

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

1

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Rosa Gens

ORGANIZADORES



Editora
Torre

A estetização do erotismo em Caio Fernando Abreu

Rafaela Simões*

Ao elegermos a temática erótica como objeto de estudo, arriscamo-nos a perder o foco da análise ou privilegiarmos questões extraliterárias. Quando o assunto envolve homoerotismo o risco se amplia, uma vez que a abordagem pode gerar equívocos interpretativos passíveis de reduzir uma rica obra ficcional a texto supostamente panfletário.

Tal ressalva nos ajuda a pensar que, para darmos a devida importância à narrativa de Caio Fernando Abreu, precisamos atentar para os aspectos propriamente estéticos. É o que tentamos aqui por meio da análise do conto "Sargento Garcia" (1982), em esforço para demonstrar o rendimento literário do processo de transformação e autodescoberta trilhado pelo protagonista Hermes, a partir de sua iniciação sexual com o personagem-título, Sargento Garcia.

Começamos trazendo a advertência de Afrânio Coutinho de que não se deve confundir a apreciação de material literário com qualquer valoração ética ou moral:

Confundir as duas esferas [ética e estética] é que nos conduz a toda sorte de fanatismos (...). A crítica literária, à qual cabe o julgamento estético das obras literárias, não pode subordinar-se a qualquer outro corpo de valores senão os estéticos (1979, 34).

O texto erótico se caracteriza por representar o fenômeno cultural da sexualidade através do trabalho com a linguagem. De acordo com Jesus Antônio Durigan, "o erotismo não imita a sexualidade, ele é sua metáfora. O texto erótico é a representação textual dessa metáfora" (1986, 8).

Ao se vincular à representação metafórica, a manifestação do erotismo se distingue essencialmente da mera pornografia. Esta, por sua vez, limita-se a simples descrição de atos despida de qualquer preocupação estética, portanto sem interesse para os estudos literários.

* Graduanda em Letras (UFRJ).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Narrado em primeira pessoa, o conto de Caio evidencia um desdobramento do narrador em "eu narrante" e "eu narrado", estabelecendo assim uma mediação em que os eventos vividos se organizam por meio da consciência do narrador no momento da enunciação. O relato das experiências é feito em tom confessional, mediante o qual o enunciador descreve percepções provocadas pela experiência no contato com o elemento externo.

Sobre tal prática, afirmou Michel Foucault:

Para nós, é na confissão que se ligam a verdade e o sexo, pela expressão de um segredo individual. (...) A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado (1988, 61).

De fato, no conto em questão a consciência do protagonista marca fundamentalmente a expressão de sua subjetividade e o leva a confessar – por meio do discurso interior – as sensações e efeitos provocados pela experiência. A escassez de diálogos entre os personagens confirma a importância da voz interna do narrador. É por intermédio da verbalização do pensamento do sujeito narrante que se percebe a natureza empírica da realidade exterior, a experiência transformada em discurso.

A angústia evidenciada pelo personagem em sua iniciação num novo mundo revela o conflito entre a vontade e o receio. Tal fato se torna ainda mais visível nos momentos em que há uma confluência de ações, memórias e percepções que, juntas, conferem densidade ao discurso, ratificando a desordem provocada pela experiência transgressora:

Pegou na minha mão. Conduziu-a até o meio das pernas dele. Meus dedos se abriram um pouco. Duro, tenso, rijo. Quase estourando a calça verde. Moveu-se quando toquei, e inchou mais. Cavidades-porosas-que-se-enchem-de-sangue-quando-excitadas. Meu primo gritou na minha cara: maricão, mariquinha, quiáquiáquiá (p. 85).

O desenvolvimento da manifestação erótica atinge seu auge a partir do efetivo enlace de Hermes com Sargento Garcia. O uso de recursos estilísticos ligados ao campo dos sentidos se soma à assunção da perspectiva narrativa de Hermes para construir uma atmosfera em que a intensidade dos acontecimentos se revela através

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

de sensações decorrentes da entrega ao outro.

Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. Quis gritar, mas as duas mãos se fecharam sobre a minha boca. Ele empurrou, gemendo. Sem querer, imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos, uma caverna secreta (p. 88).

A representação metafórica manifesta o encontro do "eu" com sua própria identidade, num momento de autodescoberta. As imagens transformadas em metáforas se tornam símbolos a relacionarem experiência externa e sensações interiores. A imagem da lanterna, envolvida em um campo semântico de luz, claridade e razão, contrapõe-se à imagem da caverna, em que as trevas representam a ignorância e o desconhecido. À medida que a luz penetra a obscuridade, Hermes passa a visualizar o que antes pertencia a um mundo desprezado.

Da mesma forma, as representações simbólicas da realidade exterior revelam o estado de espírito do protagonista, que, a partir da entrega ao outro, demonstra naturalidade, como se se sentisse livre do peso que sua confusa consciência carregava até então. Ao lavar as ruas, a chuva é igualmente símbolo a purificar o interior de Hermes:

Vai chover amanhã, pensei, vai cair tanta água e tanta chuva que será como se a cidade toda tomasse banho. As sarjetas, os bueiros, os esgotos levariam para o rio todo o pó, toda a lama, toda a merda de todas as ruas (p. 90).

É possível, portanto, observar que a experiência de entrega ao outro se torna motivação para um movimento de mudança dos aspectos narrativos, fazendo do erotismo uma temática com grande potencial literário. Para além da simples representação, Caio Fernando Abreu se mostra ficcionista imune a rotulações, o que nos permite perceber plenamente o valor de sua verve.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. "Sargento Garcia". In: _____. *Morangos mofados*. [1982]. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COUTINHO, Afrânio. *Erotismo e literatura (O caso Rubem Fonseca)*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 16ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

José Paulo Paes, sereno canibal

Marcos Pasche*

“Dando ouvidos não a mim, mas ao relato, ditado pela razão, é sábio concordar que todas as coisas são uma única”.

Heráclito

Aporia da vanguarda

Nada envelhece tão depressa quanto a novidade.
Só o que já nasceu velho é que não envelhece.

Uma primeira leitura destes versos pode dar a entender que um paradoxo absurdo se apresenta. Afinal, as forças do tempo, que apesar de indescritíveis se movem em nós tanto quanto nossas células, tratariam de jogar por terra as verdades que o poema expressa.

Só que não se trata de um ser biológico, e sim de um fenômeno convencional, a novidade, e mais, da novidade no contexto de sua oposição ao velho, em sentido conflituoso, algo comum em nossa cultura.

No caso das vanguardas artísticas do início do século XX, sobre as quais pensa o poema, deram corpo à idéia de que boa parte das tradições culturais agonizava em trevoso anacronismo. Por isso o novo foi deixando gradativamente de exprimir uma necessidade para passar a exprimir uma ordem, e isso se convencionou entre artistas, público e mercadores das artes, como avalia Gerd Bornheim: “A experiência da ruptura tornou-se o espaço ‘natural’ em que se move o homem contemporâneo” (1987, 29).

No entanto, é engano (e o poema quer chamar a atenção para isso) partilhar do maniqueísmo comum que faz com que tradição e modernidade se excluam mutuamente, por um suposto princípio de incompatibilidade, como uma regra em que a presença de uma solicitasse a ausência da outra. O mesmo Gerd Bornheim afirma:

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Já os gregos perceberam que conceitos opostos costumam atrair-se, que eles formam de algum modo uma unidade, ainda que conflituada; mas os opostos se pertencem; e como que nascem de uma mesma raiz. Eles se reclamam, talvez para se destruírem. Ou avançam em sua oposição, e chegam a construir uma nova e harmoniosa unidade (...). Realmente, tudo acontece como se um não pudesse ser sem o outro (idem, 15).

A aporia então se esclarece e perde o caráter de insolubilidade pelo cuidar do poeta. Aquilo que se pretende novo sem naturalidade, e que procura se estabelecer alienadamente, é na verdade tão anacrônico quanto as anacrônicas normas aplicadas à vida e à arte, e que terminaram por fazer com que as vanguardas se potencializassem em suas empreitadas reformuladoras.

Em contrapartida, o novo autêntico é de seu tempo e dialoga com outras eras, sendo capaz de agrupar em si maturidade e frescor. Como a manifestação das artes não se fundamenta em calendários, é interessante lembrar que nas origens da tradição ocidental, em séculos anteriores a Cristo, produziram-se as modernas e atualíssimas tragédias gregas.

A obra de José Paulo Paes é exemplo singular dessa confluência harmoniosa e dialógica de formas e pensares.

Quando o Concretismo começava a se instaurar como estética geral (para depois se tornar modismo) e se constituía um marco da "evolução" das vanguardas, veio a público, em 1954, o livro *Novas cartas chilenas*, terceiro da carreira de José Paulo Paes, do qual o próprio título deixa claro haver um tocar na literatura neoclássica, que por sua vez tocava o Classicismo. Sobre o livro, afirmou Davi Arrigucci Jr. que

era a fórmula pessoal que lhe permitia ao mesmo tempo reler a tradição, glosar lições do passado (como ao reassumir o tom satírico das *Cartas chilenas* para falar do presente), aceitar ou não procedimentos da vanguarda coetânea e inserir-se, com consciência irônica e carga crítica, munido de recusas necessárias e linguagem sob medida, na perspectiva do mundo contemporâneo (2003, 16).

Mais do que reler a tradição, José Paulo Paes a reescreveu. E esse trabalho não nasceu de um sentimento saudosista ou reacionário. Na verdade, o poeta fez com que

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

interagissem dialeticamente elementos contrários, lançou um sinal de adição frente ao estatuto do excluir e evitou que sua poesia se enjaulasse nos excessos que lhe tirariam a originalidade. Catador dos ventos das idéias humanas, soube, como nas palavras de Alfredo Bosi, “reconhecer o sim e o não em todas as coisas” (2000, 15).

Os próprios títulos dos livros dão significado à interação característica de seu engenho: o já citado *Novas cartas chilenas*, de 1954, e *Epigramas*, de 1958, são referências claras à cultura grega.

A seguir, foram publicados três interessantíssimos livros em que preponderam as formas de dizer próprias ao Modernismo e ao Concretismo (mais uma vez, os títulos são anúncios): *Anatomias* (1967), *Meia palavra* (1973) e *Resíduo* (1980). Referência e reverência aos gregos por um lado; posse das inovações estéticas de seus coevos por outro; no todo, arte. A autêntica arte que implode ou colore as convenções.

Passados alguns anos e lançados outros livros, a unicidade da obra de José Paulo Paes atingiu um altíssimo nível com *Socráticas*, publicado postumamente em 2001 e que traz em uma de suas páginas esta preciosidade:

Fenomenologia da humildade

Se queres te sentir gigante, fica perto de um anão.

Se queres te sentir anão, fica perto de um gigante.

Se queres te sentir alguém, fica perto de ninguém.

Se queres te sentir ninguém, fica perto de ti mesmo (2001, 29).

O dizer próprio dos gregos, que se alicerça no ver para saber, no aproximar para conhecer, adquire um tom inovador ao se expressar em forma breve e precisa, capaz de unir leveza e profundidade ao tratar da soberba e da vaidade, tema tão antigo (mas não obsoleto) quanto as colunas do Parthenon, e tão atual (mas não descartável) quanto os telefones celulares.

O poema a que coube o emblemático papel de inaugurar o livro também é portavoiz do ideal de José Paulo Paes.

Skepsis

“Dois e dois são três” disse o louco.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

“Não são não!” berrou o tolo.

“Talvez sejam” resmungou o sábio (idem, 17).

“Skepsis”, que em grego significa “ver criticamente”, nos ensina a considerar a loucura que pode se manifestar mais lúcida do que a sanidade; sugere duvidar da certeza da razão que muitas vezes se traveste e se reveste de tolice, a tolice negativa que deseja a tudo restringir; e mais ainda, quer nos estimular a considerar a possibilidade do que parece ilógico a fim de se conhecer a própria essência da vida, visto que para os gregos *ver é saber*, e nós, os ditos pós-modernos, completaremos três séculos de sólida alienação.

Enfim, diante do ensinamento de Heráclito, de que tudo é um, toda a arte de José Paulo Paes nos revela que este *um* abarca em si a totalidade, bem como nos lembra que a existência é grandiosa, como grandiosa foi sua breve poesia.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., Davi. "Agora é tudo história". In: PAES, José Paulo. *Os melhores poemas de José Paulo Paes*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. "O conceito de tradição". In: NOVAES, Adauto (org.). *Tradição / Contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NETO, Henrique Duarte. *O humor cáustico no universo da meia-palavra: sátira e ironia na obra de José Paulo Paes*. Desterro: Nephelibata, 2006.
- PAES, José Paulo. *Socráticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SECCHIN, Antonio Carlos. "O testamento poético de José Paulo Paes". In: _____. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

Lygia Fagundes Telles e a politização da polifonia

Juliana Cláudia Alves Cláudio*

O movimento romântico brasileiro produziu inúmeras obras que contribuíram para afirmar a pátria emergente. A dimensão localista da produção literária, associada ao esforço de ser diferente, fez-se veia aberta às reivindicações de autonomia nacional. Concebia-se o romance com estrutura linear, em que preponderava um único e restrito ponto de vista, a orientar o leitor sobre os acontecimentos, regidos pela causalidade.

Já no século XX, muitos escritores desenvolveram estruturas narrativas multiperspectivadas, como é o caso de Lygia Fagundes Telles no romance *As meninas* (1973). Essa obra nos possibilita focalizar a constituição das vozes romanescas e, assim, dar conta dessa importante característica do romance moderno que é a polifonia.

Em seu texto, Lygia recorreu a três olhares diferentes para trazer à tona muita coisa que a história brasileira oficializada tentava encobrir e mascarar. Ao ambientar a história nesse tempo de grande opressão e tortura que foi o regime militar, a escritora acabou se posicionando contrária à ditadura.

Uma das provas disso é que teceu um discurso ficcional diferenciado do discurso ditatorial. Além de não recorrer a um olhar onisciente e onipresente, evitou criar personagens como objetos da enunciação de um soberano narrador. Optou, ao contrário, por dar voz às personagens-protagonistas e desconvenacionalizar a lógica dos eventos narrados.

A perspectiva se constrói a partir do cruzamento do ponto de vista de três personagens-narradoras: Lorena, Lia (ou Lião) e Ana Clara. Elas revelam, em intervalos alternados, parcelas da realidade selecionadas de acordo com suas respectivas visões de mundo, que na maior parte das vezes se contradizem.

Cada uma das "três meninas" toma a palavra e vai desenrolando a história, em "jogo de espelhos" que retoma e repete (de outro ângulo) aquilo que se vive. Cada uma tem um espelho para refletir sua verdade e produzir a sua e outras personalidades, além de uma linguagem que a individualiza como narradora.

Lorena, filha da alta burguesia, é aquela que mais freqüentemente detém a palavra. Bondosa, desprendida e delicada, é fruto de uma educação esmerada; vive

* Graduanda em Letras (UFRJ).

num mundo de fantasias, idealizando um relacionamento secreto com um homem mais velho e casado que, aparentemente, não se concretiza.

Lia, filha de um ex-soldado nazista alemão com uma baiana, estuda Ciências Sociais. Como ativista de esquerda, deixa tudo de lado para se dedicar à ação política. Oposta a Lorena no que diz respeito a refinamentos, vive mergulhada na contestação dos valores burgueses, completamente entregue à “causa revolucionária”.

Ana Clara, estudante de Psicologia com matrícula trancada e vida pessoal complicadíssima, enfrenta sérios problemas existenciais com raízes na infância pobre, de menina sem pai e mãe prostituída. Nas coisas que diz, o real e o imaginário se confundem. Utiliza um discurso fragmentado, por vezes sem nexo, em delírio permeado de expressões de baixo calão. Viciada em drogas, entrega-se ao consumo em companhia de Marx, seu grande amor.

Essas marcas individualizantes brotam dos próprios relatos, na forma de monólogos interiores. De fato, segundo Ligia Chiappini Leite, o “monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais” (1994, 32).

Um dos traços do engenho de Lygia é tornar as personagens sujeitos da própria enunciação; é fazê-las revelarem a vida íntima, a interioridade anímica através das percepções e falas. A emancipação personativa é alcançada pela tripartição da voz narrativa.

Entretanto, não somente as vozes de Lorena, Lia (ou Lião) e Ana Clara aparecem na obra. Há um narrador que se mantém neutro no que diz respeito à onisciência. Seu papel é preparar a cena para a aparição das personagens-narradoras, em cuja expressão, porém, parece não interferir.

João Ribeyre aborda os dois tipos de “olhares” presentes na narrativa:

O que acontece em *As meninas* é um encadeamento de narrações autodiegéticas (de protagonistas em primeira pessoa) entre si, ou destas com narrações heterodiegéticas (em terceira pessoa). [...] Este narrador heterodiegético é, assim, uma entidade ventríloca que põe em confronto diferentes discursos, contextualizando-os ou expondo-os (2003, 35).

Esse narrador, cujo papel é organizar a cena da personagem, tem por objetivo estabelecer uma parceria narrativa, ou seja, ser o mediador simples das percepções sensoriais das “meninas”, conforme se percebe no seguinte trecho do romance:

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Num salto elástico, Lorena se atirou na cama de ferro dourado, da cor do papel da parede. Ensaiou alguns passos de dança, levantou a perna até tocar com o pé descalço na barra de ferro e saltou para cair na estreita lista azul do tapete de juta. Aprumou-se, sacudiu a cabeça para trás e, olhando em frente, foi se equilibrando na lista até chegar ao toca-discos.

– Jimi, Jimi, onde você está? – perguntou ela examinando a pilha de discos na prateleira da estante (pp. 9-10).

Às personagens-narradoras cabem os processos mentais, as indagações particulares, os julgamentos de uma para com as outras, instalando-se uma situação monodialógica. Isso ocorre, por exemplo, no momento em que Lia pede um lenço emprestado a Lorena e esta retruca em diálogo consigo mesma:

Não vai devolver, é lógico. E nem eu aceitaria, lenço é como escova de dentes, não se pode emprestar. Igualzinha a Ana Clara, que até agora não aprendeu esta coisa tão simples: não se emprestam *objetos pessoais* (p. 16).

Lygia Fagundes Telles privilegia a mulher, cujo interior tem suas diversas facetas dispostas numa espécie de quebra-cabeça. O diálogo entre as personagens é pouco relevante (assim como as ações externas), já que pouco revela. Mais do que uma personagem em ação, temos uma ação dentro da personagem. Seu mundo particular é que interessa revelar, com a transparência e a profundidade de um espelho. Cada espelho tem um reflexo ou discurso próprio.

As personagens-narradoras adquirem o direito (negado pelo opressivo regime político de então) de expressar seus próprios pontos de vista. Em lugar da unicidade da perspectiva, cada personagem exprime sua versão da realidade. A pluralidade de vozes oprimidas se manifesta plenamente apenas no silêncio e na segurança da consciência, por meio de monólogos interiores.

Walter Benjamin, no ensaio "O narrador", ratifica essa idéia ao afirmar que "a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los" (1986, 201). Daí o recurso narrativo do monólogo interior ser tão utilizado na Modernidade.

Assim, observamos que o romance de Lygia Fagundes Telles contextualiza o caos da vida moderna da mulher mediante o recurso à polifonia narrativa, artifício

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

que permite autonomizar, dar voz e estatuto de sujeito às personagens femininas – outrora reduzidas a objetos de idealização de um narrador soberano.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 197-221.
- LEITE, Ligia Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.
- RIBEIRETE, João. "Três vozes para o silêncio. Caleidoscópio teatral em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles". *Textos e Pretextos 2*, 2003, pp. 35-40.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. [1973]. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Rendimento literário da pornografia de Hilda Hilst
O caderno rosa de Lori Lamby

Raquel Cristina de Souza e Souza*

Adentrar o terreno movediço da ficção contemporânea não é tarefa fácil, seja pela falta de distância temporal para ver a produção do período com olhos suficientemente críticos, seja pela pluralidade dessas produções, tão diversas temática e estruturalmente entre si que demandam certa cautela no tatear em busca de conceitos que possam dar conta de sua complexidade. O caminho aqui seguido é o da relação entre produção literária e mercado, sugerido pela própria obra analisada, *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst, na qual a questão é ficcionalizada – e problematizada.

É claro que não há nada de surpreendente na comercialização da arte. Já no início do século XVIII havia grande alarma em relação à submissão da literatura às leis econômicas do *laissez-faire* (Watt: 1965). A novidade está no fato de estas se assumirem abertamente como bens de consumo, mudando a lógica da produção cultural, que agora se organiza de acordo com os ditames do mercado. O autor, tendo se profissionalizado, passa a produtor de mercadoria; os leitores, de receptores da obra de arte, se tornam simples consumidores de uma *commodity*. A cadeia produção-circulação-consumo se completa com a presença do editor, que representa os interesses da empresa e conseqüentemente é o responsável, juntamente com a equipe de marketing, por manter as engrenagens da indústria editorial funcionando. A ele o autor-produtor deve se render – nem sempre sem dor – se quiser disputar um lugar nas prateleiras das grandes livrarias.

Ao fazer parte da indústria cultural, o comércio literário acaba por assimilar suas características: “a qualidade média, a pouca duração e o rápido consumo” (Paz: 1993, 104). As fórmulas travestidas de novidade fazem parte da receita básica de qualquer *best-seller*, de modo que se produz em quantidades cada vez maiores para atender a uma massa informe de leitores-consumidores sedentos por novidades descartáveis – que na verdade são sempre as mesmas. Quantidade não se coaduna com diversidade de opções e muito menos com qualidade. Mantém-se a ilusão da liberdade de escolha,

* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

oferecendo-se sempre o mesmo produto com capa diferente. O critério avaliativo do livro é agora sua rentabilidade, como no restante das relações capitalistas: quanto mais compradores, melhor a obra. Interessa o escritor enquanto dá lucro à empresa. Quando a fonte seca, novo escritor o substitui e novo contrato é assinado.

Não é difícil perceber que os valores caros à arte têm sido substituídos pelos meramente econômicos. Tende-se a julgar o livro como qualquer outra mercadoria, como se não houvesse distinções qualitativas entre ele e o restante das produções em série que visam ao consumo direto e à satisfação imediata. Tal deslocamento axiológico descaracteriza o fenômeno literário, e sua principal conseqüência é a perda de sua autonomia enquanto objeto artístico, já que a condição para assim se assumir reside na negação de sua finalidade social, hoje definida pelo seu valor de troca (Adorno: 1997).

Muitos são os que, ao definirem criticamente essa atual relação em termos de promiscuidade, a aproximam dos conceitos da pornografia. Silviano Santiago, por exemplo, compara a banalização crescente do livro à do corpo. Antes de tudo espaço de resistência e liberdade, este se torna cada vez mais domesticado pelas forças repressivas e "resumido ao dispositivo único do gozo" (1989, 28). Já Adorno considerava o comércio cultural contemporâneo pornográfico e puritano, pois estimula a todo preço o prazer do consumidor, ao mesmo tempo que o priva de satisfazê-lo: "É justamente porque nunca deve ter lugar, que tudo gira em torno do coito" (1997, 132). O que a "indústria do erotismo" faz é justamente abrir brechas controladas de diversão para manter o indivíduo sempre pronto a produzir para o sistema sem objetar. É similar a opinião de Baudrillard, para quem a corrupção mercantilista do sexo (*corruption marchande du sexe*) pela pornografia equivale à corrupção do trabalho pelos critérios de produtividade (*corruption productiviste du travail*): ambas estão de acordo em automatizar e disciplinar o indivíduo para torná-lo mais facilmente manipulável e útil para o sistema.

Não parece por acaso, então, que a tentativa frustrada (e irônica) de Hilda Hilst de se inserir no mercado tenha resultado no que se convencionou chamar de trilogia pornográfica, da qual fazem parte, além de nosso objeto de estudo, *Contos d'escárnio – textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). A incursão da autora no terreno do explicitamente obsceno para ganhar visibilidade – e dinheiro – foi consciente e abertamente divulgada:

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Eu estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada. De repente, leio sobre aquela mulher ganhando todo aquele dinheiro [Régine Deforges, autora do *best-seller A bicicleta azul*].

Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro [*O caderno rosa de Lori Lamby*].

[A idéia era] tentar conseguir [vender mais livros], mas não consegui. Pensei: "Vou fazer umas coisas porcas". Mas não consegui.¹

Para atingir seus supostos objetivos, a autora empreende um aproveitamento de algumas estratégias das narrativas pornográficas comerciais, que compartilham com os outros bens de consumo da indústria cultural suas características básicas. Além da univocidade da intenção de excitar fisicamente o leitor, essas narrativas devem primar pelo clichê, pela linearidade e pela perfeição das técnicas de "duplicação" dos objetos empíricos para criar a ilusão de realidade. Em literatura, essa "ilusão de realidade" é o efeito que a tradição mimética da ficção tem por meta produzir, em contraposição à tradição autoconsciente, ocupada com a quebra da ilusão referencial e a problematização da tensão real/irreal a partir da reflexão crítica sobre o fazer literário.

Não por acaso, a crítica especializada é quase unânime em afirmar que Hilda Hilst não conseguiu, como queria, escrever pornografia. O argumento cabal é de que o refinamento de estratégias literárias que elidem o mero realismo dificultaria seu pressuposto básico de excitação física e afugentaria o leitor afeito a narrativas propositalmente descuidadas quanto aos meios de expressão e, por isso, mais palatáveis. Por conta disso, o intento puramente comercial ficaria comprometido.

No entanto, uma aproximação mais cuidadosa do texto permite constatar que, ao recorrer conscientemente às características que fazem da narrativa pornográfica um produto apenas comercial, Hilda Hilst assume em *O caderno rosa de Lori Lamby* uma

¹ Entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, em outubro de 1999.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

atitude sobre a literatura e o mercado que se reflete no próprio fazer ficcional, cujo resultado é não só metaficção como metapornografia.

