

Dezembro | 2021

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

26



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

Dezembro | 2021

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

26



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

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc>

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ

ORGANIZADORA DESTE NÚMERO

Laíse Ribas Bastos, UFRJ, Brasil

EDITORAS

Laíse Ribas Bastos, UFRJ, Brasil
Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ, Brasil
Maria Lucia G. de Faria, UFRJ, Brasil

EDITORES-SENIORES

Alcmeno Bastos, UFRJ, Brasil
Dau Bastos, UFRJ, Brasil
Godofredo Oliveira Neto, UFRJ, Brasil
Rosa Gens, UFRJ, Brasil

EQUIPE DE REVISÃO

Bruno Santos Pereira, UFRJ, Brasil
Camila Franquini Pereira, UFRJ, Brasil
Felipe Fernandes Ribeiro, UFRJ, Brasil
Lyza Brasil Herranz, UFRJ, Brasil
Marcelo Maldonado Cruz, UFRJ, Brasil
Pedro Vieira de Castro, UFRJ, Brasil
Suzane Moraes da Veiga Silveira, UFRJ, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

DIAGRAMAÇÃO

Francyne França, UFRJ, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Alckmar Luiz dos Santos, UFSC, Brasil
Antonio Carlos Secchin, UFRJ, Brasil
Célia Pedrosa, UFF, Brasil
Evando Nascimento, UFJF, Brasil
Friedrich Frosch, Universidade de Viena,
Áustria
Gustavo Bernardo, UERJ, Brasil
Hans Ulrich Gumbrecht, Universidade de
Stanford, EUA
Italo Moriconi, UERJ, Brasil
Jacqueline Penjon, Universidade Sorbonne,
França
Joachim Michael, Universidade de
Hamburgo, Alemanha
Karl Erik Schøllhammer, PUC-Rio, Brasil
Leonardo Tonus, Universidade Sorbonne,
França
Lucia Helena, UFF, Brasil
Luiz Costa Lima, PUC-Rio, Brasil
Pedro Meira Monteiro, Universidade de
Princeton, EUA
Regina Dalcastagnè, UnB, Brasil
Silviano Santiago, PUC-Rio, Brasil

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

CDDDB 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

O infraleve e o “vocabulário dos dias”

Laíse Ribas Bastos

8

Ensaaios

Ana de Santana: uma poética em quatro *flashes*

Christina Bielinski Ramalho

16

Os ratos de Ernest Lanzer, as pequenas mortes de Felipe Werle: breves anotações sobre neurose obsessiva em Freud e suas possíveis implicações com a literatura

Fábio Tibúrcio Gonçalves

50

Mito, linguagem e verdade na poesia encantada de João de Jesus Paes Loureiro

Taís Salbé Carvalho

77

Uma leitura de *Manual de flutuação para amadores*, de Marcos Siscar

Juliana dos Santos Gelmini

107

Outro defunto autor na literatura brasileira: masculinidades e relato pós-morte em *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto

Cloves da Silva Junior

126

O trauma da morte do autor em Ricardo Lísias

Julia Barbedo Ruivo

160

Poesia e imagem - Os *Ensaaios fotográficos* de Manoel de Barros

Rogério Cruz

181

Reynaldo Valinho Alvarez: um poeta nas entranhas da cidade

Cleberton dos Santos

202

Entrevistas

Marjorie Perloff

por Godofredo de Oliveira Neto e Laíse Ribas Bastos

225

Maria de Lourdes Hortas

por Priscila Nogueira Branco

247

Mika Andrade, Ayla Andrade,

Argentina Castro, Nina Rizzi & Sara Síntique

por Claudicélio Rodrigues da Silva

255

Resenhas

Aumenta um ponto quem conta um conto?

Agora serve o coração, de Nei Lopes

Nathalia Augusto Pereira

280

Corpos-(res)-sentidos

Corpos-sentidos, de Helena Arruda

Luiz Renato de Souza Pinto

287

Jogando com a narrativa e a lírica em catorze versos

O jogo, Micha & outros sonetos, de Wilberth Salgueiro

Susana Souto

294

APRESENTAÇÃO

O infraleve e o “vocabulário dos dias”

Laíse Ribas Bastos*

Este número da revista do *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea* é, em grande parte, resultado do XI Encontro do Fórum, realizado por via remota nos dias 5 e 6 de outubro de 2021. Ambos – a materialização da revista e a realização do encontro anual – expressam o empenho acadêmico, a força e um modo de resistência das humanidades e, mais ainda, da área de literatura, no cenário político e social configurado nos últimos anos. Um modo de resistência que se dá “apesar de”: mesmo com pausas necessárias e interrupções circunstanciais.

“É preciso ouvir / o vocabulário dos dias” são os dois primeiros versos do poema “Palavras da tribo”, de Heitor Ferraz, e podem dizer, em certa medida, acerca da não realização em 2020 do já tradicional Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Do mesmo modo, os versos também apontam para certa demora nas publicações, para as conversas literárias extra-classe, para as pesquisas, ações que desafiam certo ritmo acadêmico requisitado hoje e que, naturalmente, demandam (ou deveriam demandar) mais tempo, cuidado, atenção. O tempo da escrita e da leitura se impõe em todos esses processos, constitutivos

* Professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

de um possível arquivo para o presente. Lido por inteiro, o poema de Heitor Ferraz, publicado no livro *Meu semelhante* (2016), talvez diga mais sobre a controversa configuração histórica e política do Brasil. No entanto, a sequência dos versos iniciais (“É preciso ouvir / o vocabulário dos dias / Não para renová-lo / Essa seria uma tarefa ingrata / para a poesia”), se não indica uma renovação de fato, também não exclui uma possível *reelaboração lenta* dos dias. Talvez seja esse o tempo/processo exigido pela literatura, ao qual este trabalho, de seleção, edição e muita conversa, responde movido, sobretudo, pelo desejo.

A conversa e a troca próprias do fazer literário e crítico estiveram presentes, portanto, no XI Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea da UFRJ, realizado de modo totalmente on-line, com o tema *Literatura: diálogos*. Por “diálogos” entendemos a perspectiva multifacetada e flexível assimilada nos ensaios deste número da revista: diálogos com a música, a fotografia, as artes plásticas, outras culturas e campos do saber que caracterizam a própria literatura hoje. Ao mesmo tempo, a natureza do literário permanece como busca e, em alguma medida, é a ela que a primeira entrevista deste número, com Marjorie Perloff – resultante da conversa realizada no primeiro dia do Fórum –, nos conduz. Marjorie destaca não só a sutileza e heterogeneidade da literatura, mas, também e principalmente, nos lembra do refinamento e da delicadeza necessários à leitura de poesia. Portanto, convidamos os leitores a percorrer este caminho de temas, abordagens e autores diversos que atravessam este número da revista, como parte do percurso em permanente construção da literatura hoje.

Ensaaios

O texto que abre esta edição é “Ana de Santana: uma poética em quatro *flashes*”, de Christina Bielinski Ramalho. Com uma leitura cuidadosa e atenta aos detalhes da escrita de Ana de Santana, a abordagem tem como núcleo de análise os quatro livros publicados pela poeta, para, a partir deles, costurar os *flashes* que se irradiam de sua obra.

Por sua vez, o ensaio de Fábio Tibúrcio Gonçalves convida o leitor a cruzar o discurso literário e psicanalítico tendo como eixo o romance *As pequenas mortes*, de Wesley Peres, publicado em 2013, e o estudo de Sigmund Freud, *O homem dos ratos – observações sobre um caso de neurose obsessiva* (1909), destacando que o discurso literário, especialmente a narrativa, sempre esteve entrelaçado aos estudos psicanalíticos.

De volta à leitura de poesia, “Mito, linguagem e verdade na poesia encantada de João de Jesus Paes Loureiro”, de Taís Salbé Carvalho, investiga relações entre mito e linguagem na poesia de João de Jesus Paes Loureiro. O texto explora o modo pelo qual costumes, falares e mitos amazônicos são incorporados na obra do poeta. Para a autora do texto, a “radicação” poética (termo emprestado de Mário de Andrade) ocorre “por incorporar a raiz da arte poética à entidade coletiva de sua região, a amazônica, mais especificamente, à cultura própria das populações ribeirinhas, originária de comunidades indígenas”.

Já “Uma leitura do *Manual de flutuação*, de Marcos Siscar” descortina deslocamentos e instabilidades poéticas materializados na poesia – evidências das muitas crises existentes em nosso tempo.

A autora, Juliana dos Santos Gelmini, procura na escrita de Marcos Siscar esses movimentos e jogos de “flutuar”, ao mesmo tempo e paradoxalmente motores da instabilidade e realização poética.

“Outro defunto autor na literatura brasileira: masculinidades e relato pós-morte em *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto” resgata o “defunto autor” de Machado de Assis e investiga a reelaboração do gesto narrativo machadiano assimilado na escrita do romance de Porto. Tendo em vista as especificidades da narrativa de nosso tempo, a abordagem considera as atualizações temáticas e implicações contemporâneas do gesto machadiano na escrita de Vidal Porto.

Ainda no âmbito da narrativa, em “O trauma da morte do autor em Ricardo Lísias”, Julia Barbedo Ruivo analisa as escolhas textuais de Lísias como evidências da perda da autoridade do autor sobre a obra e a escrita, bem como de um esfacelamento dos limites do literário, isto é, as escolhas feitas na operação do texto determinariam uma noção fronteira que caracteriza a própria ideia de literatura hoje. O artigo busca, no desencontro de vozes e procedimentos narrativos, as possíveis respostas para os impasses determinantes da literatura no presente – frutos da experiência na contemporaneidade.

Os “*flashes* literários” abordados na poesia de Ana de Santana retornam, de certo modo, no artigo de Rogério Cruz, dessa vez especificamente a partir da relação entre imagem e palavra, numa leitura do processo de esvaziamento das palavras em favor da potência da imagem, ou, ainda, indo em busca do modo como uma e outra se desdobram *fotograficamente* nos “Ensaio fotográficos de Manoel de Barros”. Além disso, o autor do texto

explora a relação da poesia de Manoel de Barros com as artes plásticas, a partir de artistas como Paul Klee ou Joan Miró.

A poética urbana de Reynaldo Valinho Alvarez é o tema do artigo de Cleberton dos Santos, que encerra a seção de ensaios desta edição. A partir de poemas publicados, sobretudo, em *Cidade em grito*, de 1973, o artigo “Reynaldo Valinho Alvarez: um poeta nas entranhas da cidade” analisa e resgata – conforme indicado no título – variadas imagens e elementos da cidade, evidenciando as distintas configurações urbanas presentes na obra do poeta.

Entrevistas

“Uma conversa com Marjorie Perloff” é a entrevista que abre a respectiva seção da revista. Realizada durante o XI Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, a conversa percorre o procedimento crítico de Marjorie até a contemporaneidade, especialmente quando recupera, com o “infraveve” de Marcel Duchamp, a sutileza e a importância da atenção ao detalhe e à diferença: *infraveve (Infrathin)* é justamente o título do livro de Marjorie Perloff, publicado aproximadamente um mês antes da entrevista. Da ideia de *infraveve* pode surgir a ampla noção de “micropoética”, isto é, um olhar aguçado sobre os detalhes e a diferenciação, apurado não só para a criação poética, mas também para a própria leitura de poesia.

A entrevista com Maria de Lourdes Hortas, concedida a Priscila Nogueira Branco, resgata a antologia *Palavra de mulher*, organizada e publicada por Hortas em 1978. A poeta e editora comenta algumas das implicações que perpassam o gesto de uma

antologista e conta como se deu o processo de organização do livro. *Palavra de mulher* reuniu 45 poetas mulheres de diferentes regiões do país, ampliando o olhar e o panorama da poesia publicada até então para aquela que circulava alternativamente pelos jornais, periódicos e antologias de publicação independente.

A ideia em torno das antologias de poetas mulheres, bem como a própria noção de contemporaneidade se desdobram na entrevista realizada por Claudicélio Rodrigues com algumas das poetas presentes em *O olho de Lilith: antologia erótica de poetas cearenses*. A coletânea de poemas foi publicada em 2019 e organizada por Mika Andrade, que concede a entrevista junto com Ayla Andrade, Argentina Castro, Nina Rizzi e Sara Síntique. A conversa gira em torno dos critérios e das decisões que envolveram o processo de organização da antologia até sua publicação, além de possíveis e diversas relações entre erotismo, mulheres e a feitura de poesia.

Resenhas

Além dos *diálogos* trazidos nos ensaios e entrevistas, as resenhas ora publicadas também apontam para os distintos diálogos estabelecidos pela literatura. A primeira delas dedica-se a refletir sobre os recursos estruturais e temáticos das narrativas populares em *Agora serve o coração*, do compositor, cantor e escritor Nei Lopes, publicado em 2019.

“Corpos-(res)-sentidos” joga com o título do livro de Helena Arruda, *Corpos-sentidos*, que por sua vez também propõe um movimento, no mínimo, polissêmico com as muitas orientações do substantivo “sentido” (formando uma nova expressão:

corpos-sentidos), sem deixar de entrever a sensibilidade presente na palavra quando adjetivo. Talvez por isso, Luiz Renato de Souza Pinto lembre que “a poesia de Helena contempla inúmeras temáticas, dentre as quais se destacam o corpo, a luta, a memória, o devir da humanidade”.

A resenha de encerramento desta edição é “Jogando com a narrativa e a lírica em catorze versos”. Escrita por Susana Souto, o texto dedica-se à apresentação e ao convite à leitura do livro de poemas de Wilberth Salgueiro, *O jogo, Micha & outros sonetos*, também publicado em 2019 – e, conforme destaca a resenhista, livro operante entre “a tradição e a invenção”.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Ana de Santana: uma poética em quatro *flashes*

Christina Bielinski Ramalho*

Ana de Santana, poeta nascida em Caicó, Rio Grande do Norte, publicou quatro livros de poemas: *Danaides: inventário de signos*, em 2005; *Em nome da pele*, em 2008; *À unha*, em 2016; e o recém-lançado *Bicicletas para descer ladeiras à noite*, obras que, em conjunto, apresentam uma trajetória poética marcada por signos reveladores de uma aguda consciência estética, filosófica e social, que ora nos levam ao universo metalinguístico e intertextual que caracteriza sua poética, ora a conteúdos finamente sustentados nos apelos temáticos da contemporaneidade, com destaque para questões de gênero e reflexões filosóficas. Esta abordagem pretende, à luz de Affonso Ávilla, Anazildo Silva, Giorgio Agamben e Yanetsy Pino Reina, e de um diálogo direto com a poeta, discorrer sobre o modo como as obras articulam, individualmente, os polos metalinguagem, intertextualidade, questões de gênero e reflexões filosóficas, de forma a reconhecermos o percurso estético e conceitual da poesia de Santana, flagrando permanências e inovações, de modo a compor um retrato que, costurando *flashes*, revele o impacto dessa presença norte-rio-grandense no cenário da poesia contemporânea brasileira.

* Professora Associada de Teoria Literária e Literatura Brasileira no Departamento de Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFES), campus Itabaiana.

Neste breve percurso pela produção lírica de Ana de Santana, busco, em síntese, reconhecer marcas de uma trajetória que, postas em uma relação sincrônica, relevem permanências e transformações, em sintonia com a visão de crítica literária expressa por Affonso Ávila:

Uma crítica que se queira atualizada deve instrumentar-se hoje, tanto no campo da literatura quando no de outras artes, de uma perspectiva sincrônica, simultaneísta, capaz de abranger o fato artístico da atualidade como um degrau novo desdobrado de uma sequência de outros degraus, todos eles compondo o itinerário de ascensão e descensão do homem na sua ânsia de dar linguagem e expressão estética à sua consciência de si e do mundo (Ávila: 2008, 20).

Observemos, pois, ainda que de forma panorâmica – em *flashes* –, como se configura a poética de Ana de Santana.

Primeiro flash: Danaides: inventário de signos

Lançado em 2005, pela A. S. Editores, de Natal, *Danaides: inventário de signos* reúne 52 poemas agrupados em cinco seções, a saber: “dos vasos” (18 poemas); “gota d’água” (oito poemas), “desnorte” (15 poemas), “cais” (cinco poemas) e “dedicatória” (seis poemas). A edição apresenta prefácio de autoria de Ilza Matias de Sousa e o texto “Os trabalhos e as travessias da poesia”, assinado por Carmem Vasconcelos, que integra as

orelhas do livro. A capa contém fotografia de Ana Karla Afonso, produzida por Melina Soares, em imagem que remonta ao mito das “Danaides”, sobre o qual Vasconcelos explica: “Na mitologia grega, 49 das 50 danaides, filhas do rei Dânao, por fidelidade ao pai, assassinaram seus maridos na noite de núpcias. Por esse ato, foram condenadas a encher de água, pelo resto dos dias do inferno, vasos cheios de furos” (Santana: 2005, orelha 1). A explicação de Vasconcelos nos faz ver, logo de início, a razão dos títulos das duas primeiras seções: “dos vasos” e “gota d’água”.

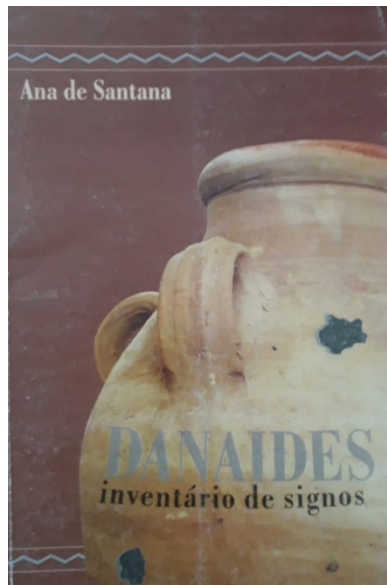


Fig. 1 Capa *Danaides* (foto da articulista)

O livro traz, ainda, duas epígrafes de abertura, em páginas individuais, uma com texto de Mia Couto, outra, com um

de Hilda Hilst. De Couto, destaco o seguinte trecho: “Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz”. De Hilst, reproduzo os três versos citados: “Aflição de ser água em meio à terra/ E ter a face conturbada e móvel/ E a um só tempo múltipla e imóvel”. Da relação entre ambos, flagra-se, sem dificuldade, uma relação entre o dizer e o ser, que no corpo da obra se fará mais visível.

A marca da intertextualidade como recurso estético está presente em todo o livro, assim como a metalinguagem, seja de modo explícito ou implícito. Ilza Matias, no prefácio, sintetiza a impressão sobre a poética de Santana com a qual compactuo – “Esse me parece ser o processo de criação de Ana de Santana, a qual apresenta um ‘eu’ lírico saído do cárcere em que a mulher escritora fora encerrada pela tradição cultural, reunindo-se a outros corpos poéticos autorais e a outros ‘corpus’ literários” (2005, 11) – porque também remonta à ideia da intertextualidade associada à metalinguagem como forma de fundir o dizer ao ser que se busca. E, para estabelecer essa relação entre o dizer e o ser, alguns poemas se apropriam, como o título da obra nos permite antever, do recurso de um emolduramento que parte do diálogo com signos da tradição clássica, tal como se vê em:

Escrevinhamentos de Penélope

Bordo na rede,
com meu balanço ligeiro,
um flerte com a sorte.

Bordo na rede,
com meu balanço ávido,
o trânsito mágico de nações
(Brasil e Espanha se cruzam a pé).

Bordo na rede,
com o meu balanço miúdo,
o que fui e lembranças de não ser.

Bordo na rede, com o meu balanço lento,
a lágrima feminina das palavras,
líquidos em viagem

(2005, 27)

Do bordado de Penélope ao próprio bordado de gestos e palavras se estabelece um transbordamento do ser, ainda que em “balanço lento e miúdo”. Mas esse diálogo não se circunscreve apenas no território clássico. No poema “Um eu mais outro eu”, dedicado à prefaciadora do livro, vemos o feminino se expandir, assumir-se como voz coletiva, uma mulher no plural, irmanada por dores e alegrias, sujeita ao que dela(s) se espera, socialmente ignorada(s), contudo, naquilo que, no espaço das águas íntimas da memória, é desconforto:

Uma mulher vestida de desespero
em brancuras de papel e telas iluminadas
se oferece inteira.

Ela, todas as dores e alegrias,
traz de todos os cantos do mundo
os ritmos diversos do choro e risos.

A mulher é alabastro
de amor, humor e fé.
Mas, como uma lâmina mergulhada na água,
a memória reflete segredos da incômoda alma.

(2005, 75)

Já em “Invenção” (dedicado à filha Mariana) – “As nascentes da boniteza/ nunca estão nas mães./ As nascentes da boniteza/ as meninas mesmas inventam/ com seus colares, seus brincos,/ seus batons, suas imitações;/ As meninas mesmas inventam/ a perfeição” (2005, 77) –, encontramos outro nível de expansão: o geracional. As “mulheres que virão” talvez tenham maior capacidade de fazer com que o “ser” rompa paradigmas.

Esses poemas, como muitos no conjunto da obra de Santana, revelam a presença do foco na figura da mulher, nesse caso, com especial destaque para uma forma represada de violência de gênero, aquela que se associa à invisibilidade do ser mulher fora do âmbito de uma atuação social marcada pela estrutura patriarcal. Uma entrevista realizada com a poeta em 21 de janeiro de 2021 (por e-mail) me possibilitou verificar a dimensão dessa presença na intencionalidade criadora de Santana. Vejamos:

C.R.: Ana, em *Danaides*, especialmente no poema “Invenção”, e em *À unha*, no poema “Távola redonda”, sua poesia dá destaque à delicada relação entre diferentes gerações de mulheres. A seu ver, o embate contra a violência de gênero passa, necessariamente, pelo enfrentamento das sutilezas patriarcais presentes nas relações entre avós,

mães e filhas? Pode falar um pouco sobre seus pontos de vista e/ou experiências sobre essa questão?

A.S.: Não sei se necessariamente, mas a luta contra a violência de gênero seria mais exitosa, se as gerações de mulheres de uma família tivessem a coragem de enfrentar as sutilezas patriarcais presentes nas relações entre avós, mães e filhas. Mas para isso seria preciso reconhecer essas sutilezas, o que não é fácil, pois, se a violência de gênero é uma criação do patriarcado, o modo como se dá a relação entre as mulheres também o é. [...] Embora seja possível perceber cada vez mais alguma mudança na percepção das mulheres quanto à igualdade de direitos, não se pode dizer que os homens, de um modo geral, acompanharam essa mudança, então a violência contra as mulheres não cessa, porque os interesses entre casais (casados ou solteiros) logo se tornam incompatíveis. A única saída que vejo é o investimento na educação, na formação humana integral, que atinja o maior número de dimensões do sujeito. [...] A arte é produto humano e como tal intervém socialmente e sofre intervenção do social. Mas a arte em si não precisa de qualquer tipo de regulação, qualquer coisa que a oriente para o engajamento ou não. O que se faz necessário é a recepção se movimentar para perceber também as produções periféricas. Daí serem muito importantes iniciativas do tipo “Leia Mulheres”, que existem em vários estados. Não se trata de censurar a

arte, trata-se de dar visibilidade a outras produções culturais que pretendem romper com tradições opressoras. [...] A arte e a educação podem ser revolucionárias.

Os pontos de vista expressos por Santana somados àquilo que sua poesia diz me levam a recordar a síntese que Yanetsy Reina faz da terceira onda do feminismo, caracterizado por seu pragmatismo:

En la actualidad el feminismo de la tercera ola y sus afinidades con el llamado feminismo pós-moderno han prosseguido la lucha por desmontar los enfoques y conceptos esencialistas y mantienen puntos de contacto en los planos de la epistemología y las prácticas críticas (Reina: 2018, 21).

Danaides, a meu ver, portanto, tem a força de um lirismo inaugural, de um lado, já moldado pela vivência estética da literatura e da arte – Ana de Santana é, afinal, professora-doutora e pesquisadora – e, de outro, intimamente motivado pela consciência de si como mulher inserida em um coletivo de mulheres. E os usos da intertextualidade e da metalinguagem configuram-se não só como recursos estéticos, mas como formas de organização do pensamento crítico. Assim, com Ávila, podemos reforçar a ideia de que

jamais compreenderíamos a arte sem a sua vinculação mais íntima à essência da experiência humana. A arte é objetivamente um instante de plenitude dessa expe-

riência, é também um instrumento permanente de que se vale o homem para intuir, repensar e modificar criadoramente a realidade (Ávila: 2008, 19).

Vejamos o que a segunda obra nos apresenta.

Segundo flash: *Em nome da pele*

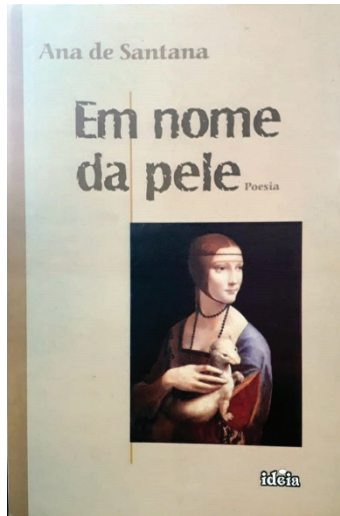


Fig. 2 Capa *Em nome da pele* (foto da articulista)

Lançado em 2008 pela Ideia, de João Pessoa, *Em nome da pele*, dedicado a Muirakytan, marido de Ana de Santana, tem como ilustração uma pintura de Leonardo da Vinci (“Dama com arminho”, de 1489-1490), apresenta uma epígrafe de Valéry (“O

mais profundo é a pele”), um prefácio assinado por Nei Leandro de Castro (“Em nome da pele e da poesia”) e também se divide em cinco partes: “Assinatura” (oito poemas), “De poesia” (14 poemas), “À mão no chão” (sete poemas), “O ganho não previsto” (14 poemas) e “*Post Scriptum*” (nove poemas), totalizando iguais 52 poemas. Cada uma das partes é inaugurada com epígrafe própria (Diva Cunha, Emily Dickinson, Octavio Paz, Drummond e William Carlos Williams), o que demonstra a permanência da intertextualidade e, dessa vez, maior ênfase na metalinguagem. O mesmo número de partes e de poemas estabelece um vínculo com a obra anterior. E é nítido que o uso da intertextualidade será retomado e ampliado.

Nei Leandro de Castro, no prefácio, também faz uma síntese da impressão deixada pela obra: “Ana espreita o mundo, o amor e o erotismo pelas veredas, ‘nas rachaduras, nos veios’. De vez em quando, seus versos retratam uma biografia incomum, onde ela percorre seu caminho, faz descobertas, vence distâncias conquista línguas” (2008, 11). Esse movimento, que Castro reconhece, parece promover uma aceleração do “bordar palavras”, antes, em *Danaides*, ainda no ritmo lento da rede. Nesse sentido, o poema “Flores de pele”, com epígrafe extraída do conto “Desenredo”, do livro *Tutameia*, de Guimarães Rosa, mantém a perspectiva líquida do ser – o que, obviamente, nos faz lembrar as reflexões de Bauman sobre as faces líquidas de nosso tempo, nas quais não me deterei aqui – mas engendra um movimento, uma navegação, uma ruptura com a mulher Penélope, fixa no espaço do tecer. Observemos:

Flores de pele

*Todo abismo é navegável a
barquinhos de papel.*

Guimarães Rosa

Quando um que-fazer
de tarde se preparando para chover
ameaça o dia
– nuvens baixas, ar comprimido,
iminência do cinza –
preparo-me para navegar abismos
Brotam da pele,
feito flores na primavera
meus barquinhos de papel
O céu contido desaba
e versos descabidos
deságuam
apenas pela necessidade
que o corpo tem de arremessar-se

(2008, 37)

Entra em discussão aqui a “necessidade” de ir além. E a realização desse movimento não pode prescindir do reconhecimento daquilo que, a partir de Agamben, podemos chamar de “dispositivo” – “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (Agamben: 2009, 40) –, aliando o

conceito a esse expansionismo do ser mulher a partir do dizer. Convém, mais uma vez, contar com Agamben:

Ao ilimitado crescimento de dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade em nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto do mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal (Agamben: 2009, 41-42).

Em nome da pele terá, por esse perfil expansionista de disseminação do eu pela adesão aos outros e às outras, registros metalinguísticos ainda mais fortes, como anunciam os títulos das partes que compõem a obra e, em especial, a epígrafe da parte intitulada “Assinatura”: “tomada pela força do poema/ vazo de mim”, de autoria de Diva Cunha, um dos principais nomes da poesia contemporânea do Rio Grande do Norte. A primeira parte do livro dá a largada com nome e “sobrenomes” – novamente, a intertextualidade – e segue reconhecendo as limitações trazidas por dispositivos que são barreiras para a plenitude do ser, tal como se nota em alguns versos que aqui recupero: “Já me deram outros nomes/ De tantas alcunhas/ Nem sei como assino meus versos” (“Inscrição”, 2008, 18); “Tenho uma gaveta/ cheia de cartilhas/ com recomendação para amar” (“Primeiras lições”, 2008, 27); “Sonhos, planos, desejos/ não são

apenas isto/ E são apenas isto./ Porque não podem ser mais/
São apenas versos” (“Limites”, 2008, 28); “Escapa do jugo quem
é tocado por uma flor” (“Jugo e Jujuba”, 2008, 70). No entanto,
o reconhecimento de limites e embargos não será mais forte que
o movimento de ir além de si, abraçar um coletivo ainda mais
amplo, daí, talvez, a presença mais discreta das questões de gê-
nero, ainda que encontremos poemas como “Aldravas”:

Os enfeites femininos
expostos em mim
são trincos de acesso
– se me fecham é por fora –
Recantos manifestos
indicam rotas
publicam entranhas
sugerem toques
Se não te encantam
minhas argolas,
desiste
de bater à tranca
da minha porta.

(2008, 17)

A intertextualidade, por sua vez, além das epígrafes, ga-
nha uma assinatura mais pessoal, como indica o título do poema
“Filiação Guesa Rosa” ou os versos de “Verbívoro”: “Nessa língua
vegetal/ o comedor do verbo/ é doário de si/ e dos poetas debu-
lhados” (2008, 29).

E, na construção do ser por meio do dizer, vê-se o mencionado expansionismo contraposto à consciência de certo imobilismo ou movimento lento, certamente oriundo da gestão imposta pelos dispositivos. Por isso, a antítese que resulta do confronto entre versos de poemas como “Fronteiras” (“Minha terra é um rio/ Vaza para os vizinhos/ Minha terra é um poço/ Água de assombrar canoa// Correntezas fundam lugares,/ represas os mitificam/ Meu desejo rimário/ delira nas fronteiras/ São tantas margens! [...]”, 2008, 43) e “Caixa postal 0” (“O amor era o verbo/ viajando em garrafas/ E eu um pescador/ de plantão no cais. [...]”, 2008, 51).

Um movimento de transformação, de autotransformação, é, portanto, o que se percebe como novidade em *Em nome da pele*, quando lido diacronicamente em relação a *Danaides*, ainda que, como afirmei antes, metalinguagem e intertextualidade se mantenham, sincronicamente, como traços estéticos. Talvez caiba, na apreciação desses dois primeiros *flashes* da poética de Santana, uma observação de Ávila:

O que se altera na atitude de perenidade do artista diante do mundo é a sua maneira de intuí-lo, de repensá-lo, de modificá-lo, maneira já dialeticamente sensível aos fatores de conjuntura, aos elementos transitórios de condicionamento social e existencial (Ávila: 2008, 20).

Resta ver se o próximo *flash* confirma o reconhecimento de um eixo de transformações conjugado a outro, de permanências.

Terceiro flash: *À unha*

Fig. 3 Capa *À unha* (foto da articulista)

Lançado em 2016 pela editora da UFRN, *À unha* apresenta uma estética inovadora, visto que a própria capa não traz o título da obra, que só será encontrado na primeira orelha, nem numeração nas páginas (Daí eu não citar número de página nesta seção). Há um poema de abertura, intitulado “Alistamento”, que reproduz o poema escrito à mão. Mais adiante os títulos de todos os poemas farão uso desse mesmo recurso (com os poemas em fonte computadorizada). Esse poema de abertura apresenta trechos rabiscados, sugerindo um poema ainda em rascunho. Os quatro últimos versos dizem: “Quem se alista com você/ Para essa insânia/ de rimar poesia contra polícia?/

Quem?”, anunciando a tônica social e de contestação crítica da obra. Logo após há uma epígrafe de um poema de Chica Barrosa. Cinco textos críticos e poéticos de abertura, reunidos sob o título “Seridó Gerais: a raiz em que me lenho”, assinados por mulheres (Líria Porto, Thalya Agnys, Juliana Leal Idalina Freitas e Iara Carvalho), aparecem em seguida. Entre os poemas, há montagens com recortes de manchetes de jornais, indicando o viés crítico-feminista, como: “País tem dez mulheres assassinadas por dia”, “Ser mulher no Brasil é correr risco de vida”.

Curiosamente, em lugar de, depois dos cinco textos, encontrarmos os poemas, chegamos à seção “NOTAS PARA UMA AUDIÊNCIA”, nas quais há seis páginas em que temos apenas notas de rodapé, orientando a leitura. Por exemplo: “1 / terceiroamente, este introito/ para uma explicação ao editor/ (antes que mais gente/ Me cobre”. Vê-se, nesse recurso, não só a metalinguagem como a inserção de leitores e leitoras no espaço do livro. O espaço em branco, sugestivamente, representa as possibilidades amplas da recepção lírica, enquanto as notas, por sua vez, remontam às expectativas em relação a essa recepção e à condução de um diálogo possível entre a motivação autoral e a motivação receptora.

Em seguida, aparece a seção “Lúnula” (a meia lua presente nas unhas), com citação de Elisabeth Bishop, reunindo 34 poemas, e, logo após, epígrafes de Adília Lopes e Haroldo de Campos, abrindo a seção “Lâmina”, que traz seis poemas e uma carta final. São, portanto, 41 poemas e uma carta, o que insere a perspectiva ensaística já revelada pelas citadas notas de rodapé.

Além de grande narratividade (porque, em muitos poemas, o eu lírico “narra” acontecimentos), a obra como um todo

está definitivamente marcada pelo foco nas questões de gênero, sempre permeadas de intertextualidade e metalinguagem. Há, em *À unha*, a opção evidente por uma estética inovadora e pela retomada do foco nas questões de gênero, agora, repito, de modo contundente. Por isso, perguntei à Santana:

C.R.: *À unha* traz uma ousadia gráfica que não se vê nos dois livros anteriores. Que mudança de percepção estética *À unha* representa em sua trajetória como poeta? E em que medida essa obra influenciou as criações posteriores?

A.S.: *À unha* tomou corpo em um momento político dramático no país. O impeachment contra Dilma revelou o quanto a sociedade brasileira é machista. Os ataques à Presidenta focavam principalmente a mulher. Como exemplo, podemos citar as imagens dela nos tanques dos carros, sugerindo seu estupro. Aquilo resumia bem o modo como a sociedade trata a mulher. Tratamento que está por toda parte: na publicidade, nas manchetes de jornal, nas postagens espalhadas pelas redes sociais. Mas as mulheres reagiram e hoje encontramos algumas mudanças importantes. A Verão da cerveja e a Globeleza são alguns exemplos. No caso de *À unha*, o que aconteceu foi que o contexto daquele momento me provocou e eu não tive como deixar de escrever inserindo a pena na tinta do mundo. [...]

Foi a sintonia com a editora da UFRN que possibilitou uma obra em que o texto e o projeto gráfico dialogam, se

completam. Não se trata de uma ilustração em segundo plano, com relevo para os poemas. Embora linguagens diferentes, ambas querem desestabilizar o leitor. O resultado impactou minha percepção estética. Eu me preocupava com a imagem do texto, a fonte, o uso das maiúsculas, o corte dos versos, mas não me preocupava tanto com o todo do projeto gráfico. Depois de *À unha*, eu quero falar não apenas com palavras. Tanto que meu próximo livro se chama *Bicicletas para descer ladeiras à noite* por causa de uma xilogravura com o mesmo título. [...]

As colocações da poeta nos permitem ver, de imediato, no poema “A marca de A Aninha”, a configuração de um novo estágio de amadurecimento do dizer-ser: “quem vê assim pensa/ que ela dorme o dia inteiro/ ou vela um príncipe/ com mimos e confidências/ se enganou, meu bem!/ essa gata é escaldada/ tá lhe querendo/ e vai lhe marcar feito zorro/ só que à unha”. A menção à canção “Pode vir quente que eu estou fervendo”, de Erasmo Carlos, e à figura do “Zorro” revelam, por outro lado, o que Anazildo Vasconcelos da Silva chama de “referenciação poética”. Vejamos:

A referenciação poética, isto é, o fato de um poema aludir a outro, imitando-o na concepção criativa, utilizando-se de parte dele ou fazendo menção ao seu autor, não é um fenômeno moderno, ao contrário, é um recurso de que os poetas vêm se utilizando desde sempre (Silva: 2002, 92).

No entanto, em *À unha*, essa referenciação extrapolará os referentes literários e se encontrará com a MPB, a imprensa, a

linguagem da propaganda, com ditos populares, com a História. O ser que se diz, por meio da poesia e do hibridismo, navega confortável e seguramente por todas as formas líquidas e sólidas para tecer uma tapeçaria abstrata e, simultaneamente, concreta em sua capacidade de também ser lâmina em sua faceta crítica. Nesse livro, tal como afirma Agamben (2009, 41), percebe-se que é da relação entre os viventes e os dispositivos que resultam os sujeitos. Por isso, em “Távola redonda”, encontramos, por exemplo, um eu lírico que se insere em uma tríade bastante peculiar, em que os sujeitos mulheres se diferenciam e se confrontam entre si pelas estruturas/dispositivos que as individualizam (“café, cachaça, leite”), mas são capazes de atuar no nível da “mesa redonda” que elide fronteiras e inaugura pactos:

No meu umbigo
Tem mais que um piercing
e mais
que a cicatriz
de uma vida
anterior
No meu umbigo
Tem uma mesa
Onde se assentam
Minha mãe
Eu
E minha filha
café cachaça leite
se esbarrando
num brinde
registro de contendas

e avenças
em cada corte
do cordão
legítima defesa
e perdão

De outro lado, ao trazer com força as questões de gênero que, dessa vez, abarcarão outras sexualidades, a poesia de Santana entra em sintonia fina com a crítica social. Em vista disso, lancei a ela a seguinte questão:

C.R.: *À unha* tem laços explícitos com a crítica à violência de gênero. Quais foram e quais têm sido, Ana, as bases teóricas e críticas para suas reflexões sobre o tema como professora e pesquisadora e em que medida você presentifica conscientemente essas referências em sua poesia?

A.S.: Acredito que as pesquisas realizadas no Doutorado, que tinham como base os estudos culturais, lançaram as raízes para pensar numa corrente menos atrelada à tradição branca, heterossexual, masculina e eurocêntrica. Mas, embora tenha pensado a nação no feminino, gênero não era o foco principal. Ao me dedicar para produzir *À unha*, eu acabei retomando os estudos de gênero, um tema que sempre esteve presente na minha vida desde quando apresentava um programa de rádio chamado “Mulher/Sertão”. A perspectiva teórica com a qual me identifiquei foi a do feminismo interseccional e logo depois prestei mais aten-

ção também no decolonialismo. Penso que a violência de gênero não está dissociada de outras formas de violência. Se a mulher cis, a trans, a lésbica e todas as outras pessoas da comunidade LGBTQI+ sofrem violência não é de forma isolada. A sociedade que rejeita as performatividades de corpos que não sejam binárias é a mesma que oprime negros, povos da floresta, pobres, gordos e todas as comunidades periféricas. Falo aqui da sociedade brasileira e não importa o quanto sua elite se ache superior aos grupos que não se encaixam nos seus padrões, todos somos periféricos quando se trata de nação. A colonização não acabou, daí ser necessário um pensamento decolonial. Minhas reflexões buscam referências em Judith Butler, mas também em Guacira Lopes Louro, em bell hooks e Angela Davis, mas também em Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Djamila Ribeiro e em María Lugones, em Preciado, mas também em Mombaça. Essas referências aparecem na minha poesia na medida em que formam meu pensamento. Muito raramente recorro a elas para escrever poesia, como faço com um trabalho acadêmico, mas elas estão lá na formação do meu pensamento, elas acabam conduzindo minhas escolhas de temáticas e de expressões e, cada vez mais, formam minha consciência quanto aos lugares de fala. [...] Não é que eu pretenda falar de um lugar que não é o meu. O que pretendo é não ficar indiferente aos modos de pensar periféricos e formar um modo reflexivo de avaliar sempre o modo como eu, uma mulher cis, branca e heterossexual, tenho questionado ou não os meus privilégios.

Todos esses argumentos nos conduzem à melhor compreensão do pacto da poesia de Santana com a sociedade que emerge, fortemente, de *À unha*. Daí o eu lírico se permitir, democraticamente, ser a voz de outras vozes – vestindo-se, pois, de outras peles, muitas vezes contraditórias – como se vê em versos como: “eu fazia ponto/ na roberto freire/ aí expulsaram a gente de lá/ aí eu vim aqui para esta praça/ foi... ficou mais difícil/ mas só no começo/ porque os caras sumiram/ agora tão de volta/ eles num pensam nisso não/ sabem que tô montada/ eu faço de um tudo [...]” (“Programa”); “também!/ só anda toda coberta/ parece até uma freira/ não usa batom/ os cabelos das penas dão uma trança/ só pode ser crente/ parece uma tábua/ é batidinha, coitada [...]” (“Abuso”); “[...] de uma ponta a outra/ em punho cerrado/ a avenida marcha/ sa- colejando o chão/ (a baqueta segue o ritmo)/ eu amo homem/ amo mulher/ tenho direito de amar/ quem eu quiser [...]” (“Diário oficial das ruas”), entre inúmeros outros. E quando o eu lírico não assume essas vozes em primeira pessoa, expressa sua inquietude quanto à possibilidade de compreendê-las, como se percebe em: “um esforço para imaginar/ o que faz agora/ uma presidiária/ talvez faça planos/ para o futuro dos filhos/ fume um cigarro de saudade [...] há quem a inveje/ se acaso dorme/ incapazes de imaginar/ as penas diárias do outro/ e seus crimes reais” (“Emular”).

Pode-se dizer, a partir dos vieses aqui percorridos, que, em *À unha*, a poética de Ana de Santana, por meio ainda da intertextualidade e da metalinguagem, entra em conexão com o sentido de “amizade” trazido por Agamben: “A amizade é essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si” (Agamben: 2009, 90), pois, ao mesmo tempo que há poemas que expressam

a fragilidade e a desejada inteneza do ser, há também os que demonstram a capacidade desse mesmo eu de se fazer fragmento de outros e outras, vivenciando, “à unha”, a dor de ir além dos próprios líquidos, dos próprios rios e mares, para mergulhar, inclusive, nas poças de lama de uma sociedade perversa e desigual.

A obra faz, ainda, uma ponte com o que viria, ao nos trazer o poema “Perigosamente”:

ignorou o aviso
pedalou entre nuvens
elétricas

o corpo
raquítico e entregue
ao giro definitivo haveria
de mudar o curso

do céu
indeferido para bicicletas

as acrobacias
mudaram o curso
o dela
mas não bastava

dizem que agora faz
do roseiral dos vizinhos
uma pista de bike

Antevê-se, aqui, o próximo *flash*, regido pelo signo das bicicletas.

Quarto flash: *Bicicletas para descer ladeiras à noite*



Fig. 4 Capa *Bicicletas para descer ladeiras à noite* (foto da articulista)

Chego, portanto, ao último livro, ao último *flash*: *Bicicletas para descer ladeiras à noite*, que foi lançado pela Editora Sol Negro, de Natal, em 2021, também dedicado ao esposo, Muirakytan (falecido este ano), que, por sinal, é o autor das imagens (capa e ilustrações internas) que integram o livro, com destaque para a xilogravura que dá título à obra. Não traz divisões internas, mas se abre com uma epígrafe atribuída a Ulisses dos Santos (*Diálogo no elevador*) “— menino, você só tem pai?/ — não, também tenho brinquedos.”, que é um real diálogo capturado pela

poeta, e, na página seguinte, apresenta mais três citações (de Maria Fxntes, Cecília Meireles e Santo Agostinho).

A alusão, em *À unha*, à imagem da bicicleta, agora retomada no próprio título, me leva a Anazildo Vasconcelos da Silva e ao conceito de “auto-referenciação”: “a auto-referenciação, criando a tessitura intertextual, permite a elaboração de poéticas modernistas, pessoais ou coletivas, e o diálogo destas com elas mesmas e com outras poéticas, também pessoais ou coletivas, do passado” (Silva: 2002, 94). Ainda que seja um traço muito ligado às estéticas e poéticas modernas, podemos, sem dúvida, recuperar o conceito para abordar produções contemporâneas a nós no momento em que flagramos esse diálogo de um/a poeta com sua própria obra. A imagem das bicicletas, prontas para as acrobacias em *À unha*, se cumpre amplamente em *Bicicletas para descer ladeira à noite*, cujos 108 poemas apresentam qualidade metafórica altíssima e, mais importante, verdade em cada milímetro de seus versos. A impressão que se tem, na contemplação do conjunto, é que *Bicicletas para descer ladeira à noite* revela uma maturidade criativa sólida, que faz, de um lado, a metalinguagem ganhar roupagem mais metafórica, a intertextualidade ser menos explicitada, misturando-se aos versos sem registros, e a visão crítica social ter um caráter ainda mais amplo e, ao mesmo tempo, mais respaldado pela observação dos acontecimentos mais próximos da vida corriqueira.

Se *À unha* antecipa *Bicicletas para descer ladeira à noite*, esta recupera a anterior, por meio de um poema que parece ter decifrado um lugar no mundo e a matéria do dizer desse eu que, nos quatro *flashes*, foi se edificando até alcançar o domínio dos referentes

estéticos, dos temas e também da intertextualidade e da metalinguagem, como nos diz o poema “missão”, dedicado a Alyane Luna:

sou corsário, eu sei
roubo por ordem e bênção
da rainha expatriada

há grandes muros, sabemos
maior é a luz azul na tenda
do acampamento em saint malo

guia dos meus olhos
para trazer de volta os versos
de afogar tristezas

escritos à unha
touch screen
e saudade

sou corsário, é meu dever
recuperar os tesouros
do trono Seridó, você sabe

(2021, 68)

Dos corsários reais da cidade de Saint Malo a corsários e corsárias da poesia, que saqueiam versos e imagens alheios para bordar tesouros próprios, “missão” funde a escrita à unha da dor à suavidade do *touch screen* cotidiano, que anda a comandar a expressão escrita.

Pode-se também dizer que, em *Bicicletas para descer la-deira à noite*, há um investimento filosófico curiosamente sintético, mas preciso, muitas vezes centrado no tema da relação entre vida, tempo e morte. É o caso de “memorial”, que, como fez “Távola redonda”, une as pontas da vida:

o novo
 a fralda
 o mingau
 o andador
 o mingau
 a fralda
 a vida
 circular
 descartável

(2021, 21)

É também a perspectiva que se extrai de “macróbio”: “o que envelhece a gente/ é o tanto que doemos/ o tempo é inocente” (2021, 25).

Mas a crítica feminista também tem seu espaço (e um espaço muito contundente), tal como se dá em “os sapos”, poema que amalgama Bandeira, os modernistas, os contos de fadas, a gênese bíblica e a própria consciência crítica feminista, inerente à desconstrução do clássico paradigma do “homem-príncipe”:

quem poderia supor
 que aqueles seres

de peles viscosas
e línguas elásticas
se alimentavam dos
folículos da inocência
escorridos em nossos
banhos diários
era de se imaginar que
icamiabas
reservassem águas de
reúso para fecundar
os novos príncipes
homens de costelas intactas
criados da nossa urina
suor e lágrimas

(2021, 28)

A obra, com número bem mais extenso de poemas, realiza as acrobacias anunciadas, perambulando ora entre a dimensão intimista do ambiente familiar, com suas memórias, tensões e alegrias, ora por ruas e caminhos coletivos da vida social, perpassada de flagrantíssimas dores, mas também de sensibilidade e empatia; ora mesmo pela própria arquitetura da palavra poética, que, no decorrer de *Bicicletas para descer ladeiras à noite*, precisará abrir espaço ao rito de passagem que delimita as fronteiras entre vida e morte, dada a circunstância real do adeus desse eu lírico àquele a quem *em nome da pele* foi dedicado e que, em *Bicicletas para descer ladeiras à noite*, montou na própria bicicleta e foi cumprir sua sina de ser humana: Muirakytan.

Emocionante, o quarto *flash* é também rito de passagem para o próprio eu lírico que, sim, precisará escrever muitos versos “à unha” em plena era do *touch screen*, porque há experiências que escapolem às tecnologias da contemporaneidade – que, cabe lembrar, também são, muitas vezes, dispositivos – e exigem do ser dizer o que a humanidade até hoje não conseguiu traduzir com a devida profundidade, mesmo preparando a casa e deixando a mesa posta. E, encerrando o último *flash*, um poema que revela muito bem a contingência de alta complexidade envolvida em *Bicicletas para descer ladeiras à noite*: um eu maduro, esteticamente pleno, que sabe se traduzir individual e coletivamente, mas que se constata ainda insuficiente para expressar o sentido das próximas pedaladas:

Tempo de rir

não é tempo de rir
você me diz, sim, não é.
mas alguma vez o tempo foi de rir?
rimos embriagados de carnaval
e enquanto enlouquecemos na folia
uma sanha perversa
esfaqueia a cidade
todos riem nas comemorações
nos bares do leblon e de ponta negra
como se a morte rondasse em outra freguesia
gargalham com a piada fúnebre
e ofensiva

riem sem nem saber direito por que riem
riem dos outros
riem de nós que também rimos deles
rimos alto e nosso riso abafa o choro
de criaturas machucadas
não é tempo de rir. nunca foi.
agora menos ainda. mas rimos.
talvez rir seja mesmo um remédio.
talvez o único. e isso é triste. talvez.

(2021, 51)

Álbum de retratos: em torno da poética de Ana de Santana

Metalinguagem, intertextualidade, questões de gênero, abordagens filosóficas, consciência de si e dos/as outros/as, retomada do próprio dizer, tudo isso, ainda que de forma bastante sintética, foi proporcionado pela visão dos quatro *flashes* que conduziram esta leitura crítica rumo a uma melhor compreensão da poética de Ana de Santana.

