele abraço* há um momento em que Lucas descreve sua visita à casa de Victor, quando os dois trocam olhares enquanto ouvem Nat King Cole cantar “When I fall in love”, tema da série *Anos dourados*, que, vista pelos dois, possibilitou que se conhecessem. Na verdade, o romance é perpassado pela música, presente também pela famosa gravação de “Take five” pelo Dave Brubeck Quartet e pelas lições de Chopin a Schubert que Lucas recebe de sua tia Lara – e que tanto encham os olhos de Victor.

Um terceiro ponto em comum com o conto do autor gaúcho é o modo como a amizade se estabelece, quase que uma citação. Em ambas as narrativas, os dois se encontram em um ambiente novo, respectivamente, um escritório e uma escola. Nas duas situações, um deles demonstra cansaço por ter ficado até tarde assistindo à televisão. Em “Aqueles dois”, Saul havia assistido ao filme *Infância* – sobre duas amigas próximas que são vistas como namoradas e por isso têm seu negócio arruinado –, que Raul conhecia e gostava muito. Em *Aquele abraço*, Lucas havia ficado até tarde assistindo a *Anos dourados*, que Victor também acompanhava.

Por outro lado, em direção oposta à do conto “Aqueles dois”, em que a natureza da relação entre os amigos Raul e Saul não se explicita, os personagens de Marcelo demonstram transparência: mesmo sob a ótica turva de dois garotos que ainda não sabem ao certo o que são, o primeiro gozo, por exemplo, é descrito com clareza. O mesmo ocorre ao toque entre os corpos, que se completam como as duas partes de uma noz que se encontram sob a mesma

casca, conforme descrito no poema de Púchkin que serve de epígrafe a esta resenha.

Intimista, esse romance de formação (ou, como chamam em alemão, *Bildungsroman*) tematiza contradições do humano que até hoje não foram totalmente superadas, com seus amores e ódios, como dois lados exatos de um mesmo objeto. Victor se junta a seus algozes para atacar Lucas e, de certo modo, atacar a si mesmo e a seu *pecado*. Encarna as contradições de uma sexualidade há muito observada e descrita por diversos ângulos pela literatura, que dela oferece ficções absolutamente reais. Se tanto em Caio Fernando Abreu quanto em Maldonado a homossexualidade é recebida com a ira dos que estão em volta, na obra inacabada *Niétotchka Niezvânova* Dostoiévski descreve uma relação lésbica entre duas crianças com absoluta naturalidade, como se os leitores do século XIX estivessem plenamente abertos a essa forma de amor, tanto que as diferenças desaparecem por si próprias.

Em sua aparição como romancista, Marcelo Maldonado enfrenta com coragem um dilema que acompanha o homem desde a queda de Adão e, por mais paradoxal que pareça, permanece absolutamente contemporâneo. Igualmente notável é o texto em si, primoroso a ponto de nos fazer pensar em outra suposta contradição: a estreia de um escritor já pronto.

## O absurdo está entre nós

*As emas do general Stroessner e outras peças,*  
de Sérgio Medeiros

Isaac Bernat\*

A primeira coisa a ser ressaltada, ao se fazer uma resenha de um livro com três peças de teatro, é o fato animador de, nos tempos atuais, uma editora publicar um livro com peças de teatro. Uma prática muito comum e corriqueira em países como a França, por exemplo, é a de se ter aquela banquinha no *foyer* da sala de espetáculos, com várias peças, ensaios e livros teóricos sobre teatro. Geralmente, o próprio texto da peça a que se assistirá pode ser levado para casa, para uma leitura cuidadosa e crítica. Aliás, já dirigi um espetáculo de um texto russo – *Querida Helena Serguêievna*, de Ludmila Razoumouvskaia – a cuja encenação assisti em Paris, pois comprei o livro, após a peça, numa dessas banquinhas. Seria muito bom se esse costume fosse implantado em nossos teatros. Dito isto, vamos ao que interessa.