O alto nível de elaboração estilística da obra coloca Hilda Hilst no rol dos ficcionistas que, ao manterem a acuidade crítica, conseguem furar o cerco capitalista e fazer, apesar de tudo, obras de alto rendimento estético. Nem sempre isso significa reconhecimento do grande público e grandes vendagens, é verdade. Mas, diferentemente do caráter meteórico dos *best-sellers*, esses nichos de criatividade e originalidade tendem a se impor através dos tempos por sua excelência no trato dos meios expressivos.

Embora estilisticamente trabalhado, podemos encontrar facilmente em *O caderno rosa* traços específicos da narrativa pornográfica: arremedos de indivíduos sexualmente insaciáveis; intercâmbio de parceiros; variabilidade de formas de satisfação do prazer; descrição detalhada dos atos sexuais; insipidez emocional. A personagem principal é uma garotinha de oito anos, supostamente prostituída pelos pais, que não demonstra receio algum em participar das "brincadeiras" propostas pelos vários clientes que recebe em seu quarto cor-de-rosa.

A cena de abertura, da qual reproduzimos abaixo uma parte, pode dar uma idéia dessas características:

Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu pra eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse as minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lambe como meu gato me lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum (pp. 13-4).

Lori Lamby não parece nem um pouco abalada emocionalmente com o que lhe acontece; pelo contrário, nesse e em outros trechos, é patente o prazer que experimenta. A descrição do ato sexual, que avança páginas afora, apesar da dicção infantil, não deixa margem para dúvidas sobre o que está acontecendo entre a criança e o adulto. Não é cabível, como podemos observar no trecho, falarmos apenas de sugestão: o ato sexual é explícito. Vários são os "tios" que freqüentam seu quarto,

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

cada um com uma fantasia diferente a ser realizada por Lorinha. Para cada "tio", novo quadro detalhado é pintado:

Ontem veio aquele homem aqui (...). Ele também quis que eu beijasse ele, e eu beijei um pouquinho e ele me virou ao contrário e enquanto eu beijava o pau fininho dele, ele me lambia, ele lambia e enfiava a língua no buraquinho de trás (...). Depois ele mordeu com força a minha bundinha, e eu gemi um pouco mas gostei muito, é aquela dor sem dor, e ele me deu umas palmadinhas e esfregou minha bundinha nos pêlos dele (p. 78).

Mesmo o imperativo maior de excitar sexualmente o leitor não pode ser negado – como freqüentemente acontece em relação à trilogia – sem um exame detido da questão. É certo que não é intenção unívoca, mas excluí-la totalmente é fechar os olhos para seqüências de extrema acuidade descritiva, como a narrativa encaixada "O caderno negro", que não deixa nada a desejar em matéria de *voyeurismo*, o qual se configura um dos pontos nodais da narrativa pornográfica.

Se as peripécias descritas por Lori em seu caderno rosa, eivadas, apesar de tudo, da ingenuidade infantil que mal compreende o mundo adulto, pode suscitar qualquer dúvida quanto ao pretense objetivo de excitar quem as lê – evidentemente em virtude do caráter patológico que envolve a pedofilia –, o mesmo não pode ser dito em relação à história do tio Abel, caprichosamente reproduzida por Lori em seu diário.

Parceiro preferido da menina, o personagem adulto representa, através de sua narrativa, todos os contrapontos em relação ao mundo ficcional cor-de-rosa da personagem-mirim. Não faltam nomes, no "Caderno negro do tio Abel", para o que Lori sugeriu com diminutivos e definições inocentes ("coisinha", "piupiu", "água de leite"). E se o ato sexual já era explícito no diário da menina, a ficção criada pelo personagem hilstiano se mostra coerente com os preceitos básicos da pornografia: focalizar os órgãos em detrimento dos corpos, e os corpos em detrimento dos seres.

Vejamos um trecho ilustrativo, em que é claro o contraste com a narrativa de Lori:

No caminho de volta senti o meu pau duro dentro das calças, cada vez que eu pensava nos peitos e nos bicos pontudos da Corina o meu pau levantava um pouco mais. (...) Eu estava tão perturbado que precisei pôr as mãos

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

dentro das calças, e segurei o caralho com força pra ver se ele se acalmava, mas o efeito foi instantâneo. Esporrei (p. 47).

Além disso, "O caderno negro" é o exemplo mais acabado daquilo que Jean-Marie Goulemot, em *Esses livros que se lêem com uma só mão* (2000), ao estudar as narrativas pornográficas francesas do século XVIII, reconhece como elemento primordial da narrativa pornográfica, qual seja, o leitor como *voyeur* – aquele que não apenas lê, mas principalmente vê aquilo que a narrativa licenciosa apresenta por meio de quadros quase pictóricos.

A exibição dos corpos e a encenação do ato são componentes de um espetáculo a ser visto e apreciado: "Aí temos a chave da narrativa erótica [sinônimo de pornográfica]: a composição em quadro, uma solicitação do olhar, um chamado insistente ao amator para que se ponha suficientemente à distância para enxergar bem, admirar e escutar" (p. 71). No entanto, esse *voyeurismo* não é passivo. "O quadro percebido [pela testemunha indiscreta] é um convite insistente a participar dos jogos eróticos, a tomar parte no gozo entrevisto. Esta testemunha, inscrita na narração, é a figura por meio da qual se encena o desejo do próprio leitor" (p. 72).

Hilda Hilst se mostra consciente desse recurso ao ficcionalizar o leitor *voyeur* em Edernir, personagem criado por tio Abel:

Eram três horas da tarde. Andando bem depressa vejo tudo de dia: o jumento, a cadeirinha e Corina. Só não pensei no Dedé. E foi ele mesmo quem vi assim que cheguei. Dedé – O Falado, o delicado, o maneiroso, com a cabeça embaixo da cadeirinha e Corina pelada, sentada em cima. Aquela fenda na cadeira era para Corina se sentar com a vagina no buraco (acertei!) mas não pra refrescar a dita cuja, mas pra ser lambida. O Dedé enquanto fazia isso se masturbava e arreganhava os dedos do pé se esticando todo. Quando eu cheguei ele estava esporrando. Ela, ainda se mexendo pra frente e pra trás, rindo gostoso. Não houve o menor sinal de constrangimento ou surpresa. Corina disse: "Vem também Ed, tá de lascar". Dedé, largado embaixo da cadeirinha, falou molenguento, "Tá demais de bom, Ed, tá danado de bom". (...). Continuei encostado na soleira da porta. E pueril e inocente comecei a dar tratos à bola: então é isso a vida (p. 61).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Considerando que à narrativa em questão não podemos negar o estatuto de obra de arte (em contraposição à simples mercadoria da indústria cultural), observaremos a partir de agora como a imaginação, enquanto fator essencial para a caracterização do fenômeno literário, se configura de forma geral na narrativa pornográfica e de forma específica em *O caderno rosa*. Assim procedendo, pretendemos analisar de que forma Hilda Hilst conjuga pornografia e reflexão para levar a cabo seus propósitos críticos.

A literatura, nos termos de Iser (1999), deve ser vista como uma "ultrapassagem" do real: a obra literária excede o mundo real que incorpora, por meio dos três *atos de fingir*, que são: *seleção* (espécie de "recorte" da realidade extraliterária ou de outros textos), *combinação* (que ordena os elementos selecionados de acordo com as intenções criativas do produtor, diferentemente de como estão dispostos no mundo empírico) e *autodesnudamento* (mecanismo através do qual a literatura se dá a conhecer como tal e, por meio do *como se* "transforma o mundo resultante da seleção e da combinação em pura possibilidade") (p. 74). A presença da imaginação se mostra imprescindível para a caracterização do fenômeno literário porque a mera oposição ficção/realidade está aquém de sua essência: a ficção não é a negação do real, mas sua transcrição. A relação, pois, entre ficção e imaginação é de dependência. Enquanto a imaginação serve de meio para a manifestação da ficção, esta dá forma àquela. O fingimento em literatura, entendido como irrealização do real e realização do imaginário (Iser: 1983, 387), é perpetrado tanto pelo criador quanto pelo receptor da obra, fato que ganha contornos bastante peculiares no caso da narrativa pornográfica.

Jean-Marie Goulemot afirma que o romance licencioso, em virtude do efeito físico que produz no leitor, revela a ambição de toda ficção literária: produzir objetos imaginários dando-se e agindo como verdadeiros. Se recapitularmos a idéia central de seu livro, a de que esse tipo de narrativa é construída em torno da visão do leitor enquanto *voyeur*, percebemos que sua preocupação maior é com a recepção desses livros. Ou seja, seus argumentos se desenvolvem em torno da imaginação do leitor e de seu potencial recriador de realidades. O mundo textual, análogo ao empírico, teria como função provocar no leitor uma reação afetiva quanto ao real. Através do procedimento do *como se*, já mencionado, o imaginário "se transforma na configuração concreta de atividades de representação" (Iser: 1983, 405). No caso do gênero narrativo que nos interessa, poderíamos dizer, fazendo eco às proposições de

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Goulemot, que nesses textos encontramos uma radicalização do preceito iseriano do imaginário convertido em experiência.

Fica claro por essa breve exposição que a escolha de Goulemot em se pautar no receptor da obra é coerente com a idéia da excitação como efeito e objetivo principal da pornografia, da mesma maneira que suas colocações aproximam essas narrativas de um realismo *stricto sensu* igualmente perseguido pelos produtos da indústria cultural. Mesmo em *O caderno rosa* as seqüências mais realistas não estão ausentes, embora com propósitos metaficcionais, ou seja, o de se apropriar conscientemente dos recursos da literatura de massa. Assim, é compreensível que o autor considere como “defeitos” aqueles recursos estilístico-expressivos que, segundo ele, afastariam a literatura pornográfica de sua função primeira. Quanto “menos realista”, “menos pornográfica” seria a obra, o que demonstra que o autor é coerente com a visão que pretendemos quebrar: a de que pornografia e trabalho estético consciente são categorias mutuamente excludentes.

Susan Sontag (1987), mudando o foco do receptor para o produtor, demonstra como a imaginação especificamente pornográfica pode ser bastante profícua para a literatura na medida em que, enquanto uma das formas mais extremas de consciência humana, pode se converter em obras de alto rendimento literário, como é o caso de *O caderno rosa*. Segundo a ensaísta, esse estado de consciência nada tem de anômalo, já que faz parte de todo e qualquer ser humano o potencial transgressor da sexualidade, embora nem todos o experimentem a nível perturbador.

Hilda Hilst tematiza essa questão:

Tio Abel, o senhor também gosta de brincar de papai? Porque um outro homem também gostava. Ele disse que todo mundo é porco e gosta, só que não fala. Eu disse: é porco brincar de papai? / É porco sim, mas toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo (p. 31).

É evidente que se faz necessário inibir esses arroubos transgressores em nossa vida cotidiana para que a ordem social seja assegurada, como o próprio tio Abel comprova, nas palavras de Lori: “Eu ouvi um pouco atrás da porta do escritório e ele disse (...) que era bom isso de ter uma menininha e que ninguém entendia isso, e que

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

até teve uma conversa com um médico dele sobre isso e o médico deu umas bofetadas na cara dele" (p. 27).

No entanto, nada impede que a originalidade dessa "consciência insana" possa ser aproveitada artisticamente e, assim, possibilitar o acesso a uma verdade individual. Não temos dúvida de que a prostituição infantil é altamente condenável e a pedofilia deve ser tratada como patologia. O que não podemos negar é o aproveitamento estético que pode ser feito da exploração dessa zona desprezada da consciência humana. Por isso não podemos julgar *O caderno rosa* por parâmetros morais, e sim estéticos.

As características da narrativa pornográfica que vimos anteriormente e que comumente são tratadas como desprovidas de valor literário são, na realidade, intrínsecas a essa visão de mundo específica e podem muito bem se aliar à manipulação estética. O que Goulemot, por exemplo, chamou de "perversão específica", ou seja, a abordagem de excentricidades de comportamentos sexuais, é considerada por ele uma das três possibilidades de interferência do efeito de excitação – ou do efeito de realidade – da narrativa pornográfica e, portanto, um de seus "defeitos". Seu argumento se baseia na suposta impossibilidade de estímulo sexual perante tais aberrações, e ainda poder-se-ia completar que "desvios de comportamento" não estariam de acordo com a pornografia enquanto mercadoria vendável, já que esta se preocupa em manter o *status quo*, e não perturbá-lo (leia-se nas entrelinhas: seguir a receita básica homem-viril, mulher-objeto).

É importante chamar atenção para o fato de que estamos tratando de uma matéria-prima obscena que pode ser manipulada esteticamente, e não daquela que, fruto de uma sociedade reprimida e doente, é utilizada pelo sistema para mantê-lo funcionando através de doses homeopáticas e controladas de diversão. De fato – e nisso devemos concordar com a crítica especializada – Hilda Hilst não fez pornografia comercial por incapacidade de se ajustar ao sistema. Mas fez pornografia e "outra coisa": literatura autoconsciente de sua ficcionalidade.

Susan Sontag, defendendo sempre a pornografia de qualidade estilística, considera as mesmas "perversões específicas" sintomas do alto potencial criativo da imaginação pornográfica (por isso Sade é o expoente mais significativo desse tipo de consciência para a autora, enquanto Goulemot não tem dúvidas acerca do fato de Sade não ser pornográfico). *O caderno rosa* está repleto dessas chamadas excentricidades. A começar pelas cenas de pedofilia da garotinha prostituída pelos próprios pais,

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

passando pela menção a fetiches (as “meias furadinhas pretas” com que um dos clientes quer presentear Lori) e descrições de fantasias (como o homem que pede para a menina imitar um gatinho), até culminar em simulações de incesto e até em coprofilia. Sem falar na sexualidade infantil, assunto tabu mesmo depois de Freud e que ganha tratamento extremado na narrativa hilstiana: Lori Lamby “gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom” (p. 28).

Além da “perversão específica”, Goulemot aponta outros dois “defeitos” da narrativa pornográfica que dificultariam o alcance de seu objetivo-mor pelo leitor e, conseqüentemente – acrescentemos –, elidiria seu potencial mercadológico. Essas imperfeições, na verdade “qualidades de escritura”, estão todas relacionadas à quebra da ilusão de realidade que o romance pornográfico, segundo ele, deve manter. Passando ao exame desses “defeitos” na narrativa hilstiana escolhida, pretendemos evidentemente realçar seus pontos positivos.

O primeiro deles é o excesso metafórico empregado para evitar a monotonia causada pela pobreza vocabular “das coisas do amor”. No caso de *O caderno rosa*, embora não se possa falar especificamente em excesso, a conhecida crueza do léxico pornográfico é amenizada pela escolha da autora de uma protagonista-mirim, embora isso não prejudique em nada a visualização da cena pelo leitor. Contando apenas oito anos, o repertório lingüístico de Lori é reduzido exatamente porque seu conhecimento de mundo é restrito. A presença do dicionário é marcante e sintomática desse aspecto – “O que é escroto, hein, tio? São tantas palavras que tenho que procurar no dicionário que quase sempre não dá tempo de procurar uma por uma” (p. 74) –, e as conclusões que Lori tira de sua observação do mundo adulto no qual foi precocemente inserida são as mais espirituosas – e irônicas – possíveis: “Eu pedi pra ele me escrever essa palavra pra eu pôr aqui no caderno, ele escreveu, mas a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem para ser lambidos e outros para lamberem e pagarem” (p. 35). É comum a menina pedir a adultos que escrevam certas palavras mais difíceis em seu caderno, como o exemplo supracitado, o que se mostra um recurso hábil da autora para justificar a inserção de qualquer vocábulo mais elaborado para uma criança.

A protagonista é obrigada, por conta da defasagem entre sua pouca idade e suas experiências adultas, a recorrer a subterfúgios para descrever seus atos libidinosos. Um deles é a extensa lista de palavras e expressões utilizadas para fazer referência aos órgãos sexuais. Além dos já citados “coisinha” e “piupiu”, também podemos

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

encontrar "coisona", "aquela coisa tão dura", "coninha", "xixoquinha", "xixiquinha", "abelzinho", "coisa-pau" e assim por diante. Só no "Caderno negro", escrito por um adulto, é que podemos encontrar referências mais diretas, com vocábulos mais conhecidos, como ilustramos anteriormente. Hilda Hilst demonstra, através de um de seus duplos – o pai de Lori Lamby – consciência dos recursos que emprega:

Mami – Que história é essa de cacetinha piupiu bumbum, que droga, não é você que diz que as coisas têm nome?

Papi – Você é mesmo burra, Cora, isso é o começo, depois vai ter ou pau ou pênis ou caralho, e boceta ou vagina e bunda traseiro e cu, depois, Cora, eu já te disse que é a história de uma menininha, eu tô no começo, sua imbecil (pp. 69-70).

Certos usos onomásticos também fazem parte do que Goulemot chamou de exagero metafórico. Fazendo jogos de palavras entre o nome dos personagens e o que pretende expressar, o escritor acaba por denunciar uma intenção isenta de realismo. A essa altura, já é óbvia a relação entre o nome da protagonista e os propósitos estilísticos da autora. O sobrenome "Lamby" também faz as vezes de epíteto, qualificando a personagem por seus atos: "Quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso?" (p. 18); "É mais gostoso ser lambido que lamber" (p. 22); "Depois eu entendi só um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber é simples mesmo" (p. 28). O verbo "lamber" aparece exaustivamente na narrativa e, mais que simples menção ao ato preferido de Lori, remete à questão do trabalho literário com a palavra, já que a língua é pressuposto básico para a realização de ambos.

O duplo de Hilda Hilst aparece mais uma vez, via Lori, para jogar luz sobre o processo criativo: "Sabe que eu estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua?" (p. 83). Implodindo a monossímia que Goulemot acredita ser condição peculiar para o realismo dos romances licenciosos do século XVIII, o que Lori faz com a língua, além de lamber, é manipulá-la ao sabor de sua imaginação – como ficará claro mais adiante. Afinal de contas, assim como seu pai, ela também está escrevendo sua história para ser colocada na máquina de fazer livro do tio Lalau.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Tio Lalau é o editor para quem o pai de Lori trabalha, e seu nome também pode ser arrolado como ilustração desse recurso onomástico-metafórico, além de ser um índice da ironia enquanto princípio construtor do texto. "Lalau" é termo popular – dicionarizado – para ladrão. Nada mais adequado para descrever a figura do editor contemporâneo, cada vez mais instruído pelas leis do mercado e que "vomita só de ouvir a palavra poesia" (p. 73):

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem os livros na máquina têm o nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei (p. 19).

É óbvio o processo de ficcionalização empreendido pela autora a partir de elementos da realidade empírica filtrados criticamente. O pai de Lori é na verdade seu desdobramento, e o discurso reproduzido por Lorinha é, como vimos anteriormente, também o discurso da *persona* Hilda.

É duplo esse movimento da crítica hilstiana: da reflexão sobre a literatura e o mercado, emerge a reflexão sobre o próprio fazer ficcional, fundindo conteúdo e forma. O que permite esse movimento é o distanciamento irônico que rege a composição narrativa e, não por acaso, é o segundo "defeito" mencionado por Goulemot. Sendo um discurso duplamente orientado, a ironia diz algo pelo enunciado mas também acrescenta-lhe uma idéia oposta no mesmo instante em que é enunciada, já que seu objetivo é expor as contradições do real para questioná-lo. Dizer que *O caderno rosa* tem como princípio de construção a ironia significa dizer que o enredo – enunciado primeiro – está subordinado ao processo crítico da reflexão, que imprime uma segunda significação ao texto. Essa significação segunda se complexifica à medida que desconstrói não só verdades instituídas da realidade empírica como também, e principalmente, as da realidade ficcional. Outro exemplo da crítica ferina que se converte em criação pode ser vista nas instruções de Lalau, levadas a cabo na própria feitura do livro:

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério, aí o papai mandou ele à puta que o pariu (desculpe de novo, gente, mas foi o papi que falou), então deve ser nem muito fino, mas mais pro fino, e por isso, eu também, se quiser ver meu caderno na máquina do tio Lalau, não posso escrever dois cadernos, senão ele não põe na máquina dele de fazer livro (p. 36).

Também a prostituição de Lori pode ser vista como índice questionador, portanto irônico, da profissionalização do escritor, interpretada como comercialização aviltante de seu trabalho criativo:

Tudo isso que eu estou escrevendo não é pra contar pra ninguém porque se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa (p. 18).

Podemos perceber que a escolha por uma *ninfetinha* sem complexo de culpa para desempenhar as mais lúbricas ações em troca de dinheiro, além da intenção de chocar – e a abertura do livro consegue isso muito facilmente –, sinaliza uma preocupante tendência à naturalização do processo de elaboração do livro como mera mercadoria da indústria cultural, cujas leis devem ser obedecidas cegamente, como Lorinha ingenuamente obedece aos pais – embora goste de fazê-lo, não só pelo prazer físico que experimenta, mas principalmente pelo dinheiro que recebe. Assim também os escritores contemporâneos, seduzidos pela possibilidade de lucro alto, se rendem à mercantilização fácil de seu ofício. A cena abaixo toma ao pé da letra a máxima de que o dinheiro pode proporcionar prazer:

Ai, tio, eu não quero que você fique pobre, é tão gostoso ter dinheiro, tão gostoso que ontem de noite na minha caminha, eu peguei uma nota de dinheiro que a mamãe me deu e passei a nota na minha xixiquinha, e sabe

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

que eu fiquei tão molhadinha como na hora que o senhor me lambe? Sabe pó que eu fiz assim? Eu pensei assim: se o dinheiro é tão bonzinho que a gente dando ele pra alguém a outra gente dá tanta coisa bonita, então o dinheiro é muito bonzinho. E eu quis dar um presente pro dinheiro. E um bonito presente pro dinheiro é fazer ele se encostar na minha xixiquinha, porque se você, o homem peludo, e o outro, e o Juca também gosta, ele, dinheiro, também gosta, né tio? (p. 89).

Enquanto a mediocridade da produção é coroada financeiramente, os escritores realmente competentes penam para sobreviver. Hilda Hilst coloca sua indignação na boca de Lori: "Por que será que não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão só dizendo que sou uma cachorrinha?" (p. 23).

A excelência da escrita parece não valer mais nada nesse mundo de valores invertidos: "Gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE! Aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas" (p. 85). O critério de qualidade é agora baseado em números de venda, e o grande público – definido como *anarfa* (analfabeto) pelo pai de Lori – é o responsável pelo destino dos escritores.

À falta de alternativas, a saída é integrar-se ao sistema – não sem embate consigo e com os outros. São sintomáticas as várias crises do pai de Lori a pontuarem a narrativa: "Papi hoje teve uma crise grande, quero dizer crise grande. Ele falou pra mami que quer morar no quintal, que não agüenta mais cadeiras, mesas, livros, camas, e que nunca ele vai conseguir escrever o merdaço que o salafra do Lalau quer, que está tudo um cu fedido" (p. 84). Nada mais exemplar desse choque ético que a noção de pacto com o demônio: "Eu sou um escritor, meu Deus! UM ESCRITOR! UM ESCRITOR!!!, vou fazer um pato (o que será, hein tio?) com o demônio, vou vender a alma pro cornudo do imundo!" (p. 84).

O humor das várias tiradas pretensamente inocentes da personagem que podemos observar nos trechos arrolados ao longo do trabalho nada mais é que consequência da ironia hilstiana, que descortina os bastidores da ilusão ficcional e problematiza a realidade opressora descrita:

Por que será que ninguém descobriu pra tudo ser lambido e todo mundo ia ficar com dinheiro pra comprar tudo o que eu vejo, e todos também iam

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

comprar tudo, porque todo mundo só pensa em comprar tudo. Os meus amiguinhos lá da escola falam sempre dos papi e das mami deles que foram fazer compras, e então eu acho que eles são lambidos todos os dias (p. 22).

O riso da reflexão também vai aparecer nas referências aos nomes de vários outros ficcionistas, propositalmente de narrativas obscenas, como D. H. Lawrence, Henry Miller e Georges Bataille. Este último é chamado pelos personagens de "Batalha" (tradução de seu sobrenome francês), radicalizando o aspecto de duplo registro da menção desses nomes – assim como acontece com as citações – que orienta o leitor para o discurso de outrem e incita-o a tomar parte ativa no processo de recepção/elaboração do texto. Sem a decodificação desses nomes, não é possível perceber que o que a autora quer mostrar é exatamente seu conhecimento da tradição literária obscena e sua apropriação consciente dos recursos desse tipo de literatura. A única referência que não procede nesse sentido é a Flaubert:

Mami: Por que você não escreve a tua madame Bovary? (Tio Abel me ensinou a escrever certo).

Papi: Porque só teve essa madame Bovary que deu certo, e se você gosta tanto do Gustavo, lembre-se do que ele disse: um livro não se faz como se fazem crianças, é tudo uma construção, pirâmides etc., e à custa de suor de dor etc.

Mami – E por que você não aprende isso?

(...)

"Quer saber, Cora? O Gustavo era tão sifilítico que tinha a língua inchada de mercúrio".

Mamãe gritou: "É, mas escreveu a madame Bovary" (pp. 70-1).

A menção a Gustave Flaubert, autor realista exemplar, tem valor de contraste, já que o que o pai de Lori quer/sabe fazer é o contrário da literatura que se quer ilusão do real e por isso é mais palatável para o grande público. O que ele quer é literatura consciente da ilusão que constrói sobre o real.

O procedimento mais efetivo e complexo empregado na obra para demonstrar ciência da literariedade é a co-construção do enredo e da narrativização do mesmo por

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

meio do procedimento conhecido como *mise en abyme*, cuja característica principal é exatamente a reflexão (em duplo sentido): reduplica especularmente a narrativa e coloca em evidência essa especularização.

Já dissemos que o pai de Lori Lamby é o duplo da autora, já que, assim como Hilda Hilst, é um escritor que recorre à pornografia para tentar ser lido e finalmente lucrar com sua atividade. Essa reduplicação é irônica e não pára por aí. A complexidade do recurso está em que a própria personagem-mirim também é um duplo do narrador, já que também está escrevendo sua história – igualmente um relato pornográfico – para ser publicada e ganhar dinheiro.