Em 253 poemas e uma carta, a poesia de Santana certamente realiza o que Reina chama de “*resistencia*”, conceito aplicado à realidade da lírica cubana, mas que, entretanto, e a partir da poesia presente em *Danaides: inventário de signos*, de 2005; *Em nome da pele*, de 2008; *À unha*, de 2016; e *Bicicletas para descer ladeiras à noite* (2021), podemos ver como legítimo para traduzir muitas das experiências que a poética de Santana

construiu quando pôs em pauta as questões de gênero: “*La proyección de resistencia no emerge por azar en nuestra lírica, sino que es resultado de un largo proceso de búsquedas y paradojas o digresiones dialécticas entre afirmación y negación*” (Reina: 2018, 31).

Quanto à metalinguagem, não há dúvida: o dizer é um dizer lírico e, por isso, será tematizado constantemente, em um processo que chega a tocar a autorreferenciação, quando reconhecemos diálogos internos, mas que faz da intertextualidade uma referenciação muito diversificada e até híbrida, dado que toca outras linguagens em muitos desses poemas.

Filosoficamente, a obra parte de discussão sobre o ser e o corpo, transborda os líquidos da consciência construída, se multiplica em muitos outros corpos e eu, até chegar ao tema da morte, essa que cessa a carnadura da existência terrena, tal qual a concebemos em nossos limitados conhecimentos, para encerrar o percurso até aqui com o poema “fé” (Santana: 2021, 108), que, afinal, é o que nos resta ou pelo menos resta a quem não se rende à ideia de finitude. Por isso,

[...]

talvez alguém tenha delicadeza suficiente
para reconhecer Deus em disfarces
para engolir o sol e clarear a escuridão entre os ossos
para expulsar demônios de certas igrejas e de dentro de si
para, vagueando, encontrar alguma fé
que lhe devolva a poesia. Quem dera fosse eu.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates, 312)
- REINA, Yanetsy Pino. *Hilando y deshilando la resistencia (pactos no catastróficos entre identidade feminina y poesia)*. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 2018.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras estórias*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- SANTANA, Ana de. *À unha*. Natal: EDUFRN, 2016.
- SANTANA, Ana de. *Bicicletas para descer ladeiras à noite*. Natal: Sol Negro Edições, 2021.
- SANTANA, Ana de. *Danaides: inventário de signos*. Natal: A. S. Editores, 2005.
- SANTANA, Ana de. *Em nome da pele*. João Pessoa: Ideia, 2009.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: OPVS, 2002.

Resumo

Ana de Santana, poeta nascida em Caicó, Rio Grande do Norte, publicou quatro livros de poemas: *Danaides: inventário de signos*, de 2005; *Em nome da pele*, de 2008; *À unha*, de 2016; e o recém-lançado *Bicicletas para descer ladeiras à noite*, obras que, em conjunto, apresentam uma trajetória poética marcada por signos reveladores de uma aguda consciência estética, filosófica e social, que ora nos levam ao universo metalinguístico e intertextual que caracteriza sua poética, ora a conteúdos finamente sustentados nos apelos temáticos da contemporaneidade, com destaque para questões de gênero e reflexões filosóficas. Esta abordagem pretende, à luz de Affonso Ávila, Giorgio Agamben e Yanesy Pino Reina, e de um diálogo direto com a poeta, discorrer sobre o modo como as obras articulam, individualmente, os polos metalinguagem, intertextualidade, questões de gênero e reflexões filosóficas, de forma a reconhecermos o percurso estético e conceitual da poesia de Santana, flagrando permanências e inovações, de modo a compor um retrato que, costurando *flashes*, revele o impacto dessa presença norte-rio-grandense no cenário da poesia contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Ana de Santana; intertextualidade; metalinguagem; poesia brasileira; poética.

Abstract

Ana de Santana, poet born in Caicó, Rio Grande do Norte, published four books of poems: *Danaides: inventário de signos*, 2005; *Em nome da pele*, 2008; *À unha*, 2016; and recently *Bicicletas para descer ladeiras à noite*, works that, together, present a poetic trajectory marked by revealing signs of an acute aesthetic, philosophical and social awareness, which take us to the metalinguistic and intertextual universe that characterizes her poetics, and to contents finely supported by thematic appeals of contemporaneity, with emphasis on gender issues and philosophical reflections. With the

support of Affonso Ávila, Giorgio Agamben and Yanetsy Pino Reina, and a direct dialogue with the poet, this approach intends to discuss the way in which the works articulate, individually, metalanguage, intertextuality, gender issues and philosophical reflections, in order to recognize the aesthetic and conceptual path of Santana's poetry, showing permanencies and innovations, in order to compose a portrait that, stitching together *flashes*, reveals the impact of this North-Rio Grande presence in the scenario of contemporary Brazilian poetry.

Keywords: Ana de Santana; intertextuality; metalanguage; brazilian poetry; poetics.

Submetido em 08 de fevereiro de 2022.

Aceito em 18 de abril de 2022.



Os ratos de Ernest Lanzer, as pequenas mortes de Felipe Werle: breves anotações sobre neurose obsessiva em Freud e suas possíveis implicações com a literatura

Fábio Tibúrcio Gonçalves*

“Mas é preciso dizer que uma neurose obsessiva não é, em si, coisa fácil de compreender”.

Sigmund Freud

“Freud explica é o caralho”.

Felipe Werle

Ao introduzir o leitor no estudo clínico do caso que ficou conhecido como “Observações sobre um caso de neurose obsessiva (‘O homem dos ratos’, 1909)”, Freud o adverte das dificuldades de interpretação dessa espécie de psicopatologia, porque “uma neurose obsessiva não é, em si, coisa fácil de compreender” (Freud: 2019, 15), queixando-se ele textualmente, antes de admitir que não teria conseguido adentrar “inteiramente a complicada trama de um caso difícil de neurose obsessiva” (Freud: 2019, 15).

No entanto, pelos idos de 1909, Freud já havia aprofundado seus estudos sobre a histeria, a partir da análise e publicação,

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Catalão – UFCat. Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG), com mestrado pela mesma instituição.

em 1905, do “Caso Dora”. É recorrendo analogicamente à histeria que Freud lançará a afirmação de que a neurose obsessiva se constitui em um “dialeto” da histeria, ou seja, uma forma particular de neurose que tem seu sistema próprio de manifestação.

Os meios de que se serve a neurose obsessiva para exprimir seus pensamentos ocultos, a linguagem da neurose obsessiva, são como que um *dialeto da linguagem histórica*, mas um dialeto que nos deveria ser mais inteligível, porque é mais aparentado ao nosso pensar consciente do que o histórico (Freud: 2019, 16, grifo nosso).

Partindo dessas lições preliminares delineadas por Freud, pode-se dizer que, tanto na histeria quanto na neurose obsessiva, há a presença de um elemento intrusivo de cunho traumático, qual seja, a sexualidade. Isso autoriza ainda a afirmação de que as duas originam-se na tentativa frustrada de defesa do sujeito contra esse trauma, sendo que a diferença crucial entre ambas reside na manifestação do sintoma, pois, na histórica, manifesta-se principalmente no corpo, enquanto, na obsessiva, deflagra-se no pensamento.

Considerando que o sujeito se estrutura a partir do recalque de um trauma sexual ocorrido durante a infância, no caso dos neuróticos pode-se considerar que a neurose se instala no fracasso deste recalque, no fracasso da defesa do eu contra o trauma. Como importante diferença da neurose obsessiva em relação à

histeria, apontamos que seus sintomas não se manifestam primordialmente no corpo. O obsessivo sofre de pensamentos (Almeida: 2010, 42).

Atento à necessidade de se conhecer o histórico de vida de seu paciente, notadamente suas reminiscências da infância, ao adentrar a análise clínica propriamente dita do caso, Freud fará um breve resumo da biografia de seu paciente, enfatizando tratar-se de um jovem de formação acadêmica, que sofre de ideias obsessivas, em especial, um temor de que algo muito trágico aconteça a duas pessoas que muito ama: “o pai e uma dama da qual é admirador” (Freud: 2019, 17).

Mais adiante, impressionado com os relatos colhidos logo na primeira sessão do tratamento, Freud deixará claro que aquilo que Ernest Lanzer, aos seis anos de idade, pensava ser apenas o início da doença era, de fato, a própria doença, manifestando-se em sua plenitude, isto é: “uma neurose obsessiva completa, a que não falta nenhum elemento essencial” (Freud: 2019, 22), a começar por aspectos relacionados ao trauma sexual.

De acordo com o relatado a Freud (2019), o paciente sofria de ereções aos seis anos, período em que ainda alimentava a obstinada ideia de que seus pais sabiam de seus pensamentos. Seu sofrimento maior, porém, residia no pensamento de que perderia alguém que muito amava: seu pai, ideia que teria surgido também na infância e o acompanhado por um bom tempo, causando-lhe severa tristeza.

Os relatos do neurótico obsessivo despertarão em Freud o argumento segundo o qual, em oposição ao desejo lascivo e de

cunho sexual, surge algo que se lhe opõe e, como tal, o reprime, espécie de afeto doloroso advindo desse choque entre o desejo erótico e o pensamento inquietante de que algo ruim aconteceria, o que leva Freud a afirmar: “Evidentemente há um conflito na vida psíquica do pequeno voluptuoso; junto ao desejo obsessivo, e intimamente ligado a ele, encontra-se um temor obsessivo” (Freud: 2019, 22).

É o caráter contraditório ou ambíguo que marca os neuróticos obsessivos, colocando-os num local de sofrimento e constante angústia, uma vez que as primeiras experiências eróticas do pequeno Ernest foram prazerosas, sendo que a tentativa do recalque de tais afetos sexuais ocorre num segundo momento de ressignificação daquela experiência, quando o sujeito experimenta uma autocensura contra o gozo então vivido. Prazer e autocensura são então deslocados para o inconsciente, formando assim sintomas ou ideias contraditórias que perseguirão o neurótico por toda a sua existência.

A etiologia sexual, ou o trauma recalcado, foram experiências primeiramente acompanhadas de prazer e a sua primeira ressignificação, através da lembrança, também é acompanhada de prazer, só que traz consigo a autocensura contra o gozo instaurado. Aqui estamos tratando ainda de algo que se passa no Consciente. Num momento posterior, tanto a lembrança prazerosa quanto a autocensura são recalçadas e “transferidas” ao Inconsciente, se formando assim um sintoma antitético. Os sintomas antitéticos, as ideias ambivalentes,

acompanharão o neurótico obsessivo durante sua existência (Almeida: 2010, 42).

Esse sintoma ambivalente, com lastro na relação de antítese entre o prazer e o temor, fora objeto de minuciosa análise por Freud, que cunhou de “inventário da neurose” a coexistência de sentimentos tão contraditórios. Ou seja, um instinto erótico que vai de encontro a um temor obsessivo, o que pode ser lido como um movimento pendular de afetos ambíguos e conflitantes no território da neurose obsessiva.

É na vida sexual infantil, segundo Freud, que devem ser buscados os elementos constitutivos da psicose (Freud: 2019), já que a vida atual e adulta do neurótico, para um observador menos atento, pode parecer normal e isenta de fatores patológicos: “a vida sexual dos neuróticos obsessivos pode parecer inteiramente normal ao pesquisador superficial; ela oferece, com frequência, muito menos fatores patogênicos e anormalidades que a do nosso paciente” (Freud: 2019, 25).

A grande tônica, porém, responsável pelo subtítulo “O homem dos ratos” atribuído por Freud ao estudo clínico do seu paciente, relaciona-se com uma espécie de suplício corporal, comum no Oriente, “particularmente horrível” (Freud: 2019, 26), nas palavras do próprio Ernest, que, ao narrar os detalhes do mencionado flagelo, deixou transparecer uma espécie de horror e prazer que ele próprio, Ernest Lanzer, desconhecia.

Porém, essa ambivalência instaurada entre a volúpia e o temor foi percebida por Freud, que, inicialmente, ficou em dúvida

quanto ao tipo de castigo que o “homem dos ratos” tentava descrever de modo tão performático, com um semblante que oscilava entre o prazer e o medo, vindo então a entender, no curso da fala de seu paciente, que sobre o traseiro do condenado colocava-se um recipiente contendo ratos que perfuravam o seu ânus (Freud: 2019).

O grande temor obsessivo surge no momento em que Ernest demonstra-se excitado ao cogitar a ideia — fantasia, melhor dizendo — de que o castigo dos ratos seja aplicado às duas pessoas de seu maior afeto, à mulher amada e ao pai. Nesse momento, Freud elabora o seguinte argumento: “Pois até agora soubemos de apenas uma ideia, a de que o castigo dos ratos seria executado na mulher. Nesse momento ele confessa que ao mesmo tempo lhe ocorreu outra, a de que a punição atinge também seu pai” (Freud: 2019, 27-28).

O desejo de infligir o suplício dos ratos ao pai é, na realidade, a manifestação na vida adulta de um trauma infantil no qual a figura paterna atuou como uma espécie de censor de uma atividade sexual inicialmente prazerosa, posteriormente inibida em razão da autoridade paterna. Freud (2019) vai ainda notar que o trauma sexual ocorrido na infância cria uma certa interdição na vida sexual de Ernest, o qual passa toda a puberdade sem se masturbar. Esse impulso sexual é retomado apenas aos 21 anos, isto é, pouco tempo depois do falecimento do pai, quando ainda “ficava muito envergonhado após satisfazer-se assim, e logo abandonou essa atividade” (Freud: 2019, 65).

A figura do pai coloca-se, desse modo, como epicentro da gênese dos sintomas obsessivos, na medida em que o pai surge como elemento deteriorador do prazer sexual infantil, inibindo e

recalcando o erotismo então recém-deflagrado. A criança passa, assim, a experimentar, juntamente com seus investimentos de amor objetal, os primeiros afetos de hostilidade relacionados à figura paterna, levando Freud a nomear todo esse quadro de complexo nuclear das neuroses, “que compreende os primeiros impulsos carinhosos ou hostis ante os pais e irmãos. Corresponde ao complexo nuclear infantil em que o pai tenha o papel de rival sexual e perturbador da atividade sexual autoerótica” (Freud: 2019, 70).

Não sem razão, Lacan, em 1952, inspirado pela leitura das *Estruturas elementares do parentesco* de Claude Lévi-Strauss, atribuiu o *status* de mito individual à neurose obsessiva descrita no “Homem dos ratos”, considerando-a “o próprio modelo da estrutura complexa e da dilaceração originária pelas quais todo sujeito se liga a uma constelação simbólica cujos elementos se permutam e se repetem de geração em geração, como o memorial de uma história genealógica” (Roudinesco: 1998, 465).

Na fronteira das estruturas psicopatológicas: de um (im)possível diagnóstico de Felipe Werle

Em constante diálogo com o leitor e retomando a sua advertência quanto às dificuldades de interpretação diante de um caso de neurose obsessiva, Freud reitera solenemente: “Não espere o leitor que eu lhe apresente logo minha explicação para essas ideias obsessivas particularmente absurdas (com os ratos)” (Freud: 2019, 33).

As dificuldades apontadas e declaradamente assumidas pelo próprio Freud no estudo sobre a neurose obsessiva produ-

zem eco nas questões relacionadas à elaboração do diagnóstico clínico que, ante todas as dificuldades que o cercam e já percebidas por Freud, deve ser sempre trabalhado como uma hipótese ou uma possibilidade. Dessa observação resulta o raciocínio segundo o qual o sujeito, em especial aquele submetido ao processo analítico, não é um exemplar perfeito de sua espécie, haja vista a singularidade que o constitui, singularidade que deve ser reconhecida e considerada durante a elaboração do diagnóstico, o qual jamais poderá se pautar, exclusivamente, em um caso clínico anterior tido como exemplar, porque: “É a clínica para o nosso tempo. Podemos experimentar a surpresa e a volta da contingência. Neste mundo, um caso particular jamais é um caso exemplar de uma regra ou de uma classe” (Miller: 2003, s.p.).

Daí a interessante proposta de Miller (2003), para quem o diagnóstico deve se aproximar da arte e não de um fazer pautado em casos anteriores, com regras e critérios já fixados, o que, por sua vez, resultaria num diagnóstico pronto e concluído, não raro equivocados, engessando o sujeito e seus sintomas a partir de casos clínicos anteriormente analisados:

Trata-se de elaborá-lo e de praticá-lo no novo Instituto Clínico: o diagnóstico como uma arte. Como uma arte de julgar um caso sem regra e sem classe pré-estabelecida. Isto é muito diferente de um diagnóstico automático que refere um indivíduo a uma classe patológica. Esta última é a utopia do DSM, é o que está em seu horizonte: o diagnóstico automático (Miller: 2003, s/p.).

Ora, ao aproximar a elaboração do diagnóstico clínico ao fazer artístico, de alguma forma, faz-se surgir um relevante antecedente teórico para aproximar as artes do próprio ofício psicanalítico, em especial a literatura, que, fazendo o uso da palavra, busca a construção estética de uma determinada narrativa, a exemplo do que ocorre no contexto clínico.

Sem adentrar a espinhosa discussão teórica do que seria literatura e para fins daquilo que se propõe no presente artigo, pode-se dizer, em resumo, que a literatura pode ser entendida como uma narrativa, um gesto milenar de (re)contar histórias que remonta aos tempos homéricos, para fabular sobre as inúmeras possibilidades de relação do homem consigo mesmo, com o outro que se coloca diante dele e, ainda, com as coisas do mundo que em seu entorno gravitam.

Sabemos, sobretudo, da crucial importância da literatura para a própria teorização da psicanálise, até porque é a literatura, mediante o manejo estético da palavra que, desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade, se entrega a uma profunda investigação da subjetividade do homem, a partir de autores como Sófocles, Shakespeare, Virgínia Woolf, Clarice Lispector, dentre outros.

É possível assim defender a ideia de que, antes mesmo da psicanálise, sua teorização, estruturação e funcionamento clínico, havia as artes de um modo geral e a literatura de um modo especial, ou seja, a produção de um discurso que, pelo viés da linguagem, tecia os feitos, as conquistas e, sobretudo, os dramas humanos, explorando a plasticidade da palavra, que nos

primórdios era declamada ou cantada, a exemplo do que ocorria na antiguidade clássica¹.

Isso implica uma segunda afirmação, qual seja, já havia um campo privilegiado no qual o inconsciente se manifestava pelo uso e destinação que eram dados à linguagem, isto é, por um modo muito particular de “fala”, que a literatura, em especial a poesia, soube expressar.

A teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como âmbito de efetivação desse “inconsciente” (Rancière: 2009, 11).

Em outros termos, antes mesmo de Freud, os artistas já vinham narrando o inconsciente e reelaborando seus traumas, mediante a produção de objetos estéticos, sem que necessariamente soubessem que estavam antecipando no campo das artes aquilo que tempos depois Freud o faria, de forma mais teórica e sistematizada, no campo da psicanálise.

¹“Sabemos que, na Antiguidade, enquanto a epopeia se destinava a cantar o coletivo, a unidade da *pólis*, outro tipo de composição, naquela época acompanhada pela flauta ou pela lira, surgia voltada para a expressão de sentimentos mais individualizados, como as cantigas de ninar, os lamentos pela morte de alguém, os cantares de amor... Eram os cantos líricos que (mesmo quando ligados a aspectos da vida comunitária: o ‘lirismo coral’), já em suas origens, vinham marcados pela emoção, pela musicalidade e pela eliminação do distanciamento entre o eu poético e o objeto cantado” (Soares: 2007, 24).

Quando Freud postulou uma análise do inconsciente e uma terapia para as suas patologias, através da palavra e pela palavra, no que convencionou-se chamar de Psicanálise, os artistas, ao seu modo, já vinham há muito tempo praticando uma interação com o inconsciente por meio de suas obras. A História da Arte pode ser a história de como o inconsciente encontrou meios para aflorar aqui e ali no fazer artístico, muitas vezes sem que o próprio autor percebesse (Addeo: 2011, 40).

Em sua interpretação da realidade, a literatura contemporânea coloca em perspectiva dimensões da experiência humana que se comunicam intimamente com outros campos do saber. Tal como “a *concepção do mundo* de Clarice Lispector tem marcantes afinidades com a filosofia da existência”, conforme assinalado por Benedito Nunes (2009, 93), nos propomos aqui a identificar, a partir de trechos selecionados de *As pequenas mortes*, de Wesley Peres, as relações entre sua prosa e a psicanálise. Se é pela *náusea* que, segundo Benedito Nunes, a literatura de Clarice Lispector se comunica com a filosofia de Sartre, é pela *neurose* que pretendemos demonstrar a comunicação entre a literatura de Wesley Peres e a psicanálise.

Ressalta-se, no entanto, que a referida análise não parte do desejo de parelhar Ernest Lanzer e Felipe Werle, mediante a construção de um quadro comparativo ou equivalente dos sintomas apresentados por ambos, mas de, na medida em que a obra literária permitir, lançar olhares simultâneos entre aquilo que o caso clínico de Freud nos ensina e aquilo que o discurso literário desafia, frente a uma teoria já construída, porém não acabada.

A arte não deixa, porém, de ocupar o lugar de uma espécie de modelo de sublimação. Ao investigar a criação artística, a psicanálise pode ter a pretensão de ir além de uma compreensão estrita desse campo, recolocando em questão suas próprias noções e compreensão do sujeito – uma vez que a teoria psicanalítica não constitui um edifício teórico bem acabado e definitivo, mas um verdadeiro canteiro de obras a requerer novas formulações, repetidamente (à maneira talvez, das elaborações sem fim e sempre a se refazer em uma análise) (Rivera: 2002, 31).

Busca-se, assim, uma análise conjunta de possíveis atravessamentos do texto literário com as formulações freudianas a respeito da neurose obsessiva, ou ainda uma possível verificação de um desarranjo da teoria psicanalítica, a partir de elementos desestabilizadores deflagrados no discurso literário, frente à teoria psicanalítica inconclusa ou inacabada, por isso passível e possível de novas (re)leituras.

Trata-se aqui de trilhar o caminho já inaugurado pelo “inconsciente estético” de Jaques Rancière (2009), o qual propunha um olhar da literatura e das artes plásticas em geral para a teoria psicanalítica, e não o contrário. Nas palavras do próprio teórico:

Não procuro saber como os conceitos freudianos se aplicam à análise e interpretação dos textos literários ou das obras plásticas. Pergunto-me, em vez disso, por que a interpretação desses textos e obras ocupa um lugar estratégico na demonstração da pertinência

dos conceitos e das formas de interpretação analíticas (Rancière: 2009, 9).

De início, no que diz respeito ao romance *As pequenas mortes*, deve-se sublinhar que há uma vertente da literatura produzida no Brasil nos últimos tempos, à qual se filia a referida obra, cuja abordagem tem como focalização um narrador em pleno processo de crise existencial, o que o coloca numa espécie de apocalipse íntimo e particular. O personagem que assume a função de narrar mergulha, portanto, em labirintos existenciais que podem soar como excessivamente problematizadores de questões que dizem respeito a sua existência subjetiva, seus traumas e suas obsessões.

É exatamente num contexto neurótico, com pensamentos obsessivos a respeito do corpo, do sexo, da morte e do pai, que Felipe Werle decide abandonar a música e, a exemplo de Georges Bataille, entregar-se, por sugestão de seu psicanalista, à narrativa de sua própria história. Para além de suas fixações mentais, Felipe Werle é constituído de um corpo e é justamente na fisicalidade da carne que ele experimenta e sofre os desatinos de sua maior obsessão: o câncer, o que lhe confere certa dramaticidade ou performance quando coloca seu corpo à encenação de sua neurose.

Lembramos aqui a metáfora freudiana do “dialeto” ao referir-se à neurose obsessiva como uma variação da histeria, na qual o corpo ganha evidência quando da manifestação dos sintomas e suas múltiplas e variadas possibilidades de manifestação. É principalmente entre os lampejos biográficos que denunciam o torvelinho existencial sofrido pelo personagem, que

se denota, logo no início da narrativa, esse corpo que sofre na carne as consequências de suas obsessões, uma em especial alimentada pelo narrador: a ideia de que está acometido de câncer, o que o leva à submissão de sucessivos e excessivos exames a fim de detectar a existência do tumor:

O pior de fazer tantos exames: a invasão do corpo. Tenho horror a máquinas chafurdando o interior do meu corpo, bisbilhotando as minhas vísceras, sem encontrar vestígios do câncer que está lá, desencadeado pelo Césio, mas redigido em minhas escrituras carnis (Peres: 2013, 14).

Nesse breve recorte biográfico, vemos plasmado o infernal circuito obsessivo do protagonista. É o próprio Freud, na análise clínica do “Homem dos ratos”, que vai nos dizer que “é mais correto falar de ‘pensamento obsessivo’ e enfatizar que as construções obsessivas podem equivaler aos mais diferentes atos psíquicos. Podem ser definidas como desejos, tentações, impulsos, reflexões, dúvidas, ordens e proibições” (Freud: 2019, 783). É interessante notar, nesse particular, que a obsessão de Felipe Werle em relação ao câncer não surge como dúvida (ele não tem a dúvida marcante dos obsessivos clássicos), ou seja, ele não se submete aos exames clínicos para saber se está ou não acometido pela doença, mas pelo fato de que tem plena convicção da existência de um tumor em seu corpo, ainda não detectado. É evidente que essa certeza em Felipe Werle pode ser lida como uma tentação, um desejo, um impulso e, por que não, uma reflexão patológica a respeito do perecimento do próprio corpo e da finitude da vida.

Seja, porém, qual for o viés possível de ser tomado, fato inegável é que Felipe Werle, a exemplo da fixação obsessiva descrita e inventariada por Freud, num violento fluxo de inconsciência, tem a certeza de ter contraído câncer, o que, a exemplo de uma metástase instaurada no texto, alastra-se profusamente por todo o âmago da narrativa: “Desde então tenho certeza de que morrerei de câncer” (Peres: 2013, 9); “O câncer é o processo de morte natural do corpo” (Peres: 2013, 83); “Preciso voltar a fumar, o câncer é inevitável, já tenho câncer, como disse, como digo” (Peres: 2013, 87); “Corpo e câncer são quase sinônimos” (Peres: 2013, 87).

É a reiteração implacável desse tipo de pensamento típico dos obsessivos que desencadeia no protagonista impulsos (submissão aos exames clínicos), reflexões (especialmente sobre a morte) e, por que não, algumas ordens que provocam comportamentos obsessivos a partir da certeza que ora se revela também em desejo de um diagnóstico positivo a respeito do câncer, ainda não detectado, para o personagem.

Pode-se aqui dizer também que a obsessão em relação ao câncer configura, ao mesmo tempo, uma espécie de hipocondria tipicamente paranoica, na medida em que o narrador tem plena convicção de que está acometido pelo câncer, apesar dos exames que apontam para sua inexistência. Para o protagonista, reitera-se, isso não significa que ele não esteja com câncer, mas que o tumor ainda não fora detectado.

É importante aqui gizar o fato de que, considerando-a uma neurose de defesa, Freud dá ênfase à hipocondria como uma das principais características da paranoia, a qual seria farta nos relatos de Schreber, pois, ao mesmo tempo que implicava

inúmeros sintomas corporais, a hipocondria atuava na construção de seu delírio, uma vez que Schreber acreditava na decomposição de seu próprio corpo. Esse fato, como todos os outros relativos à sua paranoia, devem ser compreendidos a partir do enredo psicótico que permeava toda sua estrutura delirante.

Schreber teve três crises que o levaram a internações. Seus sintomas, que não eram poucos, devem ser compreendidos no interior de sua estrutura psicótica. Era hipocondríaco, e sua hipocondria estava inserida no todo de sua transformação corporal, a transformação do corpo-próprio, tão fundamental na construção de seus delírios. Acreditava estar morto e em decomposição. É importante notar que Freud faz uma estreita relação entre a paranoia e a hipocondria (Freire: 1998, 88).

Aliás, é o próprio Felipe Werle que proclama em seu diário: “A paranoia é o melhor modo de se viver nesse mundo” (Peres: 2013, 9), não hesitando ainda, a exemplo de Paul Schreber, em registrar em seus relatos a autodecomposição de seu próprio corpo, na medida em que afirma: “Obcecado com a certeza de que teria câncer, de que morreria de câncer, de que já morreu de câncer” (Peres: 2013, 75). Na realidade delirante de Felipe Werle, seu corpo já estaria morto, e o viver, paradoxalmente, consistiria num contínuo exercício de “fazer morrer o que já é morto. Desde já somos pó” (Peres: 2013, 21).

Ora, tais considerações, assim como antes já apontado, evidenciam a dificuldade na elaboração de um possível diagnós-

tico, pois se por um lado temos fortes traços de uma neurose obsessiva, configurada na ideia irrenunciável da existência de um câncer, por outro há uma evidente paranoia que incute no personagem a certeza quanto a uma realidade inexistente, qual seja, a existência de um tumor maligno que só encontra verossimilhança na estrutura delirante do protagonista.

Em outros termos, revela-se aqui a nítida impureza das estruturas psicopatológicas, na medida em que Felipe Werle não pode ser classificado como um psicótico apenas, mas como alguém que, dada a sua singularidade, apresenta sintomas que desafiam possíveis enquadramentos rígidos nesta ou naquela estrutura psicopatológica.

A narrativa, em si, culmina na representação de um corpo isolado do mundo, cujo monólogo reproduz a clausura de um sujeito voltado para seu próprio eu corpóreo ou, para ser mais exato, suas obsessões que, no desenrolar da trama, revelam-se em dois outros corpos: o do pai — odiado, e o das mulheres — amadas, em especial o de Ana, amante do protagonista.

Nos últimos tempos, tenho me dedicado a três coisas, à margem o meu câncer ainda não comprovado: as mulheres, odiar meu pai, a música. Sou compositor. Venci a Bienal de Música Contemporânea, ano passado, o que me possibilitou comer mais e melhores mulheres, além de odiar o meu pai com mais intensidade. Volto a isso depois (Peres: 2013, 12).

Registra-se aqui a coincidência de afetos de Felipe Werle com Ernest Lanzer, na medida em que ambos nutrem um ódio

ao pai e um amor devocional à mulher amada, muito embora o apelo de Felipe em relação às mulheres, especialmente Ana, demonstre ser de uma sexualidade exacerbada se comparada à de Ernest, cujos afetos oscilam entre casar-se com uma mulher mais abastada ou entregar-se à sua prima (Gisela), desprovida de posses, porém a quem ele realmente amava: “Embora houvesse rejeitado o projeto dos pais, que queriam fazê-lo se casar com uma mulher rica, ainda não conseguira decidir-se a casar com Gisela” (Roudinesco: 1998, 463).

Retomando a questão dos afetos que marcam a relação pai e filho, sabemos numa perspectiva da psicanálise quão tênue é a linha que demarca os limites entre amor e ódio, dada a ambiguidade desses afetos experimentados na infância, motivo pelo qual Freud, referindo-se à estrutura neurótica no estudo clínico do “Homem dos ratos”, afirmará que “seu amor – ou antes, seu ódio – é mesmo muito poderoso; cria justamente os pensamentos obsessivos cuja origem ele [o obsessivo] não entende, e contra os quais ele se defende em vão” (Freud: 2019, 97).

É interessante que, durante toda a narrativa, Felipe Werle, ao contrário do obsessivo clássico, não demonstre defender-se ou sentir algum pesar em relação ao ódio pelo pai, isto é, não demonstre o “temor obsessivo”, a exemplo daquele que afligia Ernest Lanzer. Ao contrário, labora o narrador em denunciar seu ódio ao pai, sem maiores pudores, sem que manifeste constrangimento ou qualquer tipo de culpa aparente nessa confissão.

Solitário, obsessivo, desconfiado, vivendo em um quarto de hotel, inicia o protagonista o processo de escrita de sua biografia: “Escrevo de dentro do meu quarto no hotel, contei que moro

num hotel?” (Peres: 2013, 93). Felipe Werle toma seu corpo como elemento de investigação, descrição e análise, emprestando do leitor, até porque com ele também dialoga, uma espécie de escuta, a exemplo daquilo que ocorre num processo de análise.

Porém, para além da escuta clínica, o discurso literário traz para próximo do leitor o próprio corpo do protagonista, território de angústia e sofrimento, não só porque ele existe e estaria acometido pelo câncer, mas porque também é algo que, em alguns momentos, desprende-se da sua manifesta fisicalidade, tornando-se assim impossível nomeá-lo e, como tal, inapreensível.

O corpo é audível, o corpo não precisa de entendimento, o corpo não procura nada, o corpo encontra o corpo, vive morre e nenhuma das nossas patologias metafísicas (que sejam religiões, que sejam ciências, que sejam paraísos artificiais de qualquer ordem, que sejam) pode afetá-lo a ponto de frear o seu sonho (dele corpo) de transformar suas estruturas em energia, gozo, angústia, implosão para fora, partes-entre-partes dizendo não e, com isso, gozando até a medula (Peres: 2013, 17).

Esse gozo é busca constante do personagem narrador, cuja relação sexual com sua namorada Ana lembra o estado de gozo narrado por Freud, a respeito da narrativa do suplício dos ratos descrito pelo seu paciente Ernest Lanzer.

Em uma das passagens mais ilustrativas da obra, Felipe Werle descreve uma cena de sexo com Camila. Antes de qualquer descrição convencional, ela remete o leitor a uma cena de

suplício ou castigo corporal, que, ao mesmo tempo que o faz sofrer, confere ao narrador um gozo tipicamente obsessivo e, por que não, também batailliano, por aproximar o prazer erótico ao êxtase da morte. A referida descrição põe em primeiro plano Camila, que geme e morde a mão (“até sangrar”), tendo o resto do corpo convulsionado pela imensa dor causada pela penetração de seu parceiro, que nela entra e dela sai com violência.

Simultaneamente, Felipe Werle pensa no câncer, que, além de apodrecê-lo, toma a forma de um cão a lambê-los “cu adentro”, para depois morder suas vísceras antes de abocanhá-las e, por final, engoli-las antes de vomitá-las. Toda essa sucessão perturbadora de afetos e imagens contribui para a culminância do gozo em todo o corpo, no corpo do personagem, o que não pode ser entendido como simples prazer físico ou volúpia, haja vista que a sensação final não é de vida, mas sobretudo de morte, isto é, de dor e sofrimento.

Uma imensa dor que lhe convulsiona o corpo. Camila geme, morde a mão até sangrar, “você pode fazer comigo o que você quiser”, diz enquanto eu entro e saio com violência, com ódio, e penso no câncer que certamente está a putrefar-nos, a foder-nos os dois cu-adentro, um cão cu-adentro, lambendo nossas vísceras antes de mordiscá-las, mordiscando-as antes de mordê-las, mordendo-as antes de engoli-las, engolindo-as antes de vomitá-las [...] e me faz gozar com todo o corpo, algo como morrer ou nascer (Peres: 2013, 22).

A narrativa nos deixa claro que o prazer de Felipe Werle, em seu relacionamento sexual com Ana, se aproxima muito de um sacrifício, na exata medida do suplício dos ratos narrados por Ernest Lanzer a Freud. Ocorre que, desajustando a teoria freudiana, Felipe não repudia seu gozo, ou seja, não há autocensura do narrador em seu erotismo, mas sim uma exacerbação, um excesso que o faz gozar mais ainda, ao contrário do obsessivo de Freud, que buscava reprimir aquilo que, num primeiro momento, fazia-o gozar.

Assim como as obsessões de Ernest Lanzer, as ideias obsessivas de Felipe Werle relacionam-se tanto às questões afeitas à sexualidade, quanto às ideias mórbidas sobre a morte. Há, no entanto, um traço diferencial aqui: a obsessão quanto à morte, no caso do narrador Felipe Werle, volta-se para o desfalecimento do próprio corpo, consumido pelo câncer. Já a questão da morte em Ernest Lanzer volta-se para a morte do outro, em especial da mulher amada, do pai endividado. Porém, seja no próprio corpo, seja no corpo do outro, a ideia de morte trespassa a neurose de ambos, lembrando que a morte da figura paterna é uma das grandes questões postas ao obsessivo, conforme teorizou Freud, referindo-se ao “Homem dos ratos”:

O paciente nutria uma relação muito especial com o tema da morte. Demonstrava condolências em todos os casos de morte e participava piedosamente dos funerais [...]. Também na imaginação ele matava pessoas continuamente, para exprimir seus pêsames aos sobreviventes [...]. Sabemos, além disso, como o pensamento da morte do pai ocupa bem cedo a sua mente (Freud: 2019, 97).

Em Felipe Werle, por sua vez, a morte surge pelo viés do câncer, que, na narrativa do romance, emerge como uma ideia fixa, repetida à exaustão durante todo o percurso autobiográfico construído pelo narrador, o qual se vê num labirinto existencial, cujas rotas possíveis o levam a angustiantes encontros com o pai odiado, o próprio corpo mortificado, seu sexo convulsivo, seu gozo inominável, até porque, para Felipe Werle, “somos todos parte de um sacrifício” (Peres: 2013, 47).

Inconclusões

Toda essa trajetória percorrida por Felipe Werle constitui seu apocalipse pessoal. Um inferno vivido por ele e também por ele construído e escrito a partir de seus pensamentos obsessivos, bem como por suas experiências paranoicas e delirantes que, para além de seu tormento psíquico, fisgaram-lhe ainda a fisicalidade de sua carne, levando-o a uma particularidade de gozo fundado no primado de que “o corpo administra-se em pequenas mortes” (Peres: 2013, 47), pequenos orgasmos existenciais que, num movimento pendular, vão do doloroso ao gozoso, do êxtase da vida à angústia de morte.

Com Ernest Lanzer — um paciente neurótico obsessivo atendido por Freud, no início do século XX — também não foi muito diferente, na medida em que o sofrimento humano e as manifestações de seus sintomas o aproximam de um protagonista de um romance contemporâneo no limiar do século XXI.

Para além das preocupações clínicas, acadêmicas ou científicas, acredita-se que, a partir do cruzamento do texto literário com

o estudo freudiano, ficou evidenciado o modo como conflitos existenciais relacionados à morte, à sexualidade e à figura do pai, por exemplo, atuam no surgimento de sintomas possíveis de deflagrar um quadro neurótico, um quadro psicótico ou, ainda, instaurar no sujeito uma variedade de sintomas que transitam entre uma estrutura psicopatológica e outra, desafiando a certeza e a definitividade de um diagnóstico, bem como rompendo com eventual resquício de tese quanto a uma possível pureza das estruturas.

Paralelamente aos relevantes estudos clínicos empreendidos por Freud, a literatura comparece assim como um antecedente histórico, ao mesmo tempo que atua como elemento epistemológico agregador, não necessariamente para corroborar um diagnóstico ou ilustrar a teoria freudiana neste ou naquele ponto, muito embora possa ela ter essa função, a exemplo de seu genial manejo nesse sentido empreendido por Freud e, posteriormente, também por Lacan.

O discurso literário, a exemplo do discurso psicanalítico surgido no início do século XX, pode fazer repensar categorias e conceitos teóricos, subvertendo o discurso científico ou clínico pretensamente já consolidado, sobretudo se partirmos da análise conjunta e sistemática da literatura com casos clínicos já estudados, pois o próprio Freud, senão em todos eles, ao menos na maioria, e em especial no estudo do “Homem dos ratos”, ressaltou a dificuldade de sua análise e compreensão, enfatizando a circunstância de que tais estudos clínicos permaneceram em aberto, numa espécie de convocação tácita para que sobre eles fossem lançados diferentes olhares, feitas novas leituras, desenvolvidas outras interpretações.

Se Ernest Lanzer afigura-se como o obsessivo clássico de Freud, Felipe Werle é o emblemático neurótico contemporâneo, interessantíssimo a uma escuta clínica que pode ser exercida mediante a leitura de seu relato autobiográfico, diário no qual se inscreve, para além da linguagem, um corpo que também fala, enquanto se fragmenta em pequenas mortes.

Referências

- ADDEO, Walter. “Objetos de funcionamento simbólico”. In: *Revista filosofia*, São Paulo, n. 63, pp. 40-41, set. 2011.
- ALMEIDA, Alexandre Mendes de. “O desejo no neurótico obsessivo”. In: *Revista de psicanálise*, São Paulo, v. 19, n. 1, pp. 33-57, 2010.
- FREIRE, Joyce Maria Gonçalves. “Uma reflexão sobre a psicose na teoria freudiana”. In: *Revista latinoamericana de psicopatologia fundamental*, v. 1, n. 1, pp. 86-110, mar. 1998.
- FREUD, Sigmund. “Observações sobre um caso de neurose obsessiva (‘O homem dos ratos’)”. In: *Sigmund Freud – obras completas*, v. 9. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 13-112.
- MILLER, Jacques-Alain. “O rouxinol de Lacan”. In: *Carta de São Paulo*. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise de São Paulo, v. 10, n. 5, pp. 18-32, 2013.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PERES, Wesley. *As pequenas mortes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- RANCIÈRE, Jaques. *O inconsciente estético*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007.

Resumo

A partir do cruzamento das leituras do romance *As pequenas mortes* (2013), de autoria do escritor goiano Wesley Peres, com o estudo clínico empreendido por Freud, intitulado “Observações sobre um caso de neurose obsessiva (‘O homem dos ratos’, 1909)”, busca-se uma análise a respeito de como conflitos existenciais relacionados à morte, à sexualidade, ao corpo, à linguagem e à figura do pai, por exemplo, atuam no surgimento de sintomas possíveis de deflagrar um quadro neurótico, um quadro psicótico ou, ainda, instaurar no sujeito uma variedade de sintomas que transitam entre uma estrutura psicopatológica e outra, desafiando a certeza e a definitividade de um diagnóstico. O discurso literário, em especial a narrativa ficcional contemporânea, a exemplo do discurso psicanalítico surgido no início do século XX, pode, sobretudo, fazer repensar categorias e conceitos teóricos, subvertendo, assim, o discurso científico ou clínico pretensamente já consolidado. Assim como a teoria freudiana serviu-se da literatura clássica na construção de seus postulados, a literatura contemporânea em sua vasta incursão pela subjetividade do homem pós-moderno surge como leitura e escuta de determinados sintomas que figuram em verdadeiros, senão intransponíveis, desafios à clínica da contemporaneidade.

Palavras-chave: literatura contemporânea; psicanálise; neurose.

Abstract

By cross-checking the readings of the novel *As pequenas mortes* (2013), by the goiano writer Wesley Peres, with the clinical study undertaken by Freud, entitled *O homem dos ratos – observações sobre um caso de neurose obsessiva* (1909), an analysis is sought regarding how existential conflicts related to death, sexuality, body, language and the father figure, for instance, act on the emergence of possible symptoms triggering a neurotic condition, a psychotic picture or still stablishing in the subject

a variety of symptoms that transit between the psychological structure and another one, challenging the certainty and the definitiveness of a diagnosis. The literary discourse, especially the contemporary fictional narrative, as the psychoanalytic discourse that emerged at the beginning of the twentieth century, can make to rethink theoretical categories and concepts, thus subverting the supposedly consolidated scientific or clinical discourse. Therefore, as the Freudian theory used classical literature in the construction of its postulates, the modern literature in its vast foray into the subjectivity of postmodern man emerges as reading and listening to determined symptoms that figure in true, if not insurmountable, challenges to the clinic of contemporaneity.

Keywords: contemporary literature; psychoanalysis; neurosis.

Submetido em 30 de outubro de 2021.

Aceito em 27 de março de 2022.

Mito, linguagem e verdade na poesia encantada de João de Jesus Paes Loureiro

Taís Salbé Carvalho*

Mito, linguagem e verdade são questões originárias do humano, latejantes na poesia de João de Jesus Paes Loureiro, sobretudo na terceira fase da obra do poeta e professor paraense. O autor incorpora, tanto na prosa quanto na poesia, os costumes, os falares, os devaneios encantados pelos mitos amazônicos, traduzindo-os em linguagem poética, que convida o leitor ao questionamento de si como homem humano. Esse engajamento, ou “radicação”¹ poética, de Paes Loureiro e de sua obra à região amazônica se dá no vigor de incorporar a raiz da arte poética à entidade coletiva de sua região, mais especificamente, à cultura própria das populações ribeirinhas, originária de comunidades indígenas, que hoje se veem, forçosamente, desagregadas de seu *éthos*².

* Doutora em Estudos Literários do Instituto de Letras e Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar Kairós – Estudos de Poética e Filosofia.

¹ Conceito cunhado por Mário de Andrade, que significa o ato de implantar a raiz da arte e da poesia na entidade coletiva nacional (Cf. “O movimento modernista”, conferência proferida por Mário de Andrade em abril de 1942).

² Para este ensaio, proponho pensar o *éthos* como abertura “a partir da qual a *phýsis* se destina no homem sempre como a livre possibilidade de realizar a existência do agir como manifestação da *phýsis/dzoé* em seu sentido” (Castro: verbete “Éthos”, 3). Assim como *logos* (linguagem) e *poiesis* (ação originária do ser), o *éthos* é uma dimensão do ser humano e, por isso, diferencia-se de todos os outros entes.

Para Benedito Nunes (2000), Paes Loureiro não se limita a recontar as lendas do imaginário amazônico. O que o poeta paraense faz é uma verdadeira encantaria da palavra, quando transporta o mito, como linguagem, para o poema, conduzindo-o à manifestação da verdade, como vigor da realidade, expondo “ambígua identidade dos mitos, entre ser e não ser, individualizados como personagens e existindo coletiva e difusamente, sob espécies nublosas do imaginário, que a criação poética rearticula” (Nunes *apud* Loureiro: 2000, 13). É o que podemos perceber no poema “A história luminosa e triste do Cobranorato”, presente no livro *As encantarias* (2000).

Na margem do rio nasci.
Cresci no fundo das águas.
Dormi no colo da Iara,
em seus palácios de algas.
Quando tremia de frio,
sem saber me consolar,
cobriam-me lençóis bordados
com estrelinhas do mar.
Procuro-me e não me encontro
rastejando-me por dentro.
Ofídio sou de desejos
e não tenho pensamento.
Minha existência é de ser
na existência dos outros,
pois existo tanto neles
que não existo por mim.

Por isso só sei quem sou,
sabendo de mim nos outros,
e neles vou conhecendo
o que sou sendo – não sendo

(Loureiro: 2000b, 56).

Ao nos entregarmos à escuta do poema acima, sussurra-nos o mito, personificado em cobra, ou seja, encantado, manifestando-se na e como linguagem, convidando-nos a pensar sua existência como ser que só é na existência de quem o lê, dialoga com ele. Mistério da palavra, o mito transporta-se pelo rio-linguagem e nos conduz a pensar em nossa própria existência como humano envolto e em diálogo com o real manifestando-se no acontecer apropriante da *phýsis*, que, segundo Heráclito, é o surgir incessante da realidade em seu esplendor e diversidade. Assim nos fala o pensador originário: “Em toda parte – para não se falar do aceno dos deuses – dá-se um vigor recíproco de todas as essências, e em tudo isso o aparecimento, no sentido de mostrar-se a partir de e dentro de si mesmo. Isso é a *phýsis*” (Heráclito *apud* Heidegger: 1998, 101).

Acerca da questão da linguagem como fala do sagrado do ser, Nunes (2000) acrescenta que, na *poíesis* de Paes Loureiro, essa questão

é confluyente ao tema do rio, ambos, por sua vez, desembocando no temário do tempo, a modo de uma meditação entrecortada, de porte ontológico, sobre o poético e o poema – e que podemos emparelhar com aquela sobre o mito (Nunes *apud* Loureiro: 2000, 18).

Para o poeta dos encantados,

Todo ser é linguagem.

Toda vida

procura

de velar a vela certa

verbo

em mar de texto incerto...

(Loureiro: 2000b, 197).

Sabermos-nos doação da linguagem, como entre-acontecer do real³ que nos coloca em verdadeira travessia de vida para o não conhecido de nós mesmos e, portanto, em procura incessante pelo nosso próprio, significa que cada ser humano encontrará, a seu modo, a melhor maneira de atravessar o rio de “texto incerto” a bordo do barco que lhe caiba e diante da “vela certa” que o conduza à aprendizagem apropriante de si:

³“Quando tomamos o real como tema algumas situações estranhas e complexas se nos apresentam. Se perguntamos: O que é o real?, o que esperamos dessa pergunta? Que o real caiba numa resposta, num conceito? E pode o real caber num conceito? Essa resposta, se fosse possível, estaria dentro de uma estranha realidade: o real precede e é posterior sempre a qualquer resposta e pergunta, muito mais a qualquer conceito ou conceitos. Não só a resposta seria o real e real, também a pergunta seria real e não só a resposta, e também seria real quem pergunta. O real nos cerca, nos envolve, nos projeta e nos impulsiona. Sentimos a sua presença, a sua pregnância, e muitas vezes até nos sentimos acudados pelo real. É quando ele nos aparece e se faz presente como algo insólito, angustiante, estranho. O estranhamento também é real. Outras vezes é o extraordinário. E então só nos resta a sensação de impotência e admiração do que nos é infinitamente inalcançável e maravilhoso, desafiante e, parece, sem sentido, um deserto sem face, sem princípio nem fim, sólido e inconsistente. Ou ainda a plenitude do nada” (Castro: verbete “Real”, 10).

a sua humanidade. Falar da linguagem é, desde sempre, fazer a experiência de ser como *poíesis* e *éthos* — ato ético —, ou seja, chegar a ser o que já somos, conduzindo-nos na e pela experiência do viver. Pensando essa experiência da linguagem no vigor de uma obra poética, temos que:

Uma obra literária chega-nos e faz-se real por meio da linguagem e da fala, mas o que entender sobre linguagem e fala? [...] linguagem não se resume a uma forma de comunicação, é mais, é algo que nos excede e do qual também somos doação. [...] linguagem é possibilidades que nos disponibilizam para que possamos dar sentido ao real. [...] a palavra linguagem, em sentido poético-ontológico, é a *phýsis* dando-se a ver, manifestando-se (Carvalho: 2017, 53).

É esse vigor poético da linguagem que vemos na obra de Paes Loureiro, quando o poeta nos presenteia com:

Estava o nome ali vestido de vogais
arcado de consoantes.
Duas sílabas querendo decidir o mundo
e dividir a vida em dois
– quem ama, quem não ama...
A palavra brotando como canto
no vale de um silêncio,
ou como o botão de flor de um ai! Numa garganta,
ou como a brusca insurreição de um coral de primaveras.

Passageiro desta barca da linguagem
devo guiar o nome que me guia.
Não é somente alguém a quem transporto
entre barrancos de som e de sentido.