*As emas do general Stroessner e outras peças* (2017), de Sérgio Medeiros, reúne três textos escritos pelo poeta, dramaturgo e professor de Teoria Literária da UFSC. As peças podem ser consideradas obras que dialogam fortemente com o Teatro do Absurdo, nomenclatura criada pelo crítico teatral húngaro Martin Esslin, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Duas características desse

\* Ator e diretor, fez doutorado em Teatro pela UNIRIO e leciona interpretação teatral na Faculdade CAL de Artes Cênicas.

gênero de dramaturgia são o ecletismo e a variação de temas. A falta de perspectiva do pós-guerra, a solidão, a incomunicabilidade e os dilemas do ser humano frente aos desafios da modernidade fizeram com que esse estilo teatral atingisse esferas de que o realismo já não dava conta.

O teatro brasileiro não possui uma tradição dramaturgica ligada ao Teatro do Absurdo, embora alguns pesquisadores considerem um autor do século XIX, o gaúcho Qorpo Santo, como um dos precursores desse estilo teatral, muito antes dos grandes representantes desse movimento, como Beckett, Ionesco ou Arrabal. De certa maneira, Sérgio Medeiros dialoga fortemente com o Teatro do Absurdo, nas três peças em um ato que compõem o livro de que tratamos aqui. A primeira delas, que dá título ao volume, *As emas do general Stroessner*, gira em torno de um encontro entre o presidente do Paraguai e o presidente do Brasil, o também general Médici, em uma ponte, que ainda não havia sido inaugurada, sobre o rio Apa. Segundo o autor, os dois generais seriam andróides *vintages*, espécies de bonecos que governavam com mão de ferro seus países. Transcendendo as referências históricas ligadas ao totalitarismo que marcou esses dois presidentes, a peça revela uma situação absurda e simbólica: a suspeita de que o famoso monstro do Lago Ness foi fotografado dentro do rio que banha uma parte da fronteira das duas nações. Esse fato insólito e surrealista é evocado para mostrar a que ponto pode chegar a paranoia dos ditadores. Na verdade, depois de muita discussão, na qual os generais falam de pontes, hidroelétricas, a ameaça russa, os americanos (aliados de sempre), a rivalidade e desconfiança com a Argentina, o ressentimento causado pela guerra do Paraguai, energia e perigos internos e externos, os presidentes militares acabam descobrindo que a foto do suposto monstro era,

na verdade, a foto de uma ema. Em seguida, um bando dessas aves aparece e amedronta os generais e soldados dos dois países. A única forma de afastá-las consiste em atirar para as emas medalhas e botões das fardas, os quais são imediatamente engolidos por elas. Através de uma mistura de personagens baseados em figuras históricas e seus duplos bonecos-bufões, o autor cria efeitos cômicos que revelam o lado patético e medíocre do poder que não nasce da democracia. O curioso é que, recentemente, o Brasil e o Paraguai assinaram um acordo para a construção de uma ponte sobre o rio Apa, que vai se juntar à Ponte da Amizade, construída há 50 anos para aumentar a integração entre os dois países. Será que as emas vão aparecer?

A segunda peça, *A revolução dos municípios e das plantas*, se passa em Florianópolis, cidade onde vive e trabalha o autor. A ex-primeira dama da capital catarinense vai dar um almoço para receber amigos; no entanto, enfrenta obstáculos insólitos que a impedem de realizar satisfatoriamente o evento. A cozinheira, Dona Regina, está impossibilitada de cozinhar, pois as mãos estão fortemente coladas, após a feitura de uns charutininhos, nos quais utilizou cola. O jardineiro, Seu Doudo, desaparece a todo instante, e não consegue dar conta do mato que cresce assustadoramente, dentro da mansão decadente, à beira-mar. Aliás, de acordo com a rubrica do autor, os galhos e arbustos vão continuar invadindo a casa durante a peça, pois o novo prefeito publicou um decreto que proíbe a poda da vegetação praiana. Para agravar a situação, um penetra denominado Toupeira é o único convidado que consegue entrar na casa, graças à sua habilidade de cavar. Um policial que está fiscalizando o cumprimento da lei municipal decretada pelo novo prefeito, que proíbe a poda da vegetação, é atacado furiosamente pelos galhos, que mais parecem tentáculos de uma força maior e implacável. É como se a natureza