Temos, então, no mundo empírico, Hilda Hilst querendo fazer “umas coisas porcas” para se inserir no mercado. A autora se projeta no texto que cria via pai de Lori, um autor pressionado pelo editor para escrever umas “bandalheiras” e assim se tornar “vendável”. Este, por sua vez, cria a personagem *ninfetinha* Lori Lamby, que também é a narradora de aventuras sexuais que pretende publicar. A *mise en abyme* que se instala é do tipo paradoxal, pois estamos lendo um livro cujo tema é a sua própria criação. Ou melhor, estamos lendo um livro no ato de sua elaboração. O *caderno rosa de Lori Lamby* é a narrativa de Hilda Hilst, mas também é o livro que o pai de Lori está escrevendo, e é também o diário de Lori-personagem.

Esse jogo de espelhos instaura uma confusão de níveis narrativos em abismo que irrompem uns nos outros, provocando um verdadeiro curto-circuito para o leitor menos atento. Algumas fraturas vão sendo expostas ao longo da narrativa para que entrevejamos esses níveis superpostos. Três exemplos significativos podem dar conta desse ponto de formas variadas. O primeiro é um diálogo entre a mãe e o pai de Lori que manifesta o segundo nível e é reproduzido no caderno da menina:

- Cacetinha? (mami)
- Mas é a história de uma ninfetinha, você não entende? (papi)
- Ah, isso vai ficar uma bosta mesmo. (mami)
- Mas depois melhora, gente, a coisa tem que ter começo, meio e fim. (papi para mami e outros amigos)
- Vamos ver, eu ainda não dou uma tusta pra essa história. (Lalau) (p. 26).

“Cacetinha” se refere a um trecho em que Lori descreve uma de suas proezas sexuais. Percebemos claramente a menção da personagem a um aspecto do relato

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

ficcional do marido, o qual corresponde ao terceiro nível narrativo (ou hipodiegético). Sabendo de antemão das intenções da autora em escrever literatura pornográfica, podemos dizer que o primeiro nível – ou extradiegético – corresponde ao contexto real de produção do livro, onde Hilda Hilst se situa como narradora implícita, já que se “disfarçou” de pai de Lori e delegou a ele a responsabilidade do relato.

Outro exemplo da desconstrução ilusionista segue abaixo:

– “Corno da pica do Lalau, eu não vou conseguir ir até o fim!”

Mamãe diz: “Fica frio, amor, vai sim”.

Papi diz: “Então esquenta a tua cona na porca da minha cadeira e vê se inventa qualquer coisa” (...).

Mami diz: “E quem sabe, meu amor, se você puser um menininho, um mocinho...” (p. 75).

Sugestão aceita, *o mocinho* aparece mais adiante no terceiro nível, a narrativa de Lori: “Olha, tio, não sei se o senhor vai achar gostoso, mas o menino preto, quando eu fui falar com ele lá perto da estrada, disse que a gente podia namorar um pouco. Eu fui, e você não sabe como é bonito pau preto. Ele se chama José, mas chamam ele de Juca” (p. 83).

O terceiro exemplo é o da invenção de um personagem pela narradora Lori, atestando a criação de um quarto nível, igualmente hipodiegético:

Hoje foi um dia maravilhoso e diferente. Apareceu um homem tão bonito aqui e conversou muito com mamãe e papai. Eu ouvi um pouco atrás da porta do escritório e ele disse que precisava de cenário, de mais cenário, e se podia me levar para a praia que precisava de um cenário de saúde (p. 27).

As páginas que se seguem descrevem a ida de Lori para a praia com o moço – tio Abel – e toda a sorte de peripécias sexuais entre os dois. Quarenta páginas depois, o indício de que tio Abel é personagem de Lorinha:

Papi diz: E onde é que está aquele puto que foi viajar e me mandou escrever com cenários, sol, mar, ostras e óleos nas bocetas, a menina já

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

está torrada de sol e varada de pica, ó meu deus, onde é que está aquele merda do Laíto que pensa que programa de saúde com ninfetas dá ibope, hein? (p. 77).

Lori-personagem-narradora cria também um personagem, tio Abel, a partir de outro, Laíto. É a ficcionalização da ficção. Páginas adiante, a confirmação:

Bom, papai, eu só copiei de você as cartas que você escreveu pra mocinha, mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei. Mas eu copiei só de lembrança as tuas cartinhas, eu ia inventar outras cartinhas do tio Abel quando eu aprendesse palavras bonitas. E as folhas da moça e do jumento eu devolvi lá no mesmo lugar, essa história eu também copiei como lembrança, porque você não ia me dar pra ler quando saísse na máquina de fazer livro do tio Lalau. É a primeira história do teu Caderno Negro, né papi? (p. 95).

O trecho acima, já encaminhando à conclusão do livro, conjuga informações valiosas para também fecharmos nosso trabalho. A primeira surpresa que Lori nos causa é dizer que as cartas que tio Abel mandou pra ela foram na verdade escritas por seu pai. Esse é um índice importante da desconstrução ficcional que se quer operar, pois a narradora está esclarecendo a fonte de sua criação – embora isso ainda possa causar certa confusão na cabeça do leitor, pois a matéria de sua ficção é outra ficção. Essa declaração inesperada explica o porquê de as cartas de Abel serem escritas em tom tão grandiloqüente: “Minha pomba rosa, minha avezinha sem penas, minha boneca de carne e de rosada cera, os cabelos castanhos de seda roçando a cintura, meu cuzinho de amora, a boca de pitanga mordiscando o rosa brilhante da minha pica sempre gotejando por você, princesinha persa” (p. 95).

A mistura de termos elevados e chulos também faz parte da estratégia geral de ironia, pois tenta demonstrar as tentativas frustradas do pai de Lori – reconhecidamente um *gênio* para seus amigos e familiares – em sua incursão pela pornografia. O fato de Lori confessar ter copiado as cartas *ipsis litteris* contribui para o estabelecimento da verossimilhança interna do texto, já que, mesmo sem desgrudar do dicionário durante toda a narrativa, a garotinha de oito anos não poderia inventar tal discurso para seu personagem.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

A outra grande revelação de Lori é sobre a autoria do “Caderno negro”, também escrito por seu pai. O recurso da cópia nesse caso também justifica a série de características que fazem dessa narrativa encaixada (porém não em abismo, porque não especular) o exemplo mais acabado de aproveitamento consciente dos traços específicos da narrativa pornográfica comercial, impossíveis de serem elaborados por uma menininha. A começar pela epígrafe atribuída a D. H. Lawrence, tudo na narrativa aponta para outro porta-voz que não uma criança, conforme atesta a mudança de tom de ambos os discursos.

Além da exposição exagerada de órgãos, a descrição de atos sexuais prodigiosos e a crueza de vocabulário, não faltam à história outros elementos básicos do gênero, como a insaciabilidade do desejo, o intercâmbio de parceiros, o tratamento da mulher como mero objeto sexual – e sua aceitação dessa circunstância –, a variedade e a praticabilidade dos poderes sexuais – de que a colocação de um jumento em cena é exemplo sintomático – e, finalmente, a oscilação entre “a exaltação da beleza do corpo e a pintura de sua decadência ou de sua patologia” (Goulemot: 2000, 110) – presente no texto no contraste entre a beleza de Corina e a falta de dentes de seu parceiro Dedé – O Falado. Nem mesmo o padre lúbrico deixou de comparecer ao enredo, no melhor estilo romance libertino do século XVIII.

Completa a obra a linearidade da narrativa, para não dificultar o trabalho do leitor. Linearidade que está completamente ausente de *O caderno rosa*, em virtude principalmente do mosaico de gêneros de que é composto. A narrativa começa como uma espécie de diário de memórias lúbricas constantemente interrompido pela menininha que o escreve, ora para chamar a atenção para o fato de que esse diário será publicado como ficção, ora para deixar o leitor entrever o nível narrativo que o sobrepõe, ou seja, o do escritor que inventou a menina que escreve no diário.

Cartas pessoais – que já constatamos serem também ficção – são mescladas a essa narrativa principal, que é interrompida quase sempre para a inserção de uma outra narrativa, o “Caderno negro”, copiado no diário pela menina. Tanto o diário quanto as cartas foram estratégias largamente empregadas pela tradição mimética da ficção, inclusive pelos romances libertinos do século XVIII, para dar aparência de realidade a esses textos.

Fica clara a intenção de Hilda Hilst em utilizar esses modelos parodicamente, para fazer ruir o ilusionismo ficcional. Poemas de dicção elevada, como o que fecha o livro, são igualmente introduzidos no fluxo narrativo e servem como uma espécie de

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

válvula de escape para o escritor-gênio obrigado a se dedicar a escritos menos dignos de louvor. O caráter irônico desse poema final é patente, assim como o das supostas cartas de tio Abel, pois, em sua mistura de linguagem elevada e chã, procura evidenciar a falta de talento do escritor para escrever *best-sellers* – inclusive porque poesia é o gênero menos adequado para quem quer se inserir no mercado, como o próprio Lalau advertiu. Minicontos infantis de autoria de Lori Lamby também são encaixados na narrativa maior, cada qual com estrutura individual e autônoma, embora igualmente obscenos, como é o tom geral do livro.

A tensão entre continuar escrevendo na lógica linear do “Caderno negro” para se adequar ao mercado e apostar no experimentalismo de *O caderno rosa de Lori Lamby* e seguir seus parâmetros éticos pessoais é exposta e resolvida na própria tessitura ficcional. Abandonando o “Caderno negro” em uma prateleira com a inscrição “BOSTA”, ele admite que conseguiu fazer o que Lalau queria, e Lori reconhece: “eu também aprendi a entender, e fazer, lendo os outros que estão na segunda tábua: o Henry, e aquele da moça e do jardineiro da floresta, e o Batalha que eu li o Olho e A Mãe. Mas eu gostei mais da tua moça e o jumento porque é mais bosta né, papi?” (p. 95). Não há dúvidas de que a opção dele – de Hilda – é pelo experimentalismo patente de *Lori Lamby*.

A essa altura, a revelação maior da protagonista está mais do que óbvia. Além das pistas deixadas ao longo da narrativa, Lori Lamby confessa abertamente ao final do livro que tudo o que escreveu não passou de invenção. Sua matéria-prima foram os escritos desprezados pelo pai e seu aprendizado mais valioso adveio da leitura dos grandes clássicos da literatura obscena – e também das revistas e vídeos de homens e mulheres fazendo “coisas engraçadas”. Tudo operacionalizado pela imaginação sem freios de uma criança que prega uma peça dupla no leitor, já que, embora admita que inventou todos os relatos obscenos e confesse o estatuto de ficção de seu caderno rosa, mantém a ilusão de realidade de seus pais, tio Lalau, tio Laíto e a sua própria:

Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né, papi? Eu via muito papi brigando com tio Lalau, e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras, e tio Laíto também dizia para o senhor deixar de ser idiota, que escrever um pouco de bananeiras não ia manchar a alma do senhor, lembra? (p. 92).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

A reação dos pais da menina corrobora a construção da ilusão porque é verossímil e vai ao encontro das expectativas do leitor mais “politicamente correto” que sobreviveu às primeiras páginas: “Parece mesmo que vocês não gostaram, mas eu não escrevi pra vocês, eu escrevi pro tio Lalau. (...) Então vou parar, e vou sim, mami, no sicólogo que você queria chamar um pouco antes de desmaiar na minha segunda página” (p. 96).

O final da narrativa parece querer amenizar o efeito de choque advindo tanto da temática da ninfetinha lúbrica prostituída pelos próprios pais quanto da desestabilização das verdades que o leitor viu desconstruídas ao longo da narrativa. A tensão realidade/ficção permanece no fim, embora para o leitor mais crítico a quebra da ilusão operada por Lori seja um sinal para desconfiar dos outros narradores, imbuídos que estão todos em ficcionalizar o mundo em que vivem – até mesmo quando esse mundo já é uma ficção.

O recurso às narrativas em abismo se mostra então bastante apropriado ao intuito de fazer vacilar as categorias do fictício e do real, já que necessariamente coloca em jogo uma reflexão sobre o fazer literário ao assinalar que o narrado não é dado da realidade, mas constructo da instância de enunciação. Em *O caderno rosa de Lori Lamby* essa reflexão é consequência de uma anterior: aquela sobre a situação do escritor contemporâneo se debatendo entre as demandas do mercado editorial e as suas próprias. A via escolhida para equacionar ambas as reflexões foi a da metapornografia. Apropriando-se irônica e conscientemente dos recursos da literatura obscena comercial, e aliando-os à sua imaginação, por si só pornográfica e prodigiosa, Hilda Hilst pôde conjugar prazer físico com estético e elevar a pornografia à categoria de arte.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- ALTER, Robert. *Partial magic: The novel as a self-conscious genre*. Los Angeles: University of California Press, 1975.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. "Porno-stéreo". In: *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Contos d'escárnio – textos grotescos*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 1991.
- ISER, Wolfgang. "O fictício e o imaginário". In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- LAWRENCE, D. H. "Pornography and obscenity". In: TRILLING, Diana. *The portable D. H. Lawrence*. Nova Iorque: The Viking Press, 1947.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: a prosa brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1993.
- REIS, Carlos & M. LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- SONTAG, Susan. "A imaginação pornográfica". In: _____. *A vontade radical*. Trad. João Ribeiro Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

- SOUZA, Ronaldo de Melo e. "Introdução à poética da ironia". In: *Linha de pesquisa. Revista do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da UVA*. Rio de Janeiro, v. 1, 2000.
- WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Los Angeles: University of California Press, 1965.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. [S.l.]: Routledge, 1996.

Auto-reflexividade em João Gilberto Noll

A céu aberto

Nonato Gurgel*

O presente texto levanta algumas questões acerca da identidade na literatura contemporânea, e tenta inscrevê-la com base na leitura do livro *A céu aberto* (1996), sétimo romance do escritor gaúcho João Gilberto Noll.

Nosso aparato teórico elege as idéias de Stuart Hall e Homi K. Bhabha, dentre outros, partindo da noção de que na pós-modernidade as identidades se encontram em crise e, como adverte Hall, o sujeito contemporâneo é "composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas" (1997, 12). Tal assertiva parece sintonizada com a fala do narrador de *A céu aberto*, ao admitir-se constituído "de pequenas necessidades quase sempre contrariadas" (p. 17).

A leitura dessa travessia contraditória e contrariada ocorre num contexto demarcado pela supremacia de uma cultura calcada no sentido da visão, em detrimento da oralidade. Essa cultura do olhar traz em seu bojo uma forte reverência ao corpo como instrumento do saber e da informação, e pode ser expressa no discurso por vezes incrédulo do narrador: "sentia sim no meu corpo inteiro uma descrença brutal em tudo o que eu passara a ver" (p. 63).

Uma certa lucidez da forma aflora do discurso desse narrador e da sua ação de olhar. Conectado a essas questões do olhar e da forma, *A céu aberto* estetiza uma realidade que, de tão completamente estetizada, tende a esvaziar o signo estético; o que sugere vivenciarmos, nesse início de milênio, uma espécie de grau zero da estetização.

Nesta cena, o signo imagético descarta as tentativas de reinvenção do belo, de resgate do sublime; o *escrevente* (Barthes) perde a aura de gênio, de *grande espírito* (Jameson) que pairava no Romantismo e mesmo em alguns segmentos de nossa modernidade tropical. Esse *escrevente*, assim como o narrador de *A céu aberto* – sem aura nem ideologia – inscreve-se num contexto caracterizado pelos deslocamentos de centros e discursos, deslocamentos esses sugeridos pelas demandas do sujeito contemporâneo.

Além da descentralização, outros elementos caracterizam este contexto: a construção de uma subjetividade maquínica produzida pelos processos virtuais e

* Doutor em Ciência da Literatura e professor substituto de Literatura Brasileira (UFRJ).

pelas tecnologias da inteligência; a construção de um saber baseado na simulação, na virtualidade; a consciência da estrutura móvel e mutante das identidades contemporâneas, claramente assumida pela voz que narra: “quando voltei a vê-lo ainda em plena guerra ele já era outro” (p. 61); e a convivência com *homens traduzidos* – aqueles que romperam fronteiras “naturais”, adquirindo uma cultural formação híbrida e uma identidade não menos, típica do narrador de *A céu aberto*.

Vivenciando essa estrutura móvel e mutante da identidade, o sujeito contemporâneo perdeu a ingenuidade e a crença em Dona Moral. Seu sonho não evoca nenhuma Pasárgada para onde possa evadir-se. Do Império do Sentido já não espera nenhuma senha dada de antemão. Como saída, aposta na estetização. Mas, num tempo em que a noção de valor e o conceito de arte parecem suspensos ou em aberto, como lidar com o discurso e suas representações simbólicas em narrativas como *A céu aberto*?

Explorando ao máximo os recursos imaginários e o sentido da visibilidade, rompendo com os padrões lingüísticos e as noções de gênero, o autor revela que escreve motivado por uma dor vivenciada “organicamente”. A partir disso, seu objetivo estético é bastante definido, como elucidada em entrevista à *Folha de S. Paulo*: “O que me interessa na ficção é essa destilação de algo que ultrapasse a ação. A pele poética do texto ficcional é aquilo que de alguma forma redime essa canga da ação que é colocada no pescoço do narrador” (08/07/93).

A partir do desejo de redimir a “canga da ação”, Noll erige narradores múltiplos e constantemente deslocados, ajudando-nos a ler e reconstruir o imaginário de nosso tempo. Na *pele poética* de sua prosa parece impossível capturar sentido, delimitar roteiro, caracterizar personagem ou mesmo demarcar um foco narrativo preciso. Resta-nos cartografar o espaço – real ou imaginário – no qual esse narrador-protagonista vivencia sua odisséia no campo de batalha, por “mares ensolarados, (...) cobertos de neblina, por rios os mais variados (...), naqueles países ou cidades que apresentavam menos perigo para expatriados” (p. 142) como ele.

E de que tempo trata Noll? Que dimensão temporal prevalece num texto em que, por vezes, os verbos conjugam-se – num mesmo parágrafo – em tempos ou mesmo em pretéritos diferentes? Será que a imaginária odisséia dessa personagem efetua-se, feito a de Ulisses, *num único e vertiginoso dia*, ou estende-se por dias, meses, anos, como no trajeto memorialístico de Riobaldo? Não importa. Seja em qual tempo estiver, o narrador de *A céu aberto* viaja. Desloca-se. Cruza fronteiras entre o referente, o imaginário, o onírico e o virtual. Já não funda algo novo porque

não crê na noção de fundamento. Como viajante, relê os signos de sua travessia, na busca de inscrever-se.

Feito os *sobreviventes* dos *Cenários em ruínas* (Peixoto: 1987, 221), o narrador percorre sua deriva no vazio, *sem o menor dramatismo*. Assim, converte *toda angústia em pura indiferença*. Estruturado sobre esses sentimentos, revela: “fui me aproximando pisando o medo de uma perna e a indiferença de outra” (p. 63). Mas, olhando bem, até que nem é tão indiferente assim. Dependendo do espaço, o narrador arrola outras palavras. Nas novas imagens que lê, parece procurar o verbo que deseja narrar. Busca livrar-se da escravidão – no sentido de não possuir um discurso verbal –, e por isso refaz, desterritorializado, um percurso imagético de onde recolhe fragmentos sonoros, de olho na paisagem mutante. De passagem, assume: “a céu aberto arranco de mim um destemor e corro” (p. 57). Destemido e veloz, transita por múltiplas fronteiras e cria possibilidades outras de leitura. A que faremos a seguir é apenas uma dentre as muitas sinalizadas pelo texto. Tipo um 3 x 4 da identidade de quem narra.

O 3x4 da fotografia

Se nos guiamos pela estrutura poética da epígrafe – *Foi ontem à noite. Aqui estou e seja em mim esta manhã* –, tudo parece se passar *num único e vertiginoso dia*. Mas nada podemos afirmar: escrevemos sob o signo do descentramento, do deslocamento de um espaço-tempo nos quais lemos *uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção* (Bhabha: 1998) que impossibilita a localização de um espaço ou centro determinados.

Adentrando o texto, uma *Escola do Divino* questiona a beleza de Deus e a possibilidade de contemplação dessa beleza. Nada mais contemporâneo que esse começo: rememorar o eco dos fonemas divinos em meio a humanos (embora nem tanto humanísticos assim) fragmentos visuais. Nessa *Escola do Divino* inscreve-se a *letra* que busca suprir a falta, reler a narrativa da queda (*Gênese* e Camus), nossa condição provisória frente a um real cujo acesso só pode ser mediado por metáforas – como nos ensina a lição nietzschiana, ao lecionar a morte de Deus.

Morto Deus e o conceito de plenitude do eu, resta ao sujeito vivenciar sua humana condição de busca. A perene busca do outro. Se todos os reflexos de um eu pleno – que vislumbrava sozinho a si mesmo – foram apagados, cabe ao narrador apostar na dimensão da alteridade, de um outro que “olhará com tal desfaçatez o que eu mesmo não posso ver em mim que chegarei a qualquer coisa como um soluço um arroteo um arrepio” (p. 12).

Para chegar a isso, o narrador opta pelo olhar alheio e diz: "De mim é tudo tão incerto (...) ainda não sei que idade me dar" (p. 57). Sabe apenas que através do outro – seu olhar, sua linguagem – a inscrição identitária torna-se viável. Mesmo que essa viabilidade seja construída por roteiros meio tortuosos. Feito o roteiro da peça que uma personagem escreve *sobre dois idiotas que se encontram uma noite*. Trata-se da história de um sujeito que *perdeu a memória de si mas guarda na mente todos os acontecimentos do mundo (...)*. O outro, o contrário: *não tem memória do mundo*, mas seu arquivo emocional é vasto. Os dois falam tanto sobre *seus fluxos próprios de memórias* que jamais coincidem verbalmente. Uma outra personagem tenta apartá-los e termina lambendo as manchas da urticária que toma *conta da pele de ambos*.

O mais interessante é perceber que de tais manchas – tipo *memórias da pele* – emana uma *força inusitada* para quem as lambe. Essas manchas a partir das quais a terceira personagem ganha força surgem como metáfora de uma possível implosão lingüística do sujeito sem fala. A impossibilidade ou contenção da fala as elabora, tensionando uma situação que só se resolve via linguagem verbal. Se bem que a narrativa cobra, além dessa linguagem, "um fato tão ostensivo na sua crueza que nos cegue, nos silencie e que nos liberte da tortura da expressão" (p. 101).

Esse desejo de expressar-se e inscrever-se através do outro é expresso por Bhabha da seguinte forma: "O desejo pelo outro é duplicado pelo desejo na linguagem, que fende a diferença entre eu e outro, tornando parciais ambas as posições, pois nenhuma é auto-suficiente" (p. 84). Consciente dessa problemática, o narrador ouve atento o sujeito com o qual interage lendo, no outro, seu deslocamento, a falta de sintonia: "existia como que uma membrana entre o seu entendimento e as minhas palavras". Ou ainda: "o seu olhar não palpitava como quando se tem curiosidade pela expressão alheia, parecia retilíneo como uma seta ao encontro da minha fala" (p. 41). O narrador procura *não dramatizar demais esse lance de guerra* e de desejo de sintonia com a alteridade. Num acesso romântico exagera no sentimentalismo e, na relação com o outro, procura um sinal que possa *salvá-lo (...) de sua própria existência e assim pudesse salvar a si mesmo*.

Côncio ainda de que essa salvação não acontece pela via da semelhança, já que esta pode embaçar ou deformar sua leitura, o narrador avisa que *no campo de batalha não há espelho*. Na cabine do navio no qual viaja – como *homem traduzido* – também *não entrava espelho*, já que o borgeano comandante *não suportava os espelhos porque o deformavam todo*. Resta o desejo do sujeito que vivencia a diferença, buscando *garantir uma vida fora do espelho*.

Perdida a referência narcísica e chegado o fim da individuação, resta-nos o problemático e sedutor exercício da alteridade. O sujeito inscrito a partir de outra face. Uma face na qual o olhar – o sentido mais requisitado na contemporaneidade, e não a audição, que engendrava a literatura em seus primórdios – indaga, questiona, constrói. Olhar que solicita roteiros a serem construídos: *tudo nele me pedia um caminho* – reconhece o olho de quem narra.

Referindo-se a essa necessidade de reconhecimento da diferença, o narrador afirma e indaga: “é disso que somos feitos, de precisar, precisar, não ouviu essa história ainda não?” (p. 18). A história contemporânea tenta dar conta da inscrição dessa diferença, procura inscrever a identidade fora das *filosofias metafísicas de auto-suspeição*, nas quais um eu permanentemente angustiado parecia prisioneiro de si mesmo. Sobre essa problemática, diz Bhabha:

O que permanece profundamente não-resolvido, até rasurado, nos discursos do pós-estruturalismo é aquela perspectiva de profundidade através da qual a autenticidade da identidade vem a ser refletida nas metáforas vítreas do espelho e suas narrativas miméticas ou realistas (p. 81).

Rasuradas essas narrativas verticais, resta a inscrição da *letra*, a pedagogia do olhar. Resta a sombra do outro que tomba sobre o eu, que delinea a face e engendra a identidade de quem lê ou narra. Acerca do tempo e do espaço nessa narrativa trataremos a seguir, atentando para a projeção de uma *outra ordem de vigília*, a partir da qual o narrador projeta sua identidade.

Do tempo

O exercício da alteridade requer um olhar adulto que releia o pretérito, desvelando a ingênua harmonia e o sentido de plenitude predominantes no passado. A partir disso, o narrador projeta-se existencialmente. Essa releitura do pretérito é feita através de um jogo de diferenças, de uma justaposição de elementos, gerando uma multiplicidade de idéias.

Impossível de realizar-se na ausência do outro, quem relê inscreve-se feito um moto-contínuo, em permanente transformação, levando em conta um devir que parece necessitar mais de atenção e menos de julgamento, mediante o que anuncia possibilidade e potência. Um devir sintonizado com a construção de um tempo futuro no qual o sujeito lê-se “pertencendo a outra esfera que não requeresse saudades ou cuidados ou culpas” (p. 50).