A mim é que transporto no transporte
que na forma conduz a quem transporto
em sílabas que cantam.
Um ser em festa de ser,
um ser nas altas colinas do desejo.
Qual o destino
conduziu esse nome ao porto do poema?
Qual o mistério
o fez ficar de pé no tombadilho
de um verso heroico espumado contra as ondas?
Que pode um verso quando uma palavra
o cavalga, escoceia, flamba e ruma
sem buscar outra rima além de um leito,
sem cardar outro linho que o pentelho
que se entrança na racha que é seu reino?

(Loureiro: 2017, 175-6).

O poeta, refletindo acerca do agir poético, questiona a própria linguagem que se manifesta como poema-mito e re-coloca a questão sobre a quem deve transportar nesse rio-linguagem: sabendo que não deve ser apenas quem lê/ouve o mito personificado em palavra poética, mas ele mesmo, poeta, é passageiro “entre barrancos de som e sentido” da linguagem

presentificada no poema, rumando ao encontro do desconhecido de si, por “sílabas que cantam um ser em festa de ser. Um ser nas altas colinas do desejo” a lançar-se ao desconhecido, ao encontro do mistério que vigora entre ser e não ser.

Qual destino o poeta percorrerá através dos rios do encantado? Qual mistério vigora no mito que, no poema, se faz linguagem devaneante? Decifrar esse enigma requer disposição, ou seja, estar lançado em posição de procura de ser o que já desde sempre somos: o entre-acontecer-apropriante-do-ser.

Natureza mitomorfoseada em linguagem

Segundo Giambattista Vico (1993), a origem das histórias dos povos de qualquer nação é recheada pelo fabuloso, pela palavra cantada do sagrado do mito. De acordo com Braga (2010), o mito manifesta-se como a instauração originária de mundo em seu vigor telúrico, ou seja, uma reunião de compreensão na qual a plenitude do horizonte doa-se à criação encerrando-se na tradição. Nesse sentido,

cada corpo é acolhido dentro de um corpo da família, do grupo, um corpo social e sagrado que por sua vez é recolhido em sua totalidade, em cada um dos corpos de seus membros. Desta feita o mito, dispondo cada coisa em seu lugar, em que não são meras coisas, porquanto referenciadas no sentido, instaura mundo ao modo de uma corporeidade que acolhe corpos ao mesmo tempo que liberta diferentes corporeidades (Braga: 2010, 55-56).

Se pensarmos que a linguagem é questão prenhe pelo mito da palavra sagrada que possibilita o real, então podemos afirmar que todo mito é uma avalanche de linguagem e só por isso pode tornar-se corpo e acontecer como história. Para Emmanuel Carneiro Leão, o mito está sempre acenando para o mistério temporal da realidade — história em acontecimento. Portanto, é nascente inesgotável de consciência e inconsciência históricas. De acordo com o pensador, os mitos são inerentes ao ser, visto que são criações da própria experiência do humano. Diz Leão:

Pelo Mito, a sobrevivência se recolhe à densidade do verbo, em que se concentra toda a autoridade da história, a força criadora da Linguagem. *Para o Mito* converge a diversidade essencial das experiências do homem com a realidade. *Do Mito* corre hoje o sangue de ontem para um novo amanhã: possibilidades de vida e condições de herança para o advento de uma história sempre já vigente e sempre ainda por vir. *Com o Mito* nos chega “o amor ainda não aprendido, a dor não conhecida”, sabor deste mistério insondável da realidade na vida-morte. *Sem o Mito* nem a música da história ressoa nas festas nem a dança da capoeira ginga nas celebrações dos projetos (Leão: 2010, 42, grifos do autor).

Em tese de doutorado na qual pesquisa a cultura amazônica como poética do imaginário do homem em diálogo com a natureza que o cerca, Paes Loureiro nos diz que, na Amazônia, é possível perceber duas realidades ainda muito fortes: a da cidade

e a do interior (interpenetrantes entre si), esta caracterizada pela cultura ribeirinha, em que existe o predomínio da transmissão oralizada de valores refletindo a relação entre o homem e a natureza, que, imersa em uma atmosfera na qual há a presença do imaginário refletido nos mitos, no agir artístico e na visualidade característica de objetos utilitários — barcos, casas, utensílios domésticos —, dita o rumo do sentido poético da realidade.

Segundo Paes Loureiro (2000d), as circunstâncias de vida na Amazônia regulam relações peculiares entre o homem e o real, tanto no que tange à praticidade da produção, da circulação e do consumo, quanto em relação ao processo de transmissão cultural, predominantemente oralizado. O homem ribeirinho, por viver fora dos grandes centros urbanos, supre suas necessidades de consumo nos rios e na floresta que o cercam. Nesses dois ambientes, o tempo vigora de forma a criar condições para o pensamento em devaneio, o qual permite a interpenetração livre entre o real e o imaginário:

libertos do espaço pelas asas do imaginário, por meio do qual explicitam e submetem à sua medida a noção de espaço, os homens estabelecem em plenitude sua relação com o tempo. Sob a liberdade que o devaneio permite, o espaço é quase como que absorvido pelo tempo (Loureiro: 2000d, 59).

Destarte, percebemos que a cultura amazônica possui particularidades que a revelam grávida de natureza mítica, liberta em energia telúrica, a partir da qual tudo se cria com o

vigor originário da *phýsis*: o caboclo, os rios, as matas, os animais, os mitos, os deuses... Tudo é matéria vertente, fonte do imaginário amazônico, que se presentifica em ação de devaneio contemplativo do homem ribeirinho, um agir ativo, mas tranquilo do imaginário poético⁴ que

provoca a interpenetração entre as realidades do mundo físico e as do mundo surreal, criando uma zona difusa [em que] coabitando e convivendo, deparando-se com o surreal como contíguo à realidade, o homem amazônico navega culturalmente num mundo *sfumato* que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única, na qual o poético vibra e envolve tudo em sua atmosfera [criando] uma cultura de grande beleza e sabedoria, transformando o habitat, onde desenvolve seu projeto pessoal e social de vida e sonho (Loureiro: 2000d, 42).

Presente na poesia de Paes Loureiro, esse *sfumato*⁵, imbricado ao mito e à realidade, possibilita a criação de uma poética do imaginário, um “lugar do silêncio ardente do pensamento, o lugar onde as palavras queimam como uma chama no escuro — o

⁴ Aqui, poético deve ser entendido como a incessante reinvenção do cotidiano, manifestando-se como linguagem; ação na qual o ser, se dando, sendo tempo, presentifica-se.

⁵ Conceito oriundo da teoria e prática artísticas de pintura de Leonardo da Vinci. A técnica de *sfumato*, palavra de origem italiana, cria uma espécie de zona indistinta, vaporosa e difusa, fundindo personagem e natureza, resultando numa imagem de transição do real para o poético.

lugar do devaneio” (Loureiro: 2000d, 51). É desse lugar de devaneio meditativo, onde o pensamento não é revelado pelas palavras — entretanto, feito de palavras, por isso um pensamento em liberdade —, que o homem na e a partir da poesia de Paes Loureiro é convidado a lançar-se às profundezas do rio denso e caudaloso do mistério do mito, buscando algum sentido para sua existência e para a existência de todas as coisas do mundo.

Eis-me diante de um rio
retângulo cortante
 espelho de memórias
caminho já por tanto navegado.
Onda após onda
 palavra após palavra
nauto-me, navego-me, arrisco-me
nessa via de outros percorrida
despojado de haveres
 nu, guiado
pela invisível chama da candeia
entre rumor de fonemas
 submersos no silêncio...

Eis-me aqui diante deste rio
guardião do logos
 logo pescador,
dissolvendo-me no limo das palavras
entre Helenas, arcanjos e boiúnas
ouvindo Circe cantar

em Maiandeuas
 onde o amor me perdeu
 e eu te perdi.

E a poesia, consorte, me chamando
 por todos os caminhos
 fidelíssima
 tecendo e destecendo minha vida.
 Essa uma, tecelã do raro,
 que em seu tear de metáforas bordara,
 meu destino, minha espada e minha lira...

(Loureiro: 2000b, 71).

Ao misturar imagens-questão⁶ como “espelho de memórias”; “fonemas submersos no silêncio”; “guardião do logos”; “Helenas, arcanjos e boiúnas”; “Circe”; “Maiandeuas”; “Essa uma, tecelã do raro”, Paes Loureiro dialoga tanto com a tradição grega quanto com a cultura amazônica, fazendo com que essas imagens-metáforas nos conduzam, pela fala do mito, à travessia pelo “espelho de memórias, caminho já por tanto navegado”, fazendo-nos “onda após onda, palavra após palavra” arriscar, “tecendo e destecendo” nossa vida, “submersos no silêncio”; fazendo-nos ir em busca de nosso destino, nossa espada e nossa lira, ou seja: nossa humanidade.

⁶ Para este ensaio, proponho pensar “imagem-questão” como aquela que tem a capacidade de mostrar o não visível do visível, que se manifestará, inauguralmente, como linguagem poética. Penso que a linguagem seja a única questão que consegue aproximar-se de tamanha riqueza das coisas se dando como realidade (Carvalho: 2017, 90).

É o próprio autor que alerta para o fato de que o imaginário amazônico tem vocação de, por meio das imagens-questão criadas pelo homem ribeirinho, conduzir a “uma permanente tentativa de compreender o homem, o amor, a vida, a morte, o trabalho e a natureza” (Loureiro: 2000d, 86). O homem amazônico convive com seus deuses e mitos, personificando e esclarecendo suas ideias acerca das coisas e do real e explicando também o que desconhece, por meio do imaginário. É a descoberta do mundo pelo estranhamento, a que se refere Paes Loureiro (2000d), que alimenta o desejo de conhecer e desvendar os mistérios da vida.

Na vida amazônica a mitologia reaparece como linguagem própria da fábula que flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, pela imaginação e pela descoberta das coisas. Nesse procedimento de uma verdadeira metafísica poética, o impossível torna-se possível, o incrível apresenta-se como crível, o sobrenatural resulta em natural (Loureiro: 2000d, 103).

Convido, portanto, o leitor a seguir junto comigo no pensamento de que, quando Paes Loureiro escolhe a palavra “fábula” para referir-se à mitologia amazônica que se manifesta como linguagem, o poeta não está aqui nos falando de algo fantasioso, irreal, fruto apenas da imaginação como ação contrária à realidade. Se pensarmos assim, estaremos negando toda a força criadora originária — *poíesis* — do homem amazônico.

O que o autor está dizendo é que, a partir desse estado de devaneio, que possibilita o surgimento dos mitos e lendas amazônicos, o homem cria sua própria realidade, presentificando-se nela e dialogando com ela, atravessando e sendo atravessado pelo rio-linguagem-mistério, indo em busca do seu próprio, do seu destino, correspondendo a esse destino e, por isso, tornando-se cada dia mais humano. Eis por que Paes Loureiro, no poema acima, nos fala: “Eis-me aqui diante deste rio/ guardião do logos/ logo pescador,/ dissolvendo-me no limo das palavras”.

Por conseguinte, para compreendermos o que se manifesta como *éthos* amazônico e a experiência humana nele acumulada — ou seja, o diálogo entre homem e o real —, devemos levar em conta o imaginário poético como criação inaugural do real, este esfumado, no qual homem, mito e realidade misturam-se em uma imagem só, desvelando a verdade (*alétheia*), ou seja, experienciando a realidade como linguagem: “Na realidade amazônica o mundo físico tem limites *sfumatos*, fundidos ou confundidos com o supra-real, daí porque nela homens e deuses caminham juntos pela floresta e juntos navegam sobre os rios” (Loureiro: 2000d, 86).

Dentro desse cenário do imaginário em devaneio, nascem as lendas e os mitos, como a do Curupira, a da Lara, a do Boto etc. Este último, o “nome-*fálus*”, símbolo da fecundidade da natureza em seu vigor inaugural. O Encantado, morador das profundezas do rio e que aparece na superfície para seduzir as moças-cunhãs, é uma das encantarias cantadas, celebradas como criação originária da e pela linguagem que, desvelando-se e velando-se no mistério do sagrado do mito, manifesta-se como verdade na poesia de Paes Loureiro.

Criação pela palavra: canto em exaltação ao boto

“É no celebrar tua glória que nós,
os poetas, iniciamos e fundamos
a sucessão de nossos cantos.”

Homero

“É o Boto que celebro”. Com esse verso, Paes Loureiro inicia seu canto em celebração ao encantado mitomorfosoado em uma mistura de homem e animal, “expansão de uma espécie de êxtase dionisíaco, que deixa as mulheres fora de si” (Loureiro: 2000d, 200). Segundo a lenda, o Boto pode surgir em algum lugarejo amazônico, no meio de uma festa, todo vestido de branco, entrando sem se fazer perceber e sem ser convidado por ninguém. É, segundo o poema “Hino Dionisíaco ao Boto”,

O Boto de roupas brancas filho das águas e do luar.
Ele que um dia surgiu tal resplendor de um sol
no diadema da noite.
Luz no fundo túnel do desejo.
O rio cedeu espumas para que a lua
em seu tear tecesse a sua vestimenta.
Alvura, brancura, claridade.

(Loureiro: 2017, 175–82)

Apresentado como o filho das águas e do luar que surge do resplandecer do sol e do diadema da noite, o poeta nos revela que

a figura do mito nasce dos rios moventes da linguagem telúrica da criação, origina-se da noite, da dobra do tempo, cheia de mistérios e fecunda de renovação — re-criação. O Boto, filho do dia e da noite, é o senhor dos mistérios da vida. “Luz do fundo túnel do desejo” mais original do homem: o de se saber, o de se procurar como humano frente ao mundo que se destina a ele. Esse desejo vem das entranhas do homem, dos lugares mais esfumaçados do seu ser, e conduz à procura ininterrupta e incessante por sua humanidade.

O mito do Boto manifesta-se como linguagem poética, nascendo e re-nascendo em possibilidades de vir-a-ser como linguagem desvelante:

Oh! Boto,
encantamento soprado em duas sílabas.
Esse nome despontou um dia
por sobre os promontórios da linguagem,
na crispação dos fonemas
atormentados em busca de sentido.
(Quem saberá dos peraus
onde renasce
O verbo inicial em cada nome?)

Estava o nome ali vestido de vogais
arcado de consoantes.
Duas sílabas querendo decidir o mundo
e dividir a vida em dois
– quem ama, quem não ama...

(Loureiro: 2017, 175–82)

Aqui, o poema revela o amor do humano por ele mesmo como entre-acontecer-do-real que habita o solo da linguagem — mistério das possibilidades de manifestação de mundo. Esse amor que “brota como canto [inaugural] no vale do silêncio” é *Eros*, o amor originário do ser que se lança à cura pela travessia-mítica em busca de destinar-se como homem humano.

A palavra brotando como canto
no vale de um silêncio,
ou como o botão de flor de um ai! Numa garganta,
ou como a brusca insurreição de um coral de primaveras.

(Loureiro: 2017, 175–82)

O poeta, então, passa a se questionar e a re-colocar a questão acerca do seu agir poético. Será esse poeta apenas passageiro, aquele que dá/cede passagem ao poético do ser, doando-se à escuta da linguagem e, portanto, criando a imagem inaugural da realidade em forma de poema? Ou é, além de passageiro, guia, pela doação ao sagrado do mito, transportando e transportando-se pelo rio-linguagem da palavra?

Passageiro desta barca da linguagem
devo guiar o nome que me guia.
Não é somente alguém a quem transporto
entre barrancos de som e de sentido.
A mim é que transporto no transporte
que na forma conduz a quem transporto
em sílabas que cantam.

(Loureiro: 2017, 175–82)

Podemos perceber que, pelo movimento de pró-cura, aquele lançado à cura pelo questionar que habita a linguagem, o poema nos convida a nos pensar como

Um ser em festa de ser,
um ser nas altas colinas do desejo.
Qual o destino
conduziu esse nome ao porto do poema?

(Loureiro: 2017, 175-82)

Um ser atirado ao abismo do desconhecido do que é, mas que passou a se procurar por entre as correntezas do rio do não saber, sendo e não sendo, mas se destinando como entre-ser, aquele que lançado “contra as ondas” não mais retorna à escuridão de uma vida apenas vivida, mas a experiência pela ação do questionar.

Qual o mistério
o fez ficar de pé no tombadilho
de um verso heroico espumado contra as ondas?

(Loureiro: 2017, p. 175-82)

Portanto, o poeta pergunta à linguagem, que excede, transcende qualquer poema, visto que é mais: linguagem é o ser que não se esgota em palavras e, por isso, faz-se morada da palavra sagrada do mito que explode em mistério, pois, ao desvelar-se, vela-se em seu ser:

Que pode um verso quando uma palavra
o cavalga, escoceia, flamba e ruma

sem buscar outra rima além de um leito,
sem cardar outro linho que o pentelho
que se entrança na racha que é seu reino?

(Loureiro: 2017, 175–82)

Paes Loureiro saúda o Boto como aquele que nos revela o período de renovação da vida ao nos doarmos ao universo encantado do mito como linguagem criadora, a qual manifesta seu poder na palavra escrita do poema. O poeta canta:

Oh! Monarca de menarcas,
grão-senhor do rio dos encantados,
comandante investido no poema.
Tu que és sempre um salto
no abismo da paixão de ser,
serás um deus
ou modelagem humana de desejo?

(Loureiro: 2017, 175–82)

O Boto, personificado em homem, vem nos mostrar, na e pela linguagem, o caminho da procura, deflagrando o quanto esse caminhar não é nem linear, nem finito, nem excludente, nem estático, mas, e sobretudo, circular, infinito, inclusivo e dinâmico. Ou seja, para navegar por entre os mistérios do ser, é preciso habitar os princípios da própria *phýsis*, esta como morada do *logos*⁷.

⁷ Para um estudo mais aprofundado acerca da questão do *logos*, conferir o *Dicionário de poética e pensamento*, coordenado pelo Prof. Emérito do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, Manuel Antônio de Castro. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/index.php/Logos>.

Tu que aos homens te assemelhas
 para ser dessemelhante dentre os homens.
 Deflagrador de tempestades de contrários,
 solitário imperador dos impérios
 cultivados na várzea do poema.

(Loureiro: 2017, 175–82)

É possível observar nesse poema que o poeta se doa à criação pela palavra. Envolto na e pela escuta da linguagem, oferece-se como instrumento da mito-morfose se dando como palavra em-cantada.

Em tempo mitomorfo navegando
 ergo as velas verbais da alegoria
 no desfraldar bandeiras e metáforas
 diante do prodígio de vocábulos
 que saem do dicionário
 transbordados de som e de sentido,
 entre espumantes vinhos são levados
 aos lábios de cantares e dos hinos,
 ou como rimas e louros consagrados
 a coroar a frente de uma estrofe.
 Se eram palavras comuns, tornam-se raras;
 já não querem dizer, querem cantar;
 mas além de cantar, querem dançar;
 e, muito além de dançar,
 elas se querem ser outras palavras
 que não sejam somente o que elas são

ora ser e não-ser
vital e luz
ungidas nesse próximo distante
das catedrais verbais do imaginário.

(Loureiro: 2017, 175-82)

O poeta desvela a linguagem em forma de palavra poética que se vela, criando imagens-questão, aproximando o mito do homem. Ao escutarmos o poema, percebemos que, quanto mais nos aproximamos do enigma do mito, quanto mais tentamos decifrá-lo, mais mergulhamos fundo no rio-*sfumato* da linguagem que torna a doar-se em mistério e verdade.

O Boto, cantado por Paes Loureiro, nome-*fálus* da fecundidade inaugural do mundo, cativa e é cativo ao encantamento da pró-cura que leva o homem ao encontro de *Eros*, que “como essência do agir é total e completa energia de realização, é luz irradiante em contínuo acontecer” (Castro: verbete “Eros”, 1).

Eu te saúdo nome-*fálus*
como encantado que és
e te celebro
neste cantar que te mantém cativo
do mesmo encantamento que te cativas.
Tu que meu canto acorda em leito de morfemas
e te ergue pelas mãos de um verso heroico,
desde a pátria de hexâmetros de Homero
até as encantarias deste poema...

(Loureiro: 2017, 175-82)

Boto que, como mito originário do ser, conduz os mortais ao “leve salto no abismo da paixão humana” e é sempre esperado pelos “olhares que te procuram”, pois há muito é cantado em mistério e procura, “sob o silêncio cúmplice de águas e florestas”, é esperado com ardor pela cunhã, símbolo da natividade da vida ribeirinha,

Que espera desde sempre tua chegada
 E, para sempre, se parte em tua partida...
 Antes da chuva te espera e após a chuva,
 lambida de suor ela te espera
 espera pelas mãos do novenário
 e noite adentro espera dias afora
 envolta em solidão espera e espera
 pelas frestas abertas de um desejo
 espera nas insônias insaciadas
 na timidez da espera
 na embriaguez do devaneio espera
 por teu ser de longa espera e breve instante.

(Loureiro: 2017, 175–82)

A encantaria da palavra feita mito pela imagem do Boto é que se manifesta como o grande esperado a que se refere Paes Loureiro. É pela linguagem que o humano habita a espera do inesperado entre ser e não ser. Por isso, ela se faz, como mito, o “Cavaleiro do vale entreaberto em coxas no horizonte de algum ventre, personagem das mil e uma noites” que nunca têm fim, visto que a procura jamais se findará, portanto, “que a eterna espera faz teu ser eterno”.

“Filho de Dionísio, neto de Selene”, o Boto personifica-se como o “Errante cavaleiro do sagrado, instalado em palavra que te instala como tronco submerso em rio de encantarias”. Ou seja, o mito habita e vigora o *logos* como reunião de possibilidades de o humano vir-a-ser homem humano. O mito, instalado na linguagem, é

palavra-ser, palavra que é, palavra corpo-e-alma
palavra erotizada que te funda
já que em teu nome és isso que és.
E se a linguagem não se faz poema
teu nome nascituro, morituro nome
resta inerte, imóvel, inútil numa dúvida.
(Loureiro: 2017, 175–82)

Portanto, o mito habita e é habitado na linguagem, cheia de mistérios entre desvelar e velar da *phýsis*:

Oh! Tu, ora instalado na palavra
entre nós habitando no poema,
morador que também é sua morada
onde tudo o que é se faz em sendo.
Oh! Tu, que de poesia a terra habitas
seja exilado nas ilhas de um poema
ou nas areias sem fim de maiandeusas,
esse teu ser de silêncios e de ausências
é na palavra que instaura tua vida.
Tu vives na palavra de uma espera
ou na palavra da ausência

e na presença
de rosnares de orgasmos numa alcova.

(Loureiro: 2017, 175–82)

E possibilita o regozijo do amor acontecendo como linguagem, quando exaltada no poema:

Oh! Palavra em festa na linguagem,
essência de alegria, gozo, canto,
existência do ser sendo prazer.
Teu reino não se nutre de conquistas
nem ouros
nem tesouros.
Teu reino é o dos fonemas
onde habitas e danças
rejubilas
e morres sem morrer
pois ressuscitas
cada vez que um relato te relata
ou que suspira em sílabas de espera
a cunhã que na rede te soletra.
Entrelaçado efêmero no eterno.

Divindade recolhida na palavra.
Palavra-templo que te abriga e de onde
errante sacerdote de Dioniso
vagas nas margens dos rios e do desejo
polinizado nos lábios que te chamam

Teu nome vela o ser e o ser desvela
na suprema solidão de seu destino
e brota como um peixe à flor das águas
desse rio de desejo submerso
na fêmea que te sonha ou que te fala.
Em sílabas teu ser se faz eterno
enquanto és o desejo de um desejo,
a espera de uma espera de uma espera.
Tu és pelo que és e o que não és.
Teu leito já não é praia ou canoa,
mas a página onde a lua espelho espelha
na encantaria da linguagem que é a poesia.

(Loureiro: 2017, 175–82)

Ao cantar o mito da encantaria inaugural do mundo na imagem do Boto, Paes Loureiro o eleva à linguagem sagrada que embriaga e conduz à procura do ser de si mesmo pelo rio do devaneio, do imaginário dos mitos e das lendas amazônicas. O poeta convida-nos, a todo momento, por entre sua poética, a pensar a linguagem como templo do mistério do ser, na qual devemos nos abrigar para que possamos nos lançar em profunda e radical travessia pelo rio esfumado de nós mesmos. E o poeta o faz, exaltando a Linguagem como única morada do Mito que se faz em Verdade.

Considerações finais

É, portanto, uma poética que acontece em total liberdade de pensamento, entretanto, em diálogo com o imaginário ama-

zônico submerso nos rios e oriundos das florestas da região, “onde habitam os encantados, os deuses da teogonia cabocla” – e a atmosfera universal que impregna toda poesia como linguagem. Dessa maneira, a poesia de João de Jesus Paes Loureiro possui vigor poético dos mais salutareos para a literatura brasileira, visto que cria uma poética que se revela em si mesma pelos mitos amazônicos e, a partir disso, propõe uma procura pelo próprio do humano.

A poesia de Paes Loureiro cria um cosmos ético-mítico-poético quando possibilita, pela linguagem, a criação de mundo originada da relação do homem amazônico com a natureza. Na paisagem amazônica criada pelo poeta, a natureza devora o homem, produzindo uma imagem personificada no real. Logo, podemos observar que a *poética do imaginário* proposta pelo autor desvenda a relação entre o real e o imaginário devaneante, para a qual o mais importante é o “e”, o entre, o esfumado que conduz à linguagem como acontecer apropriante pela palavra. Por fim, chegamos à conclusão de que a poética criada pelo poeta contribui para o conhecimento como revelação em imagens-questões do humano, possibilitando que este se reconheça como entre-acontecer do real que, atravessando o rio-mítico da linguagem, vai desvelando-se em mistério de aprendizagem poética.

Referências

- ANAXIMANDRO. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.
- ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, pp. 231-55.
- BRAGA, Diego. “A terceira margem do mito: hermenêutica da corporeidade”. *Terceira margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Ano XIV, n. 22, pp. 51-64, jan.-jun, 2010.
- CARVALHO, Taís Salbé. *O pacto da escuta em Grande Ser-Tão: Veredas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2017, v. 9. Coleção Pensamento Poético.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de poética e pensamento*. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>>.
- _____. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- _____. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Filosofia grega: uma introdução*. Teresópolis: Daimon Editora, 2010.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas*. Vol. 1. São

- Paulo: Escrituras Editora, 2000a.
- _____. *Obras reunidas*. Vol. 2. São Paulo: Escrituras Editora, 2000b.
- _____. *Obras reunidas*. Vol. 3. São Paulo: Escrituras Editora, 2000c.
- _____. *Obras reunidas*. Vol. 4. São Paulo: Escrituras Editora, 2000d.
- _____. *Encantarias da palavra*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará. 2017.
- NUNES, Benedito. “O nativismo de Paes Loureiro” In: *Obras reunidas*. Vol. 1. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.
- VICO, Giambattista. *La Science Nouvelle*. Tradução de Christiane Trivulzio. Paris: Gallimard, 1993.

Resumo

O presente trabalho aborda o mito, a linguagem e a verdade como questões originárias do humano, na poesia de João de Jesus Paes Loureiro. A partir do exercício de escuta crítica dos poemas escolhidos, percebemos que o poeta incorpora em sua obra costumes, falares, devaneios encantados pelos mitos amazônicos, traduzindo-os em linguagem poética que convida o leitor ao questionamento de si como homem humano. Esse engajamento, ou “radicação” poética, se dá no vigor de incorporar a raiz da arte poética à entidade coletiva de sua região, a Amazônia, mais especificamente, à cultura própria das populações ribeirinhas, originária de comunidades indígenas. Para tal exercício, dialogamos com autores que trazem luz a essas questões, como Braga (2010); Carvalho (2017); Castro (2011); Heidegger (1998, 2012), Leão (2010) e Nunes (2000). Concluimos que a poética de Paes Loureiro acontece em total liberdade de pensamento, convocando-nos a pensar a linguagem como templo do mistério do ser, onde devemos nos abrigar para que possamos nos lançar em travessia pelo rio esfumado de nós mesmos. E o poeta o faz, exaltando a Linguagem como única morada do Mito que se faz em Verdade.

Palavras-chave: mito; linguagem; verdade; poética amazônica; Paes Loureiro.

Abstract

This work addresses myth and language, as issues originating from the human, in João de Jesus Paes Loureiro’ poetry. From the critical listening exercise of some chosen poems, we demonstrate that the poet incorporates habits, speeches, daydreams enchanted by Amazonian myths, translating them into poetic language that invites the reader to question himself as human. This engagement, or poetic “rooting”, takes place in force as it incorporates the root of poetic art to the collective entity of

its region, the Amazon, more specifically, to the culture of the riverside populations, originally from indigenous communities. To develop our investigation, we sought the support of authors who shed light on these issues, such as Braga (2010); Carvalho (2017); Castro (2011); Heidegger (1998, 2012), Leão (2010), and Nunes (2000). We conclude, therefore, that Paes Loureiro's poetics takes place in total freedom of thought, inviting us to think of language as a temple of the mystery of being, where we must shelter so that we can launch ourselves across the smoky river of ourselves. And the poet does so, extolling Language as the only dwelling of the Myth that takes places as Truth.

Keywords: myth; language; truth; amazonian poetics; Paes Loureiro.

Recebido em 29 de outubro de 2021.

Aceito em 27 de março de 2022.

Uma leitura de *Manual de flutuação para amadores*, de Marcos Siscar

Juliana dos Santos Gelmini*

O livro de poesia *Manual de flutuação para amadores* (2015), de Marcos Siscar, anuncia desde o título um estado de instabilidade, mobilidade, liquidez: o ato de flutuar. Em entrevista à revista *Suplemento Pernambuco*, o poeta-crítico diz que “a inquietude e a fragilidade, em poesia, são modos de abertura para o mundo, evidências de uma relação com as coisas que é cuidadosa e, ao mesmo tempo, problematizante” (2016, n.p.). E afirma: “não há como ter o “pé no chão” (num sentido existencial ou político) sem considerar esse imponderável, isto é, aquilo que nos faz *flutuar*, que escapa do nosso controle, que nos priva de nossas certezas imediatas” (2016, n.p.).

Tal estado de “flutuação” desloca os corpos (do poeta, dos poemas, dos leitores, por exemplo) em uma perspectiva de elevação, de altura, vertigem. Por outro lado, nos revela a possibilidade iminente de naufrágio, afogamento ou asfixia. A poesia é colocada, aqui, como um ensaio do olhar, um modo de oferecer um ponto de vista, como diz Marcos Siscar: “a poesia constrói uma perspectiva sobre o mundo”, sendo “um discurso sobre o mundo” (2016, n.p.).

* Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Literatura Brasileira (UERJ) e licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Trata-se de um tipo de perspectiva que, em um jogo com escalas, nos dá a ver paisagens em trânsito, como revelam os subtítulos das respectivas seções: “Leis do empuxo”, “O peso e o chão”, “História da gravidade”, “O parapeito da vertigem” e “Cartografia mínima”.

Paisagens em deslocamentos que nos movem em espaços de fronteira entre a altura e o chão, a vertigem e o afogamento, o teor lírico e o crítico — o que fica em suas paisagens poéticas é o fluxo, o efêmero, a metamorfose. Em Siscar, esse estado de poesia oscila, em busca “não da palavra exata/ mas da palavra volátil/ que dê perspectiva ao vazio onde ainda/ caberia um mundo” (2015, 14). Retomamos, assim, o discurso da crise lido como potência criativa, em uma poesia que flutua, movente, ou seja, aberta a “outra modalidade de começo” (Siscar: 2015, 15), conforme o poema a seguir:

GÊNESIS

não há e nunca houve
big-bang
apenas metamorfose
tudo sempre existiu ou melhor
a transformação de tudo em tudo
do fusional ao esfuziante
turbilhão de cortes e de costura
devastação luxuriante como
as formas novas ou melhor as formas
que se reconhecem como novas
recompostas como formas

não as da origem
nem as da cesura
outra modalidade de começo
urgências de começo luxúria de começos
como de manhã às vezes um sol no vidro
um corpo ao sol e a intumescência da sombra
apenas o desejo de que comece ainda
outra vez quem
dera

(Siscar: 2015, 15)

O metapoema “Gênesis” gira em torno da metamorfose contínua. Nesse sentido, a ideia intertextual da gênese bíblica, “no princípio era verbo”, é deslocada para a dimensão metalinguística. A busca pela “Gênesis” é experienciada no próprio fazer dessa poesia que se espia, enquanto a figura do poeta, do artista, é problematizada como “recriador”. A busca pela recriação do mundo, portanto, é pesquisada a partir da composição do poema.

Em cenas panorâmicas, a paisagem poética é projetada a partir da perspectiva da altura, em jogo com a escala telescópica ou “via satélite”¹. Contudo, a perspectiva é móvel. No decorrer dos versos, ela também foca o plano do detalhe, em uma espécie de zoom, como em: “como de manhã às vezes um sol no vidro/ um corpo ao sol e a intumescência da sombra”. A imagem

¹ A expressão “via satélite” faz referência ao título do livro *Interior via satélite* (2010), de Marcos Siscar.

do “corpo ao sol” pode ser lida como metáfora do “nascer” do próprio poema, sendo um corpo feito com palavras. Iluminação solar que, atrelada ao ciclo da natureza, remete aqui aos valores de princípio da vida e da lembrança. Contudo, a luminosidade vívida torna mais perceptível a imagem de morte e de esquecimento figurada na “intumescência da sombra”, no mesmo verso.

Há, assim, uma tensão entre o valor de vida inaugural (“corpo ao sol”) e de morte (“intumescência da sombra”) que nos revela um motivo central desse poema: a efemeridade da existência, como vemos em:

a transformação de tudo em tudo
do fusional ao esfuziante
turbilhão de cortes e de costura
devastação luxuriante como
as formas novas ou melhor as formas
que se reconhecem como novas
recompostas como formas

É subvertido em “metamorfose” o princípio absoluto do mito da criação, sustentado pelos discursos de cosmogonia bíblico (intertextualidade do título “Gênesis”) e científico em “big-bang” (segundo verso). Consonante ao pensar crítico de Siscar, essa hipótese da metamorfose, associada aos valores de efemeridade e deslocamento, problematiza a ideologia do discurso apocalíptico da crise. Como explica Siscar, no livro *De volta ao fim*, “o discurso sobre o fim da vanguarda (mas também sobre o fim da poesia, o fim da arte e, eventualmente, o fim do mundo) constitui-se como

um deslocamento, isto é, como uma metamorfose do espírito crítico associado à tradição poética moderna” (2016, 15). E continua: “se não há um ‘após’ às vanguardas, à arte, ao mundo, é porque não há “fim” propriamente dito, independente da linguagem na qual esse fim é enunciado” (2016, 15).

O que há é “apenas o desejo de que comece ainda/ outra vez quem/ dera”, como vemos nos últimos versos. A expressão “quem dera”, desdobrada pelo *enjambement*, revela a impossibilidade dessa “Gênese” como princípio original, em uma negação da criação associada à hipótese de originalidade. O que há, portanto, é uma recriação construída, aqui, pela hipótese da metamorfose contínua, a partir da matéria que já existe, conforme observamos em: “as formas novas ou melhor as formas/ que se reconhecem como novas/ recompostas como formas”. No plano semântico, o *enjambement* desloca as possibilidades de leitura do que reconhecemos como “formas”; e, no sentido metalinguístico, problematiza o aspecto formal do que reconhecemos como um poema, questão lida pela ensaística de Marcos Siscar como potência da chamada “crise de verso”.

Marcos Siscar, no ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos”, do livro *Poesia e crise*, diz que a problemática em torno da “crise de verso”, proposta no ensaio referido de Mallarmé, é mal colocada pela “pedagogia concretista” (2010, 105) como “crise do verso”, sendo lida como o fim do ciclo histórico do verso. De acordo com o autor,

a ideia de *retorno*, portanto, baseia-se na crença de que se tenha perdido a potência crítica da poesia contida

na afirmação central dos manifestos concretistas, que dava “por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)”². Ora, o verso só pode ser concebido como um retorno (e, portanto, de certo modo, como um anacronismo crítico) se admitirmos, justamente com os poetas concretistas, que ele tenha sido substituído ou interrompido historicamente em algum momento. [...] Só atribuindo ao visual o monopólio histórico da renovação poética é possível considerar o verso como espaço esvaziado de potência criativa (2010, 104).

Segundo Siscar, “a crise *de* verso não designa uma interrupção ou colapso histórico do verso; antes, uma irritação *do* verso, dentro do verso, e a propósito dele. Uma *crise de verso* [...] é a situação na qual ele se manifesta irritado, enervado, em estado crítico” (2010, 107-108). Assim, a figura do verso é colocada como centro do debate sobre o discurso da crise, compreendido como “modo de nomear um estado de poesia, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do ‘quase’” (Siscar: 2010, 113).

Em outras palavras, o discurso da crise pode ser lido como modos de experimentação da forma, sendo o verso colocado como relevante recurso, conforme vemos na poesia atual, a partir de mecanismos como cesura e *enjambement*, entre outras estratégias. Masé Lemos afirma que “o ritmo se dá pelo corte,

² CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1975, p. 156.

imprimindo à língua um modo singular de falar, um estilo próprio. A crise não seria a proclamação do fim do verso, mas antes o questionamento de formas tradicionais e engessadas de cortar e, portanto, ritmar o poema” (2011, 23). Como diz Siscar,

colocando a figura do verso como matriz da reflexão sobre a própria crise, é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da cesura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas “técnica”, mas também histórica e cultural (2010, 109).

Siscar nos lembra ainda que “aquilo que chamamos a forma de um poema não se qualifica simplesmente como estilo de um texto, estilo de um autor, mas como modo de relação com a crise, com o paradoxo da forma” (2010, 115). E mais adiante: “isso não exclui nem mesmo poemas escritos em métrica regular, que podem estar em tensão permanente com o problema de sua suposta singularidade e, mais ou menos explicitamente, com a questão da crise” (2010, 115), conforme vemos na poesia de Paulo Henriques Britto, por exemplo. Portanto, “não há retorno ao verso. O verso (do latim *versus*, retorno) já significa o retorno, já mobiliza o retorno: repetição da linha e deslocamento da linha. Do mesmo modo, não há nada *além* do verso em poesia” (Siscar: 2010, 116).

Essa “indecisão da forma” (nos termos de Annita Costa Malufe), a variação no seu uso, atravessa a experimentação poética de Marcos Siscar como “potência que a poesia tem de

encarnar o instável, o frágil, o corpo em estado – contínuo, ininterrupto – de mudança” (Malufe: 2012, 170). Assim, a paisagem móvel é composta em formas móveis, em um “turbilhão de cortes e de costura”, como lemos em “Gênesis”. No plano estrutural, a temática da metamorfose é construída em versos variáveis que marcam o ritmo do poema, a partir de procedimentos específicos como cesura e *enjambement*, junto à ausência de pontuação e ao uso de letras minúsculas. A insistência na repetição também marca o ritmo na estrutura do poema que, em sua única estrofe com vinte versos consecutivos, gira em torno das palavras “tudo”, “formas” e “começo”. A repetição é explorada também a partir de variantes semânticas, como nas palavras “metamorfose” e “transformação”, por exemplo.

Além disso, o recurso da repetição das palavras é utilizado como um mecanismo de recriação das palavras conhecidas, segundo explica Sant’Anna: “repete-se para recriar-se” (2008, 237). Com isso, o movimento rítmico circular do poema é construído, a partir do uso de mecanismos como reiteração, cesura e *enjambement*. Segundo Annita Costa Malufe, as palavras repetidas “atuam quase como refrãos, ritmando e mesmo confundindo nossa leitura mais linear” (2012, 165)³. Por sua vez, o uso do *enjambement* generalizado “faz com que os versos do poema se emendem e criem continuidades que seriam inesperadas em uma sintaxe mais comum. São fragmentos colocados em *loop*” (Malufe: 2012, 165-166).

³ Cabe dizer que a citação de Malufe diz respeito à análise do poema “não não devo ser o único a apertar o passo”, do livro *Metade da arte* (2003), de Marcos Siscar. Contudo, em sua poética, nota-se a recorrência do uso de alguns recursos.

Em “Gênesis”, também vemos a questão do silêncio que atravessa a poética de Siscar, com “um certo embaralhamento do ‘dizer’ ou daquilo que é dito, abrindo o poema para a possibilidade de dizer de outros modos, dizer até mesmo sem palavras, deixando o silêncio aparecer por detrás do excesso de palavras” (Malufe: 2012, 166). Pode-se falar, com Malufe, em “uma espécie de palavrório vazio, em palavras que giram e giram em torno de si mesmas ou do nada – imagem que o poeta Michel Deguy utiliza em seu prefácio ao livro de Siscar, ao dizer que o poema usa de rodeios, gira em torno de algo (*tourner autour du pot*), daquilo que se esquiva” (Malufe: 2012, 166), assim como observamos, em “Gênesis”, nos giros em torno das palavras referidas (“tudo”, “formas” e “começo”, por exemplo). O silêncio é construído “– por meio da frase, do dito, do enunciado – como espaço da alteridade, do enigma que, entretanto, possibilita a interlocução e sempre acaba por construir sentido” (Lemos: 2011, 41). Afinal, “(silêncio) o silêncio diz” (Siscar: 2010, 17)⁴.

Portanto, na poética de Siscar, esse inespecífico “estado de poesia” (Siscar: 2010, 113) é tomado como potência de experimentação, “em conjuntura de crise que nada finda” (2010, 113), como também vemos no poema a seguir:

DO INTERESSE DO LIXO

muito do que mais gosto encontrei no lixo / ou pres-
tes a ir para o lixo / coisas muito manuseadas ou pouco

⁴Verso do poema “Ficção de início” do livro *Interior via satélite* (2010).

queridas / colocadas na calçada para o serviço público
/ atiradas em terrenos baldios perdidas / em caminhos
de sítio artificios / expostos em estado contingente

coisas usadas não são apenas úteis novamente / elas
pedem uma história de seu antigo emprego / uma teo-
ria de suas marcas / (manchas de vinho ou de café por
exemplo / nas páginas de um velho livro) / onde a coisa
me compete / a competir para que seja minha

nem tudo compete ao catador/ coisas velhas em exaus-
tão de mundo / cores intensas de interesse improvável /
nem tudo precisa ser renomeado / aparelhos sem libido
desses / que quedos e mudos são espelhos / muito relu-
zentes para pobres trapeiros

o que foi usado não precisa/ ser reciclado encadernado
como novo/ o que vem do uso carece ser/ ocupado rees-
crito como o primeiro livro/ de um gênero curioso ex-
posto à fratura/ em conjuntura de crise que nada finda/
ou apenas isso um desejo de mundo

(Siscar: 2015, 40)

O metapoema “Do interesse do lixo” nos instiga com sua forma híbrida, sendo composto em quatro estrofes que se assemelham a parágrafos. O que nos chama atenção é que a cesura dos versos é marcada pelas barras, como se fossem citados em um texto em prosa. Como sabemos, o uso de barras é um recurso uti-

lizado para indicar versos citados em uma mesma linha. Nota-se que as barras e os parênteses são os únicos sinais de pontuação do poema e cadenciam o ritmo poético, junto aos procedimentos de extrapolação da cesura e do *enjambement*, como também do uso contínuo de letras minúsculas, por exemplo.

Em um contorno retangular, esse poema remete, em algum nível, à mancha gráfica da prosa. Segundo Siscar, em entrevista ao portal *Globo.com*, tanto “verso” quanto “prosa” são dispositivos possíveis de um poema:

acho interessante o efeito que podemos criar fazendo prosa com recursos típicos do verso – o corte do verso não deixa de ser uma espécie de “pontuação”, com uma respiração específica, que me interessa muito – e fazendo versos a partir de determinadas exigências de sentido que são comuns na prosa (2015, n.p.).

Vemos, aqui, uma aproximação entre poesia e prosa, verso e linha, “o passo de prosa da poesia contemporânea” (nos termos de Florencia Garramuño): “o *pôr em crise* essa identidade entre poema em verso e em prosa se torna um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico” (Garramuño, 2014, 81). Vemos, portanto, uma variação no uso da forma, em torno de uma poesia inespecífica, em estado de mudança contínua. Masé Lemos nos lembra, em referência a Siscar, que a crise “não significa o ‘abandono da linha interrompida a que chamamos verso’, mas o ‘investir de suas variações’” (2011, 22-23).

Nesse poema, a pesquisa do verso também é experienciada a partir do procedimento de insistência na repetição. No caso, a reiteração gira em torno do campo semântico da palavra “lixo”, um dos motivos centrais do poema, conforme já anuncia o título “Do interesse do lixo”. As sobras da sociedade capitalista são tomadas como matéria de interesse, como vemos em: “muito do que mais gosto encontrei no lixo / ou prestes a ir para/ o lixo”. O poema é construído, assim, a partir de um estado de atenção aos restos, àquilo que é considerado como insignificante, inútil, agora tomados como matéria de poesia.

Trata-se de um discurso poético que subverte a lógica utilitarista e consumista do sistema, valorizando, assim, uma ordem subjetiva do afeto, da memória, como vemos no apreço pela “teoria das marcas” das coisas usadas: “(manchas de vinho ou de café por exemplo / nas páginas de um/ velho livro)”. Observa-se que as marcas retratadas, aqui, se afastam da lógica funcional para responder a uma ordem afetiva de testemunho, lembrança, nostalgia. De algum modo, elas nos sobrevivem, sendo tomadas como superfícies de memórias, como testemunhas que fazem perdurar nossa breve passagem no mundo.

Além disso, em uma leitura comparada com o poema “Gênesis”, novamente, observamos a busca por “outra modalidade de começo”. Mas, diferentemente da perspectiva da altura, as cenas são projetadas a partir da perspectiva do chão (“calçada”, “terrenos baldios”, “caminhos de sítios artificios”, por exemplo) e focalizam uma paisagem material, telúrica, composta por pequenas coisas inespecíficas, o ínfimo: “aparelhos sem libido desses / que quedos/ e mudos são espelhos / muito reluzentes para pobres trapeiros”.

O olhar subjetivo dos “pobres trapeiros” subverte “aparelhos sem libido” em “espelhos muito reluzentes”. Assim, o olhar para as grandezas do ínfimo desloca a perspectiva do chão à altura, aproximando suas frágeis fronteiras em um estado que pode ser considerado como sublime. No sentido metalinguístico, o poeta pode ser comparado às figuras dos “pobres trapeiros” e do “catador”.

Contudo, esse poeta do chão adverte, na terceira estrofe: “nem tudo compete ao catador”, “nem tudo/ precisa ser renomeado”, e na última: “o que foi usado não precisa/ ser reciclado encadernado como/ novo/ o que vem do uso carece ser/ ocupado reescrito como/ o primeiro livro”. Como em “Gênesis”, há a problematização da questão do “novo” como matéria de poesia. Mais uma vez, o poema gira em torno da metamorfose, do deslocamento a partir do “que vem do uso”, “em conjuntura de crise que nada finda/ ou apenas isso um desejo/ de mundo”.

Nesses últimos versos, vemos “um desejo de mundo” recomposto pela materialidade da reescrita, a partir de um “lixo cuidadosamente escolhido” (Siscar: 2015, p.42)⁵ — um desejo de construir o poema como espaço de habitação que é, paradoxalmente, posto em constante deslocamento.

Em ambos os poemas, a metamorfose contínua é feita a partir da matéria que já existe, em estado contingente: “coisas velhas em exaustão de / mundo / cores intensas de interesse improvável”. Matéria para a experimentação “de um gênero curioso exposto à fratura”. O poema? Qual seria “o nome disso”?

⁵“Lixo cuidadosamente escolhido” é o título de um dos poemas de *Manual de flutuação para amadores*.

NOME DISSO

poesia é o nome disso? é o que voltando a si se abandona?

tem outra graça ou vive de sua fama? acende-se ao ser
[chamada pelo nome?

melhor dizendo poesia é o nome ou é quando e onde se
[incendeia?

flutua em nossas mãos cansada enquanto brilha?

é o martelo que edifica ou o rascunho de seu erro?

pantera em noite escura? armário para os nomes mais
[vermelhos?

buraco de silêncio na parede dura? ódio da chuva fina?

qual é o nome da poesia?

(Siscar: 2015, 76)

O metapoema “Nome disso” propõe um modo de investigar, a partir do fazer poético, o conceito de poesia, ou melhor, daquilo que chamamos de poesia, e gira em torno das palavras “poesia” e “nome”. Os espaços em branco entre as estrofes compostas por sete monósticos e um dístico configuram o silêncio que, aberto em sua pluralidade de sentidos, pode ser lido como espaço de enigma e, ao mesmo tempo, de interlocução. Como

elucida Steiner, “o silêncio funda um outro discurso que não o comum; entretanto, é linguagem de grande teor significativo” (1988, p. 73). O silêncio também compõe o ritmo do poema, junto ao uso de recursos recorrentes em sua poética, a cesura e o *enjambement*, como vemos em: “tem outra graça ou vive de sua fama? acende-se ao ser chamada/ pelo nome?”.

Segundo Marcos Siscar, em entrevista ao *Suplemento Pernambuco*, “o uso desses recursos, que às vezes soam como *ruídos* para o leitor, é uma tentativa de criar estranhamento, de sensibilizar o leitor para o fato de que alguma coisa está acontecendo ali, naquele texto, da qual ele precisa participar” (2016). E, mais adiante, ele diz:

o que tento fazer é criar uma sensação de artificialidade que obriga o leitor a fazer escolhas de leitura (se lê a frase até o final do verso, ou se conecta a frase com o verso seguinte, por exemplo). E assim ele acaba por perceber que a ambiguidade, em determinadas circunstâncias, não é uma perda de sentido, necessariamente. Ela é capaz de associar sentidos que se iluminam, uns aos outros (2016).

Afinal, “poesia é o nome disso? é o que voltando a si se abandona?”. Em um ritmo circular, o último verso volta ao primeiro: “qual o nome da poesia?” Como explica Siscar, na entrevista referida, “em muitas circunstâncias, as perguntas são muito mais decisivas do que as respostas” (2016). A proposta aqui não é ancorar certezas. Mas, antes, refletir sobre esse estado de poesia que, em fluxo de transformação contínua, nos faz flutuar.