reagisse aos desmandos e maracutaias realizados pelo antigo prefeito. Nesse cenário caótico e surreal, a ex-primeira dama ainda tenta manter a pose e a imagem de alguém que já teve poder. Essa segunda peça poderia ter sido inspirada em obras do autor espanhol Fernando Arrabal, com seu humor cáustico e extremamente político. *A revolução dos municípios e das plantas* traz um olhar sobre as relações de poder no âmbito doméstico, com seus vícios e explorações, ao mesmo tempo que apresenta uma radiografia cômica de uma família que perde os privilégios concedidos a ocupantes de certos cargos públicos. Além disso, através de uma situação plausível, como a organização de um almoço, o autor nos faz entrar numa espécie de realismo fantástico, com cozinheiras de mãos coladas, um penetra que atende pelo nome de Toupeira e um policial dominado pela força da natureza, com seus galhos e folhas. Há alguma coisa fora da ordem, um caos que se instaura numa mansão de praia e foge a qualquer controle.

Com a terceira e última peça, *Atividades espirituais na Nova Igreja do Brasil*, o autor nos apresenta uma palestra proferida por um pastor. Esta última peça é a mais curta das três. Por ser um monólogo, estabelece inexoravelmente uma relação direta com a plateia. Atualmente, o monólogo é um recurso muito requisitado no teatro. Na época de um autor como o russo Anton Tchekhov, era uma maneira de grandes atores apresentarem seu virtuosismo cômico ou dramático. Hoje, nos palcos cariocas, há uma proliferação de monólogos, principalmente devido à crise econômica pela qual passa o país e, conseqüentemente, o teatro. Assim como esse monólogo de Sérgio Medeiros em forma de palestra, Tchekhov também tinha seu célebre *Os males do fumo*, no qual um marido fracassado e dominado pela mulher era obrigado a fazer palestras sobre os malefícios do tabaco para a saúde. Na verdade, durante sua fala, abria o coração para a

plateia e contava o drama de sua vida medíocre e sem horizontes. No monólogo de Medeiros, vemos um pastor de uma dessas igrejas que nascem como chuchu em todos os cantos do Brasil. Contudo, no decorrer da palestra, percebemos que esse pastor é bem niilista e filosófico: não fala de religião, não fala de Deus, não usa a palavra “Senhor”, enfim, sua pregação busca outro tipo de escuta e talvez, como dizia Chacrinha, ele tenha vindo a público mais para confundir do que para explicar. Numa de suas falas, é possível perceber a retórica que envolve seu discurso, incomum para um líder de igreja:

Isto é um culto introspectivo...  
Repleto de palavras não ditas em voz alta...  
Mas encenadas interiormente...  
Isto é um teatro introspectivo...  
Culto interior  
Culto oculto...  
Pois tudo se passa dentro de vocês  
Eu não ouço nada  
Não vejo nada...

(p. 96)

Por vezes, o discurso do pastor parece até flertar com a autoajuda, ou práticas motivacionais, mas, se prestarmos mais atenção, veremos nele uma forte dose de ironia quanto aos riscos da mitificação e da cegueira, por parte dos fiéis, diante de pastores enganadores ou falsos profetas. Líderes estes que, afinal, estão por toda parte.

O que podemos observar, com a leitura conjunta das três peças que compõem o livro de Sérgio Medeiros, é que há uma co-

nexão muito grande entre elas. De certa maneira, trazem um olhar extraordinário sobre a sociedade brasileira, através do enfoque de fenômenos que se repetem – como a possibilidade de retrocessos políticos, a fragilidade e cafonice dos políticos e de sua *entourage* – e da abordagem de uma das maiores tragédias que assolam o país: a utilização de certas correntes religiosas como meio de doutrinação ideológica e dominação política. Porém, o desvelamento operado pelo autor foge do panfletário e do didático, o que aumenta a contundência das peças. Utilizando recursos não realistas e uma linguagem inspirada no Teatro do Absurdo, com um toque brejeiro, Sérgio mostra o patético e o trágico que, frequentemente, andam de mãos dadas em nosso país, mas sem perder o humor, pois, como dizia o grande diretor russo Meyerhold, é preciso fazer o trágico com o sorriso nos lábios.