A construção desse futuro está diretamente relacionada às experiências de ordem natural e social presentificadas pelo sujeito. Acerca dessa relação entre o devir e o tempo presente, Norbert Elias afirma que

a noção de presente caracteriza a maneira como o tempo é determinado por um grupo humano vivo e suficientemente desenvolvido para relacionar qualquer seqüência de acontecimentos – seja ela de ordem física, social ou pessoal – com o devir a que esse mesmo grupo está submetido (1998, 63).

Embora possamos relacionar esse devir ao presente vivificado pelo narrador, imaginamos que sua viagem como instância de construção identitária perfaz roteiros atemporais. Estes tanto podem resgatar fragmentárias imagens que remetem às raízes do narrador como anunciar os signos captados por suas antenas. Nas raízes, prolongam-se as imagens de um passado que retorna relido, modificado, deslocado; nas antenas, imagens das próximas performances.

Entre os fragmentos metonímicos que apontam o futuro e as imagens metafóricas que remetem ao pretérito e suas noções de plenitude, o sujeito contemporâneo inscreve-se. Como diz David Treece – tradutor de Noll para o inglês –, referindo-se aos seus personagens, “não se procura nem se encontrará uma identidade estável, essencialista, alicerçada em raízes biográficas” (1997). Trata-se, na verdade, de uma identidade que não se define biologicamente, mas como algo que é *formado ao longo do tempo* e diz dos processos imaginários que a compõem. Segundo Hall,

a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais imaginamos ser vistos por outros (1997).

A leitura de Hall nos conduz a pensar que as identidades não só incluíram o imaginário em seu processo de inscrição, como se voltaram mais para o particular, o que está mais próximo, na busca de resgatar a diferença. Trata-se, portanto, de projetos identitários atentos à questão da movência e da multiplicidade; projetos esses jamais fixos em espaço único, predeterminado.

Do espaço

A dimensão espacial é outro elemento pertinente na inscrição dessa identidade. Na narrativa de João Gilberto Noll, essa inscrição se dá num espaço de rupturas e violências (o campo de batalha, o rompimento de fronteiras...), no qual a subjetividade de quem transita é constantemente confrontada com a identificação mutante do outro e do próprio espaço. (...) *nas ruas ninguém oferecia um olhar desinteressado*, registra a visibilidade do narrador.

Ele constata ainda a relevância do espaço na inscrição do sujeito, ao perceber numa personagem – o filho de Artur – *uma tristeza no olhar que ganhara com certeza na Suécia*. Nessa dimensão espacial, o sujeito pode constatar *a sobrevida de uma pulsação perigosa* e assumir: *há um descompasso entre mim e as coisas*. Ou ainda: *eu quero é me apagar*. Desejo esse repetido frente à chuva que cai, pedindo para que ela – a chuva – o apague do mapa.

Perante o perigo, o *descompasso* e o desejo de apagar-se, o sujeito pode também resolver “seguir a vida com as rédeas curtas de sempre, não alterar plano algum, morrer no fim do dia” (p. 42). Mas poderá ainda – nesse mesmo espaço –, apesar das *rédeas*, reconhecer a potência de *uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor*, ou revelar o desejo de *plantar num campo que precisasse de sua mão para ser cultivado*.

No campo de batalha que serve de cenário para a narrativa de Noll, mesmo os elementos naturais dialogam de forma conflituosa com o narrador, sugerindo sua porção romântica: *aquelas sombras ondulantes me dominavam os olhos por longo tempo de tão perturbadas que pareciam estar*, diz ao contemplar o céu. Para ele, as árvores não possibilitam melhores impressões: *suas sombras eram cínicas e ofereciam sua aparência para fazê-lo pensar*.

Sentindo *súbitos frêmitos e palpitações* noturnas, o narrador decide enfrentar, num exercício de busca pessoal e de forma sinestésica, as sombras da paisagem. Ao encará-las, parece contatar as suas sombrias áreas interiores:

trespassei com minha mão uma dessas sombras ondulantes e só eu sei o quanto eram quentes, quase a ponto de queimar. Um deus profano ria de mim, da minha ignorância, e eu precisava encará-las com força e temperança para que começassem lentamente a se esquivar do meu olhar (pp. 83-4).

A sintonia com a mãe natureza parece mesmo quebrada. Até o *barulho* de um riacho revela-se em certos instantes *inoportuno*, como se *ferisse* o sono dos demais

e a *solidão* do narrador, que não engana: o *ruído* produzido pelos *grilos* marcava o *ritmo essencial* para a sua *subsistência* noturna. E apesar dessa problemática com o espaço no qual se situa, o narrador assume: “a céu aberto tudo me abrigava melhor do que numa casa” (p. 102). Ao ler os signos componentes desse espaço, objetiva a construção de uma outra sintaxe existencial que não descarta o descompasso nem desdenha a diferença.

Principalmente a leitura da diferença – através da interação com o outro – parece ser necessária e às vezes conflituosa. “Tudo me chama como se me quisesse chupar para uma força dissoluta”, desabafa, assumindo seu conflito ao vivificar a dimensão espacial: “Dou demais de mim a cada chamado de fora...”. Ou: “eu era confuso, o mundo me atordoava, eu vivia sob a suspeição de uma conduta convulsiva” (p. 122). Torna-se imperativo ressaltar que essa estetização da existência costuma apontar para uma possibilidade performática e, entre o sentir dilacerado e a performance encenada, o narrador contemporâneo geralmente opta por esta última.

Assinatura do titular

A leitura feita por Regina Céli Alves da Silva da obra de João Gilberto Noll evidencia, a partir do título, os signos utilizados pela autora para fundamentar seu ato de ler: *Vampiros com dentes cariados* (1999). Utilizando-se da metáfora do vampiro para ler as personagens nollianas, a autora sugere uma série de aproximações entre ambos, a partir das quais tecemos, entre os vampiros e os narradores de Noll, seis propostas: o trânsito entre múltiplos espaços, o domínio da visibilidade sobre os demais sentidos, o exercício da arte da sedução, a ambigüidade sexual, a ação de reler os signos a partir de outros espaços e o riso. Dessas conexões tratamos a seguir.

1. O trânsito entre múltiplos espaços

Sejam reais, simbólicos ou imaginários, os vampiros transitam por espaços urbanos, rurais, marítimos, virtuais. Aprontam no “pedaço”, “navegam” na internet. Habitam os castelos mais coloridos, lêem as cidades, suas ruas. Transitam entre o clima da paisagem agrária (o campo de batalha da narrativa) e o espelho quente do asfalto da metrópole, seus campos de batalha. Vampiros viajam nas entranhas dos navios que navegam sobre os mares.

Como naquele espaço à beira do mar aberto, antes estetizado por Caio Fernando Abreu em *Os dragões não conhecem o paraíso*, o narrador de *A céu aberto* desloca-se *numa clausura toda enferrujada de maresia, gelada muitas*

vezes, com as paredes descascando de umidade, tendo um sobressalto quando aparecia uma ave sobre o mar.

Seja no navio, no mar, no castelo ou no campo de guerra, o narrador inscreve no espaço o desejo de seres que vivem numa dimensão intermediária, transformando esse espaço em *habitat* de vampiro (p. 144). Ouçamos a voz que narra por entre tendas alagadas no campo de guerra, e pulsa em sintonia com o cenário: "Tudo pulsava ao redor. (...) as tendas em geral como que queriam se comunicar, algumas davam a clara sensação de arfar. E não era consequência do vento" (p. 55).

2. O predomínio da visibilidade sobre os demais sentidos

O olhar é o sentido que relê o espaço, construindo uma sintaxe entre elementos externos e materiais (seres, máquinas, paisagens...) e elementos internos (sentimentos, desejos, memórias...), como demonstra a voz que narra: "O meu silêncio pedia que eu olhasse comprido para o horizonte onde mais uma fumaça escura e grossa se evolava e meditasse" (p. 55).

Percebemos que mesmo o processo interno da meditação é vivenciado pelo narrador em sintonia com o espaço que aciona sua visão. Visibilidade essa que se estende à leitura de outros reinos, tipo este: "e o que se dá se dá de graça como costume ver no olho do lagarto a me olhar com um feitiço que ele jamais soube reter na lembrança, um olhar feito de instantâneos compridos quase eternos" (p. 105). Eternos que nem vampiros que fitam lagartos, namoram coisas e devoram homens.

3. O exercício da arte da sedução

Para exercitar o desvio que aciona a sedução, o narrador-vampiro chega a *ruminar pedaços de canções que nasciam do ronco de suas vísceras*. Além disso, a metamorfose corporal permite que ele vivencie múltiplos movimentos. Mas em *A céu aberto* outros são os *takes* sedutores de quem narra. Mediante uma "alimentação" que surge sem garantia de aplacar a fome, embora com possibilidade de amenizá-la, o narrador dela faz uso acionando suas artérias. É o que reza sua forma de aproximação com o mundo:

Isso com certeza não me afastava propriamente a fome nem muito menos saciava, mas deixava a minha matéria preparada para quando eu precisasse me aproximar do mundo e tirar dele algum sustento ou ação (p. 54).

“Preparar” a matéria, acionar a artéria... E o tom muda (ora manso, ora impetuoso ou exaltado) quando a vítima (a matéria, suas artérias) é o alvo certo para matar a fome vampiresca. Ouçamos a tonalidade do narrador, a interrogação conivente, o argumento certo na metáfora da árvore que espera o vento para balançar, criar ritmo, conviver:

para que entender o sentido das tuas palavras, para que chegar até a última frincha do teu pensamento... para quê? Vem, vem para o meu lado na noite ali na boca do bosque que você aprenderá a escrever o melhor teatro do mundo... a voz do teu teatro soará tão límpida quanto a galharia daquela árvore ali que espera pelo vento para poder se balançar (p. 119).

Assim como o procedimento da vampiragem, o discurso narrativo não faz distinção entre gêneros, entre sexos. Através da voz acima, ouve-se um argumento sedutor direcionado ao ouvido do teatrólogo – o filho de Artur, com quem o narrador “encena” o balanço da *árvore ao vento*.

4. *A ambigüidade sexual*

A sexualidade do narrador é vivificada num processo de vampiragem através do qual suas “vítimas”, ou ele próprio, são literalmente devorados. Isso pode ser aferido no tom vampiresco do seguinte discurso:

como um larápio que foge de roldão na primeira oportunidade que encontra de sair das sombras, sim, é disso que sai meu beijo, desse ímpeto à espreita da primeira oportunidade de bote certo... beijo que morde (p. 68).

O recorte vocabular desse texto remete-nos ao universo vampiresco, ao estetizar semas como *sair das sombras*, *bote certo* e *beijo que morde*. Mas o cunho vampiresco do discurso torna-se mais evidente logo a seguir, quando o vampiro “carrega” no beijo: *um beijo em cuja extração vai um pouco de mim me restaurando um tanto, um beijo que morde, repete*.

Nesse beijo, nessa busca, incluem-se as ambíguas experiências sexuais vivenciadas por um ser para quem os rótulos de heterossexual ou homossexual parecem não dar conta de sua dimensão desejante. Sobre isso diz Treece, ressaltando nas personagens de *A fúria do corpo* (1981) e *A céu aberto* (1996) uma

flutuação da identidade sexual enquanto expressão das possibilidades múltiplas e heterogêneas.

Vivificando fala e silêncio, guerra e paz, palavras e coisas, dor e desejo – *bruta flor* da qual emanam olores e tonalidades várias –, o narrador expõe seu fluxo a partir da diferença, elegendo as conexões entre o masculino e o feminino como signos dessa multiplicidade desejante. Nesse universo de imagens afetivas, fitamos o narrador em cenas de sexo explícito, como a seguinte:

Uma noite levei uma fulana para foder no feno mixuruca do paiol, uma noite em que o cheiro de cio andava mais ativo... essa fulana... desmaiou nos meus braços, eu a deposei sobre o feno, me desabotoei, deitei sobre ela, puxei a saia para cima, lembro que quando botei a mão no pentelho dela foi como um choque elétrico... dei um beijo fundo nela e ela voltou dos desmaios (p. 93).

A *fulana* é apenas um dos objetos de desejo do narrador. Também *a mulher até então enterrada* no corpo do irmão do narrador revela-se, fazendo este assumir: *...o meu irmão me atravessou calando a minha história*. Os personagens vivem instantâneos de uma delicadeza elegante, nos quais gestos suaves e ritmados conferem ao inusitado da transformação uma aura meio barroca porque profana e religiosa.

Da leitura dessa aura resulta o discurso do narrador: *...esse irmão havia de fato existido com sua própria face, tornando-se de repente apenas uma imagem turva para que a face de minha mulher pudesse reinar*. A ambigüidade da relação vivenciada com seu irmão (sua mulher) é intensificada em outro tipo de envolvimento sexual que exclui o signo feminino:

espalmei a mão na bunda do garoto, ...o pau entrou de um golpe, o rapaz berrou, a cotovia a coruja o quero-quero carpideiro, tudo isso respondeu aos berros, esqueci não quis saber só tinha ouvidos para o meu próprio ronco, côncavo, interno, avarento, miserável e só (p. 105).

Com base nessa solidão o autor abre desejantes veredas a partir das quais o narrador vivencia seu desejo vampiresco. As falas seguintes dão conta dessa ambigüidade do narrador-vampiro, ao eleger o teatrólogo seduzido e a mulher do narrador como personagens das próximas cenas: *dele a minha nova proteína... ele o meu novo Deus agora que o comi... mesmo com a sangria toda ele tinha gostado,*

achava que minha mulher gostaria de ver eu comê-lo inteirinho... A mulher é a personagem na qual ele injetara mais líquido nas entranhas...

5. A releitura dos signos a partir de outro espaço

O narrador possui marcas de espaços cujos signos se encontram saturados; o que impossibilita novas leituras. Daí sua perene busca *a céu aberto*. Daí sua relação vampiresca com os espaços nos quais habita. Referindo-se a Anne Rice e sua leitura acerca do vampiro, Regina Céli diz que *o homem se transforma num vampiro quando não consegue mais vislumbrar um sentido para a vida, quando não consegue mais alimentar-se com os signos do mundo, ou seja, quando estes perdem, para ele, a significação*.

Essa leitura nos faz perceber que o processo da vampiragem se dá pela saturação do signo, seu esvaziamento. Uma das saídas para essa saturação de imagens e sentidos pode estar na produção da linguagem, na estetização da narrativa, na própria língua. Em *A céu aberto*, uma das justificativas da guerra dá conta da existência de um *totem* sob o qual estaria enterrado um sujeito que cortou *a língua de um velho guerreiro... que não morria por não conseguir parar de falar, ele falava o tempo todo, não dormia, não enunciava uma única vez o nome da morte, não dava um segundo para que ela sequer se insinuasse, e assim o homem ia envelhecendo...*

Nessa narrativa do velho vampiro que não morria, a língua é motivação para a guerra, assim como código fonético e morfológico. Código através do qual o indivíduo elabora sua sintaxe, seu discurso, produzindo uma linguagem que sinaliza sua identidade.

Apesar de constituída num sistema sujeito a regras e classificações (daí seu teor opressivo, ensina a lição de Barthes), a língua se abre, ao ser estetizada, à produção de uma linguagem híbrida. Nesta, vocábulos e semas de outros espaços e suportes culturais são introduzidos, tornando permeáveis e deslocados os discursos do narrador. Se o processo de repetição satura o signo, é através desse mesmo processo que o signo renasce. Pois somente repetindo-se é possível o seu reconhecimento, e novos significantes podem ser narrados, "como se a repetição em surdina fosse uma espécie de mantra que me redimisse da inutilidade absoluta em que me convertera" (p. 58).

6. Do riso

Relido o signo a partir de outros espaços, o narrador caminha para o final de sua narrativa ainda procurando a inscrição de sua identidade. Reencontra a mulher

de quem foge após cenas e juras de amor. Reconhece que precisava afastar-se de sua *identidade* e embarca num navio que viaja com foragidos da guerra, e no qual torna-se escravo sexual de um comandante cinqüentão.

Ao romper fronteiras territoriais, lingüísticas e comportamentais, nosso narrador transformou-se num *homem traduzido*, assumindo sua "tradução" na narrativa do navio: *eu era um miserável desertor sem bandeira de nacionalidade...* Depois de muito tempo olhando mares e marinhas, é a seguinte a visão desse *homem traduzido*:

Eu me acostumara a ser um homem cheio de desejos furtivos e tudo em volta de mim parecia de um ímpeto nunca ter estado tão exposto... como se esse mundo de fora tivesse até ali amontoado massas, volumes, formas monumentais feito as daquele navio, embora tudo nele viesse se deteriorando a olhos vistos... (p. 152).

Depois dessa leitura das formas (que nos remetem à visibilidade da concretude aristotélica), o narrador vê despontar o porto de Maia – espaço *idílico* no qual a polícia dorme *debaixo das figueiras*, tornando-se local ideal para homens *traduzidos* como ele. Aqui, enquanto o comandante dorme, ele foge do navio e perambula pela cidade ao sabor da leitura de novas imagens e dúvidas recriadas.

Como sobreviver nesse novo espaço se a única profissão que assumira fora, como vigia, a de olhar? Ao ver um terreno baldio, exercita-se. Corre em círculo, salta, ajoelha-se. Beija a terra. Sente *um novo impulso do nada...* Depois do exílio marítimo, reconhece que precisa *aprender como chegar às pessoas de novo...* E pela primeira vez muda de tom: *Eu estava feliz. Um sentimento misto de encanto e abnegação, sei lá... Eu era um homem bonito. Gostava do meu porte ao andar. Dei alguns passos suspeitando que na minha pessoa havia uma missão.*

No quarto do hotel onde se encontra com uma puta, assume *uma consciência extremada de como as coisas se mostravam no espaço; percebe uma lucidez das formas. Parece encontrar-se na passagem do estado bruto da vida para uma espécie de existência mais difusa e elementar.* Mesmo que próximo ao hotel o prédio policial esteja em chamas e possa haver *passos ríspidos* ao redor, ainda assim dá para perceber, ouçam: "de tudo vêm uns laivos de engraçado, olha só... Eu podia aprender a rir no que me faltava de tempo... Rir, dar uma boa gargalhada como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar" (p. 164).

A céu aberto: uma alegria difícil, mas alegria como senha; o nome do riso: a identidade à beira do mar aberto.

Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi K. "Introdução", "O compromisso com a teoria" e "Interrogando a identidade". In: _____. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas. A realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RESENDE, Beatriz. "Dissolução de fronteiras: os estudos literários hoje". In: PEREIRA, Carlos Alberto M. et al. (org.). *Comunicação e cultura contemporâneas*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.
- SILVA, Regina Céli Alves da. *Vampiros com dentes cariados: a literatura neodecadentista de João Gilberto Noll (impressões de uma leitura ótica)*. Tese de doutorado em Teoria Literária. Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.
- TREECE, David. "Prefácio". In: *João Gilberto Noll. Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

O concerto desconcertante de Raduan Nassar
Leitura de *Lavoura arcaica*

Haron Jacob Gamal*

Ao nos depararmos com narrativa, poema ou texto dramático, geralmente buscamos algum significado oculto, revelador, uma maneira nova de ver o mundo. Há aqueles que procuram na literatura uma narrativa exemplar, edificante. E não faltam os que se contentam com entretenimento.

No entanto, o que fazer ao nos depararmos com um texto que nos desnor-teia, que nos tira a bússola e nos remete a continentes desconhecidos, que faz com que o chão que antes pisávamos já não se mostre tão seguro? É o que sentimos após a leitura de *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, obra que, por isso, exige leitor cuidadoso.

Num primeiro momento, em meio a campo semântico rico e altamente metafórico, percebe-se que o argumento é a parábola do filho pródigo. Não é preciso avançar muito para constatar que se trata realmente dessa parábola, só que às avessas. Mais adiante é o papel da própria literatura que está em jogo. De que é feita? Como deve apresentar-se?

Sendo assim, este ensaio objetiva levantar possibilidades de leituras, considerando o aspecto formal da obra e seu vasto campo de significados. Por aspecto formal entende-se o estudo da estrutura do texto – como a narrativa se apresenta e sua organização; a respeito da significação, procurou-se verificar que o “filho pródigo” passa a ser também a procura do lugar do próprio texto literário. Será que existe um lugar para ele, ou a literariedade se mostra sempre fugidia, como algo que se transmuta ante qualquer aproximação? Seria o texto literário objeto que reluz cores diversas dependendo da perspectiva em que se coloca o leitor?

Como base teórica, levou-se em consideração a *Crítica do juízo*, obra em que Immanuel Kant desvincula a ética da estética. A respeito da pesquisa do fenômeno literário na obra de Raduan Nassar, nortearam este estudo as pesquisas sobre a literariedade realizadas pelos formalistas russos.

É importante assinalar que empregamos o termo *transcendência* não como alusão a algum transmundo ou supra-mundo, e sim no sentido apresentado pela metáfora, conforme as palavras de Vitor Manuel de Aguiar e Silva: “Os tropos, por

* Doutorando em Literatura Brasileira (UFRJ).

exemplo, operam a transferência de um objeto para uma esfera de percepção nova, e esta mudança seduz e fixa a atenção do leitor” (1976, 561).

Estrutura da narrativa

Lavoura arcaica se desenvolve em duas partes: “a partida” e “o retorno”. Os capítulos estão dispostos em numeração seqüencial, que se mantém na segunda parte. A primeira parte é mais extensa e, já no início da segunda, o desfecho se avizinha. O livro é uma paródia à parábola do filho pródigo.

É importante observar que o romance se inicia com o filho fugitivo já longe de casa, morando num quarto de pensão. Quando seu irmão mais velho o encontra, percebe-se o que está acontecendo e do que trata a narrativa. Portanto “a partida”, na verdade, já é o começo do retorno. Pela estrutura, percebe-se que a parábola se apresenta invertida desde o princípio.

Outra questão diz respeito ao tempo. Sabemos do passado de André, “o filho pródigo”, a partir da conversa dele com o irmão e das reflexões do próprio personagem sobre seu passado. O tempo, que inicialmente se mostra circular, pouco a pouco se delinea seqüencial e irreversível, como apontou Leila Perrone-Moisés (1996, 65).

Lavoura arcaica

Lavoura arcaica se inicia com um personagem sozinho e em estado de quase delírio; demonstra-o não só seu comportamento como a própria organização do texto: “Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto” (p. 9). A narrativa em primeira pessoa reforça a idéia de alguém em extremo estado de angústia, que procura amparo no mais elementar dos refúgios – o quarto –, que é “individual, é um mundo, quarto catedral” (p. 9).

Talvez houvesse aí uma contradição inicial: apenas começado o romance, o personagem-narrador, num momento de acentuado desespero, não poderia escolher palavras que contivessem tão intensa carga poética.

Desafia-nos manancial de metáforas que seria difícil creditar à voz de alguém que se refugia num estado de abandono quase completo. André – conhecemos seu nome pela fala do irmão que chega com intenção de levá-lo de volta – é esse narrador à deriva:

quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu

estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta (pp. 9-10).

A presença de dicção quase poética numa narrativa romanesca a princípio causa estranheza, mas em pouco tempo percebemos pelo menos duas questões: qual o lugar de André no espaço familiar? Qual o lugar desse tipo de arte (des)organizada das palavras que costumamos chamar literatura?¹

Antes de tentarmos respondê-las, devemos observar outro dado importante no começo do romance: a premência e predominância do corpo. É ele que, de início, vai nortear grande parte da escolha vocabular: "pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo" (p. 9), depois:

minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada de meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da frente (p. 10).

A chegada talvez inoportuna do irmão mais velho é motivo para que essa presença quase ostensiva se dilua. O personagem abre mão da observância a si mesmo, interrompe o quase namoro que vivia consigo (procura do único lugar possível?), para ceder à presença do enviado familiar recém-chegado. Pouco a pouco, André se recolhe, escuta do irmão apenas duas frases, uma repetida: "nós te amamos muito, nós te amamos muito" (p. 11). No final do primeiro capítulo, o irmão profere a segunda frase, agora em tom de advertência: "Abotoe a camisa, André" (p. 12).

Em Pedro, o irmão, percebe-se não só a negação da linguagem utilizada por André, como a negação da exposição e presença do próprio corpo.

¹ Milton Hatoum relata que, em visita a Raduan Nassar, fez o seguinte comentário: "Eu lhe disse que o espaço possível (o da literatura) torna-se, às vezes, uma impossibilidade, um vazio. E que nem sempre o escritor está disposto ou inclinado a redizer em outras palavras o que já foi dito. Reativar, reavivar a experiência da escrita pressupõe superar a dificuldade de escrever, de pensar a complexa realidade por meio de palavras. Para Flaubert, cada frase ou parágrafo vinha carregado de esforço, de sofrimento" (1996, 21).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

A tensão entre a linguagem poética e a premente presença do corpo demonstra que algo se encontra deslocado, em território estranho. O estado inicial de embriaguez do personagem e o local onde se encontra – um quarto de pensão interiorana – parecem levar a narrativa a uma sordidez que a dicção não acompanha.

Não queremos dizer com isso que haja algo irreconciliável, mas uma fissura que sinaliza alguma coisa ainda oculta, de difícil percepção. Por outro lado, a presença do corpo, caracterizada primeiro pela sensibilidade tátil e depois pelo paladar por meio do vinho, arremessa o personagem a abismos intransponíveis.

Mas ainda é cedo para tal constatação. As tensões criadas, respectivamente, em torno da poesia e do corpo tomam rumos opostos. A primeira predomina e se constitui um dos pilares de sustentação de que há um lugar, mesmo que fugidio; já a presença do corpo (e dos sentidos) é negada o tempo todo. Há de se procurar uma ordem, até mesmo política, instaurada pela tradição e pela família, o que tornará o desfecho catastrófico.