Referências

- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LEMOS, Masé. *Marcos Siscar por Masé Lemos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. Ciranda da Poesia.
- MALUFE, Annita Costa. “A poesia-em-crise ou a indecisão da forma”. *Revista FronteiraZ*. São Paulo, n. 8, pp. 162-170, jul 2012. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/849>>. Acesso em: 22 de out. 2021.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- _____. *Interior via satélite*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- _____. *Manual de flutuação para amadores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- _____. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- _____. Marcos Siscar escreve poemas sobre a insustentável leveza do ser. Portal *Globo.com*. 20 de dezembro de 2015. Entrevista concedida a Luciano Trigo. Publicada em dezembro de 2015. Disponível em: < <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/marcos-siscar-escreve-poemas-sobre-insustentavel->

leveza-do-ser.html>. Acesso em: 22 de out. 2021.

_____. Entrevista [Marcos Siscar]. *Suplemento Pernambuco*. 29 de fevereiro de 2016. Entrevista concedida a Yasmin Taketani. Publicada em 29 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1549-entrevista-marcos-siscar.html>>. Acesso em: 22 de out. 2021.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Companhia das Letras: São Paulo, 1988.

Resumo

O poeta-crítico Marcos Siscar (São Paulo, 1964) ocupa um lugar de destaque na poesia brasileira contemporânea. Segundo Anitta Costa Malufe, “Siscar é sobretudo um poeta no qual não seria possível separarmos pensamento e poesia, prática reflexiva e prática de escrita” (2012). O objetivo deste ensaio é propor uma leitura da produção poética e ensaística de Siscar, articulada em torno do discurso de poesia e crise. Para tanto, analisaremos metapoemas selecionados de *Manual de flutuação para amadores* (7Letras, 2015), que tematizam a problemática da crise e se alimentam dela como potência criativa, além de encarnarem “o estado de crise em sua estruturação, suas configurações, seus ritmos” (Malufe, 2012). Em diálogo com a produção poética referida, tomaremos por base, principalmente, os pensares críticos de *Poesia e crise* (Unicamp, 2010) e *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea* (7Letras, 2016). No que se refere à teoria crítica sobre sua poética, valemo-nos, em especial, dos pensares de Masé Lemos, em *Marcos Siscar por Masé Lemos* (EdUERJ, 2011), e de Anitta Costa Malufe, no artigo “A poesia-em-crise ou a indecisão da forma”, publicado na revista *FronteiraZ*, em 2012.

Palavras-chave: Marcos Siscar; poeta-crítico; poesia e crise; poesia brasileira contemporânea.

Abstract

The poet-critic Marcos Siscar (São Paulo, 1964) occupies a prominent place in contemporary Brazilian poetry. According to Anitta Costa Malufe, “Siscar is above all a poet in in whose poetry it would not be possible to separate thought and poetry, reflective practice and practice of writing” (2012). This essay aims to propose a reading of Siscar’s poetic and essayistic production, articulated to the discourse of poetry and crisis. Therefore, selected metapoems from *Manual de flutuação para amadores* (7Letras, 2015) that address the issue of crisis and

feed on it as a creative power are analyzed. Besides, these metapoems also embody “the state of crisis in its structure, its configurations, its rhythms” (Malufe, 2012). In dialogue with the aforementioned poetic production, we will take as a support, mainly, the critical thoughts of *Poesia e crise* (Unicamp, 2010), and *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea* (7Letras, 2016). With regard to critical theory about his poetics, we draw, in particular, on the thoughts of Masé Lemos, in *Marcos Siscar por Masé Lemos* (EdUERJ, 2011), and Anitta Costa Malufe, in the article “A poesia-em-crise ou a indecisão da forma”, published in *FronteiraZ*, in 2012.

Keywords: Marcos Siscar; poet-critic; poetry and crisis; contemporary Brazilian poetry.

Recebido em 28 de outubro de 2021.

Aceito em 27 de março de 2022.

Outro defunto autor na literatura brasileira: masculinidades e relato pós-morte em *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto

Cloves da Silva Junior*

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em livro em 1881, é reconhecido como um divisor de águas, tanto na prosa machadiana quanto na literatura brasileira. Enunciado pelo defunto autor Brás Cubas, o romance apresenta a história do narrador-protagonista simultaneamente aos comentários sobre o processo de composição e edição de seu livro, bem como faz críticas ferinas à sociedade da época. Brás principia a narração a partir da morte para depois rememorar a vida até sua concepção; uma vida que foi planejada para que ele estivesse em um lugar de destaque na sociedade. Em diálogo constante com o leitor, traço marcante da irreverente escrita machadiana, Brás narra seus amores e suas frustrações.

Mais de um século depois da publicação dessa obra, surge na literatura brasileira contemporânea outro defunto autor: Constantino Curtis, um advogado que morreu aos 51 anos, narrador-protagonista de *Cloro* (2018), de Alexandre Vidal Porto. Na primeira parte da obra, intitulada “Eu”, Constantino se apresenta

* Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (Campus Itumbiara), e professor efetivo da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás (SEDUCE/GO). Doutor em Letras e Linguística – Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).

e inicia seu relato a partir de sua morte, assim como Brás Cubas. No entanto, diferentemente do narrador machadiano, Constantino só revela as condições de seu falecimento no último capítulo dessa primeira parte, o que cria um certo suspense ao longo da narração. Após falar sobre a morte, o narrador-protagonista rememora que, aos oito anos, foi chamado de “bicha” pelo colega de escola Marcos Bauer, acontecimento que impulsiona uma série de repressões de sua sexualidade e uma tentativa de adequação a uma masculinidade hegemônica.

Constantino relata seus namoros com mulheres, o casamento com Débora e o nascimento dos filhos André e Léa, que foram elementos cruciais para que ele pudesse compor o seu “kit de homem de bem” no intuito de sobreviver em sociedade como um homem “normal”. No entanto, a morte do primogênito motiva a libertação da sexualidade reprimida diante da consciência da brevidade da vida. A partir disso, o narrador aventura-se sexualmente com dois homens até encontrar sua paixão: o diplomata Emílio.

Ainda nessa primeira parte da narrativa, Constantino relata sua viagem ao Japão, que culmina com a sua morte em uma sauna gay. Na segunda parte, intitulada “Os outros”, seis narradores distintos apresentam suas percepções e pontos de vista sobre Constantino, as condições de sua morte e sua sexualidade. Além disso, o romance contém um epílogo em que o narrador-protagonista revela mais alguns detalhes sobre sua morte e expressa como se sente após seu relato-desabafo.

Como a ideia de defunto autor, em nossa literatura, é inaugurada e definida a partir de Brás Cubas, o propósito deste artigo é analisar o romance de Alexandre Vidal Porto em uma perspec-

tiva comparativa com a obra machadiana, levando em consideração os aspectos formais e temáticos, com ênfase no primeiro romance. Para tanto, a discussão será apresentada em duas seções: na primeira, serão abordadas as questões relativas à identidade sexual e de gênero de Constantino Curtis, com foco na adequação à masculinidade hegemônica e sua posterior desconstrução; na segunda, será discutido como os aspectos temáticos conectam-se à forma literária, tendo em vista que o narrador-protagonista só encontra a possibilidade de “sair do armário” em um relato pós-morte, longe dos julgamentos da sociedade.

O “kit do homem de bem”: a adequação a um padrão de masculinidade

No princípio da narração enunciada por Constantino, especificamente nos capítulos dois e três da primeira parte, há um jogo interessante em relação aos títulos, respectivamente: “a identificação do corpo”, em que ele discorre sobre sua casca/forma, o simulacro de vida que era visível para as demais personagens; e “a identificação da alma”, o conteúdo, aquilo que estava oculto para os outros e que ele tentava encobrir de si mesmo. Isso provoca uma polarização que envolve o narrador-protagonista em uma luta contínua entre a repressão e o desejo de ser quem ele é, entre forma e conteúdo; um embate que o leitor acompanha durante toda a narrativa.

Conforme mencionado, é a partir do momento em que Constantino é chamado de “bicha” que o processo de construção de uma outra identidade se inicia. O colega Marcos Bauer, vigi-

lante e representante da masculinidade hegemônica na escola, é quem nomeia e define a identidade do narrador-protagonista. Ao se estabelecer como representante de um modelo exemplar de masculinidade, Marcos coloca Constantino como o diferente. Nesse sentido, já que as identidades são elaboradas a partir da diferença (Silva: 2014), o narrador-protagonista rejeita a identidade definida por Marcos Bauer e passa a reconfigurar seus modos de estar no mundo a partir do afastamento de quaisquer gestos, atitudes e comportamentos que o relacionassem à homossexualidade e o distanciassem do modelo padrão de masculinidade. Inclusive, Constantino chega a relatar que agradeceu a Marcos, durante muitos anos, pelo aviso “de que ser bicha não era bom” (Porto: 2018, 17).

Raewyn Connell e Rebecca Pearse explicam que “a crença de que distinções de gênero são ‘naturais’ faz as pessoas se escandalizarem quando alguém não segue o padrão [...]. A homossexualidade é, então, classificada como não sendo algo natural, como algo mau” (2015, 37), como algo que precisa ser policiado para que não exista, para manter a ordem. Assim, a sociedade conta com vários mecanismos que “são parte de um esforço social enorme para canalizar o comportamento das pessoas. Ideias sobre comportamentos adequados a cada gênero circulam constantemente” (Connell; Pearse: 2015, 38) a partir de várias instituições e discursos que são disseminados nas diversas esferas sociais.

Quando Pierre Bourdieu trata das estruturas de dominação masculina – que promovem o masculino a uma posição de superioridade ao mesmo tempo que inferioriza o feminino –, ele destaca que tais estruturas são produzidas historicamente e “são

produto de um trabalho incessante [...] de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (2012, 46). No romance *Cloro*, Marcos Bauer atua como um agente repressor, parte integrante de uma engrenagem que está a serviço de um sistema que pretende evitar a construção de outras masculinidades possíveis, e que provavelmente foi alimentado por instituições como a família e a Igreja – dentre outras –, as quais determinam comportamentos aceitáveis (e esperados) para homens e mulheres.

Após o episódio com Marcos Bauer, Constantino compreende “que a maneira mais eficaz para não ser chamado de bicha era ter uma namorada” (Porto: 2018, 19). A partir desse entendimento, ele orienta toda a sua vida para afastar-se da identidade homossexual. Suprime qualquer traço que não seja associado ao “macho” através de um “esforço cotidiano de reinvenção” (p. 22). Como resultado disso, Constantino estabelece uma identidade heterocentrada, com relações interpessoais protocolares e mecânicas, como se ele tivesse em mãos uma lista e fosse checando o que ele já havia conseguido: namorada, primeiro beijo com alguém do sexo oposto, a popularidade na escola, casamento, vida profissional estável. Ele chega a mencionar que, após o casamento, seu “kit de homem de bem estava quase completo” (p. 32). A completude desse “kit” só viria depois, com os dois últimos itens: a chegada dos filhos André e Léa.

Isso ilustra que a identidade masculina, tanto nesse universo ficcional quanto na realidade empírica, é resultado de um processo de construção que é alimentado constantemente através

de ações performáticas reiteradas. Connell e Pearse afirmam que “ser um homem ou uma mulher, então, não é um estado predeterminado. É um tornar-se; é uma condição ativamente em construção” (2015, 38), e destacam o pioneirismo de Simone de Beauvoir quando ela assegura que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (1967, 9). Para Connell e Pearse, esse princípio “também é verdadeiro para os homens: ninguém nasce masculino, é preciso tornar-se um homem” (2015, 38), o que exige a afirmação e manutenção contínua através das “provas de masculinidade” que são demandadas pela sociedade, isto é, as demonstrações de força, de virilidade, de coragem, de insensibilidade, dentre outras.

O namoro com alguém do sexo oposto funciona como uma proteção social para sustentar a masculinidade hegemônica à qual Constantino decidiu se adequar. Fica evidente no romance o orgulho dos pais do narrador-protagonista ao contar para os amigos e demais personagens sobre o namoro do filho com uma garota. Progressivamente, o casamento com Débora e a concepção dos filhos funcionam como uma validação de sua identidade heterossexual perante a sociedade: não bastava dar o primeiro beijo e namorar, era necessário casar-se e ter filhos. Além disso, era preciso gostar de futebol, outro componente indispensável do “kit de homem”: “eu, embora não gostasse de futebol, também me declarava palmeirense” (Porto: 2018, 34), assim como seu cunhado Sílvio, que, segundo o narrador, era palmeirense fanático. Isso aponta para a demanda contínua de apresentação das “provas de masculinidade”.

Nesse contexto, é interessante apresentar a reflexão de Bourdieu quando salienta que a estrutura de dominação mascu-

lina “impõe suas pressões aos dois termos da relação de dominação, portanto, aos próprios dominantes” (2012, 85). Ou seja, essa estrutura aprisiona e provoca uma série de violências de diversas ordens tanto para as mulheres quanto para os homens, os quais devem permanecer vigilantes em relação à sua própria masculinidade e ainda dar provas para os demais homens. Trata-se de uma série de violências contra si mesmos e depois com os outros (Welzer-Lang: 2001, 463).

Como as relações interpessoais de Constantino eram, de certa forma, mecânicas, ele relata que não desenvolveu relações íntimas com ninguém, muito menos com seus filhos. Esse é um outro traço marcante do ideal hegemônico de masculinidade: a insensibilidade e a frieza, já que o afeto e a emoção são considerados como pertencentes ao universo feminino. A ausência de relações afetivas com seus filhos corrobora a afirmação de que eles eram apenas parte de uma lista, de um roteiro elaborado para manter a masculinidade hegemônica:

Eu sempre quis ser pai. Queria ter essa identidade, assumir essa responsabilidade, desempenhar esse papel. [...] Gostava de que soubessem que, já tão cedo em nosso casamento, eu engravidara minha mulher. Me dava a *sensação de dever cumprido* [...] *Morri e deixei meu DNA no mundo* (Porto: 2018, 41, grifos meus).

Fica evidente que a concepção dos filhos é um dever, um compromisso social para mostrar que ele era um Homem. Constantino indica que está representando um papel, uma per-

formance em que ele quer atuar, impulsionado pelos discursos e instituições vigilantes da masculinidade padrão. Porém, o resultado disso é um pai protocolar com filhos decorativos, assim como é todo o casamento dele com Débora. Constantino precisava dos filhos apenas para falar sobre eles nas reuniões com seus clientes: “em algum momento da conversa, era fatal eu fazer uma referência a eles” (p. 43).

Com a morte do primogênito André, o qual foi assassinado sem que a polícia conseguisse encontrar evidências que explicassem a motivação do homicídio, Constantino resolve mergulhar em sua própria vida, rever o sentido das coisas e refletir sobre a ausência de relações íntimas até com os integrantes de seu núcleo familiar: “queria falar de meu filho de forma íntima e não consigo” (p. 53). Ele não consegue falar do filho, porque não era próximo dele, não era um pai presente. Todavia, é importante destacar que Constantino parece não saber expressar ou elaborar certos sentimentos, o que também é comum na adequação a um modelo de masculinidade, pois a expressão das emoções é característica associada à mulher, não ao homem, conforme indicado anteriormente.

Connell e Pearse afirmam que “o gênero deve ser entendido como uma estrutura social” que estabelece “uma relação específica com os corpos” (2015, 47). Trata-se de “um padrão em nossos arranjos sociais, e as atividades do cotidiano são formatadas por esse padrão”, e aqueles que não obedecem a essa formatação, desafiando as “noções dominantes de masculinidade” (Connell; Pearse: 2015, 42), são alvo de violências diversas, como aquela que Constantino sofreu aos oito anos de idade e todas as outras violências que ocorreram

em decorrência dessa primeira, muitas das quais impingidas pelo próprio Constantino. Um exemplo disso é o problema com a nudez alheia, especificamente a dos homens:

Cresci tendo problemas com a nudez. Não com a minha própria [...]. A nudez que me incomodava era a dos outros homens, porque me causava *curiosidade*. [...] Na aula de educação física, sentia impulso de olhar para os corpos dos meus colegas, mas achava que isso trairia a *natureza que eu rejeitava e queria ocultar*. [...] tinha evitado a nudez masculina que me atraía porque *não sabia o que aconteceria comigo se me permitisse explorar aquele impulso* (Porto: 2018, 72, grifos meus).

Os fragmentos destacados evidenciam que Constantino tinha consciência de que a repressão da homossexualidade não era definitiva: precisava ser reforçada e fiscalizada constantemente. É por essa razão que ele tentava refrear o desejo latente de observar a nudez masculina alheia, receoso de que essa nudez pudesse estimular seus desejos reprimidos. Então, o narrador-protagonista entrega as provas de masculinidade para a sociedade e mantém as portas de seu aprisionamento identitário bem fechadas, sem frestas.

Outra questão interessante da narrativa envolvendo a sexualidade é a referência ao primo da mãe de Constantino, Olavo Pires. Abertamente homossexual, ele não teve uma vida dupla como a de Constantino. De acordo com o narrador-protagonista, o ônus de não ter uma vida dupla, para Olavo, foi o de não ser pai

e ser condenado ao ostracismo familiar. Constantino, por outro lado, não queria isso para si mesmo: “não queria ter a minha vida limitada [...] Queria escolher quem era” (p. 40). No entanto, o relato pós-morte colabora para que ele analise melhor a sua vida e compreenda que sua existência sempre esteve limitada, sujeita às convenções sociais que estabeleceram o modo “correto” de ser homem, convenções às quais Constantino se ocupou constantemente em obedecer: “é engraçado: eu não queria ostracismo, mas acabei ostracizando minha própria natureza, porque eu tinha medo dela. As pessoas se lembrarão de mim, terão uma imagem de mim, só que não serei eu. Será o depois de mim. Foi isso que construí” (p. 40). Essa declaração do personagem demonstra, mais uma vez, a consciência da construção de um outro “eu” que foi operacionalizada a partir do acontecimento com Marcos Bauer. Colocar a vida diante de seus olhos, metaforicamente, permite a Constantino perscrutá-la detidamente, para chegar a uma conclusão que denota certo sofrimento quando relata que ostracizou sua natureza e que a imagem dele a ser lembrada pelos outros será uma construção que não corresponderá a quem ele era.

Um último aspecto a ser observado sobre a identidade sexual e de gênero de Constantino é o comentário que seu cunhado Sílvio faz na segunda parte da obra: “acho muito escroto trair a mulher assim, numa coisa tão fundamental, com uma mentira tão grande. *Quer ser viado? Seja, o problema é seu.* Mas não precisa envolver ninguém, enganar a família toda, esconder a identidade da mulher e dos filhos” (p. 128, grifos meus). A afirmação de Sílvio coloca em discussão duas questões: em primeiro lugar, não bastar querer ser “viado” e vivenciar naturalmente essa

identidade. Conforme destacado, há uma série de instituições e discursos que se ocupam em manter as identidades desviantes sob vigilância e reprimidas. Constatado o menor traço de desvio, surge um arquétipo, como Marcos Bauer, para intimidar e reprimir o desejo de “ser viado”. Logo, diferentemente do que afirma Sílvio, não é um problema individual: há toda uma coletividade envolvida nesses processos de construção das identidades sexuais e de gênero.

Em segundo lugar, a afirmação de Sílvio joga todo o peso da culpa pela traição em Constantino, mas será que apenas ele é “culpado”? Como ele poderia sê-lo, se há um sistema que organiza e define os padrões de gênero aceitáveis para a vida em sociedade? Como ele poderia ser o único culpado, quando há uma série de discursos que afirmam que Constantino não pode ser quem ele é, que precisa ser um outro? Contrariando a afirmação de Sílvio, não, não é simples ser viado e isso não é um problema individual. Aos oito anos, a infância de Constantino foi marcada pela repressão de sua identidade, e isso se prolongou por toda a vida.

É bastante emblemático e significativo que, no início da narração, Constantino relate que estava na escuridão, que não conseguia divisar os limites do espaço em que se encontrava no pós-morte. Essa situação é transformada no desfecho do romance, quando o narrador consegue enxergar a luz após concluir seu desabafo: “recuperei a visão. Tem tanta luz aqui que me encandeou os olhos. Só consigo ver reflexo, só vejo claridade. Olho para mim e não me enxergo. Não identifico a separação entre mim e o resto. Desintegro-me na luz” (p. 150). Esse simbolismo da libertação de Constantino é bastante expressivo se

for considerado que apenas após a morte ele conseguiu se soltar das amarras sociais que o obrigaram a reprimir suas vontades durante 51 anos. Após o desabafo, Constantino entra em comunhão com a luz, passa a fazer parte do todo.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, também pode ser percebido o processo de elaboração da masculinidade do narrador-protagonista, mas sob outra ótica. Brás não apresenta conflitos identitários sexuais e de gênero: ele é aquilo que se espera de um homem de acordo com os preceitos do modelo de masculinidade predominante de sua época e de seu círculo social. Um aspecto interessante no romance machadiano é que o desenvolvimento da masculinidade do narrador está amalgamado à classe social. Isso demonstra diferentes relações de poder que estão ligadas tanto à identidade de gênero quanto à posição ocupada na sociedade. Desde o princípio, quando discorre sobre a sua genealogia, fica evidente a importância do nome e do sobrenome, das influências e favorecimentos sociais que podem ser conseguidos a partir de um padrinho e uma madrinha notáveis perante a sociedade. A partir da acepção de Michel Foucault (2015) sobre as relações de poder, compreende-se que Brás Cubas foi construído para ser o centro de transmissão do poder como homem e como pertencente à classe dominante.

Conforme apontado, circulam na sociedade algumas ideias acerca de determinados comportamentos que são considerados adequados para cada gênero (Connell; Pearse: 2015, 38): geralmente, espera-se que as meninas sejam comportadas e pacíficas, e que os meninos tenham um posicionamento enérgico, severo e, por vezes, violento. Essas ideias sofrem alterações

com o passar do tempo e dependem de diversos outros fatores, tais como os marcadores sociais da diferença – classe, gênero, geração, raça/etnia, orientação sexual. No entanto, mesmo com essas diferenças, há algumas ideias que persistem e são praticamente de senso comum. No romance de Machado, Brás Cubas relata que foi um garoto travesso na infância: “desde os cinco anos merecera eu a alcunha de ‘menino diabo’ [...]; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso” (Assis: 2014, 62). Além disso, destaca, com orgulho, que seu pai, Bento, lhe tinha grande admiração: “se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos” (p. 63). O comportamento de Brás na infância é a representação daquilo que se espera de um homem em formação, o qual é assistido e fiscalizado pelo modelo masculino mais próximo: a figura paterna.

Em certa ocasião, na infância, o narrador machadiano quebra a cabeça de uma escrava, porque ela lhe negou uma colher de doce, demonstrando sua força e o seu poder de controle por pertencer à parcela privilegiada da sociedade, em termos de classe, gênero e etnia. Outro exemplo dessa demonstração de força e poder pode ser percebido, quando ele utiliza o garoto Prudêncio como um objeto de suas posses, fazendo-o de cavalo para brincar e satisfazer seus caprichos. Logo cedo, Brás Cubas compreende sua posição social e seu papel como homem, mostrando para os outros quem é que manda.

No sentido oposto à força dos homens da família, a mãe de Brás é caracterizada como “uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração [...]; temente às trovoadas e ao marido. O marido

era na terra o seu deus” (p. 63). Ela simboliza, portanto, o polo inferior das relações familiares e de poder: não possui vigor ou inteligência, atributos concedidos apenas aos homens. Diferentemente do romance de Alexandre Vidal Porto, considerando, é claro, que as duas obras foram publicadas em tempos muito distintos, percebe-se que em *Memórias póstumas de Brás Cubas* as personagens encarnam aquilo que a sociedade determina como sendo próprio e “natural” para homens e mulheres: os primeiros, na posição de superiores e as segundas, inferiores. Historicamente, algumas mudanças aconteceram em relação ao que é adequado aos gêneros (como as transformações impulsionadas pelo movimento feminista), mesmo que algumas ideias em relação aos homens, por exemplo, tenham permanecido.

Após a morte da mãe, o pai de Brás Cubas surge com duas propostas para o filho: o casamento e a carreira política, ambas com o propósito de manutenção da masculinidade e da posição social de prestígio, afinal, a carreira política só seria possível por meio da influência adquirida a partir da família da noiva Virgília. O enlace matrimonial não acontece, mas depois Brás Cubas passa a se relacionar de modo extraconjugal com a moça. Vê-se, neste ponto, que o homem está autorizado a ter esse tipo de relação, desde que seja com o sexo oposto. Provavelmente, se o Constantino de *Cloro* tivesse morrido em um prostíbulo ou algo do tipo, os familiares se sentiriam impactados, mas tudo estaria na ordem do normal/natural, daquilo que é permitido ao homem, mantendo sua honra inabalada ou talvez até reforçando-a.

Outro aspecto interessante na história de Brás é o momento em que ele fala sobre a gravidez de Virgília: “eu só pen-

sava naquele embrião anônimo, de obscura paternidade, e uma voz secreta me dizia: é teu filho. [...] Sentia-me homem” (p. 236). Trata-se de uma demonstração de potência fecundante e de virilidade: Brás Cubas sentiu-se homem por conseguir fazer um filho, independentemente do tipo de relação que tinha com Virgília. Vê-se também que ele trata o feto, desde o princípio, como sendo um menino e projeta um futuro grandioso para ele, do mesmo modo que os pais de Brás reagiram quando foi concebido. Há aí a transmissão geracional dos valores da instituição familiar, passada de pai para filho (sempre entre homens), pois Brás começa a construção da masculinidade do nascituro antes mesmo de saber o sexo da criança, determinando os papéis de gênero aceitáveis para o homem *ad infinitum*. No entanto, Virgília aborta e o narrador não consegue deixar seu DNA no mundo como queria. Se considerarmos a relação entre os dois defuntos autores, é irônico que Constantino Curtis, o homem gay, tenha gerado filhos com a esposa, e Brás não.

**“A franqueza é a primeira virtude de um defunto”:
confluências e disparidades entre os relatos
de Brás Cubas e Constantino Curtis**

O cotejo entre a obra de Machado de Assis e a de Alexandre Vidal Porto, além de possibilitar a percepção de diferentes formas de representação e adequação a modelos de masculinidade, também permite comparar os aspectos formais utilizados nos relatos pós-morte dos dois narradores. Ambos, com objetivos bastante peculiares, aproveitam-se da condição de defuntos para falar so-

bre diversos momentos de suas vidas sem a preocupação com os julgamentos dos vivos: um espaço para a liberdade de dizer.

Nos dois romances, os defuntos autores escolhem caminhos semelhantes para narrar: em primeiro lugar, falam sobre o óbito e depois começam a relatar acontecimentos significativos desde a infância. No entanto, *Brás Cubas* é bem mais direto: hipocondríaco, ele relata que morreu de pneumonia devido à sua inércia, ao não se tratar dessa doença enquanto se preocupava com a invenção de seu emplasto. Constantino Curtis morre no dia 24 de junho de 2016 e inicia seu relato 10 horas após a morte. Ele fala sobre o óbito no início do relato, mas não esclarece a causa e muito menos indica o local em que ocorreu. Assim como em *Brás Cubas*, que reconhece sua negligência em tratar de sua saúde, Constantino também menciona que descuidou das condições necessárias para se manter vivo: “sei que negligenciei minha saúde, e isso, no final, foi o que determinou o meu fim” (Porto: 2018, 95).

No início de seu relato, *Brás Cubas* dirige-se ao leitor e diz que suas memórias estão sendo trabalhadas em um outro mundo (Assis: 2014, 31-32), o que colabora para a simulação de uma escrita em processo, isto é, que está sendo elaborada enquanto o leitor acompanha o relato. Entretanto, percebe-se que o espaço em que ele enuncia a narrativa é, na verdade, seu túmulo: “agradeço ainda agora do fundo do meu sepulcro” (p. 303), e isso indica que o narrador machadiano ainda está ligado ao seu corpo e que ainda fala a partir dele. No caso de Constantino, percebe-se que ele já se desligou de seu corpo: “morri ontem de manhã. Neste momento em que falo, devo estar no limbo, em alguma espécie de inexistên-

cia eterna. Isso é o mais provável. Retive minha consciência, mas não sei exatamente o que acontecerá comigo nesta escuridão em que me encontro” (Porto: 2018, 11).

Percebe-se aí uma tentativa de construção da verossimilhança, quando Constantino explica que pode narrar porque ainda retém sua consciência e sua memória. O narrador deixa claro que ambas ainda não se esvaíram, e isso permite que ele seja capaz de contar, mesmo sem um corpo concreto. Assim como em *Brás Cubas*, cabe ao leitor de *Cloro* aceitar os termos da narração, um contrato baseado na suspensão da descrença (Eco: 1994, 81). Constantino não conhece bem o lugar em que está, não possui um corpo, mas conseguiu reter sua consciência após a morte. Portanto, o leitor precisa aceitar tacitamente o fato de que é essa existência incorpórea que vai assumir a narração.

Constantino relata também que sempre se perguntou como seria encarar a morte, no entanto, diz que, no momento fatal em que estava na sauna gay no Japão, não conseguiu entender direito o que estava acontecendo: “morri, mas não vi a cara da morte” (Porto: 2018, 13). Essa reflexão sobre a brevidade da vida também pode ser encontrada no relato de *Brás Cubas* quando ele se interroga: “que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte” (Assis: 2014, 299), um momento passageiro em que não se consegue divisar as fronteiras entre desabitar a vida e se render à morte.

Apesar de não dizer, logo no início, as condições de sua morte, algumas pistas são lançadas ao longo da primeira parte e isso colabora para a construção do suspense do enredo. Nesse sentido, no decorrer da narrativa são indicadas porções de informações sobre o contexto em que o narrador morreu. Cons-

tantino menciona o calor e o fuso horário (Porto: 2018, 13), diz que seu corpo físico “jaz numa bandeja de aço no necrotério de um país estrangeiro” (p. 14) e que foi vítima de um acidente vascular cerebral (AVC). Depois menciona que seu corpo físico pode estar em “processo de repatriamento para o Brasil” (p. 46). Como não está no mundo dos vivos, ele não consegue afirmar com certeza. É por este motivo que a segunda parte do romance tem um papel fundamental ao apresentar informações que não poderiam ser compartilhadas por Constantino.

Essas informações que Constantino apresenta já permitem que o leitor reconheça que a morte ocorreu fora de sua terra natal, e, para estimular ainda mais o suspense sobre sua morte, o narrador diz: “um cadáver encontrado nas condições em que foi o meu perde todo direito à privacidade” (p. 15). Porém, essas condições parecem não afetar mais o narrador: “o que falarão de mim não me afeta mais. Não conseguirei ouvir nada do que digam. Já foi. Eu não existo mais. O mundo das pessoas não tem efeito sobre mim. Não tenho nada a perder” (p. 25). Nesse fragmento, percebe-se que a morte lhe dá liberdade para falar sobre sexualidade e para aceitar a si próprio. Não há motivo para se preocupar com o que dizem sobre ele, pois o vínculo com os vivos se encerrou e ele não tem acesso a esses julgamentos. É por este motivo que o relato pós-morte é importante para Constantino, pois lhe dá a possibilidade de existir, mesmo após o fim de sua existência corpórea, sem um simulacro criado a partir de uma estrutura social que não corresponde ao seu interior. Na morte, não há mais nada a perder, e, nesse ponto da liberdade de dizer, ele se assemelha a Brás Cubas:

a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não entender ao mundo as revelações que faz à consciência [...] Mas, na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se [...] O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; [...] não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (Assis: 2014, 105-106).

Depreende-se que o movimento feito por Constantino a partir de seu relato pós-morte é justamente esse despintar-se mencionado por Brás Cubas. Ao desprender-se do corpo físico, Constantino reelabora sua própria imagem, aceita seus desejos e compreende melhor a si próprio no limbo em que se encontra. Aliás, considerando ainda o espaço em que enuncia sua história, Constantino classifica-o como um lugar aconchegante: “sinto-me acolhido, e a temperatura do que me envolve é agradável” (Porto: 2018, 45).

Vê-se, a partir desse fragmento da narrativa, a constituição de uma atmosfera que, na acepção de Osman Lins, “consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento” (1976, 76). Lins aponta que a atmosfera tem caráter abstrato e está envolvida, em alguma medida, com sentimentos e sensações das personagens. Na nar-

rativa de Alexandre Vidal Porto, o limbo configura-se como um espaço confortável e acolhedor para que Constantino diga o que necessita desabafar. Portanto, a narração pós-morte é a cola que une os aspectos formais aos temáticos, na medida em que o limbo é o espaço em que Constantino pode, de fato, ser quem ele é.

Após falarem de seus óbitos, Brás inicia sua genealogia com ênfase em seu nascimento, ao passo que, para Constantino, o que interessa é o momento em que ele é classificado como bicha/viado pelo colega Marcos Bauer. É como se esse fosse o seu segundo nascimento: a partir dessa classificação, Constantino precisou criar uma outra identidade. Além disso, ambos os narradores falam também de seus envolvimento amorosos e/ou sexuais, e igualmente se dirigem a um “tu”. No caso do narrador machadiano, o leitor é o interlocutor direto do defunto autor: “é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo” (Assis: 2014, 35). Nessa passagem, percebe-se um princípio de participação ativa do leitor, o qual pode julgar aquilo que lê.

No relato de Constantino ocorre algo semelhante: “muitos acham que fui um canalha. Talvez você, mesmo depois de ouvir meus argumentos, concorde com eles” (Porto: 2018, 11). De certa forma, esse “tu” tem uma participação ativa na narrativa, pois ele pode concordar ou não com os argumentos apresentados por Constantino, isto é, o leitor lê e avalia o que lhe é narrado. Esse posicionamento, no entanto, entra em contradição com a ideia de um relato que se faz sem a preocupação com o julgamento dos vivos, pois Constantino se dirige a um outro e tenta advogar em causa própria: “dizem que a primeira

impressão é a que fica, mas isso não me parece correto” (p. 12). Com isso, ele tenta dizer que não é porque ele foi descoberto em uma sauna gay que sua vida inteira deve ser julgada por isso, e a justificativa que ele apresenta para essa defesa é a possibilidade de ter um juízo final (p. 12). Esse vínculo com a religiosidade fica explícito, quando ele diz que não aceitava, na adolescência, que Deus pudesse tê-lo criado imperfeito (p. 38). Tal discurso, que também é muito comum na sociedade, estabelece um Deus igualmente hetero-orientado, que acolhe apenas a masculinidade padrão e rejeita as demais possibilidades de ser homem.

De qualquer modo, a relação com um “tu” indica que o narrador espera que seu relato, de alguma forma, seja lido por alguém: uma personagem ou uma entidade divina que conduza esse juízo final. Em um momento específico da narrativa, ele se dirige diretamente à filha Léa: “lembra, filha?” (p. 109), quando relembra um filme a que os dois assistiram no shopping Iguatemi. Além desse trecho, não há evidência concreta de que o relato seja destinado exclusivamente à filha.

Diferentemente das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em *Cloro* não existe um narrador com a consciência de estar escrevendo um livro. Brás comenta a composição dos capítulos, a ideia de suprimir um capítulo ou outro, de cortar uma ideia, fala sobre as transições; enfim, ele age como um escritor/autor que, além de relatar sua história, também desnuda o processo de construção da obra, uma estratégia narrativa nomeada como metaficção (Hutcheon: 1984). Por outro lado, Constantino apenas faz seu relato sem comentar sobre seu processo de escrita, apresentando uma nuance diferente da categoria de defunto autor.

Ainda sobre os narradores de Machado e de Alexandre Porto, dois aspectos merecem destaque: o descentramento e a narração suspeita. A partir do pressuposto de que a contemporaneidade exige novas teorias sobre o narrador, Jaime Ginzburg apresenta a hipótese de que há uma presença recorrente de narradores descentrados¹ na literatura brasileira contemporânea, isto é, narradores que confrontam as “tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras” (2012, 201). Em *Cloro*, a personagem que conduz a narrativa é um homem de 51 anos, cuja existência, majoritariamente, resumiu-se em rejeitar uma identidade desviante. É um narrador homossexual que expõe as tramas, os agentes e as instituições que integram a sociedade para normatizar e fiscalizar os comportamentos de homens e mulheres. A voz que toma corpo na narrativa de Alexandre Vidal Porto é a de um homem que precisou construir uma casca em torno de si e reprimir sua sexualidade. É nesse sentido que ocorre o descentramento do narrador, afinal, sua morte desestabiliza e faz ruir essa casca, revelando o conservadorismo e as políticas heteronormativas que orientam e elaboram os corpos dos indivíduos. Noutra perspectiva, Brás Cubas representa justamente os campos dominantes da sociedade: a cultura patriarcal e conservadora (que estimula, inclusive, os relacionamentos extraconjugais,

¹ Para Ginzburg, o centro “é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros”; logo, “o descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (2012, 201).

como aquele que Brás tem com Virgília), ideologias machistas, as diferenças de classe social e as relações de poder provenientes dessas disparidades, considerando, novamente, as diferenças históricas/temporais entre os romances.

O segundo aspecto a ser observado diz respeito à narração suspeita/não confiável dos narradores aqui analisados. Segundo Wayne Booth (1980, 174), o narrador pouco digno de confiança é aquele que não fala ou não atua de acordo com as normas da obra. Nessa linha de raciocínio, Regina Dalcastagnè caracteriza o narrador suspeito como aquele que tropeça no discurso, “seja porque tem a consciência embaçada [...], seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los” (2012, 75). Nos dois romances, é perceptível a existência de um princípio de sinceridade/verdade que pode ser contestado. Na obra de Machado de Assis, Brás Cubas esforça-se para criar a imagem de um narrador que só diz a verdade: “não sendo meu costume dissimular ou esconder nada, contarei nesta página o caso do muro” (Assis: 2014, 276). No entanto, é esse mesmo narrador que narra seu delírio e tem consciência de que isso não é possível: “que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faça-o eu, e a ciência mo agradecerá” (p. 49). Brás Cubas compreende a impossibilidade de relatar um delírio, pois nessa condição não se consegue discernir o que é real e o que não é; mas, mesmo assim, ele relata.

No romance *Cloro*, algo semelhante acontece. Dirigindo-se a um “tu”, Constantino Curtis esclarece: “você saberá coisas que eu não gostaria que ninguém soubesse. Mas não faz sentido mentir. Morto, tenho de ser honesto” (Porto: 2018, 15). Encontramos nesse fragmento um princípio semelhante ao de Brás Cubas:

Constantino afirma que será honesto. Ele também quer convencer o leitor de que pode avaliar a si próprio imparcialmente: “antes que minha memória se apague, preciso entender como gastei minha vida. Quero me distanciar de mim mesmo e me analisar como se eu fosse outro – como nunca fiz” (p. 12). O narrador de Alexandre Vidal Porto tenta criar a impressão de que pode se desgarrar de sua subjetividade, antes que a memória se esvaia, para, enfim, compreender a totalidade de sua vida. Essa pretensão de um relato honesto aparece também em outros momentos da narrativa. Ele diz, por exemplo, que nunca contou para ninguém sobre suas experiências homossexuais: “nunca tive um terapeuta. Até este meu relato, ninguém além dos meus amantes jamais soube de nada. Foi a morte que me libertou” (p. 83). Então, cria-se a imagem de que tudo o que ele conta é inédito. No entanto, é possível localizar alguns tropeços em seu discurso.

Nas temporadas passadas na casa de praia dos avós de Débora, na época em que eram namorados, Constantino conta sobre o quarto dos rapazes, que ele dividia com o cunhado Sílvio. O narrador afirma que a nudez de Sílvio despertava seu interesse, mas ele nunca teve coragem de encará-la: “tenho uma coleção de imagens mentais dele que colhi (...). Acho que Sílvio nunca percebeu minha curiosidade” (p. 35). Entretanto, na segunda parte do romance, Sílvio é um dos narradores que expõem suas impressões sobre Constantino e acaba apresentando uma visão diferente sobre esses episódios no quarto dos rapazes:

Acho que sempre desconfie. Só que preferi fechar os olhos. No quarto dos rapazes da casa dos meus avós, na

Enseada, eu notava que todas as vezes que eu ia tomar banho ele subia para a cama de cima do beliche. (...) Eu percebia quando ele olhava o meu pinto de relance no espelho do banheiro, enquanto eu tomava banho. Peguei o Tino me manjando umas duas ou três vezes. (...) O que eu sei é que uma vez eu fiquei meio alto e soltei bem na cara dele, um pouco brincando, mas olhando bem no fundo dos olhos dele: “Constantino, seu viado, confessa que você é gay”. Ele ficou paralisado. Não respondeu nada (p. 128).

Em nenhum momento do relato Constantino contou que Sílvio o chamou de gay. O que Constantino afirma é que Sílvio nunca havia percebido a curiosidade, quando, na verdade, o cunhado chegou a interrogá-lo sobre sua orientação sexual. Assim, o depoimento de Sílvio contraria a afirmação do narrador de que o cunhado nunca havia percebido a curiosidade pela nudez dele. Em outro episódio, quando Constantino relata a primeira vez que encontrou Emílio em Brasília, ele interrompe a narração para, entre parênteses, dizer que sua memória, naquela época já não era boa: “(Eu, que àquela idade já considerava minha memória fraca, tenho a impressão de me lembrar de tudo, de todas as conversas, de cada palavra. Será possível?)” (p. 85). Isso faz com que seu relato seja ainda mais suspeito, pois, se a memória já era considerada fraca em vida, como é que sua existência incorpórea no limbo seria capaz de captar com nitidez todos os acontecimentos?

Ao final, o epílogo também é um modo de observar os tropeços no discurso do narrador-protagonista. Constantino

havia dito que não percebera a passagem da vida para a morte, mas, no epílogo, ele descreve os sinais biológicos que começaram a indicar o AVC: as fisgadas, câimbras e paralisação de partes do corpo antecederam a criação de diversas imagens que se desenrolaram na mente de Constantino.

Por fim, o último aspecto que será tratado neste artigo é a multiplicidade de narradores em *Cloro*. Na segunda parte do romance de Alexandre Vidal Porto, encontramos diferentes pontos de vista sobre Constantino que servem para oferecer informações não apresentadas pelo narrador-protagonista. Nos 7 capítulos dessa parte, 6 narradores falam sobre a morte de Constantino. Uma parte desses narradores apresenta ao leitor algumas informações do que aconteceu após a morte do protagonista, informações que não poderiam ser dadas por ele.

Um usuário da sauna é o primeiro a perceber que Constantino estava morto. Ele observa uma forma de homem deitado a três metros de onde estava. Embora o narrador-protagonista tenha sofrido um AVC, o usuário da sauna chama a atenção para a felicidade estampada no rosto de Constantino: “o detalhe do cadáver que mais me chamou a atenção foi o sorriso de prazer que tinha no rosto” (p. 117). É possível levantar a hipótese de que essa felicidade tenha relação com o espaço em que ele morre, um espaço frequentado por homens que têm atração por outros homens, os quais não precisam se esconder como se escondem fora da sauna. Ou, ainda, conjecturar que a morte é vista como uma libertação das amarras que o envolveram desde os oito anos.

No segundo capítulo da segunda parte, Artemísia, assessora do cônsul-geral do Brasil em Tóquio, Antonio Gandolfini,

está em diálogo com seu chefe para informar a morte de Constantino. Ela descobre, por meio de uma pesquisa no Google, que o local em que ele morreu era uma sauna gay. No terceiro capítulo é o cônsul-geral que traz informações técnicas sobre a morte a partir de um ofício destinado à Secretaria de Estado das Relações Exteriores. O ofício informa que a família foi avisada e dá detalhes sobre a liberação e o traslado do corpo para São Paulo. Após o ofício, Gandolfini registra suas impressões sobre Constantino e sobre a situação em que ele morreu; fala sobre a chegada de Débora, Sílvio e Léa em Tóquio, e sobre as notas do óbito que foram publicadas nos jornais *Folha* e *Estadão*, os quais apresentaram uma versão de que Constantino faleceu no banheiro de um restaurante. Gandolfini acrescenta também alguns detalhes relatados pelas autoridades policiais. De forma geral, esses capítulos apresentam dados que não poderiam ser ditos pelo narrador-morto, porque eles se referem aos espaços concretos da vida, onde sua consciência já não habitava.

O quarto e o quinto capítulos são enunciados pelo cunhado Sílvio e pela esposa Débora, respectivamente. Esses capítulos são cruciais para perceber as contradições no discurso de Constantino e alçá-lo à posição de narrador suspeito. Débora narra a sua descoberta da morte e da sexualidade do marido, além de trazer mais informações sobre seu casamento e sobre como era o cotidiano deles após a morte de André. No sexto e sétimo capítulos, é Emílio quem assume a enunciação da narrativa. Embora confesse que chegou a fantasiar uma vida com Constantino, Emílio destaca que o advogado tinha problemas de autoaceitação e que não estava preparado para uma vida com outro homem.

Especificamente no sétimo capítulo, ele se dirige à Débora para contar quem ele era e falar sobre a relação extraconjugal que ele e Constantino tiveram. Depois, dirige-se a Constantino, como se estivesse falando com ele a partir de uma carta.

De modo geral, essa proliferação de pontos de vista sobre Constantino colabora para que o leitor acesse perspectivas diferentes daquelas que foram apresentadas pelo narrador-protagonista. São olhares particulares e externos à experiência subjetiva que ele conta em seu relato pós-morte. Constantino narra aquilo que é exterior, mas também se volta para o seu interior porque o momento pós-morte é o espaço-tempo que ele possui para refletir sobre a totalidade de sua existência. Os demais narradores da segunda parte do romance colaboram para a construção de uma visão externa dos acontecimentos, mas não menos subjetiva: o usuário da sauna, Artemisia, Antonio, Sílvio, Débora e Emílio também narram os desdobramentos da morte de Constantino em suas próprias subjetividades.

Considerações finais

Na análise dos aspectos temáticos relativos às masculinidades, percebeu-se que Brás Cubas queria a vida pública e o reconhecimento da sociedade. Constantino escondia-se, viajava, tinha uma vida familiar e conjugal protocolar, e depois passa a ter uma vida secreta para extravasar um pouco daquilo que era reprimido. O reconhecimento público que ele queria era apenas para mostrar sua adequação a um ideal de masculinidade hetero-orientada, a constituição de uma família e a concepção dos filhos; apenas uma

prova da potência masculina, aquilo que, ironicamente, Brás Cubas não consegue, mesmo sendo o modelo de homem próprio do ideal de masculinidade de sua época e de seu círculo social.

De um lado, há a figura do narrador machadiano, o qual não precisou se preocupar em checar a lista de seu “kit de homem de bem” e realizar qualquer esforço para se adequar às normas sociais masculinas, já que ser homem, para Brás Cubas, é algo “natural”. De outro, Constantino e seu empenho em reprimir a identidade gay ao mesmo tempo que se esmerava para performar a masculinidade legitimada/autorizada pela sociedade. Nesse contexto, entende-se que todos os anos de repressão da homossexualidade e dos desejos homossexuais fizeram com que Constantino encontrasse no relato pós-morte a única possibilidade de falar sobre quem ele realmente era, despido do simulacro que criou para sobreviver em sociedade. Portanto, os aspectos temáticos entrelaçam-se aos aspectos formais no sentido de que, após toda a repressão, o relato pós-morte é o único espaço adequado para que o narrador possa ser ele mesmo, para falar de seus medos, de seus amores, de uma vida falsa.

Considerando todo o contexto do romance de Alexandre Vidal Porto, é bastante trágico que o narrador-protagonista só consiga libertar-se das amarras sociais após a morte, e isso ilumina e aponta para todas as normas e convenções tóxicas que existem na sociedade para definir aquilo que é adequado para cada gênero, e, principalmente, homogeneizar as diversas possibilidades de masculinidade em um só formato engessado. Nessa perspectiva, compreende-se que o relato de Constantino não é apenas uma liberdade de falar, como foi para Brás Cubas,

pois vai além disso: a narração pós-morte, para Constantino, é a aceitação de sua existência, de seus desejos; é a reflexão sobre uma vida que poderia ser diferente, mas que estava atrelada a discursos e instituições que fizeram com que o “kit de homem de bem” fosse necessário.

Nesta nova nuance da categoria de defunto autor, o relato de um narrador descentrado que compartilha suas subjetividades e aceita sua existência apenas após a morte pode provocar no leitor uma reflexão sobre todos os mecanismos que oprimem e tentam coibir as existências homossexuais. Nesse sentido, os diferentes pontos de vista sobre Constantino Curtis, na segunda parte da obra, também colaboram para essa reflexão, pois eles funcionam como representações dos discursos que circulam na sociedade sobre essas existências não autorizadas.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Artes e Letras; Arcádia, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: uma perspectiva global*. Tradução de Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo-SP: Horizonte; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- ECO, U. "Bosques possíveis". In: _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- GINZBURG, Jaime. "O narrador na literatura brasileira contemporânea". *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 2, Milão, 2012, pp. 199-221.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York; London: Methuen, 1984.

- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- PORTO, Alexandre Vidal. *Cloro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. "Os bastidores de *Cloro*, de Alexandre Vidal Porto". *Suplemento Pernambuco*. s/d. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/67-bastidores/2190-os-bastidores-de-cloro-,de-alexandre-vidal-porto.html?fb_comment_id=1869408463167623_1872542786187524. Acesso em: 1 jan. 2021.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. "A produção social da identidade e da diferença". In: _____. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.
- WELZER-LANG, Daniel. "A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia". Tradução de Miriam Pillar Grossi. *Revista Estudos Feministas, Florianópolis*, v. 9, n. 2, ago/dez, 2001, pp. 460-482.

Resumo

Este artigo analisa as semelhanças e diferenças entre o defunto autor Constantino Curtis do romance *Cloro* (2018), de Alexandre Vidal Porto, e o defunto autor já consagrado de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com ênfase na primeira obra. Na primeira seção deste artigo a análise está centrada, especificamente, nos aspectos temáticos relativos à adequação a um padrão de masculinidade e na composição do “kit de homem de bem” por parte de Constantino, diferentemente de Brás Cubas, que representa aquilo que a sociedade espera de um homem. Na segunda seção, destacam-se os aspectos formais que envolvem o relato pós-morte dos dois defuntos autores. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica a partir do suporte teórico de Bourdieu (2012), Connell e Pearse (2015), Dalcastagnè (2012), Ginzburg (2012), dentre outros. Ao final do trabalho, compreende-se que o relato pós-morte, para Constantino, significa muito mais do que a liberdade de falar: é a aceitação de si próprio e a análise acurada de uma vida protocolar.

Palavras-chave: Alexandre Vidal Porto; defunto autor; masculinidades; relato pós-morte.

Abstract

This article analyzes the similarities and differences between the deceased author Constantino Curtis of the novel *Cloro* (2018), by Alexandre Vidal Porto, and the well-known deceased author of Machado de Assis in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, with emphasis on the first work. In the first section of the article, the analysis is focused specifically on the thematic aspects related to the adequacy to a standard of masculinity and the composition of “the good man kit” by Constantino, who, unlike Brás Cubas, represents what society expects of a man. In the second section, the formal aspects that involve the post-mortem report of the two deceased authors are highlighted. This is a bibliographical research based

on the theoretical support of Bourdieu (2012), Connell and Pearse (2015), Dalcastagnè (2012), Ginzburg (2012), among others. At the end of the work, it is established that the post-mortem report, for Constantino, means much more than the freedom to speak: it is self-acceptance and accurate analysis of a protocol life.

Keywords: Alexandre Vidal Porto; deceased author; masculinities; post-death report.

Recebido em 17 de outubro de 2021.

Aceito em 27 de março de 2022.

O trauma da morte do autor em Ricardo Lísias

Julia Barbedo Ruivo*

Ricardo Lísias tem se colocado no cenário literário brasileiro mais recente como uma figura singular, cuja obra, mesmo que múltipla, apresenta traços constantes e consistentes de um projeto literário que parece refletir sobre os vários dilemas e contradições do fazer literário no século XXI, após a “morte do autor”, as crises da narrativa e o advento de meios múltiplos de comunicação¹. Isso se ressalta particularmente pelo notório conhecimento que o autor, como estudioso e pesquisador, acumula sobre a tradição literária brasileira (e também de outras culturas) somado a uma preocupação notável com as questões da teoria da literatura. Desse modo, perguntas que parecem conduzir as escolhas literárias de Ricardo Lísias são: como fazer literatura hoje?

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) na linha Memória e Linguagem Cultural.

¹ O escritor é frequentemente caracterizado na literatura contemporânea brasileira como controverso, transgressor e até mesmo afrontoso. Embora uma das características mais frequentes atribuídas a ele seja a polêmica, o autor conta com um reconhecimento geral da crítica e da academia, haja vista o acúmulo de indicações e premiações em eventos, como Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, Prêmio São Paulo de Literatura e Prêmio Jabuti. Além disso, é figura marcada em eventos literários, como Fórum das Letras e Festa Literária Internacional de Paraty, e convidado frequente em revistas literárias, como Suplemento Pernambuco e Jornal Rascunho. Também, com alguma frequência, é tema de interesse em pesquisas recentes, em artigos, monografias, dissertações e teses.

Como ser autor depois da morte do autor? Como lidar com uma assinatura que não tenha autoridade absoluta sobre a obra? Como lidar com a denúncia sem uma atitude missionária? Qual é a responsabilidade do leitor sobre a produção de sentido no texto literário? Quais são as fronteiras estéticas da literatura? E, especialmente, o que é literatura? O que é literatura hoje, mais especificamente?

Nesse sentido, as publicações de Lísias, ano a ano, parecem se mobilizar em movimento dialético nesses questionamentos, como reflexo de um escritor que não deixa de ruminar os sentidos do fazer literário dentro do mundo — no próprio mundo e na atualização constante do tempo.

Talvez, por essa razão, a obra de Ricardo Lísias se coloque enquanto desafio ao leitor de diversas formas e isso se dê por elementos como: uma voz narrativa, não só pouco confiável, mas com reflexos de patologias psíquicas; uma progressão aberta do enredo, ou até mesmo uma organização textual não enquadrada na disposição convencional; uma extrapolação, em alguns textos, do formato editorial do objeto livro; e, ainda, barreiras de ordem temática, uma vez que o escritor tem uma literatura pouco conciliatória e, na maioria das vezes, agressiva, que parece visar um certo efeito violento no leitor ou em algum alvo predeterminado. Sendo assim, a literatura de Lísias, embora muito marcada por algum grau de multiplicidade de formas e temas, parece se estruturar em torno de um efeito recorrente, o desconforto.

Em seu primeiro livro, *Cobertor de estrelas*, há uma pequena observação no parágrafo de biografia que afirma: “*Cobertor de estrelas* é seu primeiro livro, mas não sua primeira inicia-

tiva de constranger os outros. Aliás, sua mãe afirma que, se não parar, nunca vai arranjar casamento (todavia, aceita currículo de mulheres loucas, as únicas que acha interessantes)” (Lísias: 1999, s.p). Esse pequeno excerto, esquecido no *hall* das orelhas de livros, evidencia uma constante na obra do autor, “a tentativa de constranger os outros”, já anunciada em sua estreia — o que, por sua vez, não vem sem o traço, tão comum em Lísias, de autoironia. No entanto, essa postura parece refletir a autoria de alguém que está também incomodado e, por isso, busca tensionar os limites da literatura.

Dessa maneira, Lísias tem se mostrado um autor de muita relevância no cenário literário brasileiro contemporâneo, impondo à crítica e aos leitores múltiplos desafios e diálogos pertinentes que, ao mesmo tempo que conversam com a tradição, buscam responder tempestuosamente aos dilemas da literatura no tempo presente.

A morte do autor e a cura pela palavra

Em “Novos realismos, novos ilusionismos”, Vera Lúcia Follain Figueiredo (2012) reflete sobre os “novos realismos” observados na literatura a partir do século XX, que contrariam as prerrogativas do realismo do século XIX. A pesquisadora chama atenção para um certo estado de crise narrativa, à medida que, no esforço de contar sem inconformidade o que aconteceu, a objetividade foi cada vez mais crivada, ao longo do tempo, pela contradição entre a universalidade do pensamento e a resistência que o acontecimento singular lhe opunha. Desse modo,

Adorno lembra que, no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, isto é, uma tomada de partido contra determinados personagens, e assinala a diferença do romance moderno, pois, neste, a reflexão é uma tomada de posição contra a mentira da representação e, na verdade, contra o próprio narrador, que buscaria, como atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva (Figueiredo: 2012, 120).

Renega-se, portanto, a irrealidade da representação, do realismo que, reproduzindo a fachada, reproduziria apenas o engodo. Sendo assim, acontece um abalo na objetividade épica e na distância estética. Impõe-se, pois, uma crise do ato de narrar: “contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um artil discursivo, ao que não tem sentido” (Figueiredo: 2012, 121). Em vista disso, gerou-se um ceticismo diante da possibilidade de representação. Figueiredo observa que passou a ser muito comum que o narrador se autoparodiasse, “como se tivesse que se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza” (2012, 123).

Por essas razões, nos séculos XX e XXI, desfez-se a ideia de que a “boa consciência” de um narrador em terceira pessoa serviria como amenização das tensões nas incoerências narrativas, inclusive pela falta de referência sobre quem é esse narrador na história. A ficção moderna voltou-se à indagação do próprio sentido de narrar, dado que a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizam o ca-

ráter referencial da linguagem, sendo que a enunciação passa a tomar o centro da cena, diluindo as fronteiras entre narrativa e discurso — algo que abre diálogo com Roland Barthes (2004), em “A morte do autor”, para o qual: “é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é [...] atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’” (Barthes: 2004, 67). Ele afirma ainda que a

enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos “interlocutores”; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como “eu” não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer suportar a linguagem, quer dizer, para a esgotar (Barthes: 2004, 68).

Dessa forma, há uma negação de um sentido último antes condensado na ideia de autoria que estabilizava o texto. Agora, o leitor é convidado a circular pelo palco e pelos bastidores, visto que lhe são conferidas as formas de produção de sentido que partem do próprio texto no ato da enunciação. Dessa forma, o ideal é que a narrativa se entenda como discurso: “na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem da construção discursiva” (Figueiredo: 2012, 124), havendo, assim, uma abdicação do universalismo e uma renúncia da pretensão de falar pelo outro.

O ato de narração, em Ricardo Lísias, parece encarar tais desafios, lançando-se a questões como a subjetividade da voz narrativa, que, mesmo quando em terceira pessoa, assimila o ponto de vista e os julgamentos do personagem, bem como a intangibilidade do real, elemento que já aparece nos primeiros livros na desnecessidade de conclusões e resoluções das situações da trama, ou até mesmo na própria incoerência das informações ofertadas. Da mesma maneira, observa-se a questão do narrar o outro, que, a princípio, imbrica nas escolhas narrativas, mas, posteriormente, se complexifica, inclusive, com o nome do autor dado a personagens (por vezes, mais de um). De uma forma ou de outra, as construções narrativas em Lísias parecem se empenhar ao redor das questões: como narrar o inenarrável? E como ser autor após a morte do autor?

A resposta parece se reinventar e se renovar a cada novo instante, como se houvesse uma espécie de superação desse trauma, e escrever fosse uma forma de cura pela palavra, não de si, individualmente, mas do autor moderno. Haveria, portanto, uma certa retenção do impulso de relatar na Modernidade, especialmente qualquer coisa que não trate sobre si, em que há uma certa sorte de coisas que extrapolam a experiência do “eu” e, ainda assim, são uma perturbação para o “eu”, como a pobreza e a miséria alheia, a violência ao estrangeiro, as ressonâncias da ditadura e o desarranjo mental. Como, então, escrever a partir disso? Como lidar com o ímpeto de denúncia social, se não mais pela objetividade realista? Como fazer ver aqueles que não têm voz e não podem falar por si mesmos — o menino de rua, o estrangeiro, os loucos? Aparentemente, a resposta, nos primeiros

livros de Lísias, está em um relato não moralizante e não taxativo. A voz narrativa, mesmo em terceira pessoa, não condena os seus personagens, pelo contrário, se aproxima tão intimamente deles que os absorve em suas cosmovisões e seus modos de falar, talvez até mesmo de pensar — mas, ainda assim, se impõe à tarefa da fala sobre o outro. Tendo isso em vista, Ricardo Lísias parece lidar, por meio da própria linguagem, com os empecilhos narrativos impostos aos séculos XX e XXI, ao experimentar formas e romper fronteiras com os seus procedimentos narrativos, buscando soluções para o problema do narrador e da ausência do autor.

Na primeira leva de publicações do escritor, o livro *Cober-tor de estrelas* (1999) trata da história de um menino que passou a morar na rua, ao se perder certa vez em que foi levado da favela em que morava com a sua mãe e convivia com as violências frequentes do pai alcoólatra, para trabalhar vendendo balas em um sinal. Desde então, o menino vaga desassistido e exposto às mais diversas violências, as quais, em certos momentos, chega a reproduzir, em sua ingenuidade moral e na necessidade de dureza para a sobrevivência, enquanto busca compreender o mundo ao seu redor e sonha em, quando for grande, comprar uma casa e ter sapatos que cubram os dedos.

Embora a voz narrativa reproduza a simplicidade dos pensamentos da criança, inclusive por meio de construções sintáticas menos complexas — isto é, em ordem direta, com poucas subordinações, repetições constantes —, ela se dá em terceira pessoa, mas como se assimilasse a cosmovisão do menino, o que dá uma certa impressão de que o personagem fala de si mesmo como um outro, como exemplifica a passagem:

O menino também vai no parque, algumas vezes, principalmente quando faz sol. Ele gosta de tomar banho no lago, mas nunca entra sozinho, porque o pé pode ficar preso no fundo. O homem falou que tem um monte de coisas no fundo do lago, principalmente lá no meio, e se o pé ficar preso, aí é muito difícil para respirar. Então, ele só mergulha quando todos os amigos vão juntos, porque aí alguém puxa a mão dele, se o pé prender no fundo (Lísias: 1999, 9).

Além disso, a história em si não apresenta a estrutura de início, meio e fim. As situações vão se desenrolando, uma atrás da outra, sem uma ligação clara, nem necessidade de resolução. É uma voz narrativa vagante, que transita entre as ruas e os acontecimentos, sem perspectiva de futuro, tal qual a criança que, aliás, nem ao menos nome possui. É tão simplesmente “o menino”, bem como todos os outros personagens — os meninos grandões, o padre gordão, a menina que tem um nenê, o pai, a mãe, os homens bobos, os mendigos, o pequenininho, o menino do risco na cara, os moços do carro, as mulheres da igreja, os homens importantes, os trabalhadores da construção, etc. —, e os lugares — aquele lugar que tem muro muito alto, a avenida, o parque, o viaduto, a igreja, a cobertura da loja, a casa do padre gordão, o lugar que vende livros e tantos outros.

Já em *Duas praças* (2005), *Anna O. e outras novelas* (2007) e, até mesmo, em *O livro dos mandarins* (2009), há a tematização de patologias psíquicas, marcadas, especialmente, pelo discurso narrativo, em geral também em terceira pessoa, mas que assume

as características dos desarranjos mentais dos protagonistas, por meio da desordem, da repetição, e, por vezes, com traços paranoicos, obcecados. Além disso, esse discurso é frequentemente interrompido, criando lacunas na sequência lógica.

Tal característica pode ser observada em *Duas praças*, segundo livro de Ricardo Lísias, em que duas histórias se contam intercaladamente. Uma delas é a de Maria, com o narrador em terceira pessoa, que também parece absorver características da forma de se comunicar própria do personagem, como neste trecho: “por isso, inclusive, Maria faz questão de. Claro, ela sabe que durante o expediente ele não pode ficar conversando muito, mas é que ela queria entrar só para dizer que adora a fidelidade do marido e que, ainda mais” (Lísias: 2005, 66). Nele, além de valores subjetivos, há interrupções abruptas do discurso com um ponto final ou uma vírgula, deixando o sentido incompleto — elemento particularmente comum quando a mulher pensa em algo que a desestabiliza.

Maria mora na rua, mas acredita ter uma casa com um ponto de ônibus em frente e diz namorar um rapaz chamado Manequim, que trabalha em uma loja. Ela é obcecada pela elegância e quer causar boa impressão no rapaz. Um dia, pensa estar grávida e, antes mesmo de confirmar, assume que é verdade. A partir disso, passa a dizer que é casada com Manequim. No pensamento do personagem, as suposições vão se tornando parte de suas afirmações, sem que o mundo ao redor valide os acontecimentos. Nesse sentido, parece haver um quadro, talvez, esquizofrênico em questão, refletido diretamente na linguagem, demonstrando uma voz narrativa pouco confiável, pois, mesmo

em terceira pessoa, é completamente passiva às limitações do personagem narrado.

Esse procedimento, segundo Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção – desenvolvimento de um conceito crítico”, é uma forma de o autor tornar ausente a própria voz do texto, fazendo com que

a história seja contada como que por um dos personagens dela mesma, mas na terceira pessoa. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe diretamente, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando, assim, aquele distanciamento tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa (2002, 170).

Sob esse aspecto, ao invés de receber um relato, o leitor poderá, assim, experienciar a ação na intimidade do personagem, em sua agitação original, por meio da dramatização direta da consciência mental, em lugar de tê-la explicada indiretamente pela voz de um outro. Algo que, para Friedman, seria uma forma da ficção se fazer parecer mais verdadeira, pois,

se compelir a ‘verdade’ artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão de realidade, então um autor que fale de sua própria pessoa sobre as vidas e as fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre a ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença (2002, 169).

Portanto, a lembrança de um autor que guia a narrativa parece ser um problema para o efeito de realidade pretendido pela ficção. Sendo assim, faz-se necessário, de um certo modo, que o autor busque apagar seus vestígios e, igualmente, os meandros da voz narrativa em terceira pessoa que absorve. Porém, a subjetividade da persona pode servir como recurso.

Por outro lado, em *Duas praças*, conta-se a história de Marita, narrada em primeira pessoa por um personagem que, por acaso, acabou envolvido no caso do desaparecimento da moça, o que, por sua vez, traz um tom investigativo ao texto. O narrador é um universitário que, a pedido das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, tenta descobrir o paradeiro da mulher que cursava o mestrado na mesma universidade em que o rapaz fazia doutorado. Em dado ponto, o narrador da história de Marita desiste do caso e volta a se ocupar de sua própria pesquisa. A partir disso, tudo desanda tragicamente, nenhuma das tensões e dos problemas criados durante a narrativa se resolvem, pelo contrário, só pioram. Desse modo, o autor rompe também com as expectativas de estrutura de um texto investigativo. A história fica como uma tragédia esquecida e não esclarecida.

Nesse sentido, tampouco a voz narrativa em primeira pessoa garante ao leitor todos os elementos que estabelecem uma certa estabilidade ao texto. Esse narrador, segundo os critérios de Norman Friedman, seria um narrador-testemunha, que conta a história apenas a partir do que pode perceber, observando-a do ponto de vista de uma periferia nômade, uma vez que não é o centro da narrativa e pode transitar em suas margens. Contudo, esse narrador personagem, que serviria aqui

como testemunha e, ao mesmo tempo, investigador da história da protagonista Marita, não se relaciona com o centro da história, não resolve o caso e o máximo que chega a fazer são algumas inferências sobre as características da moça, colocando a voz narrativa em descrédito no procedimento de comunicar os acontecimentos. Sendo assim, se é um problema que haja um autor por trás do ofício literário, é igualmente um problema que haja um narrador com interesses alheios à história que conta.

Em um processo de transição entre as primeiras publicações e as seguintes, *O livro dos mandarins*, obra de maior extensão do autor, parece expandir as experimentações com a voz narrativa, em um processo que não só passa pela subjetividade do personagem contado, mas também pela intimidade e interesse da voz que conta, mesmo sem ser, à primeira vista, um personagem.

Nesse livro, a voz narrativa acompanha, majoritariamente, a perspectiva de um executivo. Tal qual já fora observado em outras obras, o narrador em terceira pessoa parece assimilar a cosmovisão do personagem, como é possível notar na seguinte passagem, em que, mais uma vez, aparenta expressar valores morais e julgamentos da persona por meio do narrador:

Em uma grande empresa, ainda mais num banco, algumas coisas não podem ser ditas diretamente. Aos poucos você aprende esse tipo de regra. Por isso, Paulo nunca disse para a sua secretária deixar de falar com aquele canalha filho da puta. Aliás, o Godói é bem o tipinho que fica adulando as secretárias para ver se consegue descobrir alguma coisa sobre os outros diretores (Lísias: 2009, 14).

Há casos, no entanto, em que, ocasionalmente, a voz narrativa se concentra em outros personagens, como nesta passagem: “no MBA da mulher Paula, a bem da verdade, todo mundo está lendo. Claro, ela já conhecia os textos e tinha certeza de que seriam bem recebidos. O que não imaginava é que, mesmo antes da série ser publicada inteiramente, o pessoal já iria marcar um seminário para discuti-la” (Lísias: 2009, 204). Nota-se que, ainda assim, a subjetividade do personagem em foco permanece bem delimitada, ainda que na voz narrativa em terceira pessoa. Com isso, revela-se um mundo criado de valores e atitudes, como pontua Friedman sobre esse tipo de procedimento narrativo, possibilitando a avaliação dos personagens dramaticamente entre si, dentro de seus próprios espectros.

Contudo, existe outra característica particularmente notável na narração desse livro em contraposição aos anteriores. Em certa altura, o narrador parece começar a interagir, tanto com o protagonista, como em: “mas Salma não sabe português, querido” (Lísias: 2009, 218), quanto com o leitor, em passagens como: “enquanto vocês ficariam, o amigo aqui se levantou” (219); ou até em comentários destacados dos parágrafos, como “exato” (101) e “que porra é essa?” (231), em que ele chega a expressar juízo moral, mas em seu próprio discurso.

Em alguns momentos, parece haver inclusive um diálogo entre mais de uma voz: “para as duas, na aula hoje, a principal preocupação é descobrir se o poeta Paulo gosta de mulher. Eu acho que não. Eu também” (Lísias: 2009, 281), algo que pode ser lido como discurso indireto livre da conversa entre os personagens. O mesmo se dá no parágrafo: “devem ter fugido da escola. Claro que foi. Que sem-vergonhice. Por isso que a gente tem que ter cuidado

com esse negócio de dar mesada. É verdade, menina. Depois, aparecem essas piranhas, por aí. Nossa, é o que mais tem hoje em dia” (269), em que há uma conversa entre figuras não apresentadas ao leitor, mas que emulam uma impressão geral da comunidade em que os acontecimentos estão se desenrolando, algo que se repetirá entre Dofão e Lucão, na série *Delegado Tobias* (2015).

Há passagens, além disso, que parecem oferecer um outro tipo de diálogo, uma espécie de briga entre essas vozes, como:

Será que o cara nunca teve vontade de se livrar dessa? É lógico que tem alguma coisa, se não esse palhaço já teria se mandado faz tempo.

Cala boca, filho da puta.

Filho da puta é você, seu puxa-saco. Agora você fica aí, defendendo esse gringo idiota. Claro, você sempre foi assim: falou que é chefe, então já está lá atrás dele, se aproximando, fazendo o trabalho do cara, para carregar a pastinha dele, seu puxa saco desgraçado (Lísias: 2009, 198).

Debatem-se até mesmo elementos que foram relatados na narrativa:

Filho da puta é você, seu invejoso de merda. Aproveitador, oportunista desgraçado. Primeiro, o cara não tinha como saber. Segundo, esses textos nem são tão importantes assim, não vai acontecer nada, seu medroso de merda. E terceiro, você é um enorme filho de uma égua. Então, se é assim, se você sabia de tudo, por que não foi

lá e disse? Você não é o todo-poderoso, o independente, o que não pergunta nada para ninguém? Então era só dizer, seu falso de merda. Agora fica aí, ui, ui, ui, ui, o cara vai voltar, ui, o cara vai ser presidente e não foi vice-presidente, ui, ui, ui, ui. Primeiro, o cara não vai merda nenhuma (Lísias: 2009, 199).

E, nesse caso, fica um pouco mais clara a impressão de que o conflito se dá entre o personagem e o narrador em uma disputa, já que, nesses fragmentos, existe a indagação sobre as ações de um (que seria o personagem) e o conhecimento de outro sobre o futuro do enredo (o que é próprio do narrador).

Há também um momento em que acontece uma espécie de entrevista entre narrador e personagem:

E então, doutor, como você está se sentindo com todo esse sucesso? Bem, é claro, mas com vontade de enfrentar novos desafios. Finalmente a sua empresa vai sair do papel. Pois é, mas exigiu muito esforço. Eu imagino. E também tem o livro. Ah, sim, eu soube que você está escrevendo um. O pessoal anda falando muito? É normal (Lísias: 2009, 285).

Por fim, já nas últimas páginas, há a revelação de quem é a voz que narra a história, pois ela começa a usar a primeira pessoa e mais claramente a emitir juízo sobre outros personagens. Era Paulo, um dos funcionários do banco, que parecia acreditar que seria sucessor do cargo do protagonista, quando o projeto

China se iniciasse e, ao fim do livro, trabalha como secretário do empresário na empresa de consultoria. Em sua revelação, ele afirma, dentre outras coisas:

Depois, se qualquer escritor der mesmo o aumento para ela, certo isso não está, a puta vai ganhar mais do que eu. Não vou falar nada, é claro, mas às vezes dá raiva. Se bem que, desde a época do banco eu desconfio disso, ele deve saber o que está fazendo. Percebo por essas palestras. É inegável que qualquer escritor sabe como o mundo funciona atualmente. Não digo que eu tenha medo de ser consultor também, de jeito nenhum. Mas não sei se consigo ter aquela clareza toda. Depois, talvez para mim falte um pouco de vivência: não tenho a cara de pau de pedir para ele me pagar uma viagem (Lísias: 2009, 335).

Lísias parece, assim, expandir as experimentações com suas vozes narrativas mais uma vez. Quem narra, embora em terceira pessoa, é dotado da subjetividade dos personagens e se relaciona com eles como narrador, mas, ao fim, se revela também como participante da história. Este aspecto gera relativização da perspectiva, de maneira alguma buscando ordenar os eventos caóticos dos acontecimentos, mas conferindo sentidos, através de um ardil discursivo, e garantindo também uma voz em terceira pessoa que não promove a amenização das tensões e das incoerências narrativas; ao contrário, as complica.

A grande confusão sobre esse procedimento narrativo é que o narrador, ao se colocar em terceira pessoa e absorver o

ponto de vista do personagem que acompanha, parece ter uma onisciência seletiva, pois consegue se integrar a múltiplos universos e relatar a partir de diferentes focos, um de cada vez, como se pudesse “entrar na mente” de cada personagem. Contudo, quando se revela que a voz narrativa é, na verdade, de um personagem, nos termos de Friedman, um narrador-testemunha, que está dentro da história e relaciona-se com o protagonista, surge um choque: como, então, ele seria capaz de tal onisciência? Como ele poderia saber de tantos detalhes? Como ele poderia narrar detalhes tão privados e distantes das possibilidades físicas de serem acompanhadas por alguém, por exemplo, sem ter ido junto com Paulo para fora do país: Como ele conheceria cenas do protagonista lá, sozinho, em seu quarto, com seus próprios pensamentos? Além disso, como os personagens poderiam interagir com ele, não como um igual, mas como um narrador? Eles se saberiam narrados? Seria, então, Paulo uma espécie de autor? Tudo isso parece fugir da ideia de que uma narrativa deveria parecer real, coerente dentro dos próprios parâmetros, uma vez que só é possível se realizar desse modo enquanto ficção e escancarando sua natureza ficcional, sem reivindicar uma pretensão representativa, pois esse procedimento estético só funcionaria na lógica de uma narrativa literária, não com o disfarce de relato ou memória do personagem que narra a história e se pretende verossímil.

Considerações finais

Esses são só alguns exemplos de como o procedimento narrativo em *Lísias* parece não seguir uma convenção mais tra-

dicional, apresentando uma progressão do enredo que, mesmo quando em terceira pessoa, não estabiliza o relato. Tais elementos parecem refletir, já de início, uma relação com o ato de narrar e de ficcionalizar diferente de uma convecção realista tradicional, por exemplo, uma vez que parece partir do pressuposto da intangibilidade do real e, mais do que isso, parece se associar com certas perspectivas de como a literatura contemporânea brasileira se conecta a um fazer literário sem pretensões missionárias, buscando, de certa forma, se refazer de um trauma que o século XX impôs sobre a literatura, uma vez que há uma dificuldade ligada à narrativa e à relação do autor com a sua obra na contemporaneidade. Desse modo, Ricardo Lísias aparenta experimentar formas literárias em uma busca do novo lugar do qual foi incumbido o autor moderno, em quem não mais se vê uma atitude literária pedagógica.

Referências

- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In.: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 57-64
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Novos realismos, novos ilusionismos”. In.: MARGATO, I.; GOMES, R.C. (org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. pp. 119-132
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, mar./maio 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Friedman_Ponto-de-vista-ilovepdf-compressed.pdf>. Acesso: 20 jul. 2021. pp. 166-182
- LÍSIAS, Ricardo. *Cobertor de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Duas praças*. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Anna O. e outras novelas*. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- _____. *Delegado Tobias 1*. E-galáxia, 2014.
- _____. *Delegado Tobias 2*. E-galáxia, 2014.
- _____. *Delegado Tobias 3*. E-galáxia, 2014.
- _____. *Delegado Tobias 4*. E-galáxia, 2014.
- _____. *Delegado Tobias 5*. E-galáxia, 2014.

Resumo

Nos séculos XX e XXI, desfez-se a ideia de que a “boa consciência” de um narrador em terceira pessoa serviria como amenização das tensões nas incoerências narrativas. A ficção moderna voltou-se à indagação do próprio sentido de narrar, dado que a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizam o caráter referencial da linguagem, sendo que a enunciação passa a tomar o centro da cena, diluindo as fronteiras entre narrativa e discurso. Essas colocações abrem diálogo com Roland Barthes (2004), para quem “é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é [...] atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’” (Barthes: 2004). O ato de narração, em Ricardo Lísias, parece encarar tal desafio levantando questões como as diferentes possibilidades da voz narrativa, bem como a intangibilidade do real. De uma forma ou de outra, as construções narrativas em Lísias parecem se empenhar ao redor das questões: como narrar o inenarrável? E como ser autor após a morte do autor? A resposta parece se reinventar e se renovar a cada novo instante, como se houvesse uma espécie de superação desse trauma e escrever fosse uma forma de cura pela palavra, algo particularmente notável nas experimentações com a voz narrativa que, por vezes, se aproxima tão intimamente de seus personagens que os absorve em suas cosmovisões e seus modos de falar, assim como, em outros momentos, chega a interagir com os personagens ou até mesmo desistir da história. Tendo isto em vista, Ricardo Lísias parece lidar, por meio da própria linguagem, com os empecilhos narrativos impostos aos séculos XX e XXI, ao experimentar formas e romper fronteiras com os seus procedimentos narrativos, buscando soluções para o problema do narrador e da ausência do autor.

Palavras-chave: crise narrativa; morte do autor; Ricardo Lísias.

Abstract

In the 20th and 21st centuries, the idea that the “good conscience” of a 3rd person narrator serves as a mitigation of the tensions tied up in the inconsistencies of the narrative has been discarded. Modern fiction began to question the pure meaning of narrating. The incoherence of reality itself led to a rejection of the realist conventions – which highlight a referential conception of language. Thus, enunciation has become more prominent, blurring the boundaries between narrative and discourse. These issues converse with Roland Barthes’s theory (2004), for whom “language speaks, not the author; writing is [...] to reach a point where only language acts, ‘performs’, and not the ‘self’” (Barthes: 2004). The act of narration in Ricardo Lísias’ work inquires about the possibilities for using a narrative voice, considering the intangibility of human existence. Somehow, Lísias’ narrative constructions suggest being revolved by questions such as: how to narrate the unspeakable? How to be an author after the death of the author? The answers to them seem to reinvent and renew themselves all the time, as if a cure through the word was a possible means of overcoming the trauma. This is particularly notable in Lísias’ experiments with the narrative voice. Sometimes the narrative voice gets as close to his characters as to absorb them in their worldviews and ways of speaking. Sometimes, it interacts with the characters or even gives up the story. Therefore, by means of language itself, Ricardo Lísias deals with the narrative obstacles imposed by the 20th and 21st centuries. Experimenting with forms and breaking boundaries concerning narrative procedures, he seeks solutions to the problem of the narrator and the absence of the author.

Keywords: narrative crisis; death of author; Ricardo Lísias.

Submetido em 29 de outubro de 2021.

Aceito em 27 de fevereiro de 2022.



Poesia e imagem - Os Ensaios fotográficos de Manoel de Barros

Rogério Cruz*

“Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideias”.

Alberto Caeiro,
“O Guardador de Rebanhos XLVII”

A poesia de Manoel de Barros parte de uma relação trans-fronteiriça entre sujeito e objeto, num conflito entre as palavras e o mundo representado por elas. As palavras, que servem para distinguir objetos de uma informidade indefinida, em Barros são usadas para (des)contornar os vários elementos fluidos de uma natureza metamórfica e voltar a uma “infância da língua”¹, onde as fronteiras não se cristalizam.

* Mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa.

¹ Do poema “Canção do ver” (Barros: 2016, 407).

O “mundo das imagens”, aquele que surge como um dos temas centrais dos *Ensaio fotográficos*, é esse mundo sem palavras, onde é permitida uma maior liberdade e abertura de observação. Sem conotações ligadas diretamente aos significados que as palavras transportam, uma imagem surge com mais potencialidade para captar o mundo observado, pois, como ele, reúne vários elementos sem impor umnexo. Na imagem é possível um neutro que as palavras não permitem.

É na ausência de uma ordem conceptual que surge um conflito de forças entre palavra e vazio, entre o que seria uma forma que se quer assemelhar ao metamórfico informe. Para isto o poeta usa as palavras para reconstruir um mundo a partir de uma sabedoria natural, a “sabedoria vegetal” ou “mineral”. São estes elementos da natureza que mostram uma poética que pretende “apropriar” poetas para árvores, numa transumanização que procura o vazio, ou o “Nada”.

A incontinência do visual

“A mãe falou:
Agora você vai ter de assumir as suas
irresponsabilidades.
Eu assumi: entrei no mundo das imagens”.

Manoel de Barros, “O Poeta”

A fotografia é uma imagem captada por meios técnicos, uma reprodução daquilo que se mostra perante a objetiva. É, como

diz Bazin, em “A ontologia da imagem fotográfica”: “Uma imagem do mundo exterior sem intervenção criadora do homem”, onde a “personalidade do fotógrafo só intervém através da selecção, da orientação e da pedagogia do fenómeno” (Bazin: 2013, 264). O fotógrafo seleciona, corta e filtra o fenómeno pelos vários meios técnicos da fotografia, mas continua a captar o objeto com um objeto, ao contrário da pintura que se guia por uma visão subjetiva do real, mesmo a paisagística e a realista, que pode destacar pormenores e esconder outros, avivar certas cores em detrimento de outras. Bazin diz que “todas as artes se baseiam na presença do homem; só na fotografia desfrutamos da sua ausência”.

A ausência do homem na fotografia provém da libertação que as “reproduções técnicas” permitem fazer do objeto. Ainda seguindo o texto de Bazin:

Só a objectiva nos dá uma imagem do objecto, capaz de libertar, do fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objecto por algo de melhor do que um decalque aproximado: o próprio objecto, mas isento das contingências temporais (2013, 264).

A fotografia permite acabar com o “filtro humano” da imagem, daquilo que Walter Benjamin chama de “inconsciente ótico”. Na “Pequena História da Fotografia”, Benjamin observa que “a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente” (Benjamin: 2013, 222). A fo-

tografia tem, segundo Benjamin, a potencialidade de capturar espaços que foram excluídos do consciente humano, dessa realidade que o ultrapassa ou que ele filtra, como um recalçamento.

O espaço deixa de ser selecionado na imagem, e a imagem libertada do contingente é, como na epígrafe de Jorge Luís Borges, nos *Ensaio fotográficos*, uma “incontinência do visual”. O que é apreendido pelo ato de ver é dirigido e determinado por uma série de circunstâncias. O capturado ou “fixado” pela reprodução técnica não é contido pelo visual, daí poder ser visto e percebido de diferentes modos e ao longo do tempo, e em espaços diferentes, como uma continuação do próprio fenómeno.

No entanto, segundo Siegfried Kracauer, a libertação das imagens não passa necessariamente por uma reprodução exata do fenómeno: “Não existe nenhum espelho. Os fotógrafos não se limitam a copiar a natureza, antes a metamorfoseiam, transpondo fenómenos tridimensionais para o plano bidimensional” (Kracauer: 2013, 281). E mesmo um

fotógrafo alienado [...] ordena e agrupa espontaneamente as impressões que lhe afluem ao espírito [...] [de modo que] impelem-no a organizar a matéria-prima no processo de visualização. E estas actividades, que se desenrolam sem ele disso ter consciência, condicionam, inevitavelmente, as fotografias que tira (2013, 282).

Para Kracauer, “o fotógrafo está mais próximo da empatia do que da espontaneidade desapegada” (2013, 282), isso porque o fotógrafo passa por um ato de seleção da imagem, do enqua-

dramento que quer dar ao fenómeno. Esta escolha acaba por “convoca[r] todo o seu ser, não para o descarregar em criações autónomas, mas para o dissolver nas substâncias dos objectos que o rodeiam e cercam” (2013, 282-3).

Neste sentido, o fotógrafo passa a ser apenas um mediador que captura o fenómeno e devolve-o reconfigurado, um meio que reproduz o mundo sem o poder decifrar, sem lhe dar uma leitura ordenada ou de apropriação, mesmo que a empatia o faça escolher o enquadramento. As imagens ultrapassam o fotógrafo na medida em que o sentido que ele lhes dá não é um sentido inerente a elas.

Como pode o poema, que nos chega pelo meio das palavras, ter a potência de uma imagem? As palavras, os meios do *logos*, da sistematização de ideias, determinam e delineiam objetos e conceitos. As imagens, como vimos, reproduzem o mundo sem lhes impor qualquer ordem. Mas Manoel de Barros vê no poema um meio para “filtrar” as palavras dos seus significados pré-estabelecidos, como mostra no poema “Comparamento”. Neste poema, as palavras são comparadas a um rio que vai acumulando “trombolhos”, como elas vão acumulando “escorralhas”. Mas “desembarcam no poema escorreitas: como que/ filtradas./ E livres das tripas do nosso espírito” (Barros: 2016, 364). O poema podia assim, na visão de Barros, desconstruir o significado ou a importância das palavras, para vê-las no seu estado mais puro no poema, sem as conotações que lhes são sempre impostas. É neste contexto que podemos falar de uma “Despalavra” – o título do poema seguinte – aquela que se pode realmente aproximar das imagens: “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da/ despalavra”.

No poema “Despalavra”, Barros mostra como a palavra, que seria o elemento que define e cria fronteiras no mundo, pode ser anulada, ou mesmo subvertida. Em primeiro lugar, a ausência da palavra traria aquela visão do mundo sem divisões conceituais, como os poetas que “podem compreender/ o mundo sem conceitos”. Por outro lado, jogando com as palavras, é possível criar novos significados, onde o mundo pode ser “aumentado” pelas “metáforas” dos poetas. Onde “pedras podem ter qualidades de sapo” e “os poetas podem humanizar as águas”.

Neste contexto, as palavras têm a capacidade de rearranjar o mundo, como um modo de “irresponsabilização”, como diz a mãe no poema “O Poeta”. As palavras, na poética de Barros, libertam o mundo, eliminando divisões concretas. Como diz Carl Einstein, “por meio de conceitos o homem suaviza poderes que antes eram dominantes ou pelo menos iguais a ele. Ele divide o Real complexo em uma realidade interna e uma realidade externa, em esferas subjetivas e objetivas”² (Einstein: 2004, 171). A realidade é medida e dividida pela conceptualização do mundo, perdendo a sua potência, mas em Einstein, como em Barros, é necessário eliminar essas fronteiras fixas, mesmo as fronteiras entre sujeito e objeto.

O poema “Ninguém” vai no mesmo sentido de “Despalavra”. Quando a palavra pode servir, como a imagem, para fundir elementos que já estão previamente fundidos na sua relação fe-

² Through concepts man deadens powers that were once dominant or at least equal to him. He splits apart the complex Real into an inner and an outer reality, into subjective and objective spheres.

noménica, então também servirá para dissolver o sujeito num “dessujeito”, pois também ele está inserido no mundo como agente fenoménico. Nietzsche, na *Origem da Tragédia*, fala da anulação do sujeito e do subjetivo no êxtase dionisiaco, sendo este o ser das coisas na sua totalidade, sem separações. O “espírito dionisiaco” é “uma realidade cheia de embriaguez, que, por seu turno, não se preocupa com o indivíduo, pretende até a aniquilação do indivíduo e a sua dissolução libertadora por um sentimento de identificação mística” (Nietzsche: 1972, 41). A libertação do informe, do dionisiaco, rejeitando a forma apolínea, leva o sujeito a ser “arreatado até à exaltação máxima de todas as suas faculdades simbólicas”, onde “experimenta e quer exprimir sentimentos até então desconhecidos”. No êxtase dionisiaco, o sujeito é “elevado a gênio tutelar da espécie, e até da própria natureza”; ele “desindividuou-se para ser absolutamente a Unidade” (1972, 45). A “Unidade” é essa “comunhão” representada por Barros, essa fusão com todos os elementos do existente.

Como já vimos, Barros usa a palavra para veicular essa “Unidade” fundida, pois a palavra servirá também como veículo para o informe. Daí a necessidade da “comunhão com o começo do verbo”, onde as palavras “ainda urinam na perna” (Barros: 2016, 321). Nietzsche diz que “a linguagem, órgão e símbolo das aparências, nunca pôde e nunca poderá exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser” (1972, 65), mas na sua resolução final da *Origem da Tragédia* também diz que “para poder suportar a vida, [o ser humano] teria necessidade de uma admirável ilusão que lhe escondesse a sua verdadeira natureza sob um véu de beleza” (p.178):

[O] fundo dionisíaco do mundo não deve penetrar na consciência do indivíduo humano, senão na exacta medida que for possível à potência transfiguradora apolínea triunfar também por sua vez; de tal maneira que estes dois instintos artísticos sejam obrigados a desenvolver as suas forças numa proporção rigorosamente recíproca, segundo uma lei de eterna equidade (Nietzsche: 1972, 178).

A “ilusão necessária” para Nietzsche pode passar pela palavra, essa forma medidora. O verbo “filtrado”, reduzido à sua pureza “fontana”, será flexível como uma ‘pre-coisa”, ainda sem forma definida. Esta seria como uma força “apolínea” que pode veicular a força “dionisíaca”, assim como uma imagem que, sendo imagem, é também veículo para o mundo em aberto. Uma reprodução estática do extático. Um reencaminhar para o dionisíaco unificador através da arte, ou, neste caso, da poesia.

No poema “O Fotógrafo” (2016), Barros trabalha a dinâmica entre imagem e palavra, usando o motivo do fotógrafo que vai captando elementos do mundo. Este captar do fotógrafo através do poema leva a uma desconstrução do próprio ato de fotografar. O elemento empático, referido por Kracauer, é representado pelas escolhas de enquadramento, quando, antes de a fotografia ser tirada, vemos uma contextualização narrativa ou frásica para a foto. O poeta tenta “fotografar o Silêncio”, mas sabe da dificuldade da tarefa de fotografar o silêncio através da poesia e das palavras. Num primeiro plano, para captar o silêncio, o poeta usa uma sequência narrativa, como um meio técnico para o cap-

tar. “Madrugada a minha aldeia estava morta” é fortalecido com “Eu estava saindo de uma festa”: a ausência de som é avivada pelo som, que já não está presente, de uma festa. Conseqüentemente, o silêncio torna-se tão presente que é ele mesmo que “Estava carregando o bêbado”. A palavra torna o Silêncio objeto para o poder captar na sua “imagem”, torna-o um agente, um “carregador”. Aqui, no entanto, podemos ver que o Silêncio já não é fotografado como silêncio, mas como carregador, uma característica que lhe foi atribuída por sua agência no momento da foto. O poema abre uma possibilidade para o Silêncio (o conceito, a palavra) abrir-se e obter em si outros atributos. Mostra também, em contraste, a impossibilidade de o capturar na sua pureza “filtrada”, pois, quando chega à foto, ao verso final, já não é silêncio.

O silêncio como ausência de som é posto no poema também pelas questões do silêncio como vazio, ausência de significado. Como já foi referido, o desprendimento das imagens de qualquer significado ou narrativa vai na direção do desprendimento que Barros faz neste poema. A imagem poética é conseguida, quando se fotografa o que não pode ser capturado por reproduções técnicas, por exemplo, o “perfume”, a “existência” de uma lesma, o “perdão” de um “azul-perdão”, um poema e o seu poeta. A fotografia como elemento poético ajuda a desprender elementos de uma lógica e das “tripas do nosso espírito”. É também ela metamorfoseada noutra coisa, num jogo de imagens e palavras, de objetos e de devir sem objetivação, numa imagem movente como *Gestalt*.

“Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa”. Neste verso, a casa mistura-se com a paisagem, no sentido simples de que seria a casa a ter os atributos de “velha” e “a desabar”.

Mas, numa imagem bidimensional, num mesmo plano, a paisagem por detrás de uma casa, se esta desabar, receberia o efeito de ter realmente desabado sobre a casa. A observação ultrapassa o pensamento, e a imagem, a ideia, e o “sobre” que é fotografado é a intenção inesperada do poeta que acaba por incluir no poema toda uma dinâmica transfronteiriça e movente. Adaptando uma citação de Mallarmé, podemos dizer que Barros pretende captar não a coisa, mas a imagem que a coisa produz³, de modo a poder captar o que é prévio à palavra, que, em Mallarmé, seria a sensação, mas, em Barros, são as “pré-coisas”, o sempre indefinido.

A “visão fontana”

“Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...”.
Alberto Caeiro, “O meu olhar é nítido como um girassol”

A relação entre Barros e a imagem passa também pelo desenho ou pelas artes plásticas de pintores que, como ele, procuram uma “visão fontana”, que permita chegar a um estilo livre e em aberto para com o mundo. Neste sentido, surgem vá-

³ Original de Mallarmé: Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots ; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation (Mallarmé, s.d.).

rias formas de ver o artista como um ser contíguo ao mundo e que faz das imagens ou palavras frutos que brotam como o ato mais natural e continuado da natureza. Esta visão foi formulada por poetas como Rainer Maria Rilke que, quando se referia às *Elegias de Duíno*, numa carta a Witold von Hulewicz, fala de o poema “brotar sem ele o querer” (Rilke, s.d.). A poesia que brota desta natureza consubstanciada com o poeta também é referida na primeira carta ao jovem poeta Kappus:

Penetrar em si próprio e pôr à prova as profundezas onde brota a sua vida; na nascente dela encontrará a resposta à questão de saber se tem de criar. [...] Porque o criador tem de ser por si próprio um mundo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza a que se uniu (Rilke: 2016, 13).

Próximo à visão de Rilke, Paul Klee também parte desta ligação íntima com a natureza para definir a sua estética. Na sua conferência “Sobre os princípios criativos da arte moderna”, Klee compara um artista a um tronco de árvore, que se alimenta de toda a diversidade do fenómeno e de onde ele brota, as raízes, para depois criar a sua arte, os ramos. O artista “mais não faz, no lugar que lhe foi atribuído no tronco, do que juntar e transmitir o que vem das profundezas. Não é servo nem senhor, é simplesmente um mediador” (Klee: 2014, 20). A criação é reduzida ao mais linear, a uma tentativa de libertação de preconceitos visuais, como uma criança que desenha pela primeira vez. Existe no entanto uma diferença entre a criança e o artista, como Ellen Marsh escreve:

O que a criança está fazendo pela primeira vez, em um processo de desdobramento da atividade visual de etapas mais simples para etapas cada vez mais complexas, Paul Klee faz como um artista maduro em um processo de vida de superar os clichês visuais da arte passada para encontrar por si mesmo a caligrafia mais direta e convincente com a qual se expressar em relação à natureza⁴ (1957, 132).

No artigo de Marsh podemos distinguir o artista que quer “desaprender” os “clichês visuais de artes passadas”, da criança que vai progressivamente reproduzindo e aplicando formas mais complexas nos seus desenhos. No entanto, para a criança começar a desenhar a profundidade, a usar perspectiva ou outras técnicas, ela precisa de um agente exterior:

Uma criança desenvolve espontaneamente a representação de objetos de formas mais simples para formas mais complexas, de maneira puramente pictórica, visual até certo ponto, mas posteriormente a representação de objetos naturais “corretamente” ou de acordo

⁴ What the child is doing for the first time, in a process of unfolding visual activity from simpler stages to increasingly complex ones, Paul Klee is doing as a mature artist in a life process of overcoming the visual clichés of past art, and finding for himself the most direct and cogent handwriting with which to express himself in relation to nature.

com a forma como eles existem na natureza torna-se imposta a ela de fora (1957, 136)⁵.

Neste sentido, “os critérios e o método para a representação do objeto passam a ser de lógica externa e não de certeza interna. É precisamente essa certeza interior que Klee quis recapturar em termos formais”⁶.

Neste artigo, Marsh explica como o artista avançado pode criar como em qualquer estágio de desenvolvimento, do mais simples e infantil ao mais complexo, realizando uma síntese que combine a complexidade com uma aparência de simplicidade, através de jogos ambíguos que abrem possibilidades de interpretação, algo que a criança não consegue fazer. O objetivo aqui não é representar o mundo como uma criança, mas ser, como ela, aberto para o mundo, com uma honestidade do olhar: “É esta completa honestidade e encantamento de ver com o olhar desobstruído que Paul Klee e as crianças têm em comum”⁷ (p. 144).

⁵ A child spontaneously develops from simpler to more complex forms of representing objects, in a purely pictorial, visual way to a certain point, but then representing natural objects “correctly” or according to how they exist in nature becomes imposed on him from outside.

⁶ The criteria and the method for the representation of the object becomes one of outside logic and not of inner certainty. It is precisely this inner certainty that Klee wanted to recapture in formal terms.

⁷ It is this complete honesty and wonder of seeing with the unobstructed eye that Paul Klee and children have in common.

O agente exterior que impõe a lógica, que impõe, como no poema de Barros, as “tripas do nosso espírito”, ou algum conceito que, para Alberto Caeiro, é “uma doença das nossas ideias”, é como esse ser humano que força o olhar da criança a ver objetos e não o “Aberto”, de que fala Rilke⁸. O “adulto” adultera o que seria uma intuição desregrada, provinda de uma origem que, para todos esses artistas, vem de algo anterior ao humano e aos sistemas que este cria. Incidimos mais uma vez sobre o vazio, ou sobre o esvaziamento que permite o silêncio que leva à “despalavra”, à construção intuitiva e não objetiva, superando o excesso de objetividade que unifica e intersecciona todo o perceptível e a intuição.

No poema “Miró”, vemos a recepção da pintura de Joan Miró na poética de Barros. “Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros. / Desejava atingir a pureza de não saber mais nada” (Barros: 2016, 366). Existe, em Miró, uma aproximação à natureza e também, como Barros, ao ínfimo. O processo criativo de Miró passava também pela sua admiração pelo processo poético, como Margit Rowell descreve: “Desde muito jovem, ele ficou intrigado pela poesia e pelo processo poético. Essa identificação com a natureza e sua atração pela poesia representam uma nostalgia de um estado de inocência, ou ‘a identidade inicial de existir de fato diante do mundo’”⁹ (1993, 16). Neste sentido, Miró quis

⁸ Referimo-nos à oitava das Elegias de Duino, nomeadamente na passagem: denn schon das frühe Kind / wenden wir um und zwingens, dass es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne (Rilke: 2009, 48).

⁹ From a very young age, he was intrigued by poetry and the poetic process. This identification with nature and his attraction to poetry represent a nostalgia for a state of innocence, or “the initial identity of existing in fact before the world”.

procurar uma libertação pela inocência que ele vê ser inerente à poesia. Como percebe James Johnson, “o objetivo, claro, era liberar forma e conteúdo no interesse da ‘poesia pura’”¹⁰ (p. 20), que excede as próprias palavras e aponta para um espaço indizível, assim como a “despalavra” aponta para a liberdade das imagens. Em Miró, o interesse pela poesia ligou-se ao “imediatismo do processo poético e às imagens inéditas que esse imediatismo pôde produzir e que foram infinitamente inspiradoras para ele. Ele também foi sensível ao elemento de risco, ou ao salto no vazio do ato poético”¹¹.