A literatura costuma se caracterizar pela língua trabalhada e, por isso, talvez seja a arte mais difícil do ponto de vista da realização, já que cabe ao poeta ou prosador tirar as palavras do anonimato diário e lhes dar significados frescos, recentes. Cabe ao artista materializar ao nível do belo² algo que nos é comum, deve ele tornar arte vocábulos que freqüentam nossas vozes e as vozes de todas as pessoas.

A literatura é o não-lugar, ou o lugar do estranhamento. Daí a vitalidade de uma prosa que ultrapassa o simples ato de narrar para construir espaço em que se reflita sobre uma possível incongruência entre linguagem e narrador.

Com sua riqueza de metáforas e comparações, a narrativa de Raduan Nassar une o que parecia partido – a febre de André, seu desejo na presença quase onírica do corpo – ao *corpus* da linguagem, que beira o erótico. O que parecia desarticulado, devido ao desequilíbrio inicial do narrador, se refaz de maneira quase carnal. Talvez o prazer percebido nos rastros do corpo, cujos desejos não têm vez no arcabouço ideológico familiar, acabe por encontrar lugar na própria linguagem.

² “Segundo Kant, o comprazimento estético resulta não da perfeição, da conformidade a fins interiores, objetivamente existentes, de uma coisa. Não o objeto mesmo é belo em seu aspecto ou em sua forma; ‘belo’ não é nenhum predicado objetivo, mas um predicado relativo. E, em verdade, a referência estética parte do sujeito; ela se deve a uma realização criativa, à representação estética do objeto no sujeito” (Höffe, 2005, 301).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Então a voz do transtornado narrador se plenifica, pois encontra espelho e gozo na própria narrativa.

Desse modo, as perguntas iniciais – qual o lugar da literatura?, qual o lugar de André? – estariam respondidas, porque, mesmo que o narrador em momento algum tenha seu lugar, irá atingi-lo e realizá-lo nas palavras, no aparente estranhamento de sua voz “destoante”. O lugar de André se realiza no aparente não-lugar da própria literatura.

O espaço intersticial em que a literatura se configura pode ser percebido em outras passagens da narrativa. Exemplo disso é o capítulo 13, em que se descreve uma lenda oriental contada costumeiramente pelo pai, quando estavam todos à mesa. Apesar de o discurso paterno se pretender ideológico e se situar na esfera de poder que esse pai confere a si próprio, a narração da lenda acaba por nos permitir, senão com algum pecadilho, exemplificar o papel da representação conferida pela arte, em nosso caso, a literatura.

Temos como enredo a história de um faminto que se vê às portas de um grande palácio. Após pedir esmola, recebe informação sobre a magnanimidade do senhor que ali habita: “então não sabes que basta te apresentares ao nosso amo e senhor para teres tudo quanto desejas?” (p. 80), responde-lhe em forma de pergunta um dos guardiões do palácio. Ao faminto é permitida a entrada e, após percorrer o interior do palácio, “passando de aposento em aposento, todos grandes, de paredes muito altas, mas despojados de qualquer mobília”, se depara com

uma ampla sala revestida de azulejos decorados com desenho de flores e folhagens que compunham agradavelmente com a enorme taça de alabastro plantada no meio da peça, de onde jorrava água fresca e docemente rumorejante; um tapete de veludo bordado com arabescos cobria parte desta sala, onde, recostado em almofadas, estava sentado um ancião de suaves barbas brancas, a face iluminada por um sorriso benigno (p. 80).

O faminto se dirige a ele e diz: “Ó meu senhor e amo, peço-te uma esmola em nome de Deus” (p. 80). Então se realiza um grande jogo de representação. O benigno senhor convoca os serviçais para servirem a ele e ao faminto todos os tipos de iguarias. Mas se trata, como nos referimos, de uma representação. O ancião finge que saboreia os mais diversos pratos e impele o convidado a fazer o mesmo. Ele entra no jogo e não decepciona o anfitrião. Quando a representação termina, após serem servidos os doces e as mais finas bebidas, todos fictícios, o faminto

dolorido e exausto é recompensado por sua firme paciência com o verdadeiro alimento.

Ousaríamos colocar a literatura nessa festa de manjares imaginários. Quem tem fome – o leitor – não deixa de seguir o suposto alimento que lhe é passo a passo oferecido, mesmo que fictício, até se deparar, depois de tudo terminado, com o verdadeiro, a transcendência – significado metafórico que vai muito além do signo lingüístico –, ainda que fictícia.

Talvez nesse espaço fugidio de representação que se dá em dois planos metafóricos – o primeiro, a própria refeição fingida; o segundo, quando o ancião manda servir “um pão robusto e verdadeiro” (p. 86) – não há de se desejar alimento mais consistente do que pão feito de palavras, ou de imagens, mas que de alguma forma nos alimenta.

Mais adiante, o narrador reitera esse caráter representativo quando esboça para o irmão outro desfecho da mesma lenda, agora aparentemente contra-ideológico. André levanta a possibilidade de o faminto usar a representação a seu favor:

(...) o soberano mais poderoso do Universo confessava de fato que acabara de encontrar, à custa de muito procurar, o homem de espírito forte, caráter firme e que, sobretudo, tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechava um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante de sua indignação: “Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor” (pp. 86-7).

Como o instante róseo do entardecer, em que podemos observar a natureza em toda sua plenitude para, segundos depois, percebermos que o mundo desaba na mais profunda escuridão, no mais insolúvel caos, tal tipo de narrativa apresenta lampejos extemporâneos que nos dão a impressão de que a literatura nos levará a grandes descobertas; mas na verdade são descobertas efêmeras, não passam de ilusões, dissolvendo-se tal qual névoa momentânea.

Só então tomamos consciência de que, além da problematização dos valores humanos, aquilo que toda obra de arte tem de mais “concreto” é a representação de si mesma, ainda assim tendo como lugar um instante fugidio, como a trajetória sinuosa e mutante de um cometa, do qual nunca sabemos a órbita exata. O espaço escorregadio que ela ocupa torna-a tão mais espetacular quanto maior é sua capacidade de deslocamento, isto é, de simbolizar sentidos múltiplos, representações que não deixam de ser reflexos dela mesma.

Lavoura arcaica, nesse sentido, pulsa e não deixa o leitor perder de vista a verdadeira literatura.

Uma constatação que se pode fazer é que poucos escritores brasileiros contemporâneos têm o domínio vocabular e sintático de Raduan Nassar. Além da riqueza nas comparações e metáforas quando alude à vida na fazenda, há de se ressaltar que o campo semântico original assume sentido outro, vinculado à angústia existencial do personagem.

O campo metafórico não permite que nos atenhamos apenas à narrativa, mas nos transporta às seguintes questões: qual o lugar do ser humano? Existe realmente esse lugar? Uma família de imigrantes tem o seu lugar, ou este é sempre movediço? Uma cultura mediterrânea continua com suas premências mesmo fora do lugar de origem? Uma lavoura arcaica é ainda arcaica fora do *locus* original? Será esse um romance também político?

Sem precisar responder, já que não é papel da literatura apontar soluções ou emitir revelações, sobra-nos uma indagação, talvez a mais letal: qual o lugar da literatura? Ela, qual farol em mar pleno de naufragos, mostra itinerários e obstáculos, mas seu piscar revela mais que tudo a verdade sobre si mesma.

Além da reverberação produzida pela intensa literariedade, podemos enumerar algumas possibilidades de leitura que o texto oferece.

A problemática inicial talvez possa se dividir em três momentos: a história de André, sua fuga e seu retorno; a relação incestuosa com a irmã; a instituição familiar como célula econômica e afetiva. Nesse quadro, a família não deixa de ser um embrião político.

Um romance político³

³ Conforme observou Leila Perrone-Moisés, “a originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em

O papel do pai como elemento ordenador e líder da família permite uma leitura política do romance. Nesse contexto, a palavra *política* remete a seu sentido originário, etimológico. Na Grécia, o radical *polis* tem o sentido de cidade, que os romanos nomeariam *urbis*. Política seria então a arte de viver na *polis*, o modo de vida na cidade, com todos os homens livres convivendo em "harmonia", sem que nenhum deles se encontrasse em desvantagem.

O próprio título *Lavoura arcaica* traz indício dessa visão política. O adjetivo *arcaica* remete a um modo de cultura ancestral, que privilegia as primeiras relações de poder, no caso, familiares. Fixado à terra, o homem divide as tarefas entre os seus. Temos uma sociedade agrária em que a figura paterna exerce o poder supremo e não pode ser interpelado. Daí o problema retratado ser uma espécie de parábola do filho pródigo, só que às avessas.

Outro aspecto a chamar atenção é a não-existência de marcas temporais explícitas. A história poderia ocorrer praticamente em qualquer época. Durante quase todo o romance, discutem-se meios de os membros dessa família inicial (ou original) se libertar do poder exercido pelo pai. Contudo, os liames são fortes, o que dificulta ou impossibilita a saída dos integrantes para aventuras externas.

Ilustra tal situação o fato de o pão ser feito na própria casa. Há a tentativa de auto-suficiência em todos os aspectos, o que é utilizado por André como justificativa para a relação incestuosa com a irmã. A união entre André e Ana faria com que a necessidade de amor se mantivesse dentro da própria família. A fala do pai acaba alcançando sentido contrário e sendo utilizada para avalizar o desejo.

Não-lugar

Quando se observa o feixe de relações estabelecido pela família de Iohána para se determinar o espaço em que se situam os acontecimentos, percebe-se que esse círculo é pequeno demais, não nos possibilitando determinar onde se passam os fatos narrados. A cena inicial se dá num quarto de pensão, o que pressupõe que se localiza numa cidade, em algum ponto distante da morada de origem dos personagens. Os outros elos são os vizinhos, que não deixam de ser convivas nos momentos de festa e moram na "vila". Na conversa com o irmão, quando André mostra os presentes recebidos de prostitutas, apresenta-se outro lugar, ainda próximo de casa: o bordel da vila freqüentado por ele.

defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à 'mensagem'. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene" (1996, 69).

A incerteza de localização, até mesmo do país onde se dá o entrecho, pode nos levar a concluir que a temática enfocada encontraria terreno em qualquer latitude. Tal possibilidade de leitura não pode ser descartada. Há, no entanto, outra vertente. A presença do avô, “esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família (...), esse lavrador fenado de longa estirpe”, personagem que surge constante na lembrança de André, ainda não nos permite assegurar a procedência familiar. Apenas quando ouvimos o choro da mãe, já no capítulo que antecede o final – “a mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo” (p. 194) – é que percebemos a natureza estrangeira da família e descobrimos a única palavra que possibilita algum tipo de localização geográfica (no caso, a origem).

É claro que se poderia afirmar a natureza estrangeira das personagens devido aos nomes árabes, à inscrição *maktub* e à citação do Alcorão que aparecem no romance; como também poderíamos deduzir que, por Raduan Nassar ser brasileiro, a história teria grande chance de se passar em território nacional. Não nos parecem, porém, adequadas tais deduções, já que o autor preferiu não dizer o local em que ocorre a trama.

O que se mostra mais importante nessa segunda possibilidade de leitura não é definir onde se passa a ação, mas pensar que as poucas referências a locais indiquem que poderia ser em qualquer lugar, desde que fora do local de origem da família.

A literatura de Raduan Nassar traz brota das tensões imanentes àqueles que não tiveram lugar na cultura de origem e procuram lugar na cultura onde se estabeleceram. Aqui a afirmação leva em conta o fato de o escritor ter sido formado nessa ambivalência cultural, não definindo para si próprio um lugar.⁴

⁴ Em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, José Paulo Paes faz a seguinte pergunta a Raduan Nassar: “Num artigo que escrevi em 95 no *Jornal da Tarde* (“Os dois mundos do filho pródigo”, São Paulo, 02/12) citei seu *Lavoura arcaica* como um dos poucos exemplos de romance brasileiro sobre o qual se poderia falar em ‘anfíbismo cultural’. Concorda com isso?” Como resposta, Raduan comentou um artigo sobre o livro em que Alceu Amoroso Lima aponta que “só de leve fora tratada a questão da miscigenação, vale em parte dizer, a dualidade cultural” (palavras de Raduan), em seguida afirmou: “Seja como for, até que eu pense melhor sobre o assunto, vou de anfíbio mesmo quanto ao *Lavoura*” (1996, 30).

Talvez seja problemática tal demonstração, mas toda literatura advinda de seres que se debatem entre a cultura de origem e a do país que ocupam reflete esse conflito. Os personagens de *Lavoura arcaica* transitam entre a casa velha e a nova, fixam-se à terra, não conseguem se libertar das coercitivas ligações familiares e realizam desejos interditados (o incesto entre André e Ana). Apesar da fixação do homem à terra e da não-nomeação desses poucos lugares, percebe-se nesse balé de poucos movimentos a constante falta de um lugar de ancoragem. A tragédia que se avizinha vem coroar esse “não-lugar” ou “não-estar” no mundo.

A música como elemento de fuga

Em alguns trechos, é possível observar a presença obstinada da música. Ela surge das bochechas espaçosas de um tio que sopra a flauta, então voa, incita à dança, cria nas personagens uma euforia quase irrefreável. Insufla o vigor da vida, o qual fica oculto nos ângulos obscuros da mesa durante os sermões do pai, que enaltecem a seriedade, o comedimento, a alimentação apenas necessária.

Nos momentos em que a flauta, com a leveza de seus sons, surge, a atmosfera familiar se torna menos plúmbea. A música se apodera do espaço cênico e, junto com a dança, torna possível a realização dos desejos reprimidos. Tanto os mais velhos como os mais jovens se deixam levar pelo círculo que gira, envolvendo até os mais arredios. Música e dança os irmanam em alegria quase irreprimível, para em seguida anunciar a tragédia.

Festa deflagradora

Numa narrativa altamente problematizadora, na qual as relações de poder são colocadas em questão desde o início, não se poderia supor que uma festa celebrasse o retorno de André e, em consequência, a predominância do sistema patriarcal. As relações familiares já se encontram corroídas pelos desejos promíscuos do pai, como relata o narrador no capítulo 15, quando fala do avô (p. 91). A volta do filho pródigo não restaura o equilíbrio que aparentemente reinava antes de sua partida; apenas serve de combustível para os sentimentos e desejos que já existiam mas não se manifestavam com clareza.

Em um dos capítulos que antecede as cenas da festa, percebe-se que Lula recebe friamente o irmão que retorna, a quem diz: “vou sair de casa, André, amanhã, no meio da tua festa” (p. 179). E quando esta acontece, entre música, dança e vinho, Ana desponta dançarina, ornada dos apetrechos guardados na caixa desaparecida de André, na qual se escondiam os objetos doados pelas prostitutas. Não há qualquer possibilidade de esperança para esses personagens, que se

reúnem para comemorar algo que se esgarça, que se sustenta em fio extremamente frágil.

Vejamos as palavras iniciais do capítulo 29: "O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr" (p. 184). É importante observar o vocábulo *tempo* repetido três vezes e ainda associado à expressão *águas inflamáveis*. Num aparente paradoxo, há não apenas a concepção heracliteana de tempo, mas também o caráter inflamável de sua passagem. Mais adiante:

o tempo [...], esse rio largo [...], recolhendo e filtrando de vária direção o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com eles construir a razão mística da história (p. 184).

Nesse campo semântico – em que se entrelaçam vocábulos como *recolhendo*, *filtrando*, *caldo turvo*, *sangue ruivo* –, anuncia-se a tragédia.

Na primeira parte ela foi sugerida pela permanência da concepção patriarcal de família, que norteia toda a narrativa. O tempo transcorre em função do trabalho: nascer e pôr do sol, plantio e colheita, nascimento, crescimento e pastoreio dos animais. Fora desse ciclo, seu transcorrer não está associado a qualquer tipo de mudança na sociedade. A visão de mundo do patriarca se sobrepõe a qualquer tipo de transformação externa. Entretanto, podemos prevêê-la por meio dos anseios de André ou Lula, principalmente deste último:

Quero conhecer muitas cidades, quero correr todo este mundo, vou trocar meu embornal por uma mochila, vou me transformar num andarilho que vai de praça em praça cruzando as ruas feito vagabundo (p. 180).

Sua ânsia por lugares proibidos – "desses lugares onde os ladrões se encontram, onde se joga só a dinheiro, onde se bebe muito vinho, onde se cometem todos os vícios" – mostra a força do jugo familiar e da resistência da comunidade a qualquer tipo de transformação. A mudança aparentemente não ocorre no interior da fazenda, mas está do lado de fora. O pai fala na passagem do tempo, mas permanece alheio às marcas inerentes ao seu fluxo. A proximidade da tragédia deixa seu rastro também nas palavras do narrador:

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

o tempo, o tempo, o tempo [...], armando desde cedo o cenário para celebrar a minha páscoa, retocando, arteiro e lúdico, a paisagem rústica lá de casa, perfumando nossas campinas ainda úmidas, carregando as cores de nossas flores, traçando com engenho as linhas do seu teorema (p. 185).

Páscoa também significa travessia, mas que travessia seria essa?; “carregando as cores de nossas flores” indicia talvez o sangue e, logo depois, o tracejar engenhoso “do seu teorema”. Então é possível vislumbrar o que tece a passagem do tempo.

Num segundo momento, o advento da desventura aparece desvinculado do elemento externo – embora a discussão à mesa com André mostre que ele não é o mesmo após o retorno –, mas se revela sempre presente, sobretudo quando observamos Pedro como filho continuador da ideologia paterna. O isolamento e retiro dessa família mantida pelo trabalho e pelo constante vigiar do filho ou irmão mais velho vai se deflagrar por iniciativa dele mesmo.

Então temos a morte e a destruição do que se mostrava até ali porto seguro, esteio, amparo eterno sempre sugerido nos sermões do pai. A revelação de Pedro a Iohána, enquanto Ana dança, é o estopim da cólera sempre acautelada, mas que se anunciava nas manchas das paredes, nos vãos encobertos pela sombra, nos cestos de roupa suja, na natureza enquanto refúgio.

É importante observar o aspecto camaleônico do pai e demais personagens de modo geral nos momentos de festa, quando, por causa do vinho e da dança, se transformam. É o desejo em seu estado de pureza e despido de qualquer ideologia que se apresenta irremediável.

Pode-se perceber um jogo binário: de um lado temos a família, o pai, os sermões e, de outro, como contraponto, a ameaça constante de desestabilização, que se mostra no início com a partida do filho e, a seguir, na cólera do próprio patriarca. Não há a quem pedir socorro. Daí em diante, a vida é o inesperado. Desse jogo dialético entre ordem e desordem, união e partida surge o terceiro elemento: a impossibilidade de se cumprir a ordem vigente, a pseudoverdade contida e escamoteada através do discurso ideológico.

Num romance em que predominam as relações humanas, no caso as familiares, o comportamento imprevisível do ser humano se revela em todo o seu potencial. É possível distinguir então o fio tênue que tenta conduzir a todos de forma “harmoniosa”, do nascimento até a morte. A vida se torna travessia que beira abismos e vai por veredas estreitas, bastante frágeis, que a todo momento se

podem romper. Não há como vigiar. Ou a própria vigia é a possibilidade do despenhadeiro.

A terra

O capítulo 2 anuncia vasto campo semântico ligado à terra. Atente-se aos vocábulos *fazenda, sítio, bosque, terra úmida, folha, planta, troncos, pomo*; ou àqueles que asseguram a companhia de elementos naturais, como: *atmosfera e vento*; por fim, devemos ressaltar a presença do vocábulo *corpo*, porque este, na maior parte do tempo, está em contato constante com a terra, “amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas...” (p. 13).

A terra e conseqüentemente a própria natureza, com sua exuberância e constância, estão à parte de qualquer preceito moral. O ser humano pode supor que lhe seja permitido viver à semelhança dos seres ditos sem razão. Mas o mundo cultural impõe interdições que o deixam à margem.

André vai em busca da terra, se refugia nela, escuta-lhe a voz, que se apresenta mais alta do que as vozes familiares – “mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento” (p. 14) –, e é nela que repousa e satisfaz seus primeiros instintos. O personagem aqui já anuncia que a terra está a nos unir e não poderia deixar de ser hospedeira e consorte de seu desejo pela irmã.

Conclusão

Lavoura arcaica é o relato de uma fuga devido à insatisfação frente ao regime familiar e afetivo. Mas, na verdade, trata-se de pretexto. O que é uma narrativa? O que é um poema? Até que ponto esses gêneros se separam ou se agrupam? O que caracteriza o texto literário? Eis questões que não se fazem diretamente, mas perpassam o texto. Então vemos o desfilar de personagens e situações plenos de densidade literária e força poética.

No decorrer deste ensaio, questionamos qual o lugar da literatura. Existe realmente esse lugar ou ele pode ser comparado a esconderijo que, uma vez descoberto, revela-se sempre vazio?

O autor opta por deixar em aberto o desfecho, o que apenas acentua o aspecto trágico do romance. Do mesmo modo, aqui importa menos a conclusão do que a discussão, travada ao longo do ensaio, sobre o estatuto da literatura.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Referências bibliográficas

- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- HATOUM, Milton. "Os companheiros". In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.
- HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. Trad. Christian Viktor Hamm e Valério Rohdem. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. [1975]. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. "Da cólera ao silêncio". In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

Viva a vanguarda
Literatura brasileira contemporânea à luz da ruptura

Dau Bastos*

Ao olharmos para trás para avistar as Vanguardas européias e os primeiros passos de nosso Modernismo, freqüentemente somos tomados por um pensamento desalentador: um século depois de se inaugurar uma verdadeira avalanche de manifestos sobre os quais se pautaram guinadas cruciais, vivemos um tempo carente de idéias arrebatadoras. Do tom exclamativo dos anos de rompimento restou, na melhor das hipóteses, uma postura molemente indagativa: que fazemos se já se experimentou tudo?

Caso alarguemos a visada para mirar a incontornável esfera política, encontramos ainda mais desânimo: chegamos ao século XX livres de engodos metafísicos e decididos a realizar o paraíso na Terra, todavia adentramos o novo milênio bombardeados de provas de nosso pendor para a vileza. Além de memoráveis revoluções internacionais terem resultado em ditaduras, o Brasil – talvez último celeiro da esperança – viu o idealismo tingido de conivência ou venda tão logo a esquerda chegou ao poder.

A falta de perspectivas sequer encontra resistência na outrora prestigiosa *intelligentsia*, igualmente colocada em xeque. A figura do intelectual erigida por Zola ao publicar o destemido libelo antimilitar “Acuso!” (1898) chegou ao ápice paladínico com Sartre e seu decidido engajamento. Entretanto, depois de tanto desatino individual e coletivo, quem em sã consciência se arvoraria a apontar caminho para a niilista consumada que a humanidade acabou se tornando?

De toda maneira, Nietzsche pensou o niilismo como “força destrutiva, nascida da amargura e da decepção, mas também energia motriz, capaz de resultar em criação” (Biaggi, V.: 1998, 28). Para limpar tal ambivalência do aspecto de clichê de auto-ajuda ou de máxima oriental, resta o cerrado crivo que a realidade se configura sempre que lhe damos a devida atenção.

Assim, talvez nos seja facultado afirmar que parece remota a possibilidade de recuperarmos o elã político, porém o famigerado pensamento único não consegue

* Escritor e professor adjunto de Literatura Brasileira (UFRJ).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

conter o processo de popularização de alguns conceitos-chave desenvolvidos por Marx e outros revolucionários. Isso ganha ainda mais importância em nosso perverso país, onde manifestar descontentamento não é mais exclusividade daqueles poucos antigamente chamados de “conscientes”.

Retornando à estética, sabemos que buscar o novo é um verdadeiro anacronismo. Da mesma forma, a romântica noção de gênio foi enterrada de vez por fatores como a desaturação da obra de arte, a imensa variedade de veredas abertas à produção e o adensamento demográfico, com a conseqüente multiplicação do número de criadores em atividade. Contudo, resta a busca de originalidade, sem a qual reeditaríamos a camisa-de-força classicista. Podemos afirmar, por conseguinte, que continuamos habilitados a produzir o belo no sentido que Kant lhe empresta na *Crítica do juízo* (1790), enquanto correlato humano do sublime divino.

Finalmente, como estamos numa universidade pública, produzir reflexão não se afigura veleidade ou exorbitância, e sim dever nosso, enquanto pesquisadores financiados pelo povo. Decididamente não podemos tomar o vazio ético, o fim dos ismos e o pudor de propor rumo como embaraços à especulação. Ao contrário: mais que nunca urge abrir o *campus*, socializar intuições e achados, tomar parte nos debates em curso na sociedade. Se nos faltam respostas, sobram-nos perguntas e questionamentos. Deixar de formulá-los por conta do universalismo que desacreditou os intelectuais é menos modéstia do que corpo mole ou covardia.

É nesse espírito que refarei o percurso da Belle Époque francesa até os primórdios do Modernismo brasileiro, em esforço de triar uma herança extremamente fecunda, de modo a diferenciar os arroubos e experiências que apenas iluminaram limites daquelas propostas que continuam nutrindo as práticas literárias em território nacional.

Perenização da pluralidade

Costuma-se situar temporalmente a Belle Époque de maneira equilibrada, datando-se seu início em 1886 e estendendo sua vigência até 1914.¹ Encontramos o pico da euforia associado à sempre simbólica virada do calendário, quando zerar o passado implica apostar no porvir. Na passagem para o século XX, em especial, a

¹ É o que encontramos nas mais variadas fontes, a exemplo da obra de referência *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*, de Gilberto Mendonça Teles (1987).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

articulação dos trabalhadores prometia profundos avanços sociais, a valorização do inconsciente e do subconsciente ampliava as chances de conhecimento do ser humano, a invenção do aeroplano parecia confirmar nossa vitória contra essa força aterradora que é a gravidade e o advento do cinematógrafo estendia o encanto da ficção aos iletrados.

A então capital cultural do Ocidente experimentava toda essa excitação de maneira particularmente intensa, potencializada pela alegria de poder brindar à paz com os históricos inimigos das cercanias. Nos charmosos terraços dos cafés parisienses, as boêmias artísticas celebravam o sonho democrático e o fim definitivo das escolas. De lá para cá, a utopia foi desbancada pelo desencanto, mas a diversidade de pensamento e produção artística se firmou como perene. Sobreviveu ao assalto dos regimes de força e, se continua sofrendo as injunções do mercado, prevalece como vivência e horizonte.