A imagem e a poesia fundem-se na estética de Barros e de Miró. Seguindo o poema de Barros, a “expressão fontana” de Miró passa por este “enterro nobre” de todas as formas pré-conhecidas e a subsequente “mijada florestal”, esse ato libertador, que encerra todo esse conhecimento numa “borra” que mais tarde iria gerar a “sua engenharia / de cores”. A árvore é central nas pinturas “La Masia” e “Terra llaurada”. Nesta última, vemos um aglomerado de figuras à sombra da árvore, análogo à descrição do nascimento de “borboletas, restos de insetos, cascas de cigarra, etc.” no poema de Barros. O desapego e uma direção ao vazio estão mais próximos da procura do primordial. Esta seria a verdadeira ligação com a natureza e com a criação imagética e poética. Como diz Miró: “Eu escapei

¹⁰The objective of course was to liberate form and meaning in the interest of “pure poetry”.

¹¹ Immediacy of the poetic process, and the unprecedented images it could produce which were infinitely inspiring to him. He was also sensitive to the element of risk, or the leap into the void of the poetic act.

para a natureza absoluta. Eu queria que meus lugares parecessem abertos ao apelo magnético do vazio... eu estava muito interessado no vácuo, no vazio perfeito”¹² (Rowell: 1993, 40). As sequências de pinturas como “Azul” mostram essa atracção pelo vazio, figurando apenas manchas escuras ou vermelhas, linhas livres, fundo azul: “Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha / escura. / O escuro o iluminava”. É do aparente vazio, dessa mancha escura, das linhas “filtradas” como as palavras, que se pode pintar de forma primordial, despida de conceitos prévios de forma. Neste aspecto, Rowell ainda acrescenta que “a natureza é traduzida em uma expressão universal abstrata”¹³. A representação da natureza cai nessa criação informe e abstrata, que se quer libertar de significados ou direções, como uma imagem fotográfica. Neste sentido, existe uma representação que aparenta ser, como Einstein refere, “um meio de resistência contra a padronização: por intermédio de imagens, as unidades racionais são estilhaçadas”¹⁴ (2004, 176).

A intenção de captar o mundo no seu devir, sem o dominar, é o que aproxima a imagem fotográfica, assim como a pintura de Klee ou Miró, da poética de Barros. Para Barthes, a “denotação do desenho é menos pura do que a denotação fotográfica, dado que nunca há desenho sem estilo” (2013, 303), mas esta obser-

¹² I escaped into the absolute nature. I wanted my spots to seem open to the magnetic appeal of the void... I was very interested in the void, in perfect emptiness.

¹³ Nature is translated into an abstract universal expression.

¹⁴ A means of resistance against standardization: by means of images, rational unities are shattered.

vação quer indicar que toda razão, ou “mundo interior”, também ele contingente no espaço e no tempo, não pertence ao devir. Se pensarmos na intuição e na sensação como elementos que podem compor imagens, tanto como o real exterior compõe a imagem fotográfica, então podemos apreender uma imagem em termos poéticos, que permite captar mais que a fotografia. Não nos esqueçamos, contudo, mais uma vez, de que esta direcção pode cair numa significação humana e guiada, que pode dar um *telos*, mesmo que de modo subtil, à imagem.

Na poesia de Manoel de Barros há um convite para o ser humano deixar de ser um conceito separado do que o rodeia. Há um convite para voltar a obter uma sabedoria que provém de uma fusão entre os elementos, de modo a “apropriá-los” para a mesma coisa, como escreve, por exemplo, no poema “Borboletas”:

Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens
e das coisas.

Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta
– Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas

(Barros: 2016, 375).

A poesia pode libertar a expressão das correntes ideológicas e adulteradas que se acumulam na linguagem. Pode criar imagens “inocentes” que não reproduzem ideias, mas, sim, produzem e continuam as forças para sempre indizíveis das coisas. “Um mundo livre aos poemas” é um mundo em que o poema é a expressão primordial, expressão do silêncio e das possibilidades em aberto do contingente.

Referências

- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- BARTHESES, Roland. "Retórica da Imagem". In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 295-312.
- BAZIN, André. "A Ontologia da Imagem Fotográfica". In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 261-267.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena História da Fotografia". In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 219-238.
- EINSTEIN, Carl. "Gestalt and Concept (Excerpts)". In *October* 107. Tradução de Charles W. Haxthausen. Cambridge: MIT Press, 2004, pp. 169-176.
- KLEE, Paul. *Escritos sobre arte*. Tradução de Catarina Pires e Marta. Lisboa: Cotovia, 2014.
- KRACAUER, Walter. "Fotografia". In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaaios sobre fotografia*. Tradução de Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, pp. 267-294.
- MALLARMÉ, Stéphane. "Lettre autographé et signée de Manet a Mallarmé". Disponível em: <http://www.musee-mallarme.fr/export/print/lettre-autographe-signee-de-manet-a-mallarme> Acesso em: 19 de agosto de 2021.

- MARSH, Ellen. "Paul Klee and the Art of Children". In *College Art Journal*, vol. 16 n. 2. New York: College Art Association, 1957, pp. 132-145.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da Tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaraes Editores, 1972.
- RILKE, Rainer Maria. "To Witold von Hulevicz". Disponível em: https://archive.org/stream/lettersofrainerm030825mbp/lettersofrainerm030825mbp_djvu.txt Acesso em: 19 de agosto de 2021.
- _____. *Duino Elegies & The Sonnets to Orpheus*. Tradução de Stephen Mitchell. New York: Random House USA Inc, 2009.
- _____. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2016.
- ROWELL, Margit. *Joan Miró – Campo de Estrellas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993.

Resumo

Pretendemos com este artigo estudar a relação entre a poesia e a imagem nos *Ensaio*s fotográficos de Manoel de Barros. Em primeiro lugar, será delineada a estética da sua poesia, tendo em conta o objetivo de chegar a um esvaziamento das palavras e, conseqüentemente, à possibilidade de a palavra veicular o indizível. A fotografia aparece aqui como o captar em bruto do fenômeno que antecede a palavra, assim como a possibilidade de libertar o poema de ideias que habitam a linguagem. Como elemento poético, a “fotografia” de Barros irá subverter o modo como as palavras constroem ligações entre objetos, baralhando as suas hierarquias e eliminando as suas fronteiras. Nos poemas “O fotógrafo” e “O poeta”, a imagem aparece como recurso poético para chegar à “Despalavra”, outro poema que busca “compreender o mundo sem conceitos”. A imagem é ainda poetizada através do olhar infantil, como uma visão que pertence ao mundo sem a adulteração das ideias que o domesticam ou compartimentalizam. Neste sentido comparamos esta visão poética com aquela de Rilke, mas também com a estética de Klee e, especialmente, Miró, poetizado por Barros. A inocência primordial que Barros procura na imagem é consonante com a mesma busca que Miró faz nas imagens que a poesia emana.

Palavras-chave: Manoel de Barros; *Ensaio*s fotográficos; fotografia; poesia; imagem.

Abstract

The aim of this article is to study the relationship between poetry and image in *Ensaio*s fotográficos by Manoel de Barros. In the first place, the aesthetics of his poetry will be outlined, taking into account the objective of reaching an emptying of the word and, consequently, the possibility that the word might convey the unspeakable. Photography appears here as the raw capture of the phenomenon that precedes the word, as well as

the possibility of liberating the poem from ideas that inhabit language. As a poetic element, Barros's "photography" will subvert the way words construct connections between objects, shuffling their hierarchies and eliminating their boundaries. In the poems "O fotógrafo" and "O poeta" the image appears as a poetic resource to arrive at the "Despalavra" (Unword), another poem that seeks to "understand the world without concepts". The image is further poeticized through the child's gaze, as a vision that belongs to the world without the adulteration of ideas that domesticate or compartmentalize it. In this sense we compare this poetic vision with that of Rilke, but also with the aesthetics of Klee and, especially, Miró, also poeticised by Barros. The primordial innocence that Barros seeks in the image is consonant with the search that Miró makes in the images that emanate from poetry.

Keywords: Manoel de Barros; Ensaios fotográficos; photography; poetry; image.

Submetido em 20 de agosto de 2021.

Aceito em 09 de fevereiro de 2022.

Reynaldo Valinho Alvarez: um poeta nas entranhas da cidade

Cleberton dos Santos^{*1}

“Um longo périplo une meu destino ao
do Rio e da ria, sobre o dorso da
montaria atlântica, domada
por quatro gerações de cavaleiros que
apream no chão da Guanabara.

Quando nasci, os fogos de janeiro
rajavam na manhã da Epifania”.

Reynaldo Valinho Alvarez²

Entre as múltiplas representações que Reynaldo Valinho
Alvarez³ esboçou sobre a cidade do Rio de Janeiro, abordaremos

*Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), campus Santo Amaro.

¹ Este artigo é inspirado em minha Dissertação de Mestrado, orientada pelo Prof. Dr. Aleilton Santana da Fonseca, defendida em 2006 na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), inédita. O texto original foi revisto e atualizado com novas contribuições teóricas e análises literárias em 27/10/2021.

² Poema “Périplo e rapsódia” (Alvarez: 2000, 41).

³ Reynaldo Valinho Alvarez (1931-2021) é um poeta de origem ibérica (mãe portuguesa e pai espanhol) que viveu toda a sua vida no Rio de Janeiro. Formado em Letras Clássicas,

aqui a imagem da cidade-rio que aparece já no seu primeiro livro *Cidade em grito* (1973)⁴. Numa leitura crítica inserida na obra, o escritor português Ferreira de Castro afirmou:

Reynaldo Valinho Alvarez tem muito talento poético. Moderno na forma e ao mesmo tempo bem comunicativo, fulgurante, ardoroso e policrômico, ele sugere-nos admiravelmente a alma e o corpo evolutivo do Rio. A Cidade Maravilhosa está aqui, nas suas vibrações e no seu gigantismo sempre crescente, no seu progresso radioso, em várias expressões do seu povo tão generoso e tão democrático, nos seus próprios morros – e que significativos são os versos a estes dedicados! (*apud* Alvarez: 1973, s.p)

O tema da cidade na poesia reynaldiana aparece com destaque no comentário de Ferreira de Castro, em que se compara

Direito, Economia e Administração, publicou dois romances, dois ensaios, quatorze livros de literatura infanto-juvenil e mais de vinte livros de poesia em português, espanhol e galego ou traduzidos em outros idiomas e publicados no Brasil e no exterior. Traduzido para inglês, francês, italiano, espanhol, sueco, macedônio, persa, corso e galego, foi premiado muitas vezes no Brasil e também em Portugal, na Espanha, na Itália e no México, tendo seus livros editados no Brasil, em Portugal, na Espanha, na Itália, na Suécia e no Canadá. Representou a poesia do Brasil em eventos culturais realizados em Portugal, na Espanha, na Itália, na Macedônia, na Suécia e no Canadá.

⁴ Esse livro está dividido em duas partes: “Tom menor” e “Tom maior”. Apresenta um projeto editorial que separa os poemas curtos em páginas mais estreitas (Tom menor) e os poemas longos em páginas regulares (Tom maior). Os 29 poemas são acompanhados de ilustrações de inspiração geométrica. Capa, ilustrações, foto e projeto gráfico são de Walter Pereira. O planejamento editorial é de Maria José de Sant’Anna Alvarez.

o escritor carioca aos poetas belgas que, no passado, também cantaram as cidades tentaculares⁵:

Ora visual, ora anímico e grandemente dotado de intuição, o poeta não só capta as imagens externas, mas também as reações interiores mais sutis e algumas vezes mesmo quase exprime o inefável. Parece-me que ele irá, talvez, em certos aspectos, mais longe do que foram outros poetas, sobretudo belgas, que no passado cantaram também cidades (1973, s.p).

A imagem do mundo enquanto um rio que flui ininterruptamente, tornando-se impossível banhar-se duas vezes na mesma água, foi forjada na Grécia antiga pelo filósofo Heráclito (540-480 a.C). Desde então, a imagem do rio passou a simbolizar, entre outras coisas, o eterno fluir do mundo (Abrão: 1999, 31).

Atualizando literariamente essa imagem heraclitiana do rio na cultura contemporânea, o poeta carioca cria a metáfora conceitual da cidade-rio através dos 29 poemas que formam o corpo textual de *Cidade em grito*.

Tentando captar o grito da cidade-real, o vate recria para os leitores uma cidade-textual, através de um olhar lírico sobre a líquida paisagem urbana que vivencia ao longo de sua trajetó-

⁵No artigo “A poética urbana de Eurico Alves”, publicado no caderno cultural do jornal *A Tarde* em 20/04/2002, estudamos as imagens da *cidade tentacular* no poeta baiano Eurico Alves Boaventura (1909-1974), inspirado pela leitura de Rita Olivieri-Godet (1999).

ria existencial. Aproveitando-se da polissemia da palavra “rio” (rio/Rio), através de um jogo semântico de extrema elaboração rítmica, são criadas imagens de uma cidade que flui ininterruptamente como um rio em seu renovado percurso.

No poema “As ruas”, por exemplo, é sugerida uma intensa movimentação no espaço urbano. A cidade é lugar de contínuo movimento representado no primeiro verso pelo uso dos verbos na forma do infinitivo:

Chegar, não esperar. Ir engolindo a morte
Na fumaça e no asfalto, a instável geografia
Onde o foi já não está, o haverá mudou,
Assim plantar na pedra a solidão do estar.

(Alvarez: 1973, 15)

Palco de constantes transformações arquitetônicas e sociais, a cidade grande tornou-se um lugar de “instável geografia”, onde o passado, o presente e até mesmo o futuro são tempos incertos que confluem na mesma direção. A condição do homem nessa cidade seria a de “estar” e não a de “ser”, ou seja, temporária. No primeiro verso, a movimentação das pessoas é sugerida pelo ato de “Chegar, não esperar”, pois como analisou o sociólogo francês Raymond Ledrut, “a cidade é lugar de uma vida intensa. Sem cessar os homens vão e vêm dentro de uma cidade, onde produzem e consomem, criam e recriam” (1971, 17).

A multidão⁶ é outro elemento da literatura moderna que opera na construção dessa imagem da cidade-rio. Vejamos o poema “A gente”:

Aonde pretende ir a multidão infrene?
 Em que alvo esconso cravará a seta?
 Rio, em que mar derramará as águas?
 Ela própria não sabe e, mesmo assim, caminha.

(Alvarez: 1973, 17)

Nesse quarteto, percebemos, desde a sua estruturação, através dos versos longos que se espraiam pela folha, e na ideia de deslocamento reforçada em cada palavra, que eles recriam pela imagem poética a sensação de contínua movimentação na selva de pedras. Observemos o esquema interpretativo: no primeiro verso, temos o deslocamento vão da multidão desenfreada; no segundo, o movimento veloz da seta; no terceiro, o percurso do incerto rio em direção ao desconhecido mar; e no quarto, a expressão do movimento através do próprio ato de caminhar da multidão. Além disso, os três versos interrogativos são respondidos com uma negativa no último verso, deixando o sentido das coisas em aberto como um indício do eterno movimento dessa

⁶ Dentre as várias representações literárias da multidão urbana na modernidade, destacamos o conto de Edgar Allan Poe, “O homem na multidão”, no qual a imagem da multidão traduz claramente a ideia de movimentação incessante: “Mas à medida que a noite caía, a multidão aumentava sensivelmente; e, quando as luzes se acenderam, duas ondas densas e contínuas de populares passavam pela porta como torrentes vivas” (Poe: 1999, 85).

massa urbana que atravessa o caos cotidiano em busca de respostas, mas encontrando apenas outras infinitas perguntas.

A partir desse terceiro poema da série “Tom menor”, aparece de forma polissêmica o nome da cidade, até então sem denominação. No terceiro verso, a palavra “Rio” tanto poderia designar o topônimo Rio de Janeiro (de forma coloquial e afetiva a cidade é assim chamada pelos seus habitantes), quanto poderia ser interpretada como uma “corrente contínua de água, mais ou menos caudalosa, que deságua noutra, no mar ou num lago”, segundo o dicionário Michaelis (1998, 1847). Esse caráter polissêmico da palavra “Rio” é um dos aspectos enriquecedores da tessitura poética que Reynaldo Valinho Alvarez irá explorar ao longo de toda a sua produção literária.

Dimensão poética da rua

Segundo o pesquisador Aleilton Fonseca, “a rua, em sua materialidade arquitetônica e em sua movimentação humana e tecnológica incessante, é o lugar que precisa ser frequentado, sentido e experimentado em busca de sua antes insuspeitada dimensão poética” (1997, 31).

Essa dimensão poética da rua forma justamente uma das principais tônicas da poesia reynaldiana, não somente em seu livro de estreia, mas ao longo de toda a sua produção poética, como bem reconheceu o próprio Reynaldo Valinho Alvarez em depoimento:

De qualquer modo, *Cidade em grito* é o ponto inicial de uma obra poética que se desdobrou, como já disse, em

vários outros longos poemas voltados para a temática urbana, em especial no que se refere à cidade do Rio de Janeiro, por ser ela berço do autor e por constituir, com sua pesada carga de problemas, um exemplo típico da tragédia das metrópoles (*apud* Cambeiro: 2016, 117).

No poema “Das ruas lancinantes”, aparecem outras metáforas que corporificam ainda mais a imagem da cidade-rio. Nos dois últimos versos da primeira estrofe, notamos que o recurso da aliteração em (*r*) é intencionalmente aplicado, pois proporciona aos leitores a sensação de uma turbulenta movimentação pelas ruas através da sonorização das palavras que se deslocam no poema como uma espécie de paradoxal “ruído rouco”, emanando das ruínas que desmoronam pela fricção dos versos lidos em voz alta:

Resta a rua rolando o rombo ruído rouco,
Rico e rotundo ruído, rara e redonda ruína.

(Alvarez: 1973, 45)

Numa espécie de discurso disfórico à cidade, em especial às suas ruas lancinantes, o eu lírico segue reafirmando seu incômodo diante da insensível fluidez urbana no terceiro verso da estrofe seguinte:

Ó ruas lancinantes de motores tristes,
Recônditas mazelas sobrepostas à onda,
Cidade que crepita, chama que transborda,

Movei da vida o braço, à luz solene e calma,
Revelai o que fica e eu vos direi do como.

(p. 46)

Já no primeiro verso, os “motores tristes”, visualização metonímica dos carros, sugerem o desconfortável movimento do melancólico tráfego urbano. “Crepitar” e “transbordar” são expressões que indicam claramente o caráter da eterna mutação desse corpo urbano, que por meio do fogo e da água alimenta a vida de uma “urbis tentacular”.

Assim como a cidade mudou e continuará sempre mudando, o eu lírico revela-nos a sua própria metamorfose: “E, vede, já não sou o mesmo que antes era” (p. 46). Na sétima estrofe, a imagem heraclitiana do eterno fluir das águas do rio-mundo é explorada novamente pela polissemia da palavra “Rio”; a cidade Rio é fluente e assim como o rio de Heráclito também não se repete duas vezes:

E o serdes como sois me atinge plenamente
No que melhor vos sinto e que, entretanto, flui,
Cidade-rua-praia-morro-esquina-escola,
Pois Rio sois fluente e eis que fluindo estais.

(p. 47)

A criação de um verso formado por apenas uma longa palavra composta, elaborada a partir da sobreposição de substantivos que designam diversos espaços da paisagem urbana, traduz a fluidez dessa cidade e do poeta que mesmo sem a presença

de verbos consegue deslocar o olhar do leitor-transeunte por vários meandros da vida cotidiana do Rio. Na estrofe seguinte, o poeta reitera seu olhar:

O melhor é fluides. Ruas lancinantes,
 Setas presas nos alvos, dentro, vou carpindo.
 Sentimento brutal, monstro nunca domado,
 Paixão que envolve tudo e me proclama o apenas.
 Pois que eu sou o comum, o homem só das mil caras,
 Essa onímoda face do que vai nas ruas.

(p. 47)

A imagem bipartida da cena urbana é capturada pelo olhar atento e crítico do poeta que, embora diante de tanta desolação, continua carpindo sua estranha musa:

As ruas lancinantes, Rio escuro e claro,
 Tormentosos clarões, bruscas sombras do nada,
 Sangue de gasolina em corações mecânicos,
 Explosões, óleo-diesel, aviões, misturas,
 Barracões dissolvidos no ambiente morno,
 Tudo flui, coração que tumultuado bates.

(p. 47)

A dinâmica do movimento urbano é traduzida em uma linguagem ágil, sonora e plasmada em versos ligeiros como a correnteza de um rio que flui incessantemente. O homem

(poeta triste?) e a máquina se fundem em um novo ser formado de “Sangue de gasolina em corações mecânicos”⁷.

Mais adiante, a fluidez que define a vida urbana é reafirmada pela própria reiteração das imagens. E sua condição é sempre a de *não ser*. A alienação do viver urbano é ressaltada pela sonolência que o poeta percebe na multidão:

Multidões sempre assim com um solitário modo,
O taciturno jeito de quem vai dormir,
Interminavelmente, o Rio vai fluindo,
Rio que flui sem ser e ao menos por querer.

(p. 47)

Os dois versos finais da estrofe são expressões visíveis do estado de fluidez urbana que (desen)canta o poeta. A escolha do advérbio “interminavelmente” por si só já sugere um prolongamento temporal que se estende até o infinito. A própria repetição do verbo “fluir” nos dois versos (através de conjugações diferentes, mas complementares) reafirma o caráter quase líquido da cidade, ou seja, temos uma cidade-rio que alimenta na multidão o “solitário gesto de viver”⁸.

⁷ Essa imagem do homem transformado em máquina, como resultado da vertiginosa vida urbana, é recorrente em outros poetas do século XX, a exemplo de Manuel Bandeira, que disse no poema “Escusa”: “Sou poeta da cidade. / Meus pulmões viraram máquinas inumanas e aprenderam a respirar / o gás carbônico das salas de cinema” (2002, 134).

⁸ Referência ao título de um longo poema de temática urbana publicado no livro *A faca pelo fio* (Alvarez: 1999, 297).

Na poesia de Reynaldo Valinho Alvarez, percebemos que a cidade pode fluir em todas as direções, inclusive na verticalidade como se ela fosse um organismo vivo. Assim, temos um dos principais símbolos da contínua expansão urbana: os altos edifícios modernos.

Vigas mestras do sonho sempre acontecendo,
Vergalhões levantados para o largo céu,
Tijolos, argamassa, ferro, aço e betume,
A multidão cercada em mortos escritórios.
Ah, quem pudera um dia abrir a cerca e aos berros
Soltar o gado bom que pasta nos fichários.

(p. 48)

O emprego da expressão “sempre acontecendo” intensifica o caráter de continuidade da ação contida na forma do gerúndio. O gesto da eterna construção da torre de Babel é marca indelével nas cidades modernas em seu estado de eterno fluir⁹. Crescer, horizontalmente ou verticalmente, tornou-se um imperativo no *modus vivendi* do espaço urbano, mesmo que esse crescimento represente exclusão, alienação e emparedamento. Nos três últimos versos da estrofe, o eu lírico assume uma posição de denúncia perante uma realidade que oprime a condição humana e rebaixa o *ser* à categoria animal.

⁹ Sobre essa questão, ver os ensaios de Renato Cordeiro Gomes (1994) sobre literatura e experiência urbana na modernidade.

Mais à frente no mesmo poema, aparecem nomes de ruas que compõem a geografia lírica do poeta projetada na imagem, quase cinematográfica, de uma “colmeia gigantesca”, que talvez possa representar a turbulência das pessoas que trafegam nas calçadas e despertam um sentimento tão profundo que só pode ser traduzido em lágrimas:

Ouvidor, Rio Branco, rios sem remansos,
Calçadas que se matam na ânsia de falar,
Colmeia gigantesca, forja inapagável,
Cantar é muito pouco e ponho-me a chorar.

(p. 50)

Cinco possibilidades interpretativas

Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluides das formas* (E. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação” (1999, 780). Por esse prisma de interpretação do símbolo do “rio” na construção da imagem cidade-rio projetada em *Cidade em grito*, temos algumas considerações possíveis na leitura dos poemas essencialmente urbanos.

A “possibilidade universal” seria justamente esta capacidade que a imagem de cidade-rio tem de representar não apenas a cidade do Rio de Janeiro, lugar geográfico delimitado topograficamente pelas vivências do poeta, mas todas as metrópoles que não cessam de fluir como rios humanos que correm em várias direções.

Outra representação possível é a questão da “fluidez das formas” na construção poética de *Cidade em grito*. Assim como a temática escolhida é a fluidez urbana, o poeta elabora seus versos a partir de uma fluidez das formas poéticas, pois, tirando a primeira parte, intitulada “Tom Menor”, na qual predominam as quadras de versos quase sempre regulares, a segunda parte, intitulada “Tom Maior”, é composta utilizando-se a técnica dos versos livres, brancos e longos. Na verdade, uma variedade de formas e metros é utilizada na composição dessa obra, dando aos poemas uma fluidez formal em sintonia com o discurso poético¹⁰. Ainda no campo da “fluidez das formas”, destacamos o emprego recorrente da aliteração, recurso estilístico que dá uma maior fluidez sonora ao texto:

Resta a rua rolando o rombo ruído rouco,
Rico e rotundo ruído, rara e redonda ruína.
(p. 45)

Raivas roendo, ruivas. Silêncios súplices, de súbito.
(p. 54)

Zabumba que bambeia o bando bronco,
Flor do tronco, do ronco e do barranco,
Morro, torrado morro tórrido morrendo.
(p. 59)

¹⁰ Sobre essa questão da “fluidez das formas”, temos o depoimento do poeta sobre seu processo de criação literária: “*Cidade em grito* é formado de cantos ou partes de estrutura desigual, neles variando a metrificacão, a rima e a estrofacão, o que dá ao livro uma complexidade polimétrica, próxima do versilibrismo” (*apud* Cambeiro: 2016, 116).

Corpo de borco, porco, bicho em porco,
Álcool nas veias, sol nos lábios, tombo,
Bando rotundo e seu redondo bumbo.

(p. 61)

Longas línguas lambendo lamas, lagos.

(p. 62)

O simbolismo da “fertilidade” está justamente no fato de que a cidade-rio é matéria-base desse canto lírico. O poeta contemporâneo não mais deseja ficar “longe do estéril turbilhão da rua”¹¹, pois é a cidade em sua pulsação (des)humana que se torna um solo fértil para fazer germinar as sementes da imaginação poética¹². Assim nos indicam os versos do poema “Das ruas lancinantes”:

E o mais é só cantar. Falar das avenidas,
Das ruas, dos jardins, das praças, das travessas,
Do povo que reflui e flui, torna a girar
Sobre si mesmo sempre, qual serpente esquivo.
Dizer dos lampiões, da luz noturna e elétrica,
Da fauna subterrânea: a gente das esquinas,
Os bares, madrugadas, cios, fumos, álcool.

(p. 49)

¹¹ Poema “A um poeta”, de Olavo Bilac (1996, 336).

¹² Cf. o ensaio de Ferreira Gullar (1989) sobre a inspiração do poeta contemporâneo.

A simbolização da morte, também ligada ao rio, pode ser entendida na metáfora cidade-rio através do sentimento urbano de degradação que é vivenciado pelo eu lírico na sua penosa travessia pelas águas turvas da cidade. Percebemos, na leitura sequenciada dos poemas, uma espécie de morte da cidade, já anunciada pela metáfora-título da “cidade em grito”. Uma atmosfera de degradação humana, de destruição de certos valores sociais, de devastação da paisagem-memória e de afundamento da cidade em uma espécie de “lodo existencial” anuncia a morte pelo grito (in)visível da “cidade exangue”:

E o mais é só cantar em voz toada ou falsa
Os pulsos sempre abertos da cidade exangue.
E o mais é só cantar. Cantar as lancinantes
Ruas mortas do tédio, renascidas sempre.

(p. 50)

A questão da “renovação” está no âmago da existência dessa cidade moderna representada na poesia reynaldiana. Enquanto o rio renova constantemente suas águas através do seu ininterrupto fluir, a cidade também renova sua face através do seu infinito processo de construção-demolição-construção. A avassaladora mutabilidade urbana é o ponto de convergência do poema “Das casas de azulejos”, que assim termina:

Recortam rodas brutas os limites
Do solitário mundo ensolarado.
E o taciturno aspecto não vacila,

Imerso no fluir, córrego aflito.
Procura o que ontem foi. É vã pesquisa.
E colhe a flor vidrada dos ladrilhos.

(p. 75)

No poema “Epílogo”, que encerra *Cidade em grito*, os leitores encontrarão um emblemático canto-síntese, no qual o poeta retoma o questionamento inicial sobre seu propósito de cantar a cidade-musa:

Terei cantado em vão, visto que fluis
Ininterruptamente, vaga e rio?
Difícil é captar o teu motivo,
Face onímoda e esparsa, poliedro.
Estás, não és. Percorres, não te fixas.
Inútil perseguir-te em tua fuga.
E, ao cabo, só me ficam fios lúcidos
De teu vestido rápido de fada.

(p. 76)

A tarefa de cantar a cidade, de captar o grito de sua “face onímoda”, sempre foi uma difícil tarefa lírica para todos os poetas de tempos e línguas diferentes. A cidade multifacetada não permite ao poeta-leitor criar uma visão totalitária, definitiva e orgânica da paisagem. Resta apenas um canto vão e solitário em que o poeta tenta traduzir sua experiência urbana:

O longo poema refere-se a alguns aspectos do Rio de Janeiro e reitera várias vezes a impossibilidade de se can-

tar/contar a cidade, num reconhecimento que reflete a incomunicabilidade dos seres urbanos, tão próximos e, simultaneamente, tão distantes entre si. Cada um carrega o seu fardo a muito custo. Pesa-lhe parar, com o fardo às costas, para ouvir o lamento ou a imprecação do outro (Alvarez *apud* Cambeiro: 2016, 116).

A condição dessa cidade é expressa principalmente pelo jogo semântico dos verbos “ser” e “estar”. O “ser” seria uma condição permanente, enquanto o “estar” denota um caráter provisório, volátil. Assim como o rio que corre ininterruptamente, também a cidade é um fluir perpétuo que desperta nos poetas memórias e projeções cantadas ora em “tom menor” (disforia), ora em “tom maior” (euforia).

Epílogo

A leitura aguçada de sua ampla fortuna crítica, nacional e internacional, aponta sempre para o domínio de vários recursos estilísticos e para sua acentuada riqueza temática, aspectos que fazem da obra poética de Reynaldo Valinho Alvarez uma das mais altas expressões da literatura brasileira contemporânea. O lirismo urbano e a riqueza formal dos seus versos foram dois fenômenos amalgamados que despertaram minha atenção para estudar a poesia desse carioca-universal.

Embora o tema urbano esteja evidenciado nesse artigo, não é a cidade real que ocupa o centro de nossa reflexão literária, mas, sim, a cidade-poesia, a cidade-rio, a cidade-metáfora

que foi (r)erguida pela linguagem poética e através da qual o eu lírico caminha solitariamente desolado para encontrar a “Razão do poema” e, talvez, abraçar a solidão dos leitores:

De como revelar o irrelatado anúncio,
A questão foi proposta e é claro o desafio.
Que posso então fazer senão o inevitável
Ato puro de amor que ela, a cidade, espera?

(p. 13)

Referências

- ABRÃO, Bernadete Siqueira. *História da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ALVAREZ, Reynaldo Valinho. *Cidade em grito*. Rio de Janeiro: Gráfica Danúbio, 1973.
- _____. *A faca pelo fio: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- _____. *Das rias ao mar oceano*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Meus poemas preferidos*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- CAMBEIRO, Delia. *A cidade e o olhar do poeta: ensaios sobre a lírica urbana de Reynaldo Valinho Alvarez*. Rio de Janeiro: Contraste, 2016.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FONSECA, Aleilton. *A poesia da cidade: imagens urbanas em Mário de Andrade*. (Tese de Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.
- _____. *O Arlequim da Pauliceia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- LEDROUT, Raymond. *Sociologia urbana*. Rio de Janeiro: Forense, 1971.

MICHAELIS. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

OLIVIERI-GODET, Rita. *A poesia de Eurico Alves: imagens da cidade e do sertão*. Salvador: EGBA, 1999.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Breno Silveira. Rio de Janeiro: Edibolso, 1999.

SANTOS, Cleberton dos. *Nas entranhas da cidade: estudo da lírica urbana de Reynaldo Valinho Alvarez*. (Dissertação de Mestrado). Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2006.

Resumo

Neste artigo apresentamos um estudo do lirismo urbano na poética do carioca Reynaldo Valinho Alvarez (1931-2021), através da análise temática em consonância com a interpretação das estruturas líricas. Poeta, ficcionista, ensaísta e autor de literatura infanto-juvenil, Alvarez é apontado pela crítica nacional e estrangeira como um dos principais autores da poesia brasileira contemporânea. Nossa leitura toma as imagens da cidade enquanto aspecto fundamental na composição de uma poética contemporânea de caráter existencialmente urbano. Sendo assim, analisamos as múltiplas figurações urbanas, levando-se em consideração o diálogo entre a literatura e outras formas de representação da cidade. O *corpus* analisado é constituído pelos poemas do livro *Cidade em grito*, que apresentam a temática urbana como sua principal configuração, gerando um canto-testemunho sobre a cidade projetada pelo eu lírico. Verificamos, principalmente, cenas inspiradas pela metrópole do Rio de Janeiro, espaço primordial das suas experiências existenciais e sociais. Pretendemos contribuir para a ampliação da sua fortuna crítica e para o acervo geral dos estudos sobre a poesia brasileira contemporânea. Para tanto, utilizamos o conjunto de sua obra poética e uma ampla fortuna crítica sobre seus livros, além de um referencial teórico sobre literatura e experiência urbana de estudiosos como Aleilton Fonseca, Renato Cordeiro Gomes, Ferreira Gullar, Delia Cambeiro e Raymond Ledrut, entre outros teóricos da lírica urbana na modernidade.

Palavras-chave: Reynaldo Valinho Alvarez; lírica; cidade; contemporâneo.

Abstract

In this paper we present a study of urban lyricism in the poetics of Reynaldo Valinho Alvarez (1931-2021) from Rio de Janeiro, through thematic analysis in line with the interpretation of lyrical structures.

Poet, fictionist, essayist and author of children's literature, Alvarez is pointed out by national and foreign critics as one of the main authors of contemporary Brazilian poetry. Our reading takes the images of the city as a fundamental aspect in the composition of a contemporary poetics with an existentially urban character. Thus, we analyze the multiple urban figurations, taking into consideration the dialogue between literature and other forms of representation of the city. The analyzed corpus is constituted by poems from the book *Cidade em grito* that present the urban theme as its main configuration, generating a testimonial-song about the city projected by the poetic persona. We verify, mainly, scenes inspired by the metropolis of Rio de Janeiro, the primordial space of his existential and social experiences. We intend to contribute to the expansion of his critical fortune and to the general collection of studies on contemporary Brazilian poetry. For that, we use the whole of his poetic work and a wide critical fortune about his books, besides a theoretical reference on literature and urban experience by scholars such as Aleilton Fonseca, Renato Cordeiro Gomes, Ferreira Gullar, Delia Cambeiro and Raymond Ledrut, among other theoreticians of the urban lyric in modernity.

Keywords: Reynaldo Valinho Alvarez; lyric; city; contemporary.

Recebido em 28 de outubro de 2021.

Aceito em 27 de março de 2022.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE



MARJORIE PERLOFF

“A arte tem que mostrar a complexidade da época [...] O papel do crítico hoje em dia é encontrar vida na literatura, mostrar que ela cria outros mundos e é um convite à participação e ao conhecimento”

A entrevista a seguir foi realizada em outubro de 2021, durante o XI Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A professora e pesquisadora Marjorie Perloff foi a convidada da mesa de abertura do evento, realizado de modo remoto, após uma pausa de um ano. Mediada pelos professores Godofredo de Oliveira Neto¹ e Laíse Ribas Bastos², a conversa retoma momentos importantes do percurso de Marjorie Perloff no trabalho e na pesquisa com a poesia brasileira, passa pelo seu trabalho mais recente, *Infrathin*, desenvolvido a partir do pensamento de Marcel Duchamp, e reforça aspectos determinantes para a leitura de poesia hoje.

Marjorie Perloff é professora emérita da Stanford University e da University of Southern California, ensaísta e pesquisadora sobre poesia contemporânea e poéticas experimentais. É autora de, entre inúmeras outras obras, *O momento fu-*

¹ Professor Titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

turista, publicado no Brasil pela Editora da Universidade de São Paulo (1993); *John Case: composed in America* (1994); *A escada de Wittgenstein*, também publicado pela Editora da Universidade de São Paulo (2008); *The sound of poetry / The poetry of sound; O gênio não original*, publicado pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013). Seu livro mais recente é *Infrathin: an experiment in micropoetics*, lançado nos Estados Unidos, em 2020.

Godofredo de Oliveira Neto – *Sabemos da sua aprofundada pesquisa acerca da poesia concreta no Brasil, bem como sobre a crítica de Haroldo de Campos e a poesia de Augusto de Campos, e, ainda, do seu contato com Augusto de Campos por ocasião da publicação de O momento futurista, em São Paulo. Você poderia situar o seu primeiro contato com a poesia e crítica brasileira e como se deu o interesse pela nossa poesia?*

Marjorie Perloff – Ótima pergunta. Eu vim ao Brasil pela primeira vez por meio do professor Roland Greene, da Universidade de Stanford, que fala português. Foi mais ou menos em 1988, não me lembro exatamente, logo após o lançamento do livro *O momento futurista*. Fiz uma palestra que não foi somente sobre poesia concreta, e sim sobre futurismo. Quando estava aqui no Brasil, li o trabalho dos irmãos Campos e fiquei muito entusiasmada com a poesia concreta. Vocês têm poetas maravilhosos, é um país maravilhoso para a poesia. Mas a poesia concreta, naquela época, era pouquíssimo conhecida nos Estados Unidos e, de forma geral, no mundo anglo-saxão também. Normalmente, nós costumávamos ter alguns joguinhos engraçados com os idiomas, não era algo muito sério. Claro que isso mudou, mas levou muito tempo para mudar, para que as pessoas fizessem alguns poemas de uma palavra só, como “Viva vaia”, por exemplo. Eles pensavam: “ah! isso é algo muito engraçado, não é tão sério”. A partir daí, eu comecei a olhar para a poesia com outros olhos e vi como isso era incrível.

Godofredo de Oliveira Neto – *Você tem acompanhado alguma produção literária brasileira recente, como, por exemplo, do próprio Augusto de Campos?*

Marjorie Perloff – Sim. Uma das pessoas por quem fiquei muito interessada foi o André Vallias. Ele é um poeta digital, mas também um tradutor, e vi que ele tinha trabalhos visuais maravilhosos. Um deles, chamado “TRAKLTAKT”, era um trabalho misturado, que tinha todos os meus escritores favoritos, além de ser muito visual. Você podia ver tudo que ele estava fazendo, toda a formatação. Era um trabalho de arte e também sobre coisas que estavam acontecendo no Brasil no campo da política, um trabalho fascinante.

Uma das realizações mais recentes de Augusto de Campos, que é um dos meus favoritos, é “Canção noturna da baleia”³. Também as traduções que Augusto fez, de muitos poetas do século XIV, como Arnaut Daniel, por exemplo, e de alguns outros poemas lindos, exerceram muita influência na época. E isso foi criado de uma forma pioneira e precursora, já naquela época, com vista para o futuro.

Godofredo de Oliveira Neto – *A sua leitura de poesia sempre destaca os níveis verbais, visuais e sonoros. Podemos dizer que esse âmbito verbivocovisual da poesia é um elemento importante para sua leitura do poema? O poema gráfico e o apelo à visualidade ajudariam a prescindir da língua, por exemplo?*

³ O poema, repleto de referências literárias, artísticas em geral e até bíblicas, faz um jogo com o branco e o preto, emulando os artistas plásticos mencionados, Rodtchenko e Maliévitch. O texto deu origem à peça musical-visual *call me moby*, último verso do poema, que Augusto interpreta juntamente com o músico Cid Campos, seu filho. Nossa entrevistada, Marjorie Perloff, fez um excelente estudo sobre o poema e seus desdobramentos, que pode ser acessado no link <https://revistarosa.com/3/porta-sempre-aberta>.

Marjorie Perloff – Com certeza. O verbivocovisual, que é o verbal, o visual e o vocal, pertence à obra *Finnegans Wake*, de James Joyce. No meu livro *Infrathin*, falo brevemente sobre a poesia concreta, mas também explico como as palavras estão nas páginas e quais são as diferenças entre elas, recorrendo a Wittgenstein. Quando você observa a página, e também quando olha mais de perto os poemas, você percebe como é incrível o que os artistas fazem com o som das palavras. No primeiro verso do poema *Little Gidding*⁴, de T. S. Eliot, – *Midwinter spring is its own season*⁵ –, as duas primeiras palavras são quase um anagrama do título *Little Gidding*. Os fonemas e morfemas de *Midwinter spring* repetem os sons contidos em *Little Gidding*⁶.

Trabalho, também, em meu livro, um poema escocês em comparação com Eliot. Ler o curto poema *Ring of waves*, do poeta e artista visual Ian Hamilton Finlay, no contexto dos primeiros versos do *Little Gidding*, de Eliot, é bastante elucidativo. Assim como os *i* do primeiro verso do poema de Eliot modulam o som e o aspecto do título, as oito frases nominais do poema de Finlay usam o som e a representação visual para criar uma epifania que lembra o *Midwinter spring*, de Eliot.

⁴Último dos *Quatro quartetos* (1943), de T.S. Eliot.

⁵“a primavera em pleno inverno é por si própria uma estação”

⁶Em *Infrathin*, Perloff mostra que o título *Little Gidding* contém 3 *i*, 2 *l*, 2 *t*, 2 *g*, 2 *d* e 1 *n*. O primeiro verso do poema performa variações em torno deste padrão, apresentando 5 dos mesmos fonemas: *i*, *d*, *g*, *t*, *n*. Além disso, *spring* rima com *Gidding*, e *season* faz eco com *own*. Como ela diz: “Tudo coalesce e se coaduna por um breve momento revelador”.

Susan Howe, uma grande poeta visionária que considera a arte arquitetônica do poema, é um ótimo exemplo de poesia que enfatiza a relação do som com o visual, porque o som também é essencial. Infelizmente, hoje, nos Estados Unidos, você tem que saber qual é o tema, se é sobre identidade... As pessoas ignoram o som, ignoram o visual, mas tudo isso é importante, faz parte da semântica. Portanto, temos que prestar atenção a essas questões. Estou muito feliz que algumas pessoas concordam que isso é importante, porque, quando você lê o jornal, você vê como as pessoas em geral tratam a poesia: “ah! esse é um poema sobre isso, esse é um poema sobre aquilo”... Não é assim que a gente lê os poemas ou o que a gente quer dizer sobre os poemas.

Laise Ribas Bastos – *Em seu último trabalho, Infrathin, publicado em setembro de 2021, você recupera o bonito pensamento do Marcel Duchamp em torno do “infraveve”. Recuperar a noção do infraveve duchampiano parece ser um modo de resgatar também a possibilidade da diferença como procedimento de uma crítica que não pressupõe apenas o plural, mas seja capaz do diálogo – do diálogo com outro diferente. Podemos dizer que pensar com o “infraveve” de Marcel Duchamp seria uma alternativa para evidenciar disparidades e lidar, dialogar com as diferenças da própria arte, da literatura, da crítica e, conseqüentemente, dos sujeitos hoje?*

Marjorie Perloff – Estou tão feliz que você fez essa pergunta. Duchamp é meu herói, de várias formas. Precisamos distinguir duas questões: será que podemos fazer alguns trabalhos que não se pareçam com arte? Isso significa que qualquer um pode

ser um artista? Essas questões nos fazem olhar a arte não de uma forma tradicional, não como uma foto de alguma coisa, mas como algo novo. O que eu gosto no “infravele” é a menor diferença entre duas coisas. Por exemplo, se você está fazendo o mingau e coloca as coisas no molde, você acha que todos os mingaus vão ser iguais, certo? No “infravele” não, sempre há uma diferença. Uma mesa não é a mesma coisa que as mesas, ler não é a mesma coisa que eu li. No poema, você percebe essas diferenças, quando verifica o “como” essas palavras podem ser usadas, quais são os sentidos que elas nos mostram.

No mundo terrível da mídia, tudo é tratado da mesma forma, e as palavras não são usadas de forma apropriada. Você ouve constantemente na televisão sobre ciência, principalmente agora que estamos na época da COVID. O que a ciência significa? O que é ciência? Ciência não está relacionada a uma coisa só, medicina também é uma ciência. Os médicos têm esse mérito também. Quando falamos sobre ciência, estamos querendo dizer que o que nós, poetas, fazemos é mais complicado do que se pensa, tem as suas complexidades. Nós criamos os nossos próprios trabalhos de arte, lemos os poemas, e, no nosso caso, tudo depende dos vocábulos, do verbal.

Quando se trata de poesia e de poemas, o elemento verbal é fundamental. Vou dar um exemplo. Há uma loja francesa que vende artigos de couro na cor verde e na cor preta, e alguns modelos expostos usavam o material de couro preto. Na vitrine estava escrito assim: *fresh widow*, “viúva fresca”. O que é uma “viúva fresca”, se tem um manequim lá usando um artigo preto de couro? O que seria isso? Será que ela acabou de ficar viúva? Cada pessoa vê as coisas de um jeito diferente. Fui a Chicago,

depois a Nova York, visitei o Museu de Arte Moderna e lá você é despertado para outras questões. Então, “viúvas frescas” para mim é uma coisa, para vocês pode ser outra⁷.

Láise Ribas Bastos – *Seu comentário talvez nos leve ao que você chamaria de micropoética, em Infrathin – quer dizer, toda atenção ao detalhe, toda atenção à diferença, que você remete também à relação entre o som e a língua. E você conta uma passagem embaraçosa, quando você foi ditar um e-mail e o sobrenome “Faulkner” foi transcrito como “fuck you”, e “Ashbery” como “asshole”, nos mostrando justamente como estamos cotidianamente amarrados a essas relações entre a língua e o som. Você poderia falar um pouco mais sobre essa micropoética como procedimento crítico, e não como um modo de fazer poesia (o que poderíamos comumente associar ao termo)?*

Marjorie Perloff – O livro inteiro fala sobre esse procedimento crítico que é a micropoética. Quando as pessoas falam que você faz uma leitura mais profunda, isso pode significar coisas diferentes. Uma leitura profunda há cinquenta anos era encontrar o significado. Então, tivemos a “Nova Crítica”, que buscava o significado em outras questões, como o paradoxo, mas não prestava atenção

⁷ *Fresh widow* (1920), Marcel Duchamp. Em *Infrathin*, Perloff chama *fresh widow* de um “brilhante trocadilho acústico”, formado pelo simples apagamento da consoante *n* nas duas palavras que compõem a locução *French window*, uma espécie de janela-porta. No *readymade* de Duchamp intitulado *Fresh widow*, mostra-se uma *French window* em miniatura, e o observador é confrontado não só com a surpreendente correlação entre o quadro e o seu título, como também com a própria expressão “viúva fresca”, que o leva a indagar o que se pode entender por isso.

ao som ou à arte visual. Outros poetas, no entanto, começaram a não entender como antigamente. Ezra Pound, por exemplo, usa muito os ideogramas chineses, que são realmente um trabalho de arte. Há um site maravilhoso chamado *PennSound*, da Universidade de Pensilvânia, que pode ser acessado a qualquer momento. Lá se encontram todas as leituras dos poemas de Pound, com curadoria de Richard Sieburth⁸. Quando você ouve o Pound lendo, começa a pensar: o que será que isso significa? Tem muitas coisas aí, parece que o som traz aspectos diferentes daqueles trazidos pelo aspecto visual. Não há uma correspondência direta como deveria ser na comunicação coloquial ou na comunicação da mídia. Ou, quando você dita o nome de uma série brasileira, esses aplicativos de ditados não vão pegar tudo e vão verter muita coisa errada. Com a micropoética, a gente fica muito mais consciente dessas questões pequenas das línguas. A micropoética é carregada de significados.

A poesia é escrita na língua da comunicação, mas comporta outros propósitos além da comunicação. Questões políticas também são tratadas na poesia, assim como na poesia concreta, assim como na poesia de Caetano Veloso. Você tem poesia concreta em “Viva vaia”, de Augusto de Campos, mas você também está falando sobre um evento político. Tudo pode ter significados políticos, o que é muito importante hoje em dia, se a gente considerar o que está acontecendo no Brasil, por exemplo. Não quero dizer que o visual é mais importante do que o som ou vice-versa. Ambos são relevantes, como é o caso do poema “Pulsar” de Augusto de Campos, ou como “SOS”, que sugere uma imagem muito assustadora

⁸<https://writing.upenn.edu/pennsound/x/Pound.php>

em seu arranjo gráfico, uma bomba atômica, por exemplo. Sempre que você reler o poema, vai se deparar com uma novidade, algo que parecia óbvio e você não identificou na primeira leitura⁹.

Ocorre a mesma coisa hoje com os trabalhos em vídeo. Acompanho alguns trabalhos de que gosto bastante. Sou fã da série francesa *Le bureau*, sobre a DGSE¹⁰. Você tem que usar a micropoética para poder entender as sutilezas. Se você assistir com bastante atenção, vai captar mais detalhes, não vai perder tantos significados, porque a série foi muito bem pensada. Esse tipo de microtrabalho acontece em qualquer mídia, pode ser um filme comum, pode ser ficção científica, e talvez algum outro tipo de vídeo que está em constante mudança. Tudo isso é arte. Hoje em dia, nós temos dispositivos maravilhosos. É necessário apreciar o seu potencial.

No primeiro episódio de *Le bureau*, o protagonista Guillaume Debailly “mata” o personagem Paul Lefebvre¹¹. Ele está numa situação delicada no seu retorno da Síria. Num dado mo-

⁹ A montagem em vídeo do poema, disponível no link <https://vimeo.com/510365291>, dá uma ideia da pluralidade de sentidos que se irradiam do texto.

¹⁰ DGSE é a *Direction Générale de la Sécurité Extérieure*, principal agência de inteligência e contraespionagem da França.