A literatura brasileira contemporânea de qualidade não tem sequer traço do otimismo da Belle Époque, com a qual porém partilha a pluralidade. Ao lado de escrevinhadores e poetastros limitados à repetição de fórmulas, encontram-se ficcionistas e poetas que produzem com consciência, ocupam espaços próprios, publicam textos que nada devem ao que se faz lá fora e, em conjunto, constituem um vasto leque de estilos.

Acresce-se que o aumento da população alfabetizada – e, por extensão, do número de pessoas que escrevem – permite falar em efervescência. Só não podemos esquecer que tal ebulição se deve principalmente à miséria secular em que continuamos mergulhados. A leitura e a escrita sempre foram tão minguadas entre nós que parecem se destacar agora por contraste com um passado de densidade demográfica menor.

Por fim, se hoje há mais compatriotas produzindo textos é que a redação se tornou prioridade na comunicação humana, por conta dessa potente tecnologia que é a informática. Mesmo em domínios mais dados aos números do que às letras, impõe-se a necessidade de se redigir bem. No tocante à área literária, os sites e blogs aumentaram sobremaneira o espaço de criação e circulação, facilitando inclusive a exploração das vias abertas pelas vanguardas.

Herança depurada

O termo *vanguarda* se vincula a frente e enfrentamento, pioneirismo e ruptura – binômios de difícil ou impossível cultivo na atualidade. Igualmente discrepante de nossa época é a aposta no amanhã, o enaltecimento da velocidade, o aplauso aos símbolos do progresso, o ímpeto de demolir bibliotecas, o afã de acabar com os museus e a nefasta crença de que a guerra é a “única higiene do mundo”, conforme se lê no primeiro manifesto futurista, publicado no jornal francês *Le Figaro* de 20 de fevereiro de 1909.² Essas e outras palavras de ordem indicam o deslumbre pelos avanços tecnológicos e o pendor ultradireitista da turma de Marinetti, a qual em 1919 se transformou em porta-voz do Partido Fascista Italiano.

Como brotou ainda em 1905, o Futurismo é a primeira vanguarda de uma lista organizada cronologicamente. O caráter paradoxal de suas bandeiras gera um desconcerto salutar, na medida em que nos estimula a ser bastante críticos quando se trata de absorver esses movimentos fundamentais. É separando ética e estética que ficamos à vontade para apreciar as reivindicações futuristas que realmente importam: verso livre, imaginação sem fio e palavras em liberdade.

O verso sem limitações de métrica e rima vinha sendo praticado, mas ao virar divisa ampliou as chances de se firmar. Uma de suas primeiras e mais eloqüentes defesas verde-amarelas encontra-se no “Prefácio interessantíssimo” a *Paulicéia desvairada*, onde Mário de Andrade diz não achar “mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto” (1922, 20). A imagem do mitológico salteador que mutilava as vítimas é suficientemente forte para revelar a importância de se criar sem regras *a priori*, sob pena de não se satisfazerem as exigências expressivas do século XX e continuar se confundindo “fôrma” e “forma”, conforme se lê no poema-plataforma “Os sapos”, de Manuel Bandeira (1919).

Quanto à imaginação, sempre foi fiscalizada e contida, conforme se constata no alentado estudo empreendido por Luiz Costa Lima (1984, 1986 e 1988) sobre o empenho da Igreja, do Estado e de outras instâncias em mantê-la sob rédeas fortes e instrumentalizar seu uso. Mesmo em Kant, que na terceira *Crítica* demonstra que a arte resulta de um jogo capitaneado pela faculdade humana de que tratamos aqui, esta parece irresponsavelmente serelepe se comparada ao sisudo entendimento e à ponderada razão. Se nos é permitido dar mais um passo no sentido do desabuso

² Cf. Teles, op. cit., p. 85.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

interpretativo, podemos associar a imaginação a uma pipa – portanto, vocacionalmente etérea –, da qual os futuristas preconizaram o corte do barbante. Com o gesto não visavam fomentar a fabulação, e sim a lapidação da linguagem, do todo da estrutura à minúcia do fonema.

Assim, deslizamos até as palavras em liberdade, ou seja, alforriadas de amarras sintáticas e semânticas. Praticantes de ambas as desfeitas com as quais se vira de ponta-cabeça a gramática, os futuristas deixaram textos predominantemente transgressivos, dos quais se beneficiaram monumentos como *Ulisses*, de James Joyce (1922), e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1956). Com o tempo, o uso reiterado naturalmente reduziu o efeito do trato lúdico com a pontuação, da invenção de neologismos e da dilatação do significado até os pólos do *nonsense* e da polissemia. Todavia, o desgaste não impede que atualmente mesmo os textos regrados se beneficiem da existência de um território de exploração tão vasto que seus limites nem sempre se deixam discernir.

No mundo inteiro, arrostar regras perdeu o caráter de preceito e se restringiu a mais uma opção. Assim se explica que os poetas brasileiros em atividade se sintam à vontade para ir desde o desafio cabralino de criar na constrição até a entrega a construções tão sutilizadas que parecem brotar espontaneamente. Na prosa, as três grandes propostas futuristas ecoam em procedimentos como a incorporação de recursos da poesia, a diluição de sentido com vistas a minar a referencialidade e um notável polimento textual.

Intercâmbio e especificidade

Em lugar de comentar o Expressionismo e o Cubismo literários, talvez seja mais proveitoso tomar os dois movimentos em sua preponderância pictórica e, a partir daí, traçar paralelo com a produção textual. É o que faz Anatol Rosenfeld (1996) ao descrever o processo de “desrealização” migrando das artes plásticas para o romance.

Percebemos isso a partir de um rápido retrospecto com início em 1826, quando o francês Joseph Nicéphore Niépce fez a primeira fotografia. Como morreu logo, a glória coube a seu ex-sócio Daguerre, que treze anos depois apresentou o invento à Câmara de Ciência da França. O novo artefato teve um efeito devastador entre os pintores, que se viram suplantados na tarefa de reproduzir a realidade. A crise acabou se revelando profícua, pois forçou um aproveitamento mais seletivo dos dados externos, de modo a se reproduzir menos e se produzir mais. O primeiro resultado consistente chegou a

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

público em 1874, quando Claude Monet e amigos fizeram uma exposição da qual aflorou o nome Impressionismo.

Esse benéfico afastamento da mimese mais tacanha se desdobrou no Expressionismo, que decorreu do uso da subjetividade não apenas como ponto de passagem de elementos colhidos fora, mas também como fonte de conteúdo e forma. À deformação expressionista correspondeu a redução e o multifacetamento cubistas, e ambos os impulsos acabaram desaguando no Abstracionismo. Paralelamente, encontramos a poesia e a prosa fazendo percurso semelhante, para irem menos longe do que a pintura, mas ainda assim desobrigando-se de representar, aumentando o refinamento e logrando mais diferenciação.

Como a luta contra a representação é mais complicada no âmbito da prosa, voltemos novamente ao século XIX, dessa vez não para ver a emergência da imagem estática da máquina fotográfica, e sim da imagem em movimento do cinematógrafo. Inventado pelos irmãos Lumière em 1895, o novo dispositivo logo se prestou a veicular a ficção, da qual absorveu as técnicas narrativas mais eletrizantes, privilegiadas em folhetins, histórias policiais e enredos sentimentais.

Tanto quanto os pintores dos Oitocentos, os escritores dos Novecentos se viram obrigados a repensar seus materiais como forma de preservar a especificidade da produção. Para tanto, as proposições estéticas futuristas foram determinantes, na medida em que estimularam a experimentação, a partir da qual James Joyce fez brotar o romance moderno, que inaugurou uma linhagem paralela aos textos ficcionais condicionados a noções de gênero e satisfeitos em oferecer aquilo que o leitor já encontra na vida.

Uma das investidas mais contundentes da literatura contra a tarefa menor de representar deu-se no tocante às balizas espaciotemporais. Se a filosofia afirma que percebemos a realidade a partir do espaço (sentido externo) e do tempo (sentido interno), já em sua estréia, com *Perto do coração selvagem* (1944), Clarice Lispector embaralha a cronologia e a seqüência dos acontecimentos, cujos contextos são igualmente nebulentos.

Na atualidade seria um despropósito considerar boa apenas a ficção perpassada de radicalidade, de resto arriscada a repetir ousadias tão importantes em si mesmas que se mostram monolíticas. Resta, porém, a percepção de que essas experiências se projetam sobre toda uma faixa da prosa artística brasileira na qual detectamos a auto-

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

reflexividade e outros traços que possibilitam às narrativas não somente perspectivarem a vida, mas a própria literatura.

Quanto à poesia, desobrigou-se definitivamente de enredo, deu-se ainda mais ao significante e incorporou com afincos elipses e outros artifícios que, ao implodirem a conectabilidade, impõem ao leitor a releitura e a recriação – sempre levando em conta que nada é norma e tudo é escolha.

Abaixo a pose

Neste passeio pelas vanguardas com o duplo objetivo de focalizar seus principais traços e perceber suas ressonâncias no presente, o Dadaísmo se mostra entregue a uma gratuidade capaz de acabar de vez com a pretensão do artista a se sentir escolhido.

Criado em plena Primeira Guerra Mundial por um grupo de desertores que se sentiam fadados à fuzilação, o movimento encarnou a falta de sentido já no nome, escolhido a partir da abertura de um dicionário no qual se avistou o termo *Dada*, que em francês infantil quer dizer cavalo. Segundo o líder Tristan Tzara, a idéia foi usar como termo de batismo uma palavra que “fechasse todas as portas à compreensão e não fosse um -ismo a mais”.³

Essa desambição se explica à luz da desesperança, mas importa por denunciar a face negativa do importante sufixo, que ao longo do século XX passou da força à asfixia, de senha aglutinadora a pecha comprometedora. É o que se constata, por exemplo, em cartas de Mário de Andrade (2000) a Manuel Bandeira nas quais o poeta paulista afirma que não se acha modernista e sim moderno, ou seja, em vez de integrar uma corrente com projeto para o mundo, não passa de alguém inevitavelmente imerso em seu tempo.

O absurdo e a despretenção que cercaram o surgimento do Dadaísmo deixam-se ver também nos escritos de seus participantes, estrangeiros exilados numa Suíça neutra, porém circundada pela violência. Entre os textos, encontram-se versos compostos unicamente de onomatopéias, numa das entregas ao puro significante mais significativas de que se tem notícia. Acha-se uma receita para fazer um poema a partir de palavras retiradas aleatoriamente de um saco. Há relatos de sessões de leitura de

³ Apud Teles, op. cit., pp. 130-1.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

manifestos em que a diminuição paulatina do número de presentes indica a pequenez e a chatice das reuniões dos grupelhos ditos incendiários.

Assim, ridicularizou-se qualquer pedantismo alimentado pela produção artística, intelectual ou política. No campo da criação, jogou-se uma pá de cal sobre a aura, já bastante abalada por fatores como a reprodutibilidade técnica, conforme aponta Walter Benjamin (1936). Nas esferas contíguas da ética e da reflexão, prenunciou a derrocada da imagem do pensador e do militante como seres supostamente dotados de tino.

Em nossos dias, ninguém com um mínimo de senso crítico ousaria se acreditar à frente ou acima dos semelhantes apenas por lhe caber uma atividade mais intelectual que braçal, mais marcada pela criatividade do que pela repetição, mais dada ao público do que ao privado.

Nas letras, tem-se mais que nunca consciência de que aquilo que um dia se denominou obra-prima é, na melhor das hipóteses, um *work in progress* sem perfeição à vista. A modéstia parece ainda mais de bom-tom se olhamos para o passado de nossa literatura, onde encontramos um razoável rol de poetas e prosadores que conseguiram combinar tão bem talento, tenacidade e condições de emergência que parecem sombrear o presente.

Contudo, se buscamos nas vanguardas estímulo para continuar escrevendo, encontramos-lo no próprio sucedâneo do Dadaísmo, o Surrealismo, que resultou da constatação de que o fim do conflito mundial impunha perseverança na atividade, a despeito da certeza de que o novo não podia mais nortear as buscas, a serem pautadas, no entanto, pela perseguição desse dado eminentemente romântico e sempre atual que é a originalidade.

O humano redimensionado

Michel Foucault se refere a Marx e Freud como grandes exemplos do que chamou de "instauradores de discursividade" (1969), talvez maior elogio que se pode fazer a pensadores, ao considerá-los com rigor reflexivo e, ao mesmo tempo, capazes de escapar aos enredamentos passíveis de atingir a produção científica. Pois bem: os dois se encontram na tríade eleita pelos surrealistas, integrada também por Rimbaud.

Se utilizamos os três como fios condutores até o ideário do movimento, vamos encontrar os líderes André Breton e Louis Aragon desejosos da revolução e empenhados em eliminar o fosso entre povo e arte. Vemo-los entregues a investigações oníricas, portanto dispostos a incorporar à criação o contributo do

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

inconsciente e do subconsciente. Constatamos que adotaram a mesma inquietação com que o poeta de *Une Saison en enfer* (1873) escapou à mumificação que costuma ameaçar os círculos literários.

Como todo aproveitamento supõe depuração, Marx tem sido revisto à luz do fim das utopias. Livres de patrulhas ideológicas, podemos apreciar desde poemas e ficções umbilicóides até escritos que, por abrirem o escopo, trazem subjacentes as descobertas do autor de *O capital*. Nesse sentido, dois exemplos bem-sucedidos são Drummond e Graciliano Ramos, cujo sentimento do mundo encontra equilíbrio no zelo formal.

Quanto à Psicanálise, torna-se cada vez mais patente a impropriedade de se usar seu repertório para interpretar a criação. À análise literária pouca importância tem, por exemplo, inventariar os complexos impostos por nossa racista sociedade ao fenômeno que foi Machado de Assis, tanto quanto é de somenos importância dissecar o homoerotismo na prosa caprichosa de Caio Fernando Abreu. Contudo, os desvelamentos feitos por Freud são muito estimulantes para quem cria, na medida em que estimulam a entrega, sem censuras, ao aparentemente ilógico. Assim, preserva-se o essencial da escrita automática proposta pelos surrealistas. Agora, uma vez colocadas no papel, as palavras precisam ser submetidas a peneiras variadas, de modo a ganharem o que Auerbach chamou de "dignidade estética" (1959).

Por fim, mantenhamos em mente esse ícone do inconformismo chamado Rimbaud, que deu as costas às facilidades, abriu-se para o desconhecido, retirou o verbo das vísceras, viu o texto para além dos gêneros e, com seu desejo de "mudar a vida", certamente estimulou nossos modernistas a enfrentar o *establishment* e usar o legado vanguardista para finalmente nos libertar literariamente do Velho Mundo.

Oswald vagamundo

Como sempre aconteceu em nossa trajetória de nação colonizada, mais uma vez fomos buscar no além-mar as tendências estéticas destinadas a se disseminar planeta afora. Vale ressaltar, porém, que as propostas vanguardistas foram nossa última grande importação, afinal, depois de se voltar para seus próprios materiais, que faltava à literatura inaugurar? Restava, isso sim, o trabalho a ser realizado por poetas e prosadores das diferentes latitudes. Em nosso caso, a consciência literária se somou à consciência política para resultar em produtos impregnados de brasilidade.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Um dos grandes responsáveis pela nova safra foi Oswald de Andrade, que já em 1912 fez um *tour* pela França e outros países durante o qual se embebeu do espírito vanguardista. De volta a São Paulo deu asas cada vez mais soltas à própria iconoclastia e, em 1916, publicou trechos de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), considerado um verdadeiro divisor de águas da prosa nacional por analistas tão diferentes quanto Antonio Candido (1970) e Haroldo de Campos (1964).

De fato, o romance é um concentrado de novidades, a começar por sua composição fragmentária, reflexo a um só tempo do estilhaçamento da visão de mundo e da canibalização da estética cinematográfica. Ao se limitar a eventos aparentemente estanques e colhidos na própria existência do autor, o enredo atesta uma mudança decisiva no tocante ao aproveitamento da imaginação, que no século XIX valia principalmente pelo poder de fantasiar histórias e, com a crise da narrativa, passou a importar muito mais pela capacidade de recriar a linguagem. No texto oswaldiano, este último uso se mostra com toda evidência no fato de vários trechos parecerem poemas.

A essa poetização da prosa correspondeu a prosificação da poesia em *Pau-brasil* (1925), no qual Oswald desceu a nível rasteiro o verso, tradicionalmente resultante do uso mais refinado do idioma. A exacerbação do coloquialismo e a adoção do deboche são alguns dos recursos com os quais o modernista insuflou vida a uma forma de expressão que os parnasianos haviam levado ao máximo do aristocratismo e da assepsia.

Para rematar a subversão de gêneros, Oswald fez propostas cáusticas e irreverentes como o *Manifesto antropófago* (1928), que se mantém atualíssimo nestes tempos globais, ao defender a assunção de nossa raiz verdadeiramente selvagem de modo a devorarmos quem quer que se meta a nos colonizar. Da mesma forma que o guerreiro indígena se fortalecia ao deglutir o inimigo, podemos ir ainda mais longe em nossa produção caso ingiramos conscientemente o que nos chega das matrizes imperialistas.

Em suma, Oswald foi um literato no sentido mais amplo possível, pois pensou em profundidade nossas letras, para revolucionar a poesia e a ficção, o ensaio e o teatro. A essa febril produção associou uma energia para a militância que o fez um grande descobridor de talentos, com os quais articulou nosso maior movimento artístico-literário de todos os tempos. Entre seus parceiros, aquele que mais contribuiu para o feito certamente é o outro Andrade a que se dedicam os próximos parágrafos.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Mário traça

Ao espírito andarilho de Oswald contrapunha-se o amor de Mário por São Paulo, de onde saiu apenas para imersões nas brenhas sul-americanas e no Nordeste, além de uma estada no Rio de Janeiro durante a qual se disse saudoso da cidade natal. Sua absorção da nova estética se deu principalmente por meio da leitura da revista francesa *L'Esprit Nouveau*, da qual retirou o essencial desses mistos de teorização e profissão de fé que são o "Prefácio interessantíssimo" (1922) e *A escrava que não é Isaura* (1925).

A Mário coube publicar o primeiro livro modernista – *Paulicéia desvairada* (1922) –, no qual funde subjetividade e existência coletiva, usa palavras do dia-a-dia para retratar cenas cotidianas e se aproveita do à-vontade vanguardista no trato da forma para se deixar conduzir pelo pulsar urbano da capital talhada para o Futurismo. O desenvolvimento econômico e a mistura de sotaques eram alguns dos muitos indícios de que à terra dos bandeirantes caberia o papel de locomotiva material e cultural.

Todavia, Mário diferenciou o bairrismo que incitava à criação daquele passível de resvalar em narcisismo ou puro apreço pela máquina. Disse que só incorporaria os traços de modernidade que seus próprios escritos demandassem e ofereceu o cidadão cenário que tanto amava a Macunaíma, filho dos confins, portanto propício à costura de causos dos quatro cantos do país. Ao resgatar o que o povo cristalizou no folclore e em outras manifestações, o poeta, prosador e ensaísta fincou as sementes vanguardistas definitivamente nos trópicos – onde os frutos continuam nos alimentando.

Resgate da exclamação

Nas páginas anteriores, encontram-se restrições e reservas à animação dos ditos anos de ruptura, arruinada por guerras de dimensões nunca vistas, pactos monstruosos – como aquele firmado entre Stalin e Hitler – e traições de todo tipo aos ideais de melhoria do mundo. Nos exíguos limites da estética, a descrença na orquestração benfazeja do coletivo inibe tentativas de articulação e deixa no ar a incômoda suspeita de que a originalidade é menos meta que visa à produção plural do que condicionamento imposto pelo individualismo.

Contudo, a desilusão e a desconfiança não conseguem ofuscar o fato de a parcela mais rentável de nossa literatura atual ser, em alguma medida, filha do Modernismo. Se não temos motivos para acreditar que o Brasil finalmente deixará de parecer o país

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

do futuro, nem por isso podemos perder a perspectiva histórica, que nos possibilita enxergar que, exatamente cem anos depois de nossa independência política, a Semana de Arte Moderna inaugurou um novo momento. A partir de então a poesia e a prosa tupiniquins passaram a se espelhar em si mesmas e atualmente se caracterizam por uma produção copiosa.

Assim se explica o tom quase exclamativo do título deste texto, que se pretende homenagem aos movimentos que transformaram radicalmente o fazer artístico e defesa da manutenção do que há de melhor no espírito vanguardista.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. "Prefácio interessantíssimo". [1922]. In: *Poesias completas*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: [s. n.], 1925.
- _____. & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2000.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- _____. *Pau-brasil*. [1925]. In: _____. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. *Manifesto antropófago*. In: *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, nº 1, maio de 1928.
- AUERBACH, Erich. "The Aesthetic Dignity of the *Fleurs du Mal*". [1959]. In: *Scenes from the Drama of European Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. "Os sapos". [1919]. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". [1936]. In: _____. *Obras escolhidas I - magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BIAGGI, Vladimir. *Le Nihilisme*. Paris: Flammarion, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. "Miramar na mira". In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difel, 1964.
- CANDIDO, Antonio. "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade". In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- COSTA LIMA, Luiz. *Controle do imaginário - razão e imaginação nos tempos modernos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* [1969]. Lisboa: Vega, 1992.
- JOYCE, James. *Ulisses*. [1922]. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

KANT, Immanuel. *Crítica do juízo*. [1790]. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

RIMBAUD, Arthur. *Une Saison en enfer*. [1873]. Paris: Gallimard, 1999.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. [1956]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ZOLA, Émile. "J'accuse!" *L'Aurore*, Paris, 13 de janeiro de 1898.

ALEXANDRE MORAES E CASÉ LONTRA MARQUES

“O poema só é possível se a cada momento enfrentamos as mudanças de significado e significante que a língua, em sua intensa movimentação, vai propondo”

Alexandre Moraes e Casé Lontra Marques vivem em Vitória, capital do Espírito Santo, onde cada um desenvolve uma obra que já se compõe de vários volumes de poesia. Agentes dos mais ativos da cena literária capixaba, aproveitam as facilidades oferecidas pela internet para se manter articulados com os pares do restante do país.

Em 2010 lançaram a Aves de Água, para publicar escritos em versos, mas também ensaio, ficção e peças teatrais. A ideia é produzir livros baratos, mas bem cuidados, em papel linho, com prefácio e outros elementos caracterizadores da edição crítica. A julgar pelo sucesso do lançamento dos primeiros títulos – em cuja noite de autógrafos venderam 239 exemplares –, a editora se firmará rapidamente como uma alternativa para os autores locais.

Na entrevista a seguir, realizada pelos estudantes de graduação em Letras da UFRJ **Luiz Gustavo Câmara Nunes** e **Rafael Lemos**, os dois poetas falam de suas várias frentes de atuação, seus respectivos processos de criação e as peculiaridades da vida literária fora do eixo Rio-São Paulo.

Cada poeta tem uma maneira particular de produzir: alguns gestam interiormente o poema antes de escrever, outros partem de um verso para desdobrar os demais... Falem um pouco sobre o processo criativo de vocês.

Alexandre Pois é, cada poeta possui um *modus operandi*, por assim dizer... O meu depende das relações que estou estabelecendo com a vida naquele momento preciso. Poesia é um modo de habitação – tentativa infinita de estar e ser – e significa operar com formas e sentidos. Disciplina imprecisa de escrita mais as impossibilidades e limitações da vida de escravidão, quer dizer, de trabalho, dão as tonalidades de minha situação na hora de escrever. Faço versos praticamente todo dia, pois o poema nasce do contato com o mundo, de sua transformação diante de sujeitos múltiplos e, para haver poema, é preciso não se afogar na água do cotidiano e sua desmundialização. Em outras palavras, o mundo se encontra ao mesmo tempo como dádiva e negação e, nisto, a ação das escritas e falas faz da dádiva do mundo um mundo efetivo. Processo de inserção, de perseguição, de transformação e, então, a possibilidade de uma outra água, a do poema. Poesia é também estar na língua e, como digo num texto de *A sequência de todos os*

passos, faço tudo para entrar na língua. Com a língua mantemos relações complexas: não podemos sair e temos de entrar. A poesia diária tenta resolver essas questões. Trabalhar cotidianamente e no significado do dia é uma das formas de escrita, de estar na casa-mundo, de adentrar a língua. É preciso criar territórios, deslizar sobre expansões de sentido, reinventar a história dos passos a cada manhã em que se escorrega pela língua. Não concebo o poema antes, nem durante nem depois de colocá-lo no papel: o poema tem outro tempo, o poema é sempre, todo dia, toda hora, todo segundo, faz-se no instante-já, que se altera infinitamente a cada passo concreto sobre o dia e a noite.

Casé Exercito a escrita como um modo de existir intensamente, por entre ares tantas vezes rarefeitos. Não saberia definir, para as minhas práticas de fala, um processo único de criação, sobretudo porque tenho procurado fazer possível uma palavra em incessante oscilação. Com alguma inquietude, vejo não apenas os impulsos, mas as meditações se proliferarem por territórios imprevistos, explorando métodos, percursos, corpos diversos. Noto que costumo propagar tentativas de texto moduladas em comunicação, tanto quanto em confronto, com campos antes desconhecidos, ainda que tateados por ritmos imprecisos, mas incessantes.

Como vocês começaram? Como descobriram a inclinação para a escrita, para a palavra poética? Houve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente?

Casé Acredito que o começo da escrita é uma experiência cotidiana, que não se encerra nem se inicia na composição de um texto; a criação poética configura uma vivência, não raro originária, da linguagem, interrogando a própria existência, ao dedilhar, desorganizando-se, uma nova dimensão para a realidade.

Alexandre Convivo com a poesia desde menino, pois meu pai pregava poemas nas paredes, no banco do carro, nos tijolos, no cimento do quintal e por aí vai, quer dizer, doido a mais que, como uma espécie de Riobaldo, “rezava para desindoidar”, como ele mesmo dizia, ainda que de forma menos culta e mais estranhamente parnasiana. Jamais quis publicar um livro, mas vivia poesia até quando apertava parafusos. Quando eu saía para viagens mais longas, ele se despedia mandando-me “olhar as nuvens e sentar ao relento”. Descobri posteriormente que isso parecia com Hölderlin e, bem depois, com Heidegger.

No entanto, nunca senti uma inclinação pessoal, tampouco tive um insight ou coisa parecida, como quem descobre um móvel interior ou vocacional. Ao contrário, fazia tudo para não estar em poesia. Quando o Casé veio morar perto de mim, parei de lutar contra a poesia, pois aprendi com ele que não se foge do lugar que habita

todos os lugares e que só me é possível habitar o mundo poeticamente. Nunca me cansarei de agradecer ao Casé por me devolver ao relento sobre o qual meu pai me mandava sentar; e lembro sempre daquele texto: "A casa do poeta é ao relento". Sempre estive neste relento, mas lutei contra até conhecer o Casé e ser devolvido tranquilamente ao lugar em que sempre estive.

Desde então parei de sofrer, voltei a publicar e, efetivamente, pensar-me não como uma espécie de teórico, de pessoa que tenta a filosofia mas não a poesia. A poesia é um lugar do qual jamais saí e no qual jamais entrei, porque jamais deixei de reorganizar o que a língua me doa como forma possível de estar no mundo e nos mundos em estado de viver. Viver para mim é estar com um poema pendurado na cabeça ou em algum lugar da casa.

Vocês têm alguma dificuldade em apresentar ao público um poema ou livro ainda incompletos?

Alexandre Não, de forma alguma, até mesmo porque toda poesia é um exercício. A pergunta me remete a Borges: acredito que a gente publica para parar de mexer no livro, como ele mais ou menos pensava. Claro, quando o poema ainda é uma possibilidade de apreensão, fica difícil mostrar a alguém. Mas mostro o que posso – e existem aqueles coitados que sofrem comigo os textos.

Casé Não me oponho a expor uma produção ainda não concluída, desde que algo já se tenha delineado, de modo a deixar entrever, com alguma concretude, a proposição de um sinal, talvez sutil, de sentido. Por outro lado, há determinados estágios de texto que são ilegíveis, o que impede a leitura, mesmo que atenta. Em geral, minhas composições demoram a ganhar contornos precisos, momento que não prorrogo, mas tampouco antecipo. Gosto de participar de uma respiração mais vasta, que se reorienta insistentemente.

Como vocês vivem o ato de recitar?

Casé Se não repudio a recitação como um modo de recepção poética, também não me voluntario para a sua efetivação; há ocasiões em que leio meus textos, mas não o faço com grande prazer. Creio em muitas vozes, nem todas audíveis; não são insignificantes os instantes, no entanto, em que persigo estruturas, sintaxes de potencialidades dramáticas.

Alexandre Estive no Rio e vi que a Heloisa Buarque de Hollanda tem razão ao destacar a relevância atual da fala, do recital. Há um movimento de recitais, uma necessidade muito grande da fala do poeta ou de alguém recitando o texto. Em

alguns momentos eu preferiria um leitor mais solitário e atento, mas não tenho problemas com a fala direta do texto. Alguns meses atrás, gravei áudios para o site *viceverso* e gostei do resultado, o pessoal trabalhou super bem.

Agora, morro de medo das performances que, boas ou não, se afastam do que a poesia sempre se propôs a ser: arte do pensamento e da palavra. O pensamento pode ser proferido em voz alta, mas receio esquecermos que a coisa toda foi feita para pensarmos/sentirmos. Frequentemente vemos oralizado um romantismo rebaixado, tenebroso, uma visualidade também rebaixada e não menos tenebrosa, um fazer confessional desidratado demais para chamarmos de poesia oral (ou mesmo oralizada e oralizável) ou coisa que o valha. Mas moda é dominação e, olhando por outro lado, isso tem tudo a ver com a literatura feita para um mercado ávido de shows popinhos e com pouca gente realmente lendo/pensando/sentindo. Basta ver como a maioria das editoras e livrarias trata a poesia, sobretudo a atual.

Como anda a cena literária no Espírito Santo?

Alexandre O Espírito Santo e o restante do país fora dos famosos "eixos" têm uma cena literária com muitos entraves, provinciana e cheia de percalços. A poesia sempre despertou interesse por aqui, mas, como não poderia deixar de ser, a coisa anda a passos bem pequenos e as dificuldades são enormes. A UFES tem algum fôlego literário, mas também enfrenta problemas muito sérios no tocante à produção, edição e divulgação de ficção e poesia.

Casé Receio não ter meios de responder; talvez devêssemos recorrer a um mapeamento paciente, em meio aos intrincados desígnios do circuito literário. Por enquanto, prefiro pensar uma possível inserção – na língua, na história, no tempo – de estímulos, tanto quanto de ensurdecimentos, nem sempre submissos.

Casé, em seu livro Mares inacabados (2008) há bastante prosa poética e versos lineares. Já em Campo de ampliação (2009) se destacam os versos fragmentados e o aproveitamento espacial da página. Finalmente, em A densidade do céu sobre a demolição (2009), você volta à prosa poética, ainda que continue cultivando versos fragmentados. Essas mudanças se deram espontaneamente ou obedeceram a algum plano de aperfeiçoamento estético?

Casé Agradeço a leitura cuidadosa do que tenho produzido, em especial dos livros mencionados. Não com segurança, mas com dedicação, posso dizer que procuro habitar escritas múltiplas, entre desejos, ansiedades, delírios e atrocidades tantas vezes informes; os textos que me habitam, enquanto os tateio, são construídos com o imprevisível. Há momentos em que me percebo compondo organismos

rítmicos, mesmo que aparentemente se entreveja na página uma formatação seja de verso, seja de prosa. Manipulo estilhaços, detritos, fragmentos reelaborados por vozes, por voltagens dispersas, que se indeterminam, disseminando-se como claridades – pelo menos para mim – inesperadas.

Alexandre, em seus textos chama a atenção a relação entre tempo, espaço e movimento: o tempo aparece em sua face cronológica; o espaço surge como corpo, matéria; o movimento se dá na própria interrelação entre esses dois elementos. Essa combinação entre os três elementos é consciente?

Alexandre O movimento é na língua, da língua ao mundo e do mundo para a língua. Vivo em estado de movimento e contato, portanto de tempo e, sobretudo, de construção, quer dizer, de espaço. Procuo ir sentindo/pensando a habitação para estar, e isso é encontrar e saber, como diz o Casé, que “só o tempo sabe seu rosto / no espelho da instabilidade”. No rosto que se desloca, no sentido instável que se evola infinitamente, construindo fluxos e regiões, o tempo e o movimento se espacializam. O poema é uma forma de nos mantermos em movimento e observarmos o estado de penúria e gozo em que estamos inseridos: injustiças sociais de toda ordem, fomes, inanição intelectual, estupidez política, pobreza linguística, incapacidade existencial e todo o prazer do mundo, além de sua aventura de significação. O poema só é possível se a cada momento enfrentamos as mudanças de significado e significante que a língua, em sua intensa movimentação, vai propondo. O mais é o hábito, o fóssil, o monstro que habita a língua, a doxa, como diria Barthes. Buscar o tempo não é um exercício escolástico, fútil, mas procurar compreender a movimentação do sentido e do sujeito na língua e nas ilhas de história em que nos encontramos.

EDUARDO TORNAGHI**“Minha busca na favela, rua, cadeia, puteiro ou lavoura é seguir a lição de Mário de Andrade, Villa-Lobos e Guimarães Rosa”**

Em Eduardo Tornaghi, ética e estética se fundem de uma maneira muito particular. Filho do que Gilberto Freyre chamou de casa-grande e beneficiado logo cedo pelo sucesso televisivo, o ator trocou a facilidade pela entrega a projetos pouco ou nada rentáveis, que leva adiante com muita dedicação.

Apaixonado pela boa literatura, pode ser visto animando vários saraus da cidade do Rio de Janeiro, com destaque para o Pelada Poética, que organiza nas noites de quarta-feira na Praia do Leme, em frente ao quiosque Estrela de Luz. Também pode ser encontrado pela internet no Papopoético (<http://papopoetico.blogspot.com>), no qual veicula suas gravações de poemas brasileiros de todos os tempos.

Na entrevista abaixo, concedida por e-mail a **Leo Martins** (graduado em Letras pela UFRJ), Eduardo traça um rápido panorama da vida literária nas últimas décadas e fala sobre diferentes maneiras de se conquistar leitor para a poesia. Com a modéstia de sempre, também comenta sua primeira incursão no campo autoral: o volume de poemas *Material de rascunho*, vindo a lume em 2009.

Você nasceu em 1951, portanto atravessou parte da adolescência e a juventude sob o regime militar. Como foi essa vivência de chumbo para um filho de almirante que fazia poesia?

Com ele aprendi que você pode ser de direita sem deixar de ser civilizado ou interessado no bem comum. Ele conspirou contra o governo Goulart, trabalhou no governo do Castelo e se afastou quando a brutalidade se instalou, amargando um duro ostracismo. Debatíamos política abertamente e ele respeitava minha posição. Lembro do dia em que, após uma defesa apaixonada de tese, cheia de cifras e citações, ele me perguntou quais eram as minhas fontes. Percebi no ato que estava repetindo um monte de coisa que só sabia de ouvir falar e fui tratar de fundamentar meu discurso. Noutro momento, pegava o violão e brincávamos de improvisar quadras no andamento.

A convivência política e poética com ele me ensinou a aceitar o contraditório. Entre direita e esquerda, por exemplo, foi se formando em mim a convicção de que a militância essencial é pelo respeito. Qualquer ideal precisa ser balizado pelo respeito ao outro, respeito à mediocridade (é duro de aceitar, mas a mediocridade é a média, portanto a maioria, portanto o voto vencedor) etc. Durante a guerra ele

comandou um caça-submarino. Os navios viajavam em comboios para se proteger de ataques. Ele me ensinou o óbvio: a velocidade do comboio é a velocidade do navio mais lento. Não adianta seu navio ser veloz; se você se adianta do grupo, vai ser torpedeado. Se quiser andar mais rápido, tem que ajudar o navio mais lento. A sociedade e cada um de nós é um comboio. Temos de encontrar e melhorar o que é mais lento, na sociedade e em nós mesmos, se quisermos andar mais rápido. Para isso, é necessário o olhar respeitoso, que enxerga em vez de presumir, pois frequentemente a lentidão se disfarça em erudição e a rapidez se confunde com analfabetismo.

Logo cedo você se tornou um galã global muito assediado, com direito a capas de revista e roupa rasgada. No entanto, em vez de se acomodar na fama, mostrou-se crítico em relação à glamorização e ao direitismo da tevê brasileira. Isso explicaria a redução paulatina de sua participação em telenovelas?

Fazer novela é muito legal. Um mergulho de meses num trabalho incessante é um sonho para um ator. Acho que, no fundo, saí da tevê pelo mesmo motivo que saí do PC, do serviço público, da Igreja, da universidade etc. Gosto de pensar que sou um lobo solitário, mas o fato é que sou uma ostra. À parte isso, não conseguia me enquadrar no papel de "privilegiado" numa sociedade tão excludente. Muitas vezes me senti mal por ser "protegido" da multidão. E pior, senti o gosto da corrupção. Ser famoso é um pequeno poder, mas é suficiente para nos levar a erros perigosos. Todo poder corrompe, e o processo é extremamente sutil. Você não precisa ser um fdp interesseiro e egoísta para ser corrompido, ao contrário. Frequentemente a corrupção se disfarça nas suas melhores qualidades, e pronto, sem que se perceba você já está achando que é melhor que os outros: mais generoso, mais lúcido, seja o que for. O que me salvou é que sou competitivo e covarde. Fiquei com medo de enfrentar tanto apetite pelo sucesso e caí fora, deixa para quem quer mais do que eu. Mas às vezes bate uma síndrome de abstinência – que a fama e o privilégio viciam.

O distanciamento em relação à televisão ocorreu paralelamente à crescente entrega a textos propriamente literários, vale dizer, abertos à vida mas também à criação. Mostra disso foi tentar montar um espetáculo teatral com a prosa de Guimarães Rosa e, posteriormente, gravar uma série de pequenos filmes com versos de um rol de poetas que vão de Bandeira e Mário de Andrade a Gullar e Leminski, passando por Secchin e contemporâneos ainda pouco conhecidos. Por favor, comente sua relação, como ator, com a palavra tragada pelo prosaísmo e o verbo vivificado pela imaginação.

Sempre gostei de ler. Tive a sorte de ser bem apresentado à literatura. Ela se mostrou uma alternativa ótima quando perdi meu sócio, que era a alma de nossa produtora. Com a morte do Luiz Armando e as mudanças drásticas no esquema de produção teatral (tornando o teatro muito mais caro de fazer), fiquei meio sem opção. Daí, peguei meu amor pelos livros e fui para a rua. Então descobri a internet e a possibilidade de fazer o que me desse na telha.

Bem, se a palavra for “tragada” pela prosa de um Graciliano, vou amar. Aprendi a ler com prazer, saboreando como experiência vivida e viajando em intenções e sensações. No teatro descobri que falar é como dançar ou abraçar alguém. O ser humano tem necessidade de se expressar, comunicar, sentir que tocou o outro, que dividiu com ele algo que viveu. Esse é o trabalho do ator. Tocar o outro com uma experiência viva. Quando acontece um encontro verdadeiro, você vive um tipo de orgasmo, aí sabe que naquele momento foi artista. Nesse caso, independe de ser prosa ou poesia, importa que a palavra (com seus silêncios) esteja viva e ecoe. Quando o material é boa literatura, fica muito mais fácil e divertido.

Em 2009, o ator finalmente virou autor e lançou o volume de poemas Material de rascunho. Como foi a passagem de intérprete a produtor de poesia?

Foi um exercício muito legal. Algumas travas e muita preguiça atrasaram demais minha entrada na brincadeira. Foi preciso que o Cairo (Trindade) viesse me alugar o ouvido: “Você tem que escrever!”. Resisti um pouco, mas não encontrei nenhum argumento válido além da preguiça, daí fui fundo. Vou ser sempre grato a ele. Toda vida tinha escrito coisas que nunca desenvolvi, algumas delas sobreviveram para chegar ao livro. Mas o dito não se chama *Matéria de rascunho* à toa. Foi um rascunho mesmo, um ensaio para poeta. Comecei a estudar e experimentar as diversas formas e não-formas da poesia e o resultado do estudo compõe o livro.

O fato é que escrever dá um trabalho enorme. “Lutar com as palavras” é duro, frustrante quase o tempo todo, você fica se sentindo um idiota, incapaz de exprimir direito qualquer coisa, mas quando sai o gol... O momento em que você sente que disse qualquer coisa que valha a pena compensa tudo. Ou melhor, revela. Revela o quanto a frustração, a sensação de idiotia, eram apenas a força à frente da realização.

Tem-se a impressão de que a poesia lhe possibilitou fundir as militâncias política e literária. A primeira sempre o manteve à esquerda e hoje talvez explique sua dedicação a dar aulas de teatro para comunidades carentes. A segunda o levou a um mergulho tal que o faz escrever versos, interpretar poemas alheios e animar saraus. Mesmo que realização seja uma palavra inadequada para a precária

existência humana, pode-se dizer que você se encontra mais próximo dela do que nunca? Por quê?

Realização é palavra para fim de jogo, mas sim, estou fazendo o que gosto e podendo desenvolver bastante uma parte que só depende de mim. Quanto à militância, penso assim: é parte do meu espírito a ideia de missão. Acho que tudo que fiz na vida, namorar inclusive, tinha um propósito ético e moral (isso embasou grandes besteiras). Não imagino fazer nada sem me questionar sobre a propriedade do ato. Hoje que esquerda e direita estão sendo repensadas como conceito, ousou afirmar que sempre fui um conservador revolucionário (e bunda mole). Tenho para mim que o ser humano tem dois impulsos necessários que sustentam suas ações: o da cooperação e o da competição. Para mim estão à esquerda os que privilegiam a cooperação como princípio de organização e/ou atuação social, os outros à direita. Mas minha busca na favela, rua, cadeia, puteiro ou lavoura é seguir a lição de Mário de Andrade, Villa-Lobos e Guimarães Rosa. É buscar a raiz do meu mundo. Se quero ser antena, preciso me antenar no que realmente importa.

Ah, se alguém souber como posso ganhar algum com isso, a família, penhorada, agradece.

Que paralelo você traçaria entre as últimas quatro décadas no tocante à escrita e à recepção de poesia em nosso país?

Sinceramente, não sei dizer. Não sou literato, sou amador. Sinto que a poesia sempre esteve presente. A época dos jornais (veículo de palavras) foi de bastante exposição, os grandes poetas tinham muito espaço. Quando Drummond morreu, essa época tinha acabado. Os grandes cronistas também sumiram. Mas acredito que apenas da mídia. Nas feiras nordestinas, nos galpões gaúchos, na Praça XV e nos botecos, a poesia nunca deixou de ser praticada. A garotada foi achar o rap ou o CEP 20.000 e continuou a poetar porque a gente precisa disso. Os poetas se organizaram em grupos fechados apenas nas classes média e dominante das grandes cidades. Algo tão pouco "prático" não andava bem-vindo ultimamente, mas a verdade se impõe. A poesia volta a aparecer porque é necessária. Antídoto para coisificação que nos assola, mesmo desejada, incomoda.

Arriscando-me a ser redundante, como você, com a experiência de todos esses anos de militância poética, avalia este momento tão especial para a poesia, que, mesmo vendendo pouco, se vê centro de uma verdadeira profusão de saraus, cafés literários, feiras e festivais?

É uma demanda da natureza humana. Em vez de "homo sapiens", nossa espécie poderia se chamar "me engana que eu gostus". A atração da resposta fácil, da

pílula, do botão, do ter parece irresistível. Tão mais fácil acreditar no felizes para sempre do que pensar que tem que construir todo dia, tão mais fácil culpar a falta de dinheiro pela não felicidade... Daí a aposta no pragmatismo do mercado, a sensação de que assunto sério é a cotação do dólar, o resto é besteira. Mas lá no fundo, a vida bate e demanda completude. Então você, fazendo poesia, de repente se descobre a boia em que um bando de afogados vem se agarrar. Acho que esse é só um momento do movimento natural de sístoles e diástoles que é padrão de tudo que é vivo. Aparece, desaparece, mas está sempre lá.

Sabe-se de seu imenso apreço por Manuel Bandeira. A simplicidade é fundamental para a poesia?

Gosto mesmo. Acho que fundamental é ser genuíno (anagrama de ingênuo, como aprendi numa das entrevistas do livro *Papo contemporâneos 1*). Se você é complicado, é preciso que sua poesia também seja. Talvez seja uma característica do grande artista mostrar como é simples o que nos parece complicado.

Mesmo nas faculdades de Letras, encontramos um percentual razoável de estudantes dizendo da dificuldade de curtir ou mesmo compreender a poesia. Se fizéssemos uma enquete junto à população como um todo, então, a acolhida de escritos em versos se mostraria ainda mais problemática. Na luta titânica para mudar este quadro, certamente têm imensa importância iniciativas como a sua, de interpretar poemas na frente da câmera e disponibilizar as gravações no Youtube. Gostaríamos que falasse sobre esse projeto como um todo, indo das condições de produção à resposta do público.

Além de a escola ser planejada para convencer a garotada de que estudar é chato, nada no ritmo de hoje parece favorecer a concentração. As pessoas, que já tinham dificuldade de focar na leitura, agora não conseguem ouvir. Não é à toa que filmes e peças de teatro estão cada vez mais curtos. Vamos ver aonde isso vai dar. No blog *Papopoético*, um dos objetivos é contagiar, despertar o prazer de ler. Por isso estou o tempo todo com o livro na mão. Quando a gente vê alguém se divertindo de verdade, dá vontade de brincar daquilo também, né?

Como alguém que tem amigos de longa data dedicados à docência universitária mas cultiva uma persona que não tem nada a ver com a acadêmica, o que sugere que as faculdades de Letras façam para aproximar o campus e a cidade?

Na prática? Não sei. Na teoria, a gente pode lembrar que a educação deve servir à vida, e o *campus* é lugar de produção de conhecimento, não de simples transmissão. Daí desafiar os estudantes a perguntar à vida, à rua, que tipo de

literatura lhes serve. Na minha escola ideal, estudantes e professores passeariam pelo mundo real procurando suas próprias perguntas e cotejando com as das gerações anteriores apenas como forma de enriquecer sua própria leitura. Sala de aula só para dias de recolhimento, que também são necessários.

TANUSSI CARDOSO**“Se algum escritor pensar o seu projeto preocupado com a crítica ou com algum crítico, é melhor não começar. Já estará morto”**

Tanussi Cardoso, militante da crítica e da poesia extramuros, torna-se uma voz fundamental em um debate que parece longe de se resolver. Se a universidade abre cada vez mais espaço para as discussões desencadeadas na cidade, é necessário aquilatar o quanto isso realmente tem servido ao desenvolvimento de novos estudos e à descoberta de autores. Parece ainda duvidoso que esteja ocorrendo uma mudança efetiva nas salas de aula ou que apenas essa “boa vontade” para a interlocução possa resolver uma defasagem investigativa de décadas.

Essa é uma questão que nos arrosta e que nos saltou aos olhos durante nosso diálogo com Tanussi, de quem merece destaque a ampla produção na escrita, na crítica e no projeto editorial da Trote, à qual acrescentamos uma intensa mobilização como agitador cultural e promotor de encontros literários. Muitas dessas iniciativas marcaram o Rio de Janeiro e serviram de estímulo a muitos poetas novos.

Tanussi iniciou sua trajetória no final da década de setenta. De lá para cá, publicou nove livros de poesia, editou e promoveu diversos estreantes na literatura dita marginal e participou ativamente da vida literária nacional e internacional, marcando presença em eventos e sendo premiado em vários países da América do Sul.

Nesta entrevista concedida por e-mail, dá testemunho dessa travessia, oferecendo uma síntese madura de sua própria poesia e abordando tópicos de suma importância, como os movimentos, o comportamento dos autores e a cena literária brasileira na atualidade.

Ronaldo Ferrito*

Hoje parece haver uma tensão entre os críticos literários. A crítica tradicional é acusada de “falar sobre a obra”; novos críticos querem “falar com a obra”. Como escritor e crítico, até que ponto essa nova proposta traria uma aproximação maior entre crítica e obra?

Isso, no fundo, me parece chover no molhado. Ou seja, mudam-se os nomes, as características da crítica, os seus maneirismos de época, vêm as qualificações

* Mestre em Poética (UFRJ).

pomposas, eruditas e acadêmicas de *sobre, como, o quê, com...*, e tudo fica girando em torno de questões de ego.

O que interessa mesmo é que o escritor, em sua maioria, quer ver a sua obra publicada, descoberta, distribuída. Essa crítica – com as exceções de sempre – serve apenas ao mercado, não à literatura. Está aí para reforçar os clichês dominantes. É só ler aqui, retirar um pouco dali e reescrever o já dito e pensado. Portanto, repetem-se os consagrados, os best-sellers, o sistema, enfim. Essa crítica interessa aos grandes editores, transformando-se – ela mesma – num mero vendedor do objeto-livro. Uma crítica que, por covardia ou preguiça, foge dos autores novos ou desconhecidos. Poucos têm o poder de análise, lendo, comentando e pensando o texto, sem precisar de um aval anterior. A esses eu chamo de *crítico*. Não me importa se essa crítica fala “sobre” a obra ou “com” a obra. Aplaudo a crítica que ousa e, por ousar, pode cometer enganos. Prefiro os críticos que, eventualmente, podem se equivocar em suas avaliações, mas que possuem a coragem de assumir suas posições e ideias. Críticos, muitas vezes dissonantes entre si, mas *pensadores originais*, digamos assim: Wilson Martins, tantas vezes esculhambado por aí, até mesmo depois de morto; Gilberto Mendonça Teles, Igor Fagundes, Marcus Vinicius Quiroga, Antonio Carlos Secchin, Beatriz Resende, Nelson Oliveira, Ricardo Vieira Lima, Elaine Pauvalid, Alberto Pucheu, José Castello, Italo Moriconi, Marco Lucchesi, Heloisa Buarque, Silviano Santiago, Luiz Horácio Rodrigues, Domingo Gonzalez Cruz, Nicodemos Sena, Henrique Marques-Samyn e uns poucos mais, que me fogem nesse momento.

Existem críticos que fazem suas análises tentando dizer ao leitor *como* o autor do livro deveria ter escrito a obra, ou seja, o que ele teria escrito *se fosse o autor do livro*. Chega a ser risível essa prática. Tento me colocar na posição do autor, tento captar suas intenções, e analiso se ele conseguiu ou não. Não tento escrever o livro pelo autor. De qualquer modo, exerço a crítica somente quando surge a oportunidade de comentar algum trabalho que me tenha entusiasmado sobremaneira. Assim, sou levado pela emoção, muitas vezes, de forma hiperbólica.

Acredito que a crítica verdadeira consegue acrescentar algo à literatura, ao próprio escritor, ao leitor ou ao estudioso. Entretanto, sei, ela é sempre pessoal – e parcial – porque vem alimentada por subjetivismos de todas as espécies. É o gosto particular que vai querer se impor. Por isso, cabe ao crítico explicitar de forma lógica o porquê de seus comentários. Daí, toda crítica tem de ser olhada com um olhar crítico (sem trocadilho). Nem sempre deve ser dada a ela muita importância, não deve ser superdimensionada, ou, pelo menos, não deve ser dada ao crítico a última palavra. A última palavra deve ser, sempre, do leitor.

E se algum escritor pensar o seu projeto preocupado com a crítica ou com algum crítico, é melhor não começar. Já estará morto.