¹¹ O título completo da série é *Le Bureau des légendes* (não confundir com *Le bureau*, réplica francesa da série americana *The Office*). Dentro da DGSE, há um departamento chamado *Bureau des légendes* (BDL), responsável pela formação e treinamento de agentes clandestinos, cuja missão é encontrar, em países estrangeiros, pessoas recrutáveis como fonte de informações estratégicas. Trabalhando sob identidades inteiramente fabricadas (*légendes*), os agentes vivem durante muitos anos fora de seus países de origem. Guillaume Debailly está de volta à França depois de seis anos baseado na Síria, razão pela qual está “matando” Paul Lefebvre, a identidade “lendária” que lhe serviu de disfarce.

mento, ele pede permissão à segurança que montava guarda em frente a seu prédio para ir comprar alguma coisa num bar próximo, talvez cigarros. A moça olha para ele com reprovação, até porque ele não fuma, mas não o impede de ir. Ele retorna trazendo um pacote, mas o que, de fato, foi comprar, foi um celular. Volta ao apartamento, põe o pacote de lado e faz uma ligação. O espectador percebe a quantidade de algarismos digitados. Ele liga para Nádía e se identifica como Paul. Os dois se conheceram na universidade em Damasco e viveram um longo caso de amor enquanto ele estava na Síria. Tinha acabado de haver um bombardeio na universidade síria, e ele fica aliviado ao saber que está tudo bem com Nádía. Há uma pausa. Ela pergunta se ele está em Amã, para onde disse que iria, na primeira cena do episódio, quando os dois amantes se despedem. Ele responde: “Não, estou em Paris. Eu precisava ver minha filha”. Ela diz: “Em Paris?” Outra pausa, mais longa. E ela completa: “Eu também”. A cena termina com um zoom no rosto preocupado e tenso de Guillaume/Paul. Ele pensava que ela estivesse na Síria, e ela pensava que ele estivesse na Jordânia. De repente, tudo sai do lugar. Os dois estão na mesma cidade, e a complexidade política do contexto vai ficando nítida. Mas, vejam, a cena começa com uma simples ida ao bar. Você não percebe todas as implicações na primeira vez que assiste. Por isso, você tem que assistir duas vezes. Aí, você pode fazer a conexão entre essa cena, que já acontece mais para o fim do episódio, e a primeira cena, e entender melhor todas as sequências entre as duas cenas, os silêncios, os olhares, os embaraços. Você entende melhor a primeira cena também, mas você tem que revê-la. Wittgenstein diz justamente isso: “é preciso fazer as coisas duas vezes”, porque filosoficamente essa é a forma

certa de fazer. Tudo tem que ser feito duas vezes, porque você não vai conseguir captar todas as nuances da primeira vez. No trabalho com poemas, eu sempre fico indo e voltando, porque na primeira leitura você só pega algumas questões, umas poucas coisinhas, e poesia precisa ser lida com cuidado e vagar.

Láise Ribas Bastos – *Mesmo com a abordagem da poesia em outros meios, como a internet, por exemplo, e as redes sociais hoje – que configuram um outro espaço dentro da internet –, podemos dizer que a sua leitura do poema sempre se movimenta em direção ao literário, não como valor, mas como elemento próprio da natureza do objeto estudado, sendo capaz de atravessá-lo com a história, com a política e com os próprios meios culturais. Nessa perspectiva, quais são, ou quais seriam, os parâmetros para a crítica de poesia hoje?*

Marjorie Perloff – Ótima pergunta. Eu acho que é preciso reaprender muitas coisas. Infelizmente é muito comum as pessoas atentarem apenas para o assunto, o tópico do poema – e isso não é nada crítico. Para ser crítico, você tem que olhar também o lado negativo. Nenhuma poesia vai ter sucesso o tempo todo. O que eu gosto da crítica é saber se estou fazendo isso certo ou se não estou fazendo isso certo. Por isso, é necessário ter alguma crítica, não só a explicação e dizer que está tudo bem. Eu acho que o que está acontecendo, e que já aconteceu com a internet, com o Zoom, com esses meios todos, é que nós somos mais velhos, eu sou mais velha que vocês, não sou a pessoa ideal para fazer isso, mas vocês, que são mais novos, têm que saber como a internet funciona, quais técnicas podem ser usadas, como o

português pode ser percebido e como tudo isso pode ser contextualizado: relacionem tudo isso com o contexto em que estão vivendo, como estão vendo, como as letras são escritas, como um poema é escrito ou como um poema visual é elaborado. Há muitos livros com poesia visual e há os poemas digitais. É importante considerar *como* as coisas são vistas, *onde* e *quando* são vistas, como a presença visual influencia o modo pelo qual entendemos a poesia. Um poema é um objeto estético. Quando vê um livro, você tem que pensar se está levando em conta o trabalho de elaboração do seu poeta, se o está vendo em comparação com um trabalho de arte visual, em comparação com o trabalho de outro artista, em comparação com outro poema.

Eu estava em São Paulo há alguns anos, apreciando o trabalho de Augusto de Campos em algum museu. Era uma exibição que tinha um aspecto muito verbal. A palavra “código” foi produzida em forma de escultura e reproduzida na parede. “Código” por si só tem muitos significados: há o *cogito* de Descartes, mas também a palavra cachorro em inglês, *dog*, dentro da palavra “código”. Todas essas questões devem ser vistas e percebidas. Acredito que, assim como fez Augusto, os poetas têm que estudar gráficos computadorizados, com acompanhamento musical, e calcular o efeito que a montagem vai produzir.

Infrathin tem tudo a ver com Duchamp. Estou aqui falando com vocês no Brasil, mas, se estivesse falando em Paris, talvez tivesse que mudar tudo, porque o contexto é diferente. Tive o suporte de Duchamp e agora sei de muitos significados que antes eu não tinha percebido na versão original do primeiro trabalho. É importante considerar todos esses elementos a fim de se construir uma crítica diferenciada.

Estudei o som da poesia com um dos melhores críticos que temos, autor do livro *Radium of the Word*, publicado pela Universidade de Chicago, que recomendo a todos os estudantes¹². Ele escreve algumas linhas sobre poesia que você lê e pensa: “Nossa! Eu nunca teria pensado nisso”. Ele relaciona toda a sua poesia com outras palavras. Com ele, você começa a ler com olhos mais abertos.

O trabalho de André Vallias, penso nele outra vez, é muito interessante. Ele trabalha com alemão e português, não com inglês. Ele coloca o alemão de um lado e o português de outro, e te ajuda a entender um poema modernista, por exemplo. O poema dele talvez não seja tão comum no Brasil, mas também não é comum nos Estados Unidos. E a tradução acaba sendo um problema, porque você tem que dar sentido para o que o artista escreveu, e ao mesmo tempo manter o ritmo e toda a estrutura do poema. Entender *Heine, hein?*, como eu acabei de dizer agora em alemão, seria algo literal, pois gera uma palavra não conhecida¹³.

¹² *Radium of the Word. A Poetics of Materiality*. O autor é Craig Dworkin. Junto com ele, Perloff editou o livro *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound* (Chicago-London: University of Chicago Press, 2009).

¹³ *Heine, hein? – Poeta dos contrários* (São Paulo: Perspectiva/Goethe Institut, 2011) é uma antologia bilingue do poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856) que contém cento e vinte poemas traduzidos pelo poeta brasileiro André Vallias. O título faz uma brincadeira sonora com a interjeição brasileira “hein”, que, por aproximação com o nome alemão Heine, pode ter a sua leitura foneticamente alterada. Perloff pronunciou o título como se “hein” fosse uma palavra alemã, criando um eco com o nome próprio. Mas é possível também ler “hein” como dizemos em português. Se o alemão “contamina” o português, a recíproca é verdadeira. Há, portanto, uma duplicidade, uma hibridizade alemão-português no título, cujo efeito sério-jocoso sugere uma aproximação diferente com a poesia de Heine e dirige a atenção para a própria operação tradutória.

Esse é um aspecto fundamental com relação à tradução. Existe a tradução, mas há também a possibilidade do que Haroldo de Campos chama transcrição. Ele mesmo faz uma tradução surpreendente dos primeiros capítulos da Bíblia. No começo do Livro do Gênesis, as palavras de Haroldo simplesmente “caem” no papel, são “jogadas” na primeira página. O trabalho de Haroldo acabou se tornando uma tradução visual que leva você a ler novamente um texto que conhece¹⁴. Algumas traduções são, portanto, transcrições, já que o tradutor, de fato, cria um outro poema. Ele realmente faz uma versão do poema em outro idioma. Pensando dessa forma, é maravilhoso trabalhar com transcrição. Às vezes, o significado difere um pouco do original, mas mantém-se a estrutura do poema. Haroldo não inventou uma história, mas teve grande liberdade ao fazer sua transcrição, o que acaba ficando atraente para os leitores.

¹⁴ Interessado na informação estética do texto e não na transposição de significados entre idiomas, Haroldo de Campos procurou realizar uma tradução que preservasse a prosódia, a disposição tipográfica e o ritmo do original hebraico, orientando-se essencialmente pela potência sonora da palavra. O efeito de “queda” destacado por Perloff pode ser conferido no fragmento abaixo:

¹No começar § Deus Criando §§§

^ofogoágua § e a terra

^Atradução está em *Bere'shith: a cena da origem* (São Paulo: Perspectiva, 2000). Uma comparação entre a tradução de Haroldo e outras existentes, em português, inglês e francês, pode ser encontrada no artigo “Deus é um poeta de vanguarda: Haroldo de Campos e a transcrição de *Gênesis*”, de Izabela Guimarães Guerra Leal e Márcio Danilo de Carvalho Carneiro (*Arquivo Maaravi*. Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG).

Godofredo de Oliveira Neto – *Na introdução do Infrathin, você afirma: “foi concluído no sexto mês do ano da peste de 2020. Dada a crise atual, nosso momento pode muito bem ser o próprio intervalo de que precisamos para voltar ao encanto da poesia. No mínimo, a leitura de poesia pode ser um antídoto para o insuportável ciclo de notícias e o fim do Twitter”. Você poderia comentar um pouco sobre o processo de elaboração do livro e a escolha dos poetas analisados, que me parecem centrais em seu pensamento sobre a poesia?*

Marjorie Perloff – São poetas como Eliot, Pound, Stevens, Duchamp, Ashbery, e outros poetas mais novos como Rae Armantrout, Charles Bernstein, Susan Howe. Também escrevi sobre Beckett, sempre escrevo sobre ele. Beckett era um romancista, ele não escrevia só poemas, o que seria ridículo para ele, que escrevia de tudo. Também trabalhei com seis outros poetas, que são os meus favoritos, entre eles Craig Dworkin e Marianne Moore. A escolha foi um pouco arbitrária. Considerando o momento em que estamos vivendo, há poetas mais antigos, parafraseei alguns poetas prediletos, algumas figuras políticas austríacas, também. Mas não quero falar sobre Hitler, é um assunto de que não gosto; o mesmo vale para Trump, não gosto de falar sobre ele. Há muitos escritos sobre ele que falam a mesma coisa. Há tópicos mais urgentes. Nos Estados Unidos, temos um novo presidente democrata, mas as coisas não estão muito melhores. Todo mundo pensou que estariam, mas eu sabia que não, estamos vivendo tempos muito obscuros. Nos últimos seis meses nos Estados Unidos, aconteceram coisas muito ruins como a situação no Afeganistão. O que está ocorrendo com as mulheres

lá é muito triste. Acho que a gente deveria ajudar aquelas mulheres a mudar de vida. Estamos voltando a um tempo muito antigo, em que as mulheres tinham que casar aos 14 anos e não sabiam quem era o marido. Isso é uma tragédia. Elas não podem trabalhar, não podem estudar, e o governo não se importa com isso, o secretário de Estado também não. Por outro lado, acho que a arte tem algo a ver com isso, os poemas mais bravos, mais tristes, mais superficiais sobre o Afeganistão, sobre o Trump, sobre qualquer outra situação não ajudam muito. A arte tem que mostrar a complexidade da época. Tenho visto isso na poesia, a complexidade do contexto histórico, as questões que estão por trás, como as coisas se deram, como aquela cidade realmente vive no dia a dia, não só o que passa na mídia. Vimos que ontem o WhatsApp caiu por cerca de seis horas ou mais no mundo inteiro. Pensem em como estamos dependentes de todas as redes sociais e o que elas fizeram conosco. As redes sociais estão cada vez mais destrutivas e não sei o que podemos fazer em relação a isso. Então, ao invés de ficar falando apenas sobre o Trump, ou sobre o seu presidente, ou apenas sobre coisas ruins, temos que lidar com o que está acontecendo por trás do cenário. Todas essas forças foram destruídas e acabamos não tendo discussões. O que significa ser de esquerda? O que significa ser de direita? O que tudo isso significa? O que esses lados diferentes significam? O secretário de Estado americano não está levando a situação do Afeganistão a sério, como deveria. Ele vê, mas fecha os olhos. Acho que realmente é isso que está acontecendo no mundo: a situação é tão ruim, tão terrível, que as pessoas não estão se importando mais. Dou os parabéns àquelas pessoas que estão

trabalhando e ajudando outras, assistindo os grupos minoritários e sua luta em relação ao gênero, classe social etc. A mesma coisa vale, se a gente focar no Brasil, onde as pessoas têm que se preocupar com o que está acontecendo na Europa, nos Estados Unidos, porque tudo isso produz efeitos no país. Gosto muito do ponto de vista tão amplo que vocês têm no Brasil.

Laíse Ribas Bastos – *É o pensamento que também está no seu livro, na introdução de Infrathin, quando você se refere a esse período todo que vivemos, que não diz respeito somente à pandemia, mas a toda instabilidade política e suas consequências econômicas e sociais. Você deu um exemplo aparentemente ingênuo em relação ao que aconteceu ontem, mas ele é grave também: o apagão do Instagram, WhatsApp, Facebook, que virou manchete de jornal aqui no Brasil, por exemplo, nos lembra que todas essas redes são grandes empresas às quais estamos ligados de algum modo. Isso tudo é um movimento que você opera a partir da literatura, conforme está em seu livro, a literatura como uma porta, um lugar de força também, para olharmos para o nosso contexto político inclusive.*

Marjorie Perloff – Sim, realmente. Quando assisto ao noticiário, não consigo me desligar às vezes, vejo tudo isso que está acontecendo, esses clichês todos na mídia e, para sair desses clichês, a poesia é o que me ajuda.

Laíse Ribas Bastos – *Muito obrigada pela participação e pela conversa, Marjorie. Muito bom ter você com a gente. Passaremos agora às perguntas do público.*

Priscila Branco – *O que você pensa sobre as novas tecnologias literárias, desenvolvidas principalmente através do avanço da internet? Elas influenciam uma nova forma de escrever poesia, focada no visual e no sonoro?*

Marjorie Perloff – Logo no começo da internet, a gente achou que a poesia seria feita através da internet mesmo. Nos Estados Unidos, muitas pessoas acreditaram nisso. Quem será que iria compor através de uma tela? Mas as coisas não se desenvolveram bem dessa forma, porque a tela é uma página, se a gente for pensar. Tudo bem, você faz várias coisas numa página da internet, pode fazer propagandas, escrever poesia, ler através da tela, ler poesia inclusive. Agora, reformar tudo isso tem a ver com o histórico da poesia, e isso é extraordinário. Você pode capturar toda a referência que se tem. Os alunos que estão estudando hoje em dia nasceram em um outro momento. Se a gente considerar Ashbery, por exemplo, ele tem influência da música pop. O que são as músicas? Quais são os sons? Imediatamente você tem uma referência, assim como ele teve. Você começa a procurar e ver o modo como o artista compõe, e descobre uma forma revolucionária. Antigamente, para estudar alguns poetas, você tinha que ler o livro dos seus poetas preferidos, por exemplo. Hoje em dia, há tudo na internet, sites extraordinários, inúmeras formas de obter informações e referências, de modo que a pesquisa ficou mais fácil. Um site de que gosto muito é o *ubuweb*, que tem tudo sobre poesia escrita. Lá, você pode ver os poemas visuais mais recentes e consultar outras fontes também. Então, busquem informações, ouçam os poemas, leiam, pois o que é

revolucionário na internet é que você tem todo esse material disponível, pode encontrar material imediatamente e fazer coisas novas. Isso é fabuloso, assim como estamos aqui agora, todo mundo conectado. Isso é incrível.

Leonardo Villa-Forte – *Você conhece alguma literatura ou poesia feita a partir do uso de chatbots e de dados estatísticos? Penso que, na internet, vamos do personagem ao perfil e do verso ao dado (estatístico).*

Marjorie Perloff – Hoje em dia, um computador pode escrever um poema – é uma das muitas formas de criação. Você também pode criar com um programa muito sofisticado, ou mesmo comprar um programa, e começar a compor poemas através desses recursos. Eu considero isso lúdico e até curioso. Mas não domino essas ferramentas, não sou muito de internet, chatbots, então não sei falar de sua utilidade. Há alguns anos, tivemos um movimento chamado *Flarf*, em que criávamos poesia através de um tipo de programa, com o auxílio de programadores – programadores também podem fazer poemas. Mas o que eles são? Algo muito superficial. Pode ser que valha a pena estudá-los, porém, quando chegar a esse nível, eu preferiria ver vídeos mais interessantes. Adoro falar sobre documentários, por exemplo. Há documentários fantásticos, que são uma grande fonte de inspiração. Adoro e escrevi sobre vários. Eles são respeitados como obras de arte. Aí, sim, podemos trabalhar com mais efetividade, com justaposições, propor mais significados. Eles ensinam muito. Estou sempre procurando documentários novos e criativos. Mas essa coisa de *snappchat*, *chatbots*, eu não conheço nem gosto muito.

Lorena Dias – *O que você pensa sobre os atravessamentos dos estudos culturais dentro das críticas literárias e da querela estudos literários versus estudos culturais?*

Marjorie Perloff – Nos Estados Unidos, criamos alguns departamentos que são especializados em escrita. Em Stanford, por exemplo, eles criaram cursos de escrita porque muitas pessoas querem ser escritores. Acredito muito na intertextualidade, porque poesia bem feita, bem lida, é rica e tem um público considerável. Mas você tem que estudar no contexto. Se você só estudar o que não tem a ver com a cultura, o resultado será bem efêmero. Nos Estados Unidos, a consequência é que, pelo menos em Stanford, 40% dos alunos são graduados em engenharia, e eles estão fazendo mais poesia do que um arquiteto, por exemplo, ou então programadores de informática. Acho que nós somos culpados, porque tivemos sucesso de alguma forma, já que todo mundo está ficando interessado em se tornar escritor. Mas para ser um bom escritor, você precisa ser um bom leitor. Não faz sentido ser um bom escritor, se você não lê as maravilhosas literaturas que existem por aí. E eu não vejo como você pode ser um poeta, se você não tem teoria, seja teoria cultural, ou teoria da poesia. É nisso que eu acredito.

Suzane Silveira – *Em Poetics in a new key, você reflete bastante sobre a figura do crítico literário, inclusive contando a sua própria trajetória acadêmica. Qual seria o papel do crítico literário hoje?*

Marjorie Perloff – As pessoas falam assim: “Ninguém liga para a literatura, ninguém mais lê”. Estou preocupada com o que está

acontecendo nos departamentos de Literatura nas universidades, mas também fora das universidades. No entanto, há muitas pessoas que ainda se preocupam, e o papel do crítico hoje em dia é encontrar vida na literatura, mostrar que ela cria outros mundos e é um convite à participação e ao conhecimento. Ficar preso somente em um mundinho é muito chato, as pessoas têm que voltar à redenção literária, à redenção do idioma, e encarar de novo a poesia como uma técnica de memorização, por exemplo. E aí fazer do mundo uma dimensão muito mais ampla e animadora para se viver. Acho que o crítico tem que ser o mediador entre as pessoas que já estão ingressando nesse mercado e o público em geral, trazer os textos para a população, para o público mais jovem. Há muitos textos que fascinam os jovens. Eles leem e dizem: “Nossa, que legal isso! Quem será que escreveu?” E respondemos: “É um texto lá dos anos 80, você ainda nem era nascido”. Há escritores tão bons, tão extraordinários, poetas e ficcionistas, que o que escrevem muda a vida das pessoas. Realmente muda, principalmente na América Latina, porque vocês têm um mercado de poesia muito grande. Nos Estados Unidos, temos também nossos poetas que mudaram a vida das pessoas. Posso dizer com certeza que a literatura mudou a minha vida também.

MARIA DE LOURDES HORTAS

“Reduzir a produção poética realizada nos anos 70 no Brasil à ‘geração mimeógrafo’ é caminhar apenas por uma das múltiplas veredas da poesia que então se escrevia e publicava em nosso país”.

Maria de Lourdes Hortas nasceu em São Vicente da Beira, Portugal, em 1940. Ainda criança, é carregada por sua família para o Recife, onde vive até hoje. Além de ter se tornado poeta e romancista, com diversos livros publicados e premiados, também foi diretora cultural do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, editora de revistas literárias e participante do movimento Edições Pirata (de 1980 a 1986).

Participante ativa da vida literária do Brasil, organizou, no final dos anos 70, uma importante antologia chamada *Palavra de mulher – poesia feminina brasileira contemporânea* (1979), em que reuniu 45 poetas mulheres de diversos estados brasileiros. Tal livro é um importante achado de pesquisa hoje para que compreendamos melhor a produção poética de nosso país nos anos de chumbo, observando que havia uma grande ebulição literária fora do eixo Rio-São Paulo e que muitas mulheres já tomavam as rédeas de participação no espaço literário da época, seja escrevendo, editando ou divulgando outras mulheres.

As poetas publicadas na antologia são: Adélia Prado, Alsina Alves de Lima, Ametista Nunes, Anilda Leão, Bruna Lombardi, Car-

melita Pinto Fontes, Celina de Holanda, Cleonice Rainho, Dayse Lacerda, Deborah Brennand, Elza Beatriz, Elizabeth Marinheiro, Estephânia Nogueira, Eunice Arruda, Fátima Girão Pinto, Giselda Moraes, Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst, Ilka Brunhilde Laurito, Irene Dias Cavalcanti, Kátia Bento, Laís Corrêa de Araújo, Lara de Lemos, Lélia Coelho Frota, Lenilde Lima de Freitas, Lia Luft, Lourdes Sarmiento, Lúcia Ribeiro da Silva, Maria do Carmo Barreto Campello de Melo, Maria José Giglio, Maria de Lourdes Hortas, Maria da Paz Ribeiro Dantas, Marta Gonçalves, Mirella Márcia, Neide Archanjo, Núbia Marques, Olga Savary, Renata Pallottini, Sonia Guilliod, Sonia Queiroz, Stella Leonardos, Tereza Halliday, Tereza Tenório de Albuquerque, Yeda Estergilda, Zila Mamede.

Concedida a Priscila Nogueira Branco*, esta entrevista é um retorno aos anos 70, que nos concede a oportunidade de ouvir Maria de Lourdes Hortas comentar sobre o processo de organização da antologia, a produção poética da época e a eferescência do movimento de mulheres que incendiava o país.

* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Priscila Nogueira Branco – *Quando pensamos na produção poética realizada nos anos 70 no Brasil, a fortuna crítica a que costumamos ter acesso gira em torno da “geração mimeógrafo”, conjunto de poetas que escrevia no eixo Rio-São Paulo, com estudos baseados na antologia de Heloisa Buarque de Hollanda, 26 poetas hoje, e da pesquisa realizada por Carlos Alberto Messeder Pereira sobre a poesia marginal. Ao descobrir a antologia organizada por você e publicada apenas três anos depois da antologia de Heloisa, abre-se um novo leque para refletirmos sobre a poesia escrita nos anos de chumbo. Por que você teve o impulso de organizar Palavra de mulher? Você conseguia perceber uma gama crescente de mulheres poetas escrevendo no Brasil naquela época (ou mesmo antes disso)?*

Maria de Lourdes Hortas – Reduzir a produção poética realizada nos anos 70 no Brasil à “geração mimeógrafo” é caminhar apenas por uma das múltiplas veredas da poesia que então se escrevia e publicava em nosso país. Todavia, para além da divulgação da produção poética impressa em mimeógrafo e distribuída pelos autores, havia muitos jornais literários, suplementos e revistas de literatura por esse Brasil afora.

Por que me veio o impulso de organizar *Palavra de mulher*?

Inicialmente, pensei em organizar uma coletânea com poemas meus e de mais duas ou três amigas, numa edição de autoras, porque era difícil, no Nordeste, ter acesso a editoras. Mas a ideia foi se ampliando. E você está certa na sua conjectura: de fato, me apercebi do grande número de mulheres escrevendo poesia no Brasil daquela época. Eu era uma delas. Então, me veio a vontade de ampliar a coletânea e reunir mulheres que escreviam poesia naquele momento, fazer uma panorâmica mesmo, com representantes de várias

estratosferas, mulheres com ideias as mais variadas, umas, ativistas do feminismo, outras não, embora todas estivessem no mesmo contexto, tempo/espaço, e por isso não coloquei o subtítulo “poesia feminista”, porque não cabia. Era *poesia feminina, escrita de mulher, Palavra de Mulher*. E creio que, ao fim e ao cabo, a coletânea mostra a cena de um tempo de muitas controvérsias, como são todas as fases de mutação. A poesia aparece como reflexo de vivências, numa sociedade de mudança de valores e de comportamentos, a mulher querendo deixar de ser objeto e procurando afirmar-se como sujeito.

Priscila Nogueira Branco – *Os anos 70 no Brasil foram marcados não só pela ditadura militar, mas também por uma nova onda do feminismo, que se alastrava internacionalmente. Lendo a “Apresentação” da antologia, observei uma crítica a esse movimento. O que pensa sobre o feminismo daquela época? A escolha por organizar uma antologia apenas com poetisas mulheres não foi, de certa forma, influenciada por essa onda feminista?*

Maria de Lourdes Hortas – Na apresentação de *Palavra de mulher* não critiquei, propriamente, o movimento feminista, mas, *en passant*, me referi aos *exageros*, ao *feminismo exacerbado*, por não acreditar então, como hoje ainda não acredito, nos extremismos de qualquer ordem. É claro que a “onda feminista” me atingiu. Seria impossível ignorá-la. No entanto, não escolhi as participantes por serem representativas da mesma. Os poemas é que as definiram. E mostraram as suas bandeiras.

Priscila Nogueira Branco – *Como foi feita a escolha das poetisas que participariam dessa antologia? Foi realizado algum tipo de pes-*

quisa curatorial? Há mulheres de diversos estados do Brasil. Como teve acesso a tantas escritas distantes de sua cidade?

Maria de Lourdes Hortas – Eu gostava muito de me corresponder com outros poetas. Como, aliás, ainda gosto, embora hoje a comunicação não seja mais pelo correio. Naquele tempo, escrevíamos cartas e trocávamos livros. Às vezes, eu era convidada para encontros de poesia, no meu Estado e fora dele. E fui conversando, encontrando poetas, outras foram me encontrando, os livros foram chegando, avalanches de livros... A curadoria foi minha. Fui lendo, separando aquilo de que gostava, confiando no meu *feeling*. Jeito empírico de organizar um trabalho que acabou dando certo. No início do livro, agradeço a alguns amigos que me ajudaram, sobretudo enviando nomes e endereços. Foi um ano de muito trabalho, até eu poder dar a antologia como fechada.

Priscila Nogueira Branco – *Muitas das poetisas presentes na antologia tinham mais de quarenta anos e já participavam ativamente da vida literária nacional, apesar de algumas terem vinte e poucos anos. Além de diversos livros publicados e prêmios recebidos, algumas também eram “ativistas literárias”, participando de movimentos poéticos de rua, ou eram editoras/colaboradoras de revistas. Foi uma escolha consciente buscar poetisas com uma escrita já consolidada e com livros já publicados? Também na apresentação do livro, você diferencia prático de inventivo, prosaico de poético, e real de sonho. Há, nessa colocação, uma crítica à geração de poetisas mais novas (reconhecidos como geração marginal no Rio), que tendia a ter uma escrita mais despreocupada com a questão formal e mais próxima do cotidiano? Existe algum tipo de escolha geracional em sua antologia,*

por conta de uma forma de escrita distinta daquela dos que começavam a escrever nos anos 70?

Maria de Lourdes Hortas – Como já disse acima, minha proposta foi apresentar uma *panorâmica* de como era a poesia escrita por mulheres no Brasil naquele final dos anos setenta. Por isso não houve escolha “geracional”. A diferença de idades, o fato de umas serem consagradas e outras não, tudo isso foi consciente. Fui desde Henriqueta Lisboa (1904), poeta mineira consagrada, obra consolidada, professora universitária, tradutora, membro da Academia Mineira de Letras – até Ametista Nunes, 30 anos, baiana ativista militante, sem livro publicado, liderando um grupo de teatro de ruas e participando de um grupo de novos poetas. E passando por Celina de Holanda, pernambucana, com vários livros publicados, de esquerda, ligada a movimentos católicos contra a ditadura; Adélia Prado, iniciando a carreira com brilho; Bruna Lombardi, atriz da Globo; Hilda Hilst, mulher de visão aberta, combativa, grande escritora; Eunice Arruda e Renata Palottini, ativistas feministas que diziam poesia nas praças de São Paulo; Lya Luft, do Rio Grande do Sul, hoje super conhecida como cronista; Kátia Bento, que se dedicava à arte postal, grande divulgadora de poesia, e todas as demais. Enfim, uma antologia eclética, para fazer um coral de mulheres, com vozes de muitos tons.

Quanto à pergunta que você me faz, sobre se o que eu disse no parágrafo inicial da minha apresentação, diferenciando “prático de inventivo, prosaico de poético, e real de sonho”, seria crítica aos poetas mais novos, marginais, quero dizer que de forma alguma foi essa a minha intenção. Na verdade, foi apenas uma forma de justificar a publicação de uma coletânea poética num tempo em que as

editoras recusavam esse tipo de publicação, porque não eram vendáveis e ficavam nas prateleiras. A coletânea foi paga pelas autoras: cada uma se comprometeu a comprar cinco exemplares e os demais foram vendidos em lançamentos, sem prejuízo para a Editora Fontana, do Rio de Janeiro. Edição de 1000 exemplares esgotada em 5 meses e não reeditada porque a editora foi desativada...

Como complemento à sua pergunta, quero acrescentar que andei de braços dados com a poesia marginal e movimentos alternativos. Fiz parte do movimento das Edições Pirata, no Recife, um movimento bem interessante, que vale a pena conhecer e que foi marco na época.

Priscila Nogueira Branco – *Quase na mesma época do lançamento de Palavra de mulher, Leila Mícolis lançava a antologia Mulheres da vida, também apenas com mulheres. Achei uma matéria comparando as duas antologias no jornal Diário de Pernambuco, de 1979. A antologia de Leila é apontada como “feminista”, enquanto a sua como “feminina”. Observando diversas matérias jornalísticas do ano, verifiquei que os dois livros tiveram boa repercussão. Você chegou a ter conhecimento da antologia de Leila? Existe mesmo essa diferenciação, na sua opinião, apontada pela matéria do jornal entre as duas antologias?*

Maria de Lourdes Hortas – Só soube da antologia da Leila quando a minha já estava pronta. E confesso que não me lembro por que a Leila Mícolis não entrou na minha. Ou por que não tivemos contato.

Sobre essa questão de *feminista* e *feminina*, acho que já respondi. A coletânea da Leila era bem específica, direcionada para uma ótica feminista. Já a minha era mais abrangente, sem preocupação com o movimento, embora estivesse ligada a ele,

pelo contexto histórico da época em que foi publicada. Basta dizer que, por conta disso, estive no México, em 1980, convidada para o Encontro de Mulheres Escritoras, onde pude falar do meu trabalho (Leila não foi). E também no Encontro de Mulheres nas Artes, em São Paulo, em 1980. E muitos outros, Brasil afora, e também em Lisboa, nos anos 90, ainda por conta desse trabalho.

Uma coisa interessante: as ilustrações de *Palavra de mulher* são muito feministas, feitas por um artista pernambucano, Márcio Roberto Salvador, amigo de Celina de Holanda. Ele fez as ilustrações depois de ler os originais da coletânea. Inclusive, eu queria uma dessas imagens na capa, mas o editor preferiu fazer uma coisa mais tradicional... Acabei cedendo.

Priscila Nogueira Branco – *Além de organizar a antologia (ou seja, de cumprir um papel editorial), você também é poeta e publicava seus escritos em jornais e revistas literárias. Como você enxergava, na época, a participação de mulheres nesses meios – literário, editorial e jornalístico? O fato de ser poeta e mulher também influenciou na sua vontade de organizar a antologia?*

Maria de Lourdes Hortas – Sim, claro, influenciou muito. As mulheres publicavam menos do que os homens nesses meios editoriais. E, por vezes, seus trabalhos eram minimizados. O olhar machista prevalecia sempre, em todas as áreas. Uma grande batalha, Priscila, – na literatura e na vida –, que ainda continua e é necessária.

MIKA ANDRADE, AYL A ANDRADE,
ARGENTINA CASTRO, NINA RIZZI & SARA SÍNTIQUE

**Cinco autoras de *O olho de Lilith:*
*antologia erótica de poetas cearenses***

A entrevista que segue foi feita entre a primeira e a segunda ondas da Covid-19, no dia 17 de setembro de 2020. Cinco das onze autoras que compõem *O olho de Lilith: antologia erótica de poetas cearenses* (2019) se reencontraram por meio de videoconferência para falar sobre o processo que culminou na edição da antologia por uma editora paulista de alcance nacional, sob a curadoria da escritora cearense Jarid Arraes.

Desde que publicaram a primeira versão da antologia, ainda em pdf, os poemas têm sido performados em saraus, em conversas com alunas e alunos em universidades, em apresentações pelos espaços de Fortaleza. Esta conversa bonita e franca traz, sob o tema gerador do erotismo, discussões muito caras aos feminismos e a suas lutas, tais como a questão do direito sobre o corpo da mulher, o direito ao prazer, os assédios, o consentimento e o não consentimento na relação afetiva, a liberdade para desejar, amar, ser amada e falar dessas experiências abertamente, inclusive através da poesia.

Concedida a Claudicélio Rodrigues da Silva*, esta e outras entrevistas correspondem a uma parte das pesquisas de pós-doutorado que ele tem desenvolvido na UFRJ sobre as antologias eróticas de sujeitos dissidentes. Sim, porque as mulheres foram as primeiras a se insurgirem contra os discursos produzidos para torná-las o Outro, num rebaixamento diante do suposto Um, o masculino. Daí que o rótulo de “sexo frágil” e as inúmeras tentativas de tornar a mulher um objeto para o usufruto do homem e receptáculo dos futuros homens precisavam ser combatidos, negados. Numa sociedade de dominação masculina, o primeiro a ser vigiado é o desejo da mulher, porque está escrito nos códigos da heteronormatividade que é preciso haver oposição entre masculino e feminino numa dimensão hierárquica do sistema sexo/gênero. O contrato sexual instituído pela sociedade patriarcal coloca o corpo da mulher sob o domínio do homem, para usufruir dele como fonte de prazer, ou para fazer dele máquina de reprodução.

O erotismo é um tema antigo na literatura. Pode-se mesmo afirmar que é um gênero literário. Mas sobre o prazer feminino desabou uma culpa, uma espécie de condenação, o tal do pecado original. Lilith, a primeira mulher, a primeira insubmissa, aquela que disse não às vontades do outro e não dela, é quem pega na mão dessas poetisas sem-vergonha alguma para falar de desejo, prazer, gozo e outras coisas mais. Através desses poemas, elas dizem “Meu corpo, minhas regras”, “Ninguém solta a mão de ninguém”, “Leia mulheres”...

*Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará e membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da mesma instituição. Realiza estágio de Pós-Doutorado no Programa de Ciência da Literatura da UFRJ entre 2021-2022.

Participam desta conversa Mika Andrade, a organizadora da antologia, e as poetas Ayla Andrade, Argentina Castro, Nina Rizzi e Sara Síntique.

Claudicélio Rodrigues – *Conheci a antologia de vocês ainda na primeira versão, em pdf, em 2018. Na época, Nina Rizzi me enviou, porque sabia que eu tinha um grupo de estudos do erotismo, o GELE, e estava escrevendo um artigo sobre antologias de minorias com dois orientandos. Logo que li aquela primeira versão, disse: “É isso que quero acrescentar a meu estudo preliminar”. E integrei ao nosso artigo uma breve análise de alguns poemas. Mas, por conta da limitação de páginas, acabei tirando justamente o tópico da antologia de vocês. Preferi deixar para alongar num outro artigo e no pós-doutorado. Para começar, queria saber de quem foi a ideia da antologia e como ela foi concretizada.*

Mika Andrade – Criei um blog para compartilhar minhas leituras de escritores cearenses. Eu tinha o objetivo de também criar um local para receber textos, um site, blog, alguma coisa do tipo. No início, eu divulgava, pedindo textos. Até hoje não recebi nenhum. Depois, entrei em contato com algumas poetas do Ceará para fazermos uma antologia. Na época, eu tinha publicado uma zine. Minha primeira publicação foi uma zine de poesia erótica chamada *Alguns versos pervertidos e outros indecorosos*.

Quando entrei em contato com essas poetas, dei a sugestão de fazer uma antologia de poesia erótica. Eu tinha trabalhado na zine e tinha achado muito bacana o resultado. Como leitora, sentia dificuldade de encontrar livros escritos por mulheres com

essa temática. Convidei no total umas vinte e duas mulheres, dez toparam participar. Pedi que me enviassem cinco ou seis poemas. Recebi os textos e montei um grupo no Whatsapp pra gente ir conversando sobre a produção desses textos. Expliquei, logo de início, que seria uma publicação independente, que ficaria disponível para download, no wordpress, o blog desse projeto, que se chama “Escritoras CE”. Consegui reunir dez poetas, onze comigo. Reuni esses poemas, editei, diagramei e fiz uma versão digital, que foi disponibilizada no site do projeto.

Fizemos um sarau de lançamento na Livraria Lamarca para divulgar o e-book, que ia ficar disponível para download. A recepção foi muito boa. Eu não esperava, porque o projeto não tinha tanta visibilidade. Começaram então a perguntar se não ia ter uma versão impressa, e começamos a conversa no grupo. Conversei com a Jarid para que ela prefaciasse a versão que íamos fazer de forma independente, íamos fazer o orçamento para conseguir publicar. Mas, quando Jarid leu, gostou bastante, e coincidiu de ela estar lançando o seu selo Ferina pela editora Pólen, que hoje é Jandaíra. Ela perguntou se eu não queria publicar a antologia pelo selo. Óbvio que aceitei, foi uma oportunidade muito boa e muito acolhedora da parte de Jarid, por ter visto e gostado do trabalho. Daí, a antologia passou por um processo de edição, a gente modificou alguns poemas. Ela pediu para eu acrescentar poemas meus, porque na primeira versão não tinha.

A gente lançou em maio de 2019, fez também sarau de lançamento na Livraria Lamarca. Desde então, a recepção tem sido muito boa. Tenho recebido muita mensagem, tanto de pessoas

que já compraram, que leram, e de gente perguntando onde comprar, onde adquirir. A cada mensagem, fico surpreendida, porque não esperava que a antologia fosse assim tão lida, que fosse repercutir tanto. Quando recebi meus exemplares, comecei a divulgar no instagram. Falo que tenho pra vender e mando pra todo o Brasil. Acho isso muito bacana. Fico muito surpresa mesmo.

Claudicélio Rodrigues – *O critério que vocês utilizaram para reunir mulheres foi o do espaço geográfico, que fossem do Ceará ou radicadas aqui. Mas, para a escolha dos textos, que critérios foram utilizados para, por exemplo, dizer que textos devem ser publicados em relação a uma poesia erótica?*

Mika Andrade – Quando todas as poetisas me enviaram suas produções, o único critério que usei é que não tivesse nada ofensivo à raça e à sexualidade. Somente esses. Não usei censura de ter que ser um poema erótico velado, não dizer “pau”, “buceta”, nada desse tipo de nomes que fazem as pessoas conservadoras ficarem de boca aberta. Não, pelo contrário. Aceitei todos os poemas que as mulheres me enviaram, não tinham nada de ofensivo. Passou também por outra curadoria, da Jarid, que reorganizou, retirou alguns. A Sara, a Nádia e eu enviamos poemas a mais.

Nina Rizzi – Eu enviei, mas não entraram.

Ayla Andrade – Acho que teve um critério que foi nosso mesmo, enquanto escrita de cada uma, considerando aquilo como uma poesia erótica. Cada uma acabou tendo um tema do que consi-

dera erotismo, ou quando chama de pornografia. Teve esse critério anterior de cada uma ao considerar o poema erótico.

Claudicélio Rodrigues – *Eu ia perguntar exatamente sobre isso. O critério de escolha do que seja erótico para a Mika. Para vocês, exatamente, o que consideraram como erótico no momento em que tiveram que escolher algum critério para selecionar ou até para produzir esses poemas?*

Nádia Camuça – A minha ideia do que era literatura erótica era bem inspirada no que eu via sendo colocado como literatura erótica, que era sobre relações sexuais, digamos assim. Isso foi mudando, principalmente com o contato com as próprias autoras da antologia. Tem um poema da Sara Síntique que revoluciona muito a ideia para mim, aquele que diz: “erótica é a forma/ como o vento assanha/ teus cabelos/ na praia”.

Depois disso, fiquei assim: “meu Deus, isso é incrível!”. Hoje já penso a literatura erótica como uma literatura que vai expressar as relações corporais, simples, o que está ali, seja o cabelo, seja o olho, seja você consigo mesma. Meus primeiros poemas de poesia erótica eram todos registros de relacionamentos. Foi quando fiz o meu primeiro poema sobre masturbação, minha relação comigo mesma.

Demorou anos para eu chegar a essa outra percepção do que é uma relação corporal e do que é o erótico, até ter contato com esse poema da Sara, que é lindíssimo. Tanto que o outro poema que enviei, quando foi sugerido para fazer alguma alteração, já foi um poema que era justamente sobre o sensorial. Eu o considerei

um poema erótico, porque era sobre as sensações que tinha em relação a alguma coisa, a um momento ou a uma memória.

Claudicélio Rodrigues – *Percebo, no seu poema o “vulva termos-tática”, que você compreende a relação que deveria ser um aprendizado do prazer, que é se conhecer como autoerótica, porque somos seres autoeróticos. Quando valorizamos o prazer sexual em nós e descobrimos que nosso prazer não depende necessariamente do outro, já que somos sexo da cabeça aos pés, passamos a pensar de outro modo o conceito do erotismo, que é tão amplo.*

Nádia Camuça – Sim. Só um detalhe: recentemente eu estava conversando com uma pessoa sobre livros de que não gostamos, e ela dizia que não gostava de literatura erótica, tipo *50 tons de cinza*. É muito triste que isso seja o imaginário comum das pessoas, porque despersonaliza totalmente a autonomia da mulher. Ao mesmo tempo, é muito compreensível que uma mulher não goste também, apesar de ter feito sucesso no público feminino. É compreensível quando a pessoa tem em mente que literatura erótica é *50 tons de cinza* e dizer que não gosta.

Claudicélio Rodrigues – *Nós, que estudamos o erotismo academicamente, nos deparamos com pessoas que nos procuram para compreender o fenômeno do erotismo, mas muitas vezes pensam que vamos ler o tempo todo texto que simula uma relação sexual. Trabalhamos com coisas mais alusivas ao prazer corporal, não necessariamente ao ato sexual. Há uma espécie de alfabetização sobre o conceito do erótico aí. E o poema da Sara diz muito bem sobre isso, porque quebra uma expectativa no conceito.*

Sara Síntique – Eu acho, Mika, que todos os poemas que eu mandei, inclusive na primeira versão, foram os mesmos para a segunda. Eu não acrescentei, só tirei um verso de um poema, alguma coisa assim. Lembro que, quando a Mika me chamou para escrever os textos para a antologia, escrevi muito propositadamente esse poema [“Erótica”], inclusive questionando, porque, para mim, ele faz essa quebra do que é o erotismo.

Lembro que, muita afoita na adolescência, quando comecei a escrever os meus primeiros poemas, já tinha uma produção de poesia erótica com a descoberta do corpo na adolescência, das primeiras relações sexuais, da bissexualidade, enfim. Eu também estava no teatro, estava acendendo o corpo, acordando o corpo para muita coisa. Logo na adolescência, já comecei a fazer textos que, para mim, naquela época, falavam de um erotismo, e que, talvez, acrescentando ao que Nádia disse, tinham muito a ver com a coisa da fantasia, do fantasiar o sexo e a relação sexual, eles se detinham muito na coisa da relação, do sexo.

O erotismo sempre foi um tema que me interessou muito. Por conta da vivência do teatro, da performance, comecei a questionar muito o corpo. Inclusive, a questão da nudez, que muitas vezes é atrelada somente a “A nudez é pornográfica, a nudez do mamilo feminino, que não pode aparecer, mas o do homem pode”... Aquela performance dos “macaquinhos”, vários performers tateando os cus uns dos outros, e muita gente completamente chocada... Comecei a posar nua para fotógrafos, para performers, para aulas de artes visuais. Passei a questionar meu próprio corpo. O que é erótico nesse corpo e em que medida a nudez é completamente erótica ou pornográfica?

Teve também o interesse muito forte por um espetáculo de dança do Fauller Dandi, que é a *Cia Dita*. Eles têm um espetáculo chamado *Corpornô*, que vi mil vezes, escrevi um texto sobre ele, e eles questionam isso o tempo todo, essas relações do corpo, do erotismo. Tem uma cena linda de dois bailarinos que estão com os olhos completamente enfaixados e ficam cuspidando. A relação de erotismo que vai surgindo deles é pela tosse e pelo cuspe. Então, para mim, essa coisa da desconstrução, de questionar o que é um corpo erótico, o que é um corpo pornográfico, o que é a fantasia, enfim, tudo isso sempre foi ebulição.

Na época em que Mika me chamou para a antologia, estava fazendo uma pesquisa no meu mestrado sobre dois contos da Marguerite Duras, chamados “O homem sentado no corredor” e “A doença da morte”, e sobre o filme “Ágata ou as leituras ilimitadas”. O que pesquiso nessas três obras é justamente o amar, o corpo. Eu já estava também muito contaminada pela própria forma como a Marguerite Duras trabalha isso na literatura dela e nos filmes. Ela não faz uma divisão, por exemplo, entre desejo, paixão e amor. Para ela, os três estão completamente imbricados. É uma nuance, é uma bruma, e isso tudo vem com muita força no corpo, inclusive a própria relação com a escrita, com a palavra. Por exemplo, no livro *O amante*, quando a menina de 15 anos vai descobrindo o corpo do amante, ela descobre também e afirma o desejo pela escrita.

Então, começou a me interessar também a coisa da própria palavra enquanto corpo erótico, independente de um poema. Vários teóricos falam disso. A Nina também, a gente sempre conversa sobre isso, enfim, acho que todas nós, como

o corpo é erótico, e a palavra literária, não necessariamente falando sobre erotismo, sobre pornografia, sobre relação sexual, masturbação, enfim. Nos quatro poemas que escrevi, queria brincar um pouco com tudo isso que estava acontecendo comigo enquanto atriz, pesquisadora e poeta. Uns poemas falam sobre o prazer no corpo da mulher, mas em outros brinco um pouco de omitir meu gênero, não querendo me afirmar como mulher, até por essa questão de ser um gênero livre, de curtir muito brincar com meu próprio corpo, desse devir-corpo, que pode ser qualquer coisa, inclusive com a própria sexualidade. Para mim, tanto faz gênero, tanto faz meu tesão, meu erotismo é todo aberto. Tento trazer isso para a poesia também. Nesse poema que a Nádia comentou, acho que tentei brincar um pouco com essa coisa de questionar o erotismo, onde é que está o erotismo.

Claudicélio Rodrigues – *Nesse nosso apego às raízes greco-latinas na cultura ocidental, vamos lá para a Grécia e Roma para pensar os primeiros eróticos. E, quando se faz a história da literatura erótica, a gente percebe a relação do erótico com a comida, com as frutas. Na poesia grega clássica, certas frutas representam o prazer sexual, sobretudo as sumarentas, que têm caroços e caldo. No teu texto, Nina, “Outro recuerdo sin verguenza”, você começa com essa pulsão pela comida e depois passa para os corpos: “eu sua buceta, seu cuzinho éramos prato principal e sobremesa”. Como é interessante ver aqui essa modulação, quando você sai de uma comida para outra comida metafórica.*

Nina Rizzi – Eu queria voltar a sua pergunta anterior, sobre como nós escolhemos os textos. Os meus, particularmente,

não fui eu mesma que escolhi. Quando a Mika nos convidou, eu fiquei supercontente, por ser a Mika, por confiar nela. Mas eu estava passando por um momento extremamente delicado da minha vida. Antes ainda, bem antes, sempre escrevi poesia erótica. Sempre, desde que comecei a publicar na internet. O primeiro projeto na internet que eu tive se chama “Putas resolutas”. Esse blog está disponível até hoje. Inclusive, existe um trabalho de TCC em que uma moça fala que eu e as outras duas mulheres que escreviam comigo nesse blog, a Roberta Silva e a Lília Porto, somos garotas de programa que transformam o seu cotidiano de trabalho na vida sexual em poesia, o que não é verdade. Para vocês terem uma ideia, a Lília Porto é uma senhora que hoje tem 80 anos. Há 20 anos, quando a gente fez esse blog, eu tinha 17, a Lília Porto tinha 60. Ela não era uma garota de programa, nem eu. Nunca fomos. Isso não é um problema, mas é um caso de descaso na pesquisa. E existe esse trabalho, que está na internet, que coloca a gente como mulheres que se prostituem.

Enfim, nesse blog eu escrevia poemas eróticos, com teor muito mais salgado, muito mais apimentado do que as pimentas desse poema a que você se refere. Brincava com essa ideia da garota de programa: “Ah, eu gosto desse tipo de cliente”. Fazia esse tipo de brincadeira em alguns poemas. Em outros não. Era realmente um blog de poemas eróticos; alguns mais abertos, outros mais sutis. Foi inclusive esse blog que deu visibilidade para nós, para Lília Porto, para mim. Depois começamos a fazer as nossas coisas.

Tem uma coisa importante sobre outra coisa que vocês estavam dizendo, sobre o que é o erotismo. Tudo o que uma mu-

lher escreve, em alguma medida, é erótico, porque o olhar sobre mim, uma moça jovem, com 17 ou 18 anos, era um olhar erótico. Então, se eu escrevesse “atravessou a rua atrapalhando o tráfego” era erótico. Essa moça está atravessando a rua e atrapalhando o tráfego porque quer dar pra gente, porque está rodando a bolsinha, atrapalhando o tráfego. Então, o olhar sobre a literatura feita por mulheres é já um olhar erotizado. Isso é uma coisa. A outra coisa é que, para mim, quando escrevo, sempre estou num momento erótico do meu ser, porque é um momento em que me abro completamente, mas me abro mesmo, da mesma maneira que me abro quando estou fazendo amor. Me abro para as poemas, me abro muito amorosamente para que a literatura venha da maneira mais amorosa e selvagem possível. Isso eu já escrevi no *Banzo* [*Quando vieres ver um banzo cor de fogo* (2017)], por exemplo.

Em relação aos poemas que estão nesse livro... Aí eu estava passando por um momento muito difícil, porque eu tinha passado por um aborto, exatamente quando a Mika me escreveu. Foi uma situação extremamente violenta com meu corpo, porque precisei ficar muitos dias internada. E era um aborto retido, o bebê não saía, eu tinha que ficar tomando remédio, sentia muita dor. Isso trouxe diversos problemas para meu corpo: tive infecção uterina, vaginal, urinária. Isso me deixou um pouco traumatizada. Fiquei sem querer pensar muito no meu erotismo, porque eu tinha vivido uma situação extremamente traumática. Quando a Mika me convidou, eu disse que aceitava, mas não tinha condições de enviar para elas esses textos. E ela perguntou se podia fazer a caça no meu blog pessoal. Eu falei: “Fica super à vontade, vai lá, pega o que você quiser”. E aí ela fez a seleção.

Nádia Camuça – Ela fez o mesmo comigo, importante dizer, mas no meu caso eu não tinha coragem de escolher, por vergonha.

Nina Rizzi – Tem uma outra poema que eu gostaria de chamar a atenção, que é o segundo meu que está nesse livro, o “Das coisas que fazemos juntos”. É a poema que destoa completamente da antologia. Talvez não é erótica para o meu eu mulher, no sentido de que estou me sentindo erótica agora para fazer amor com você. Mas é erótico para o homem, talvez, mas eu amo que esta poema esteja nesse livro porque ela, de alguma maneira, marca, diferente de todas as outras, quando é o desejo da mulher e quando não é. Nesse caso, não é o desejo da mulher, não é quando ela quer, não é quando ela permite, mesmo estando dentro de um relacionamento, mesmo o cara achando que ela quer porque as secreções estão descendo pelas pernas, mesmo porque ela tá rindo. Eu gosto muito que esta poema esteja dentro dessa antologia, marcando quando existe consentimento e quando não existe.

Claudicélio Rodrigues – *Tenho percebido isso nos textos. Uma outra antologia, a Pretumel de chama e gozo: antologia erótica da poesia negro-brasileira (2015), e alguns poemas lá também seguem essa tendência de deixar muito claro que o eu que fala, essa mulher que escreveu esse poema, está definindo: “Estou escrevendo isso, que é sobre erotismo, mas não é erotismo para mim. Pode ser para o meu amante, ou para o homem que vai ler, mas não para a mulher que vai ler”.*

Nina Rizzi – Até antes de essa poema estar aqui no livro, de ser lida, ou de estar só escrita, as pessoas liam com esse olhar de ero-

tismo mesmo. “Ai, que gostoso!”, “Ai, que delícia!”. E, de repente, você precisa performar para a pessoa se ligar que não, não é. Em relação ao “Recuerdos...”, sim, é isso mesmo, como o poema da Sara. O alimento é extremamente erótico, como nos antigos ritos que você trouxe, não só dos gregos, mas anterior também. Quando a gente planta, cava a terra, já é um momento erótico, de você abrir a terra, plantar e dali brotar o alimento, comer e transformar isso num momento de prazer, porque comer é um momento de prazer. Aqui não é só preliminar, faz parte de tudo. Esse alimento também é erótico como o corpo. E lambamos os beiços.

Claudicélio Rodrigues – *Isto aparece na antologia de vocês, mas também nas outras: o tema do erótico é utilizado como estratégia de dizer ao leitor o que não é erótico. Também aproveitam o tema do erótico como uma espécie de formação para o leitor, seja ele mulher ou homem, em relação a discussões muito mais amplas da sexualidade e do modo como as performamos. Das várias temáticas que tenho encontrado nessa antologia, destaco o gozo a dois ou solitário, a masturbação, o prazer a dois, que não necessariamente precisa ser o ato sexual, a relação com a comida, e muitas vezes existe um tom de profanação de uma cultura, de um saber, de uma tradição, que acho positivo. Vocês transgridem, porque o erótico é isso, transgressor por excelência. E, se é uma mulher que está escrevendo sobre o erótico, ou um negro, ou um gay ou lésbica, é transgressão ao quadrado, porque ali, porque tem que utilizar nessa poema – como a Nina batiza – toda uma espécie de agenciamento em relação a uma visão de mundo sobre esse erotismo mais amplificado. Um das coisas que me interessam muito nessa antologia é como algumas poemas brincam com a questão do sagrado,*

transgridem, profanam. A começar pelo título, que é maravilhoso, esse livro furado, varado de ponta a ponta por esse buraco, as ilustrações, a diagramação, e o texto “As querências de Lilith”, que abre o livro, com esse olho de Lilith, ou esse furo, que pode ser qualquer buraco que sirva para o erótico. Tudo isso é transgressivo.

Nina Rizzi – Foi uma sacada o furo. E a poema de abertura.

Ayla Andrade – Isso... Qualquer buraco. Até o da fechadura que “brecha”.

Claudicélio Rodrigues – *Há um poema que fala sobre Moisés. Em alguns momentos, a relação do sagrado, essa coisa judaico-cristã, vai aparecer nesta, mas também em outras antologias eróticas. Parece que, o tempo todo, os poetas e as poetisas do erótico estão realmente nesse limite entre o profano e o sagrado, e fazem questão de viver essa transgressão.*

Ayla Andrade – De fato, acho que é uma das coisas que a gente até sempre fala quando tem os saraus, dessa força de sermos muitas. É uma antologia que tem onze mulheres. Um número bastante considerável para uma antologia. A gente fala dessa força, de que a gente está escrevendo sobre vários temas, mas lembrando que somos mulheres e, por muito tempo, fomos relegadas a segundo plano em tudo, principalmente na escrita, na produção literária. A gente sempre está falando de como isso é forte, de como o que está posto enquanto corpo, enquanto poema, enquanto fala, enquanto livro físico, enquanto buraco, enquanto gozo, que é feito

pela gente, inclusive no outro, de como isso é forte. Quando a gente apresenta o livro e se apresenta, quando a gente consegue reunir todas, eu sinto essa força mesmo.

Claudicélio Rodrigues – *Eu presenciei uma dessas potências, uma dessas forças que esse livro agencia. No II Colóquio da Língua de Eros, ano passado (2019)¹, a Sara representou vocês, lendo um texto, performando um texto dela sobre a antologia para uma sala cheia no final do evento, numa sexta-feira, às 8 horas da noite. De repente, as mulheres que estavam ali, que leram a antologia, choraram, porque se viam no depoimento da Argentina e da Sara. Foi uma fala muito potente, e se viram, obviamente, nos textos da antologia. Isso é uma potência, extrapola o limite da literatura (ou na verdade não, porque a literatura deveria ser isso), que é sair do literário, do estético e dar a mão para o político. Essa antologia faz isso.*

Ayla Andrade – Sim, concordo.

Argentina Castro – Foi muito emocionante aquela noite. Falar do erótico também é lembrar das violências a que estamos submetidas desde a infância. É louco isso.

Sara Síntique – Foi um soco aquela noite. Reverberou muito, reverbera até hoje.

¹ O colóquio já está na terceira edição e é vinculado ao PPG Letras da Universidade Federal do Ceará.

Claudicélio Rodrigues – *A transgressão está aqui no poema de abertura, quando Lilith oferece o cu e não mais a buceta para o Adão, que fica completamente desnordeado com isso. Quando você brinca aqui, Mika, até com a consonantização do “V”, “Adão vigia a vagina, que a vagina é vida, vulgarizada, desvalorizada, vilanizada”, você se apropria de um mito que serve como ponte entre os textos sagrados e a tradição sobre eles, para mostrar a estrutura patriarcal. Vejo isso na figura desse Adão, que não consegue compreender o prazer que a parceira quer.*

Nina Rizzi – Essa poema é incrível!

Ayla Andrade – Toda essa força, toda essa beleza que a gente vê quando a gente se apresenta é sempre controversa. Algumas de nós fomos procuradas no inbox por homens que se acharam no direito de..., porque a gente está ali falando desses temas, como se o corpo estivesse à disposição, como se tudo estivesse à disposição do homem. Teve de tudo. Aquele que chegou com elogio, e os que chegaram para chamar para sair. Então, é sempre para lá de controverso.

Claudicélio Rodrigues – *É porque, na verdade, o erótico de um pode ser o pornográfico de outro.*

Ayla Andrade – Sim. Ainda assim, isso não dá o direito de pensar que a mulher está à disposição.

Claudicélio Rodrigues – *A escritora Márcia Denser, num texto chamado “Erotismo e preconceito”, diz que, quando a mulher quer escrever e não mais ser apenas temas dos homens, quando quer ter*

esse domínio que foi negado há muito tempo pelo cânone, ela se torna pública, e, assim, é sempre vista como prostituta. Agora é uma prostituta que escreve, porque se vende, porque vende o seu texto, e porque não aceita mais esse domínio do homem.

Nina Rizzi – Atravessou a rede social atrapalhando...²

Ayla Andrade – Ao se tornar pública, ela é de todos.

Argentina Castro – Teve um cara que me disse: “Você pode ler pra mim um poema seu?” Eu perguntei a ele: “Você não sabe ler?”. Ele queria se excitar com minha voz, só podia ser isso.

Mika Andrade – Esse texto [“As querências de Lilith”] tem mais de três versões para chegar até o poema final que foi para a antologia. O engraçado é que, quando comecei a escrever, a pesquisar sobre Lilith, eu queria escrever um conto, mas não consegui. Fiz a pesquisa, fiz anotações, e saiu uma primeira versão desse poema. Depois fui alterando até chegar a essa da antologia. Esse foi meu primeiro poema erótico, e sou muito grata pela existência dele, porque me abriu muitos caminhos. Gosto muito dele pelo tom afrontoso. Adoro a parte em que a Lilith goza na cara de Deus.

Claudicélio Rodrigues – *Você capturou a potência dessa mulher primeira, antes de Eva. Eva é muito comportada, coitada. Lilith não.*

² Aqui Nina se refere novamente ao verso da canção “Construção”, de Chico Buarque, mas o parodiando.

Para pensar nesse gozo, Jesuana tem dois textos sobre esse sagrado atravessado pelo prazer, que é “Profanidades”, em que ela vai falar do corpo elétrico, que goza e delira, que é um gozo profano, porque numa tradição masculina a mulher não é autorizada a gozar. Isso é o que eu chamo de transgressão. O outro é “Mar de gozo”: “Se você é Moisés/ Só quero que/ Abra meu mar.../ de gozo”. Isso é muito poderoso. Eu gostaria de ler esse poema para pessoas muito religiosas, cristãs, evangélicas, neopentecostais, católicos carismáticos, essa “gente de bem” que não vê que a Bíblia está cheia de erotismo. O que será que pensariam?

Ayla Andrade – É para ler de joelhos.

Argentina Castro – Vão dizer que você está com o Cão nos couros.

Sara Síntique – É engraçado. A Bíblia tem vários momentos eróticos, tem um livro todo dedicado a isso, o *Cântico dos Cânticos*, que foi o primeiro livro erótico que li na minha vida, porque tive uma criação evangélica e tinha que ler a Bíblia inteira todo ano, do começo ao fim. Acho que meu primeiro contato com o texto erótico foi com a Bíblia. Olha aí!

Claudicélio Rodrigues – *O Cântico dos Cânticos, dependendo da tradução, são os Cantares de Salomão.*

Sara Síntique – É um erotismo belíssimo...

Claudicélio Rodrigues – *Tem cenas de homoafetividade lindas, e o erótico tão alusivo. As pessoas não percebem, passam na frente.*

Fazem vista grossa para isso. Mas, falando dessa relação de afetividade heteronormativa, parece que ela domina o discurso do prazer nessa antologia, não? O erótico heteronormativo, embora você tenha dito, Sara, que fez questão de omitir gênero para fazer uma brincadeira. No momento da produção do livro, vocês tinham clareza de que a postura de vocês em relação ao dispositivo erótico como tema da antologia é uma postura crítica?

Nina Rizzi – Sempre escrevo pensando primeiro numa voz interna, tipo, estou falando com alguém. Isso me faz pensar que as poemas vão soar melhores, têm som, ritmo. Mas, se vou publicar, sempre, todo e qualquer poema é crítico, mesmo se eu escrevesse “batatinha quando nasce”.

Sara Síntique – Alguns poemas, por exemplo, “Afago”, que é o que fala “minha carne é profana, perdoai”, é um dos que escrevi com muita consciência de que ele tinha uma postura crítica. “Minha carne é profana”, independente de ser homem ou mulher, ou de qualquer gênero que tenha. Ele fala “perdoai”, mas depois diz “Não, minha carne é profana”, e assume o erotismo do corpo, o eu profano. Nesse poema, sim, eu tive essa consciência quando escrevi. Nesse poema “plural”, que termina com “anílingus”, eu acho que não marcar gênero também é uma postura crítica. Não marca se é uma relação heterossexual, se é entre duas mulheres, se é entre dois homens; se uma mulher lambendo o cu do cara... por que não? Então para mim tem uma postura crítica, enfim, é o meu político em relação a esse erotismo de um corpo muito aberto, que não se fecha à norma, à regra, ao gênero. Em alguns

momentos, o gênero é marcado, sim, o gênero feminino, a mulher como ser erótico. Mas, em alguns, eu tinha essa escolha, de não fazer essa marca. Isso para mim é uma postura crítica.

Claudicélio Rodrigues – *No caso do tema do erotismo, como a história da mulher no ocidente é atravessada por um erotismo que foi cantado poeticamente e narrado por homens, a mulher sempre foi tema do erotismo dos homens, mas isso não aparece numa tradição de mulheres escrevendo, embora, quando a gente vai ao início da poesia na Grécia, temos uma mulher cantando poemas para mulheres, como a Safo de Lesbos. A tradição dos homens escrevendo erotismo, de certo modo, silenciou as mulheres, para pensar que o erótico não é maldito, como querem que elas digam. Eu falo isso pensando num texto da Audre Lorde, que integra Irmã outsider – “Os usos do erótico”³ –, que fala às mulheres que o erótico foi usurpado pelos homens e que cabe agora às mulheres reaver esse erótico, para que tenham consciência de si e da sua corporeidade. Isso significa tomar de volta o que nunca deveria ter sido expropriado pelo latifúndio masculino.*

Nádia Camuça – Sobre essa questão da consciência crítica, eu acho que foi um processo posterior mesmo, exceto pelo “Vulva termostática”, em que tive realmente essa consciência do corpo e da palavra. Mas os outros eram mais no lugar mesmo, não sei, não vou dizer inocente, num lugar de registro, de ver a palavra como esse conhecimento das sensações. Lembro muito de

³ LORDE, Audre. Os uso do erótico: o erótico como poder. In: *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019, pp. 67-74.

um sarau que a Nina organizou lá na Lamarca, que ela chamou a mim, a Raísa Cristina, a Mika e a Lubi Prates. Como a Raísa Cristina faz uma arte erótica, tanto nas artes visuais quanto na poesia, a maioria dos poemas dela parecem dedicados a alguém ou inspirados em alguém. E ela falou assim: “Esses caras pensam que estou escrevendo para eles, mas eles não entendem que é para mim”. Aquilo foi um bummm na minha cabeça, porque realmente eu estava escrevendo minhas experiências, mas não era para eles. Inclusive, teve um cara que sabia que eu tinha escrito algo baseado numa experiência que a gente teve, e ele achava que eu tinha escrito aquilo para ele, em homenagem a ele, para exaltá-lo. E não era. Era para mim. Só que não tinha essa consciência. Com essa fala da Raísa foi que entendi que não é sobre eles, mas sobre como eu vivo aquilo.

Claudicélio Rodrigues – *Pergunta capciosa: pode a mulher ser feminista e escrever poesia e ficção eróticas?*

Ayla Andrade – Pode demais.

Nádia Camuça – Demais.

Ayla Andrade – E deve. Sobre essa pergunta que você fez anteriormente, acho que, enquanto antologia, cada uma mandou o seu texto, cada um no seu quadrado, e a gente viu o zine ficar pronto, e depois o livro físico. Acho que realmente a ficha caiu um tempo depois, enquanto livro, antologia, projeto, um trabalho de onze mulheres. Pra mim a potência dele só ficou muito clara de-

pois, o quanto ele foi longe, o quanto esse livro circulou, e a gente vê no insta alguém lá de Curitiba que conseguiu o livro, marca a gente e diz que adorou, o quanto isso tá caminhando. Enquanto crítica do que a gente escreveu, penso que a gente precisa fazer a segunda antologia. A gente tem escrito mais, tem pensado sobre antologia e sobre a potência que ela tem para fazer a segunda. Inclusive, a gente tem conversado isso com a Mika, justamente porque acho que a gente chegaria num outro nível, num outro patamar de criticidade sobre os nossos poemas eróticos.

Claudicélio Rodrigues – *Bom saber disso, porque imagino que uma segunda antologia vá reunir as primeiras leitoras de O olho de Lilith e aumentar a potência crítica dos poemas de vocês. Parece que o livro, quando é lido e performado em público, aciona uma catarse nas ouvintes, nas leitoras.*

Ayla Andrade – Sim, até porque esse retorno já chegou na gente de alguma forma, pelas nossas andanças, pelos saraus. Penso demais que a gente precisa fazer essa segunda antologia mesmo. Fico ansiosa de pensar o que seria o resultado, depois de todo esse processo, do que seria uma segunda antologia.

Claudicélio Rodrigues – *Queridas amigas poetas, eu gostaria de agradecer pela conversa. Gostei muito de ouvi-las.*

Nádia Camuça – Eu que agradeço, a gente que agradece, é muito renovador pra mim sempre que falo dessa antologia. No meu caso, é minha primeira publicação. Até então não tinha

sido publicada. E, quando a gente tem essas conversas junto com essas mulheres maravilhosas, sempre saio cheia de vontade de agarrar o mundo inteiro, mesmo quando a gente se encontra só virtualmente. É uma potência incrível. Acho que esse livro é sobre isso. O erótico que a gente consegue transpor é esse que a Audre Lorde fala. Li esse ensaio só mês passado, por causa dessa publicação nova, dessa pulsão da vida, que ele revela para mim e para muitas mulheres.

Sara Síntique – Cláudio, querido, muito grata pelo convite. Desde o ano passado, quando você convidou a gente para fazer a fala lá no colóquio. Todas as falas são muito potentes, e a gente sempre tem muito retorno nos saraus. Aquele dia foi catártico de uma maneira que eu nunca consegui esquecer. Realmente, a gente só tem noção da força do livro quando temos essa possibilidade de dialogar com o leitor. E dialogar cara a cara foi muito forte. Fico muito feliz que essa pesquisa esteja sendo feita por você, pelo seu grupo. Esse livro é isso mesmo: um corpo puxando outro. Obrigada, meninas maravilhosas, por essa roda de bruxas. Feliz de estar com vocês.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

Aumenta um ponto quem conta um conto?

Agora serve o coração, de Nei Lopes

Nathalia Augusto Pereira*

Os causos populares, desde os mais remotos, estão repletos de frases de efeito, seja para envolver o ouvinte, ou o leitor, seja para legitimar o que é contado. Mesmo agora, muitas histórias ainda são passadas de boca em boca. Se bem que talvez estejamos mais para histórias passadas de zap em zap, numa grande onda de *fake news*. E o livro de Nei Lopes, *Agora serve o coração*, mostra como fatos reais, dados científicos, causos populares e fofocas de vizinhos podem se embaralhar, principalmente em lugares marcados pela precariedade, como no caso de Marangatu, “capital nacional do boato e da fantasia”.

Neste livro, das várias histórias contadas sobre (e por) este povoado, uma sobressai: a da famosa Soraia, Iaiá de Marangatu, que, segundo boatos, mandava arrancar os corações de seus desafetos e entregava os cadáveres às entidades sobrenaturais encarregadas de fertilizar as terras. Compondo um enredo misterioso com ares de fantástico, já no primeiro capítulo ela comemora seu aniversário com um grande churrasco e diz, zombeteira: “ – Agora serve o coração!”. A festa chamada de corações

*Mestre pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e professora de Língua Portuguesa e Literatura da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME/RJ).

ardentes é o fato principal a permear e encerrar o romance e será o fio condutor para conhecermos Marangatu a partir da lenda sobre essa mulher, que diziam, sem comprovar, ser “dona do cemitério”. Soraia e Marangatu estão interligados e suas histórias são contadas em meio a uma barafunda de acontecimentos.

Podendo ser entendida como coletânea de narrativas populares, essa obra de Nei Lopes nos informa um pouco de tudo ao nos dar a conhecer a formação da fictícia Marangatu (na Baixada Fluminense, região do Estado do Rio de Janeiro). Só que isso não passa de conversa de botequim. As histórias são contadas no bar Flor de Benguela: “em mais uma sessão de nossa pequena roda de amigos, entre mim, Seu Aleixo e o Fraga, além de uns dois ou três participantes eventuais – gente que vinha ‘tomar uma’, se metia na conversa, dava um palpite e saía fora – e do Filipe angolano, que era o dono da casa”. Com isso, a história de Marangatu é apresentada como produção anônima e coletiva, configurando-se folclore de memória e imaginação popular.

Uma nota introdutória ao livro pede uma leitura que entenda as opiniões como sendo das personagens e não do autor. Dessa forma, o narrador, que poderia ser o próprio Nei, diz não o ser. Quem se encarrega da tarefa de organizar e recontar os relatos é um narrador que, de certo modo, tenta se manter distanciado e, ao mesmo tempo, está envolvido com tudo o que será dito, inclusive admitindo fazer inferências: “ela não disse assim, mas eu concluí”.

O narrador de *Agora serve o coração* opina sobre os causos que vai soltando ao longo das páginas, dizendo de quais mais gosta e até mesmo refutando e dizendo concordar ou não: “acho que aí ele errou feio” ou “quem me contou merece o crédito”.

Um dos contadores de histórias a quem o narrador recorre é Seu Aleixo Carpinteiro. Segundo o narrador, Seu Aleixo sabia ou inventava muito, mas tinha o enredo que o interessava e dominava a arte da boa história: “ninguém acreditava, mas todo mundo gostava do seu jeito peculiar de contar os casos”.

Como nos contos populares, nesse livro as marcas de tempo e local não são precisas. Expressões como “tinha lido não se sabe onde” compõem o enredo e aparecem nos relatos de muitos personagens. Mas, por trazer evidências de romance histórico, enquanto fala de alguma personagem – apresentando seu nascimento, maneira como foi educada e características físicas ou local de residência – também vai contando a história do Brasil. E, nesse caso, para criar sensação de tempo decorrido, aparecem expressões como “no ano seguinte ao nascimento da menina, em um triste agosto, iam-se para debaixo da terra, com o cadáver do presidente da República, os grandes sonhos de um país”.

Outra marca de tradição popular é a quebra de linearidade que se dá do segundo capítulo em diante. As histórias de Marangatu e de Soraia são fragmentadas e intercaladas a vários outros assuntos, tais como novidades, fofocas, conhecimentos gerais e curiosidades, diluindo intencionalmente o tema principal. Afinal, histórias contadas na mesa do bar onde se reuniam “aposentados, encostados e desocupados” certamente seriam atravessadas por interrupções. Do primeiro capítulo sobre o churrasco de aniversário para os seguintes, ocorre uma brusca mudança discursiva, passando dos ricos detalhes de uma churrasqueira exagerada semelhante ao inferno (com representação de sons diabólicos e expressões sanguinolentas) e do uso de muitas metáforas para uma

explicação com ares de texto histórico sobre Marangatu. Essa quebra de linearidade, tanto acerca do assunto quanto da forma discursiva, passa a fazer parte de toda a narrativa.

Pela estrutura intrincada, neste livro de Nei Lopes borram-se os limites entre os assuntos. Os capítulos não seguem uma sequência temporal mais ou menos habitual e dentro deles também não encontramos organização na sucessão de fatos. Há vários acontecimentos atravessando o enredo principal, o que pode distrair o leitor, semelhantemente ao que acontece com o povo de Marangatu, cujas distrações fazem perder o foco principal. As conversas entre as personagens são fragmentadas por assuntos variados. E o encadeamento entre os assuntos se dá às vezes por algum elemento simples, como, por exemplo, uma palavra que já remete à nova história totalmente diversa da que então era contada.

Mas, apesar das características de narrativa popular, o narrador não disfarça suas intenções de tornar essa obra um texto de caráter científico e conduz o leitor para a crença em sua tese sobre Marangatu ao alternar relatos pessoais e registros científicos. A forma como alguns dos relatos aparecem no livro, seguindo inclusive normas técnicas para citação de fontes, confere crédito ao trabalho do narrador, como no caso de Victor Darbot, apresentado como pesquisador clássico e fonte segura por realizar pesquisa *in loco*. O narrador cita o livro *Reminiscências pitorescas da hinterlândia fluminense*, grafado em itálico, para lhe conferir alto grau de cientificidade e destaca em letras menores, ainda em itálico, os trechos em que são descritos fatos históricos facilmente misturados aos da fictícia cidade. Garantindo a própria autoridade, ele reforça: “a tranquilidade local me esti-

mulava a mergulhar na história da região, da qual eu estava me tornando quase um especialista”. Inclusive, na intenção de tornar confiáveis os seus argumentos sobre Marangatu, apresenta os escritos dos pesquisadores Darbot e Santos Gomes como opiniões contrárias, dizendo, no entanto, preferir o último.

E não são só os relatos dos amigos de bar ou dos livros que o narrador utiliza como fontes. Há conversas com bêbados da rua, bem como com pretos velhos e com Vovó Afra, grande ancestral das favelas, incorporada por Soraia. O narrador também utiliza a fala do senso comum, diferenciada por recurso gráfico, nesse caso como um personagem único. Quando conta sobre a Escola Municipal Mary Bethune, cujo nome seria homenagem a uma grande educadora americana, surge uma fala dentro do discurso do narrador. As demais vozes de personagens eram antecedidas por travessões, já essa foi grafada em itálico: “mas aquela mulher não podia ser ela, devia ser engano”, ao que o narrador retorque dizendo ser engano pelo fato de a mulher ser preta, de boca grande e lábios grossos.

Agora serve o coração estabelece outro elo com a oralidade, ao manter a atenção do ouvinte-leitor, instigando-lhe a curiosidade: “às vezes sou forçado a ouvir histórias como essa [...] Eu não tinha nada a ver com aquilo, mas o meu interlocutor, que eu não conhecia, sabia contar a história, me envolveu nela, e eu já queria saber o final”. Outros elementos típicos da contação de histórias servem também para garantir a veracidade, ao passo que tiram do contador o peso de ser o único a saber dos fatos: “segundo a voz corrente”, “como contavam as testemunhas de orelha” e “o caso teria ocorrido, como contava seu Aleixo, ‘mas

sem poder garantir”’. A não confirmação dos fatos, que gera dúvidas, mas mantém a verdade como possibilidade, aparece também em expressões como “Coisa horripilante! Ainda bem que não me dei o trabalho de ir lá ver se era verdade”.

No último capítulo, retornando à tendência fantástica, alguns personagens voltam rejuvenescidos. O narrador se assusta e, quando olha novamente, não vê mais nada. Seu Aleixo o cutuca e pergunta se ele ouve o som dos pés batendo no chão e o cheiro de laranja podre, que seriam os índios (de uma das misteriosas histórias contadas no decorrer das páginas) voltando. Ao que o narrador diz, encerrando o livro, “eu não ouvi nem entendi. Mas estavam, mesmo”.

Se Nei Lopes dedica este livro aos autores Victor Giudice e Juan Rulfo, arrisco-me a citar também Câmara Cascudo, já que considero *Agora serve o coração* como uma coletânea de causos. Este livro talvez não seja só uma conversa de bar, mas pode ser. Não é sobre a Baixada Fluminense e a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, nem sobre a Universidade Rural do Rio de Janeiro ou sobre carnaval, milicianização da vida e intolerância religiosa, se bem que poderia ser. Também não é um livro histórico de sucessão de fatos, mas não deixa de poder ser. E, principalmente, Marangatu poderia ser qualquer lugar marcado pela precariedade, em cuja história de formação passaram aldeias indígenas, quilombos de escravos fugidos, erupção de vulcão e “despejo de restos sem nome e muitas vezes com as partes desarticuladas, chegando do necrotério congelados, na caçamba dos caminhões de lixo”.

No entanto, em *Agora serve o coração*, semelhanças são simples coincidências e “Marangatu era, com toda certeza, um

lugar distante. Onde até mesmo o que estava a alguns passos da porta custava a chegar”. Inclusive, a informação e o conhecimento aprofundado sobre as coisas acabavam não passando de boatos a correr de boca em boca, modificados em sua essência, afinal, “mesmo com tudo o que a região vivenciara nos chamados anos de chumbo, quase ninguém tomara conhecimento da ditadura”. O narrador, ao contar sobre um colega torturado, emenda com o comentário “pouca gente sabia que, naquele momento da prisão do meu colega, as centenas de corpos que chegavam para ser enterrados na vala comum dos indigentes eram simplesmente vítimas da ditadura” e não fruto de macabras atitudes da Soraia. Disso tudo só digo uma coisa: pode até não ser, mas que é, ah isso é. E quem me contou merece o crédito.



Corpos-(res)-sentidos

Corpos-sentidos, de Helena Arruda

Luiz Renato de Souza Pinto*

O trabalho de escavação não terminou e a quantidade de livros publicados, sobretudo desde 2010, comprova que o trabalho de elaboração do trauma da ditadura continua.

Eurídice Figueiredo

Helena Arruda é mestra e doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, poeta, contista, ensaísta, pesquisadora e revisora; publicou, entre outros, *Interditos* (2014) e *Mulheres na ficção brasileira* (2016). *Corpos-sentidos* (2020), livro que ora se apresenta, dividido em quatro partes, reforça a teoria de que a poesia é um exercício de linguagem, e não necessariamente gênero literário/textual.

Sendo linguagem, dispõe-se a ser lido como literatura. As partes formam um todo de que se extrai forte relação espaço-temporal, a exemplo das narrativas. A poesia de Helena contempla inúmeras temáticas, dentre as quais se destacam o

* Doutor em Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT).

corpo, a luta, a memória, o devir da humanidade. *Corpos-sentidos* ecoa esse sem-número de considerações.

A divisão em números romanos traz certa erudição às partes que compõem o todo: “I. Dos gritos que me ecoam”; “II. Das identidades que me habitam”; “III. Das mortes que me ressuscitam”; “IV. Dos corpos que me sentem”. Quatro cantos, quatro pontas; pontos cardeais de uma cartografia (confessional). Helena Arruda parece invocar Fernando Pessoa, que vaticina, por intermédio da poeta: “Sou minhas outras que em mim habitam” (p. 19).

O primeiro poema remete ao título da terceira parte, acrescido de “[digo num fôlego]” (p. 25), que a meu ver sugere uma tensão dramática de imediato. Iniciado por letras minúsculas, é introduzido pelo advérbio de negação apresentando o discurso. As anáforas, zeugmas e conjunções aditivas insistem na oralidade que ocupa o papel, compõe o grito. As ideias de ênfase, contiguidade e junção reforçam o fio condutor que espalha a tensão sugerida pela estrutura do itinerário.

O segundo poema traz o título do livro: “Mundo partido, corpos sentidos”; aqui sem o hífen, talvez pela própria partição. Sensações são polvilhadas página a página; o leitor segue as pistas, os indícios, os sinais. Percebe-se a presença de Drummond, do início ao fim. Pedra sobre pedra, seguindo o caminho das palavras. As iniciais minúsculas ainda se fazem presentes:

mas meus olhos griverdosos ainda nutrem grandes

[esperanças de dias melhores

(Arruda: 2020, 28)

O eu lírico traduz a ideia de esperança em dias melhores, embora o verso se inicie com a conjunção adversativa (que o contradiz) e o adjetivo que se segue demonstre o acinzentado dos olhos, deixando a dúvida dessa certeza (gris). Cinza é a cor que atravessa o discurso poemático: o Drummond do pós-guerra é recuperado e dialoga com outros corpos (sentidos). Os poemas, quase que em forma de mosaico, refletem as agruras da ditadura militar e o diálogo com o *gauche* se dá intertextualmente com a Segunda Grande Guerra, de 1939 a 1945, “e saímos drummondianamente de mãos dadas” (p. 29).

“Sangue” se decompõe em “eu tu ela nós elas”; “eu tu – ela – ele” – o que demonstra um eu lírico não afeito somente às questões de gênero, mas que também se debruça sobre as inúmeras maneiras de violência que atentam contra o ser humano. Ele – ela. A conjugação promove a ideia de envolvimento, de pluralidade, fazendo-se presentes a Rosa de Hiroshima e as “crianças cegas-surdas-mudas/ [paralíticas]” (p. 32).

A hifenização entrecorta a matéria bruta da qual se faz poema. E se repete em “homem-pedinte/mulher-protesto” (p. 41). Uma poesia que alcança níveis de intertextualidade costurados de maneira intratextual. Espécie de *Resistencialismo* (nem Sartre, nem Heidegger), um frio-gris: “hoje meu pensamento é menor que a janela do mundo” (p. 48).

A segunda parte, “Das identidades que me habitam”, traz os pedaços que compõem esses corpos-sentidos. E que são feitos de “ossos, suor e sal” (p. 57). Dos vinte e quatro poemas, dezoito são intitulados apenas por substantivos. Quando se chama atenção para os materiais de que se conforma esse “eu”, surgem em perspectiva os substantivos

colagem
 pastiche
 imaginação
 crendices
 ideologias
 bobagens

(“Pedaços”, 57-58)

Vai se desenhando a imagem de uma janela do tempo em que os substantivos fortes constituem esses corpos-sentidos, sejam eles concretos ou abstratos. A maneira como os poemas se relacionam, interagem, sugere uma relação de continuidade próxima às estruturas narrativas.

Em “Andanças” (p. 70), não se encontram as conjunções aditivas, os períodos são curtos e depreendem-se da leitura simulacros de fotogramas. A ideia de percurso surge em meio aos nomes de cidades, países, logradouros. Observa-se que no poema anterior há referências a muitas mulheres, e o seguinte, “Enquadrada”, encerra-se com “[verdades-mentiras]” (p. 72), resignificando o enquadramento de gênero. São muitos os quadros, janelas e gaiolas, molduras em que o discurso se encaixa: “ela-eu/ eu-nela” (p. 73). Desde o primeiro poema, a dor se faz presença, e o anúncio de uma morte, na forma de sombra ou desesperança, se faz contorno:

não quero morrer demais esses dias
 eu quero viver esses dias
 eu não quero morrer demais esses dias

porque já morri outros dias sem parar
eu morri
então eu não quero mais morrer tanto
só um pouco
("Das mortes que me ressuscitam [digo num fôlego]", 25)

O recorte intertextual vai se espalhando pela cultura ibérica que se coloca sub-repticiamente ao discurso do eu poético: "[pulso-sangue]/ [mundo-pulsa]" (p. 77). Em "Devaneios", outra vez, de maneira velada, a presença de Pessoa: "agora posso escrever todas as cartas de amor cafonas" (p. 78). Nos dicionários de sinônimos, dentre as mais de cinquenta acepções para a palavra "ridículo", encontra-se a de cafona, o que a torna um vocábulo equivalente.

O poema "Envelhecer" (pp. 94 a 96) volta com as conjunções aditivas, pressupondo uma ideia de agilidade, de se viver intensamente, ainda que, como dizia Torquato Neto, "todas as horas do fim". A ideia do vagar, do passo lento, o registro da areia que segue a lei da gravidade em sua ampulheta metafórica esgota as possibilidades. Palavras que atuam feito conta-gotas.

"Das mortes que me ressuscitam", parte III, apresenta um sujeito lírico questionador: "onde está a poesia?/ nas lágrimas ácidas que queimam minha língua/ que passa sobre seu dorso suado / [de sexo]" (p. 102). O sintagma "lágrimas ácidas" chama atenção por ser composto por duas proparoxítonas, incomuns no conjunto do livro, e que acentuam o significado poético dos "corpos-sentidos". Essa parte se encerra com a sequência: "Felicidade" – substantivo abstrato, como se não se pudesse senti-lo;

“Olhos” – substantivo concreto, mesmo se a visão for estreita, e “Deus”: abstrato para quem não sente a sua presença; concreto demais para quem a sente.

As dores de um mundo presentes nas cicatrizes dos corpos (vide parte IV) se estampam nesta imagem: “o solda-menina-dos-meus-olhos-d’água” (p. 106). O fio de Ariadne e a imagem da “janela do meu labirinto” (p. 105), unidos às “flores artificiais” (p. 108), parecem soar como elementos disfóricos no conjunto, vendo-se como ponto de partida e chegada a poética de Drummond, como em “Cota zero”:

A vida está presa:
28 de junho de 2017
a vida parou,
ou foi a internet?

(“Instantâneos”, 111)

Um passeio pelos arquivos do referido dia pode revelar o quadro que se anunciava dessa depreciação nacional, no qual “Felicidade”, segundo o eu lírico, “é o hífen do corre-corre” (p. 131). Tudo é minúsculo, tudo fragmento aos olhos de Deus: “descobri que a felicidade é deus” (p. 134). E “vem Fernando Pessoa a me dizer que sempre tudo vale/ [a pena,/ porque a alma está pulsando, apesar de não parecer”(p. 133).

Corpos-sentidos, envolvidos pela arte da capa de Deborah Dornellas, fixa uma nova página na poesia escrita por mulheres. É o registro do que veio para ficar. Tão certo quanto o sangue que reproduz as regras, mas que, vez por outra, se desalinham.

Helena se insere nesse vão, da folha de rosto ao colofão. Que depois de *Corpos-sentidos* surjam outros: “[espero então ela voltar]” (p. 135), até “porque a poeta nunca está só” (p. 152).

Recebido em 13 de setembro de 2021.

Aceito em 09 de fevereiro de 2022.

Jogando com a narrativa e a lírica em catorze versos

O jogo, Micha & outros sonetos,
de Wilberth Salgueiro

Susana Souto*

Publicado em 2019, *O jogo, Micha & outros sonetos* se faz como convite reiterado ao leitor para percorrer os caminhos da tradição e da invenção nos limites dos catorze versos. Esse livro celebra a ligação entre jogo e poesia destacada por Huizinga, em *Homo ludens* (1938): “Toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão” (2010, 144).

O poeta, pesquisador e professor (Universidade Federal do Espírito Santo) Wilberth Salgueiro tem já uma obra que transita por múltiplos gêneros: *Anilina* (1987, haicais); *Digitais* (1990, haicais); *Personecontos* (2004, sonetos), cujos sonetos foram incorporados a este novo livro; *O que é que tinha no sótão?* (2013, narrativa infanto-juvenil), e no campo do ensaio: *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea* (2002); *Lira à*

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e professora associada da mesma universidade.

brasileira: erótica, poética, política (2007) e *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções* (2013), entre outros. Neste novo livro, são desfeitas as fronteiras entre lírica e narrativa, ou antes, a narrativa é construída no espaço da lírica por excelência, o soneto.

Após a brevíssima apresentação do livro assinada pelo autor, “Painel”, temos o desenho de um campo de futebol vazio, em preto e branco, imagem/convite para o/a leitor/a entrar em campo, no jogo da leitura. Há ainda um cuidadoso e sucinto texto assinado por José Américo Miranda, que destaca, em seu parágrafo final, o projeto poético e político de Salgueiro: “Num país como o nosso, o poema ‘O jogo’ exprime o espírito do povo, que sofre na carne as dores (e os prazeres) do futebol. Futebol e existência se unem de modo irremediável e indestrutível na narrativa de uma partida de futebol” (p. 10).

Dividido em nove partes, *O jogo, Micha & outros sonetos* coloca em campo mais uma vez essa forma fixa de maior duração na tradição poética lusófona. O jogo do soneto segue sendo reinventado, desde que Sá de Miranda o levou da Itália para Portugal, onde encontrou seu mais genial craque: Luís Vaz de Camões, referência obrigatória, desde então, em todos os repertórios dos sonetistas. Herdeiro dessa tradição e também apaixonado por futebol, Wilberth Salgueiro opera a junção de inúmeras referências, percorrendo, como cantou Cazuzza, “um museu de grandes novidades”, dialogando mais de perto com aqueles que fizeram do soneto espaço de investigação e busca de novas possibilidades de escrita. O jogo entre lírica e narrativa se faz ao longo de todo o livro, e, como ocorre no âmbito do amor e do poema, não tem

vencedores nem vencidos, pois não busca um fim nem uma finalidade; antes, experimenta e prolonga, na experiência lúdica, os prazeres que nos distraem do apito final de um outro grande jogo, que irá fatalmente acabar para todos nós.

Na parte intitulada “O jogo”, 51 sonetos narram uma partida de futebol, em que o fora e o dentro do campo se emaranham. Ora feita em primeira, ora em terceira pessoa, essa narrativa tece momentos de tensão e alegria, ao longo do jogo, ao longo dos poemas, cujos títulos sintetizam o projeto narrativo e atuam como prolepses, como na tríade que inicia essa primeira parte: “Começo”, “Falta” e “Trágico”. É uma narrativa recortada pela extensão do soneto, em que há uma sofisticada montagem de cenas e personagens, em versos fragmentados na elaboração de quartetos e tercetos inusitados e desconcertantes como os dribles de Garrincha.

Muitas vezes, o ritmo do poema aproxima-se da velocidade do narrador esportivo e leva para o espaço consagrado do soneto formas célebres do futebol, como o gol de letra, no poema intitulado “Letra”: “[...] ao parar, num repente, vão ao chão// os zagueiros; Solvyk agora mira/ com toda fé o canto esquerdo; faz/ que chuta, mas, matreiro, não dispara;// Biluque, esperto, apoia-se na trave,/ fechando todo ângulo; aí/ (jamais se viu), de letra, Sol fuzila” (Salgueiro: 2019, 23). Como se vê, Wilberth Salgueiro mostra toda a sua ginga na elaboração dos versos, em que rimas internas configuram uma inusitada melopeia. Futebol, poema e quebra-cabeça se encontram nessa narrativa estruturada em blocos de catorze versos e convidam o leitor a abrir-se a outras formas de pensar nos limites e possibilidades de jogar e de narrar, distante do tom triunfalista de uma partida final.

E assim segue o jogo de encaixe entre sonetos, no qual atuam jogadores, juízes, técnicos, mas também outras personagens invisíveis desse evento, como os pequenos vendedores que circulam no campo, evocados em “Picolé” (p. 46), no qual são abordados temas que vão da reflexão metapoética – “Josué, vendedor de picolé/ (rima péssima, tétrica, fazer/ o quê, não é?)” – até a crítica social.

Em um jogo de câmera, os sonetos ora se concentram em lances mínimos, destacando detalhes significativos, numa espécie de técnica de *close-up*, ora se ampliam e transcendem o campo de futebol. A primeira parte do livro, que poderia ser ela mesma todo um livro de poesia, chega ao seu fim com uma contundente reflexão acerca da função social do poema em nosso mundo, e uma voz autoral ficcionalizada nos diz: “[...] esses poemas testemunham, em/ forma de ficção lírica, um jogo/ real: quem nunca ouviu falar de Sol-/ vyk? E Dadim? E Mano? E Jojô? Eu// deixo então como herança pro meu filho/ que vai chegar estes sonetos. Passo/ a bola. Se você (quem é você?)// estiver lendo “O jogo” é porque meu/ filho (talvez) livrou-se dele em livro;/ se não, que siga a sina em vão – no nada.” (“Nada”, 65).

Outro jogo caro a Wilberth Salgueiro, herdeiro confesso de Guimarães Rosa, é o do neologismo, a partir da junção de palavras que remetem à temática abordada na parte do livro que intitula, como é o caso de “Insonemínimeus”, em que os vocábulos “insone”, “mínimo” e “meu”, ou “eu”, se agregam, criando um termo que nos remete, como lemos em “Painel”, à escrita desses sonetos como resgate de memórias e sentimentos que assediaram o poeta em várias noites insones. Os catorze poe-

mas de catorze versos dessa segunda parte estão no campo da lírica reflexiva e amorosa, tão cara ao soneto de todos os tempos. Nesses poemas, temos a experimentação mais radical, no que concerne à espacialização dos versos na página. Dispostos em quatro colunas, a primeira e segunda com os quartetos, e a terceira e quarta com os tercetos, esses sonetos são feitos a partir da fragmentação de um verso e dos vocábulos que o compõem, beirando o ininteligível, o que Wilberth evita, ao recompor esse verso fragmentado, incluindo um décimo quinto verso, ou o que poderíamos chamar de soneto reconstruído em um único verso. Há, aqui, um exercício extremo de condensação e dispersão, buscando atingir o máximo de significação com um mínimo de elementos. O caráter lírico dessa parte é ainda reforçado pela evocação, no primeiro poema, de “A pera”, de Vinicius de Moraes. Se em Vinicius, a pera “Como de cera/E por acaso” está “Fria no vaso/A entardecer”, aqui

Na pia
a pera
havia.
(Ou era.)

(“Ecce”, 69)

Há também outro jogo de citação, no poema “Parêntesis”, em que o autor garimpa um verso em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), fragmenta-o e o transforma em dois quartetos e dois tercetos, mantendo as aspas indicativas da citação, mas deixando o nome do autor referido apenas pelas iniciais, e jogando,

assim, com a memória do leitor de um texto central na tradição literária brasileira (“Matamos o tempo; o tempo nos enterra”):

“Ma	tem	po	ter
ta	po;	nos	ra”
mos	o	en	(M.A.)
o	tem		

(p. 77)

Em outra parte do livro, o jogo citacional, de corte, recorte e colagem, retorna explícito em “No jantar” (p. 92), título semelhante ao de um conhecido conto do livro *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector, citada no segundo verso. Do universo clariciano, Wilberth Salgueiro traz ainda para o seu jantar a barata, centro de uma famosa cena de devoração em *A paixão segundo GH* (1964) e vítima de uma assassina no conto “A quinta história”. No cardápio desse soneto, encontramos a cartomante, que está em Machado e também no final do romance *A hora da estrela* (1977). O soneto refaz uma rede dialógica, que vai de Clarice a Machado e retorna para Clarice, numa espécie de ciranda, de movimento de roda, um dos jogos mais divertidos da escrita: embaralhar as cartas de uma múltipla memória, apresentada como paideuma em “Recados”:

Há recados de todo tipo e jeito.
 Rosa fez o do morro, entre tantos.
 Leminski, “nada feito / fito e deito”.
 Machado – Capitu e a cartomante.

Bandeira e suas aulas de partir.
 Cabral de como Sevilha a Recife.
 Clarice – Macabéa e Janair.
 Mário, Ursa Maior, Macunaíma.

Graça escrevia como quem fumava.
 Gregório contra gregos e caterva.
 Augusto o tempo todo na palavra.

Caetano é o bicho: leão, tigresa.
 Nelson, Ana C., Rubem, Hilda, Glauco...
 Há recados de todo tipo e jeito.

(p. 108)

Já em “Micha – uma história triste de se rir”, saímos do universo da lírica, inclusive amorosa, e retornamos, como numa brincadeira de roda, ao jogo narrativo proposto no início do livro. O narrador protagonista, Micha, apresenta sua história marcada pela miséria, “Minha vida foi sempre uma desgraça” (p. 122), e pela violência, “quando matei um, pá, foi que pararam” (p. 123). Micha, assassino, professor e poeta, celebra Décio Pignatari, Augusto dos Anjos, Zico, Noel Rosa, Shakespeare, anuncia seu suicídio, que demora o tempo de consumir as últimas latinhas de cerveja, e exclamar: “Eta vida bosta” (p. 134), ecoando a vida besta drummondiana, poeta evocado também em “Gauche” (p 125).

O livro joga também no campo da narrativa, em “Personcontos”, composta de 51 sonetos já publicados anteriormente. Agora, a narrativa breve se realiza integralmente no espaço desafiador dos catorze versos. Salgueiro, um jogador de

espaços mínimos, autor de muitos haicais, está à vontade nos limites do poema, que pede cada vez mais condensação. Mais uma vez, a rede citacional é lançada nas águas de sua memória. No poema “Paulo e Paulus” (p. 139), a “selva escura” de Dante é o espaço poético em que se desenrola uma narrativa nos moldes de Poe, na qual um gato preto morto volta para aterrorizar o seu assassino e conduzi-lo ao inferno.

Aproximando-se de Gregório de Matos e Bocage, Salgueiro joga também com o soneto fescenino, em dois poemas escritos em diálogo: “Soninha”, em que o sujeito poético feminino instrui o seu amante – “Janjão, eu disse, venha devagar./ A mulher se conhece pelo olhar” (p. 149) –, que não corresponde às suas expectativas, e “Janjão”: “Soninha, não me chame de Janjão./ Meu nome é Janair, você bem sabe./ Ontem, eu te beijei, mordi seus lábios,/ nuca, peito, boceta – tudo em vão.” (p. 150).

Na epígrafe desse livro que se desdobra em vários, Mário Faustino define a poesia como canto, o que está em consonância com a etimologia de soneto, som pequeno, nascido ainda no trovadorismo, quando a poesia era também e, principalmente, música. Esse som pequeno, que faz seu ninho em qualquer canto, encontra nesse livro um autor inventivo, investigando sua memória de leituras e reelaborando-a nos limites dos catorze versos. Em todas as suas partes, esse livro faz girar uma roda na qual nomes consagrados de várias artes e campos se encontram: Drummond, Machado de Assis, Alencar, Augusto de Campos, Pirandello, Augusto dos Anjos, Flaubert, Leminski, Tomás Antônio Gonzaga, Clarice Lispector, Poe, Dante, Décio Pignatari, Schumann, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Cae-

tano Veloso, Ademir da Guia, Zico, Batman, Mulher Maravilha, Homem Invisível...

Sem estabelecer hierarquias excludentes, Wilberth Salgueiro mobiliza um vasto repertório e o reelabora em seus sonetos, líricos ou narrativos, convencionais ou experimentais, de inflexão filosófica, social, amorosa, metapoética, fescenina, satírica, em um livro que nos convida a jogar, agora e sempre, o jogo do soneto, essa forma que se inscreve em nossa tradição e em nossa longa memória, que nos lança no jogo da leitura e da escrita, no qual, como nos lembra seu poema final, “[...] tudo vira nada – troça e traça” (p.198).

Recebido em 14 de setembro de 2021.

Aceito em 09 de fevereiro de 2022.