É possível dizer que a resistência da crítica literária à renovação e ao risco seria a origem de uma pesquisa acadêmica defasada em décadas, e que ignora a produção recente em sua diversidade de manifestações?

Há uma vertente crítica e acadêmica que prefere pensar a literatura dispensando a literatura. É a teoria pela teoria, que adora citar Benjamim, Derrida, Habermas, Adorno... É a teoria pura, que prefere a teoria aos próprios livros que lhes deram origem. Ou seja, leem as teorias *sobre* um livro ou autor, em vez de lerem os livros e *seus* autores. O que leva o aluno a perder contato com a literatura para refletir sobre essa mesma literatura que ele não lê. Assim, perde-se muito tempo com teoria, tempo que poderia ser gasto com a leitura comparativa e crítica dos próprios textos. Uma coisa é viver a literatura, outra é ler sobre literatura.

Quanto à sua pergunta, há muito tempo a pesquisa acadêmica se encontra defasada em relação à contemporaneidade literária e, principalmente, poética. É certo que um bom número de universidades brasileiras tenta levar a literatura atual para suas salas, mas está ainda longe do que poderiam alcançar, principalmente se lembrarmos a renovação acadêmica muito bem-sucedida acontecida nos anos setenta. Poderíamos afirmar que isso acontece porque não existe a distância temporal para a análise profunda desses autores, mas somente isso não responderia à questão dessa defasagem. É mais ou menos o que falei anteriormente: a falta de coragem de se pensar no objeto que acaba de ser produzido, em vez de só tomar conhecimento quando ele se torna parte do cânone ou coisa que o valha.

Em quase a sua totalidade, portanto, o ensino de poesia nas escolas e universidades dificilmente ultrapassa o Modernismo de 22. No máximo chega a Drummond, a João Cabral, à Geração 45.

Além da desculpa da atualidade, da novidade, para que se possa fazer uma crítica "séria" e diminuir a distância entre os novos autores e a universidade, podemos somar certa preguiça intelectual à falta de tempo para pesquisas por parte da maioria dos professores. Falta a essa maioria entender que o seu principal papel é o de abrir novos horizontes para seus alunos. Entretanto, esse professor não luta por mudanças, ou seja, não tenta caminhar por esse terreno pouco explorado e, por isso mesmo, arriscado. Penso que o magistério é o compromisso com a cultura e com o conhecimento, que se transformam no conhecimento do que é novo. É procurar

ensinar ao estudante que ele não é um mero reproduzidor do que lhe é passado. Aliás, educar é mais do que ensinar. Educar é a alavanca de toda a transformação social.

Para que não fiquemos aqui chorando, sozinhos, espaço nas universidades, tentarei um resumo tosco de nossos últimos anos literários, prova que nossos companheiros das décadas passadas passaram pelo mesmo, com raríssimas exceções.

Na década de cinquenta, tivemos o início do movimento concretista, com Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari; e o nascimento do neoconcretismo, com Gullar e Reinaldo Jardim. Nos anos sessenta, no Rio, surge a coleção de poemas do Violão de Rua, com Affonso Romano de Sant'Anna, quando começa o encontro da música popular brasileira com a poesia literária. Um movimento eclético, reunindo os modernistas, os da Geração 45 e os experimentalistas. Em São Paulo, acontece a Práxis, do Mário Chamie, e, também, o poema-processo. Considerando, igualmente, o Tropicalismo, como um movimento lítero-cultural, onde se misturam Caetano, Oswald e concretos, o panorama poético não utilizado em nossas universidades é enorme.

O que falar, então, da Poesia Marginal, ou independente, de que fiz parte, e que, de uma forma ou de outra, ecoa e deságua nas chamadas Gerações 80, 90 e 00?

Enfim, é por aí.

Você foi coeditor da Trote na década de setenta. Nessa sua experiência de contato amplo e direto com a produção de sua época, o que pode dizer sobre como a ideia de obra "publicável" poderia contribuir para o trabalho do escritor chegar a uma qualidade e a um teor passíveis de diálogo com possíveis leitores? Como a "publicabilidade" da obra poderia ser entendida fora de um conceito mercadológico?

A Trote foi uma excelente experiência. Uma pequena editora que eu, a Leila Mícolis e a Glória Perez dirigíamos (poucos sabem, mas a Glória, além de excelente novelista, é ótima poeta). A Trote, que no início contou com o poeta Carlos Araujo, lá de Salgueiro, Pernambuco – de quem, infelizmente, não soube mais notícias –, causou um grande alvoroço na época, com livros impactantes da chamada literatura marginal. Talvez porque conseguisse escapar daquela fórmula de se fazer livros graficamente precários, procurando, já naqueles tempos, uma conscientização profissional para os poetas e, obviamente, para o produto livro.

Pelo que pude entender da palavra "publicável" em sua pergunta, você tenta uma ligação entre o que possa ter "qualidade" para ser publicado ou não e como essa obra poderia chegar a seus possíveis leitores. Sinceramente, penso que afirmar sobre a qualidade do que possa vir a ser lido é algo muito individual, pertence ao universo particular de cada leitor, dentro de suas expectativas e perspectivas de interesses. Isso

sem se falar no tempo, esse carrasco de tantos autores tidos como geniais em suas épocas. Assim, ao editor cabe publicar o livro (quase jogando no escuro, quando se pensa em sucesso e dinheiro), colocá-lo no mercado à procura de seu possível leitor, esse ser fluido e misterioso, como as palavras contidas num livro de poemas.

Cabe ao escritor sensível tentar melhorar, a cada livro, a sua produção literária (estudando, pesquisando, arriscando). Assim, com certeza, os seus leitores se aproximarão, reconhecendo seus esforços.

Em sua obra, há uma relação estreita entre sua vida (sua experiência existencial) e sua poética. Questões como a linguagem, o ofício do poeta, o indivíduo transitório, e também as pequenas coisas cotidianas, aparecem num comprometimento muito real e franco – ético, diria – com sua vivência. De que modo você pensa essa produção ética da obra pelo artista, nesse momento em que o autor-sujeito se considera a medida de tudo o que faz ou se relaciona?

Às vezes me pergunto: pra que serve a vida? Aliás, indagação que agita – desde sempre – a mente de todos os escritores e daqueles que pensam a Vida como algo maior. E sempre a resposta que me assoma é a de que estamos aqui para servir. Por favor, não veja nessa ideia qualquer vínculo místico ou religioso. Para mim, é uma questão filosófica, ética. E com isso, volta à tona a questão eterna entre ética e estética na obra de arte. Creio que a arte não pode prescindir do ser humano, ou melhor, o homem não pode prescindir do outro homem, ou não pode se esquecer do humano que há nele. Portanto, a arte precisa tocar no ser humano. A arte precisa, em minha opinião, preocupar-se com a ausência de humanismo e ter comprometimento com a sua época e com a pobreza interior em que vivemos. A Poesia pode fazer isso, e cada um de nós tem a “Palavra” para tentar minorar essa situação. Ela parece nos lembrar que a vida não é só violência, bandidagem. Ela pode ser – tantas vezes – epifânica, nos assombrar. E, por ser a vida pouca, curta, advém a nossa humana necessidade da poesia.

A sua pergunta leva a uma questão fundamental: determinar a relação existente entre artista, obra, ética e estética. Algum filósofo já disse que a arte é a ciência do fazer humano e a moral a do agir humano. A arte independe da moral. Entretanto, de certa forma a arte se subordina à moral. Afinal, mesmo quando crítica de seu tempo, ela respeita os princípios básicos da sociedade. Acredito que a arte, junto com a moral, deve conduzir o homem na busca do bem e do belo.

Penso que, na relação entre ética e estética, a arte está sempre acima de tudo. Penso também que a ética se cruza com a estética somente na obra. Ou seja, um artista

pode ser totalmente nocivo à sociedade e, entretanto, sua obra ser totalmente ética. Melhor explicando: posso gostar do modo como o artista conduz a sua obra, admirar essa obra, sem me identificar com seu autor, pois o que conta, afinal, é a obra e não o caráter de seu criador, por mais legítima que seja a discussão sobre essa questão.

É óbvio que falo tudo isso de maneira intelectual, filosófica, racional, mas tenho certeza absoluta de que minha poesia se faz e acontece como uma explosão, como um espanto, como quer Gullar, sem se direcionar conscientemente a nenhuma corrente sócio-filosófica. Acredito firmemente que um artista que foge aos padrões morais de uma sociedade pode fazer uma bela obra de arte (os exemplos são inúmeros, não só na literatura ocidental como na oriental, e igualmente nas artes plásticas, no cinema etc.). Entretanto, creio que a obra de um artista tende a se aprimorar como Arte quando ele mesmo, o criador, cresce como ser humano.

Concluindo, creio que a ética se encontra na obra e é ela que tem de responder eticamente. Kant já dizia isso, ou mais ou menos isso, quando falava sobre a simbologia do belo.

No mais, deixo Hélio Oiticica falar por mim: "Detesto formulações e dogmas. Só obstrui a pura expressão cósmica, cria leis e preconceitos. Dificulta o sentido do sublime, e para mim toda grande expressão da arte aspira ao sublime".

Há o risco, nos meios literários atuais, de a poesia se tornar mais o discurso do poeta do que o poeta uma "criação" da poesia?

A verdade é que quando o poeta escreve, geralmente está muito fragilizado, sozinho. Ele se joga no seu trabalho, no papel em branco ou na tela de um computador sem saber o que virá. Isso é angustiante, é muito forte. Gera muita emoção. E muito prazer.

Nos anos 60/70 e mesmo no início dos 80, o desejo de liberdade construiu uma literatura poética mais solta, mais livre de rótulos, mais anárquica e fragmentada. Estávamos todos tocados pelo espírito libertário, devido à ditadura militar. Era a luta contra o capitalismo e o "negror dos tempos". Havia o sonho, a utopia e a necessidade da ruptura com o sistema vigente, daí a radicalização. Naqueles anos, existia um movimento poético nacional, hoje em dia o que vislumbro são "atos poéticos". Grupos e indivíduos isolados. Antes, me parece, a preocupação quase romântica com a mensagem, com a poesia como instrumento político e social. Agora, a luta para se ter reconhecimento pessoal. Mudou-se a ótica.

O aumento crescente dos eventos poéticos no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, enfim, nas grandes capitais, fez com que proliferassem os poetas ligados às

performances. São poetas que trabalham o corpo e o poema de maneira lúdica, como suporte ao seu dizer poético. Isso traz o risco de que o poeta pense ser maior do que o poema, do que o texto que ele diz. E, muitas vezes, essa postura "over", no palco, pode trazer distorções. Às vezes, poemas ruins são tão bem falados que parecem até bons poemas, outras vezes, poemas excelentes são ditos de maneira tão precária que, ao ouvinte desatento, podem ser considerados ruins.

Mas o pós-moderno que me desculpe, pois sou dos que acreditam que o texto é o essencial. Não que eu negue o mérito de qualquer outra forma de expressão poética, mas quando o poema se basta, tudo o que lhe vem à volta é supérfluo. Inclusive o próprio poeta.

Sua vida se inicia num subúrbio do Rio de Janeiro e, apesar de sua poesia não evidenciar nenhum reclame político de periferia, há nela a permanência do olhar simples, de uma poética do cotidiano, ainda que sem perder o diálogo internacionalizante em vários momentos. Essa infância suburbana tem alguma importância para sua obra? O subúrbio estaria atravessando e permanecendo em sua produção?

Nasci em Cachambi, subúrbio do Rio, perto do Méier. Aos nove anos, fui morar em Quintino, perto de Cascadura. No subúrbio, passei toda a minha infância e adolescência, quando, por perto dos 22 anos, fui fazer jornalismo na PUC, na Gávea. Pegava o trem na Central do Brasil e, de lá, um ônibus até a universidade. Nessa época, prestei concurso para o Tribunal de Justiça, passei, e fui parar na Zona Sul do Rio, de onde não mais saí.

Essas recordações inevitavelmente atravessam toda a minha obra. Tive uma família pobre, mas feliz, e me lembro bem de meu pai, nordestino rude e sem muita instrução, recitando e cantando nas festas e reuniões com familiares e vizinhos. Cresci ao som dos tangos de Gardel e com os versos de Olavo Bilac, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos e outros, em meus ouvidos. Tenho a impressão de que o gosto pela poesia e pela música vem daí – desse sentimento oral e emocional, dessa sonoridade que vinha da voz do meu pai José. Cresci com o ritmo e a poesia nos sentidos. Lia muito Monteiro Lobato, meu primeiro mestre; ouvia muito os programas musicais e de humor da Rádio Nacional, suas novelas (*Jerônimo, o herói do sertão, O anjo, O cavaleiro negro, O direito de nascer, A vida de Cristo...*); colecionava gibis (Zorro, Batman, Rocky Lane, Tarzan, Super Homem, X-9, O Fantasma...). Ora, se a memória é a arma e a alma de um poeta, nunca poderia subestimar a força e a riqueza imagéticas que essa vivência suburbana me proporcionou. Toda essa cultura

diversificada e democrática ajudou a moldar minha personalidade, gostos e ideais literários e, na certa, aqui e ali, habitam o meu fazer poético, desde *Desintegração* até *Carne serena*; versos às vezes com preocupações sociais e políticas, outras tantas com inflexões filosóficas e existenciais. Seria enfadonho citar exemplos. É só ir aos meus livros.

Você publicou um volume intitulado 50 poemas escolhidos pelo autor, exercitando para tanto um discernimento crítico sobre sua obra completa e originando – poderíamos dizer, não só pela arquitetura própria do livro – uma outra e nova obra. Haveria nessa obra a tarefa do poeta-crítico de discernir e estabelecer naquelas páginas uma poética de sua obra completa?

O convite para eu participar da coleção da Galo Branco, do Rio de Janeiro, partiu do Gilberto Mendonça Teles e foi imediatamente aceito pelo Waldir Ribeiro do Val, o editor. Fiquei muito feliz, já que ela inclui nomes exponenciais de nossa poesia, como Anderson Braga Horta, Gilberto Mendonça Teles, Afonso Henriques Neto, Lêdo Ivo, Carlos Nejar, Antonio Olinto, Antonio Carlos Secchin, Pedro Lyra, Aricy Curvello, Astrid Cabral e o próprio Gilberto, entre outros.

Você tocou num ponto importante: eu não desejava fazer um simples amontoado de poemas que considerasse especiais para mim, mas fazê-lo de tal maneira que não fosse lido como uma obra já conhecida e diluída. Queria que fosse um painel importante das várias fases da minha vida literária. Um livro novo. Acho que consegui, tendo em vista as críticas recebidas.

Creio, sim, que o meu olhar crítico (aliás, sou tão crítico com o que faço que quase sempre me torno o meu próprio algoz) buscou, dentro da minha obra publicada, não só os poemas que achava mais relevantes, mas uma visão ampliada das facetas de minha poesia. Assim, procurei dividir o livro de acordo com os temas que considero recorrentes em minha obra: o eu interior, o fazer poético, a filosofia de se estar no mundo, o olhar sobre o cotidiano, o amor, a morte.

Pode parecer paradoxal, mas talvez tenha sido o livro mais difícil que já fiz.

Seria pretensioso afirmar que pensei em fazer com essa antologia um veículo para um estudo de uma possível “poética” tanussiana, mas espero que minha “voz” possa estar ecoando em suas páginas.

Você coordenou e apresentou o evento cultural Segundas com Arte, do qual participaram grandes nomes de nossa literatura. Gostaria que falasse sobre a importância de eventos e movimentos culturais como o Cidade aTravessa, o Festival

Artimanhas Poéticas, a De Modo Geral: Revista ao Vivo, o CEP 20.000 e o Simposia para a produção atual no Brasil.

Esses movimentos não vêm de hoje. Começaram nos anos 60-70, se intensificaram muito nos 80, diminuíram nos 90 e agora vieram com força total. Todos esses eventos citados, cada qual com sua característica própria de entretenimento (e a coisa tem que ser por aí, pra não ficar um porre), têm real importância na divulgação da poesia e de seus poetas (e não posso deixar de falar aqui do Terça ComVerso no Café, que o Grupo Poesia Simplesmente, de maneira heroica, apresenta no Café do Teatro Gláucio Gill, em Copacabana, há mais de treze anos, todas as terças-feiras).

Porém, existem várias maneiras de se encarar esse movimento poético. Com o olhar crítico e chato, ou com o olhar desabrido, do prazer e da benevolência. Depois, se perguntar se a poesia ganha ou não com tais eventos. Ou mesmo os poetas. Cada um de nós terá uma resposta, e todas elas com certeza conterão algumas verdades e contradições.

O certo é que os recitais viraram vias alternativas para os textos chegarem ao público, já que publicar poesia ainda é difícil, apesar da internet. O palco virou uma saída, uma válvula para ela chegar, mais diretamente, ao possível leitor. Antes, a palavra "sarau", que lembra algo clássico, pedante e antiquado, estava banida do dicionário; agora voltou com toda a força, e não há qualquer demérito em se dizê-la. Eles, os recitais, criam um público e tornam seus poetas/artistas (re)conhecidos.

A principal crítica feita aos recitais é que muitas vezes a qualidade poética fica aquém de sua quantidade. Concordo. Há muitos poetas que se apresentam sem a mínima condição literária ou de performance de palco, até mesmo sem saber ler um texto. São somente egos inflados, Narcisos sem pouso. Mas esses artistas existem em todas as áreas: nas novelas, no teatro, nas artes plásticas, na nossa combatida MPB. Claro, eles causam certo desconforto ao ouvinte. É extremamente empobrecedor poeticamente e pode até mesmo espantar o público, que tomará verdadeiro pavor de tais eventos.

Acredito que recitais que não busquem a qualidade de textos, a qualidade de bons poetas e artistas, onde a poesia não seja a matéria primeira, o seu principal objetivo, tendem a prestar um desserviço à poesia. Cada vez mais percebo que atualmente o público quer mais ouvir e sentir, principalmente, o texto. Não quer ver somente o poeta, mas ver o *poema*. É de se estranhar que alguns poetas ainda acreditem que são melhores ou maiores que a sua própria poesia. É um erro. João Gilberto, Cage, Bach, por exemplo, nos ensinaram que a música, quanto mais silenciosa, harmoniosa, de poucos "gestos", quase sem ornamentos e aparatos, como se fosse uma música sem notas, uma música que quer se esconder nas sombras para melhor mostrar a sua luz,

essa música soa melhor, alcança mais rapidamente o seu objetivo encantatório. Assim me parece a poesia. O menos é sempre mais, mesmo quando ela é dita em recitais.

Em contrapartida, existem poetas/artistas que conseguem misturar diversas mídias (música, vídeo, cinema, teatro, internet etc.) e o fazem de maneira inteligente, sem que o poema se dilua ou se desintegre diante desse aparato. Ao contrário, conseguem somar o seu talento performático à palavra e colocá-la acima de tudo. Infelizmente, esses se contam nos dedos.

Mesmo assim, esses shows/recitais/saraus são um risco válido. Sou daqueles que acreditam que a quantidade levará à qualidade e o próprio tempo se encarregará de fazer a sua escolha. Acho que os lucros desses eventos, para a poesia, são bem maiores.

Na verdade, a "poesia falada", ou "recitada", virou uma espécie de modalidade poética, quase um gênero em si. Estamos voltando à origem primeva do fazer poético. À oralidade. Pena que a crítica especializada torça o nariz para esses poetas, considerando-os "menores", qualificando a parte pelo todo.

Uma questão irônica e séria: se há uma efervescência literária e poética atualmente – um grande número de poetas surge a cada dia –, por que as livrarias insistem em rejeitar das editoras seus livros de poesia? Será que os poetas não leem poesia?

Essa é a questão de sempre. Recentemente, recebi um e-mail do Antonio Miranda, esse grande escritor, sob o título "Quem lê poesia no Brasil?". Segundo ele, o relatório *Retratos da leitura no Brasil*, de 2008, do Proler, diz que são os jovens quem mais leem poesia. Os dados informam que os índices de leitura vêm crescendo, apesar das precariedades do ensino e da falta da valorização social do produto livro. A surpresa é que os brasileiros utilizam 35% de seu tempo em atividades de leitura, quaisquer que sejam seus objetivos, profissionais ou por puro prazer. Ainda por essa pesquisa, a poesia é o quinto gênero na preferência dos leitores (28%), atrás somente da Bíblia, dos livros didáticos, do romance e da literatura infantil. Na leitura de poesia, a maior faixa (35%) corresponde a estudantes de 5ª e 8ª séries, enquanto o nível mais baixo (21%) corresponde ao nível superior.

Os dados que mais impressionam é que são os jovens e adolescentes, entre 11 e 17 anos, que leem mais poesia, enquanto o percentual mais baixo encontra-se entre os leitores de 50 a 59 anos de idade.

Essa pesquisa é autoexplicativa: os jovens leem poesia por necessidades pedagógicas, nas escolas. E não têm poder aquisitivo para ir às livrarias; entretanto, a faixa etária

que poderia adquirir livros de poesia não se interessa por eles, principalmente os universitários.

Paradoxalmente, crescem os números de eventos, saraus, performances em livrarias, bares, teatros, bibliotecas. Sem falar nas dezenas de oficinas que pululam por aí. Aumenta o número de livrarias e editoras na cidade. Cada vez a internet fala mais de poesia em sites, blogs, vídeos etc.

Agora, vamos à sua pergunta, que poderia ser respondida com outras: "Por que as editoras ou os livreiros não tratam a poesia como um bom produto de vendas?", "Quem inventou essa coisa de que poesia não vende?". Taí o Gullar, com seu belo livro *Em alguma parte alguma*, encaminhando-se rapidamente para a terceira edição, provando o contrário... Ah, dirão, mas é o Gullar! Ora, e o Gullar não é um poeta? Não escreve "poesia"?

Dizem que poesia é difícil, não é para todos. E Cecília? E Drummond? E Bandeira? E Vinicius? E Manoel de Barros? E Adélia Prado? E Fernando Pessoa? E Neruda? E Borges? E Affonso Romano? E Leminski? E Lorca? E Carpinejar? E tantos e tantos outros? Não precisam ser best-sellers, mas vendem muito bem, sim senhor! Me lembro agora do JG de Araújo Jorge, que um dia vendeu mais do que muito romancista!

Enfim, quando distribuírem corretamente os livros de poesia, fizerem a publicidade adequada, retirarem a poesia do chão das livrarias, os jornais acreditarem em seu poder e em seus poetas, essa situação poderá mudar. A poesia é um produto como outro qualquer. Há mercado para ela. Vejam a quantidade de público que lota os eventos poéticos, os festivais, as bienais, os congressos, as palestras... No mundo do marketing no qual sobrevivemos, se investirmos em matérias de poesia com certeza os poetas venderemos tanto quanto qualquer outro escritor. Posso estar sonhando, ser um romântico tolo, mas creio nisso.

É lógico que não citamos aqui o problema essencial do ensino de poesia nas escolas básicas e também nas universidades, mas esse é um assunto para outra grande discussão... Como aquela resposta-clichê que diz que, para o poeta, não é bom que seu livro venda muito, pois assim ele não terá patrão, não perderá a liberdade criativa etc. etc. etc... Então, tá!

Como poeta atuante nos últimos quarenta anos, você percebe que a diversidade de mídias parece ter mudado as concepções poéticas entre os movimentos literários da novíssima Geração 00 em relação às anteriores? Há de fato diferenças poéticas novas

entre essa geração e todas as demais, ou esse termo "geração" ainda quer significar apenas uma questão historiográfica?

Primeiramente, esse negócio de geração é extremamente discutível. No meu próprio caso, não me considero da geração de 60/70, como a maioria prefere me colocar. É certo que a partir dessas décadas eu me inicio na vida literária, com apresentações em eventos, happenings, participando de grupos poéticos, publicando em diversos jornais e revistas por todo o Brasil, e é quando sai o meu primeiro livro, *Desintegração*, de 1979. Entretanto, nesse início eu não tinha a noção exata do que era a poesia ou sequer o que eu esperava ou queria daquilo tudo. Só em 1982, com a publicação de *Boca maldita*, é que tomo consciência efetiva do que eu queria ser e efetivamente já era: um poeta. Portanto, na minha cabeça a minha vida literária começa a partir desse livro e não dos acontecimentos extraliterários das décadas anteriores. Assim, eu me classificaria como um poeta da geração de 80.

Logo, a maneira de se classificarem essas gerações depende de quem as faz, não são categóricas, servindo somente para catalogação de estudos, pura questão historiográfica. Só para citar dois exemplos: Pedro Lyra, em seu livro de ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea, me cataloga como Geração 60, enquanto Afonso Henriques Neto, nessa sensacional coleção Roteiro da Poesia Brasileira, que estuda a poesia desde o Romantismo, me vê como um poeta dos 70, já que meu primeiro livro é dessa década.

Portanto, esse tipo de qualificação – por ter uma utilização, digamos, didática – pode ser válida, porém é somente um compartimento estanque que esses rótulos logram obter.

Quanto à questão das várias mídias e a influência delas na literatura, é interessante, mas não é privilégio dessa geração. No final do século XX, aconteceu, por exemplo, um diálogo muito forte entre literatura e cinema. Se fizermos um apanhado tosco e geral, podemos lembrar que essa expansão começa no século XIX. Vêm os modernistas e logo o danado do Drummond coloca uma pedra no caminho e na cuca de toda nossa inteligência poética. Nos anos 70, McLuhan anuncia o fim do livro. Antes, a poesia concreta, com suas palavras soltas no papel e os amores pelos ideogramas chineses, e por aí vai... Entretanto, nos anos 80/90, o livro volta com força total. Hoje, o twitter, o kindle, um vale-tudo benéfico e estimulante. Quero dizer, com essa explanação confusa, que para o escritor e objetivamente para o poeta, tudo precisa estar configurado dentro do seu desejo poético, na aventura íntima de se manifestar, ou seja, cabe a ele definir as "regras" de se inserir na linguagem, ou melhor, na sua linguagem.

Hoje em dia, todas as mídias se estabeleceram como um único e pródigo viés. Esse convívio com essa diversidade produtiva é muito saudável. Quantos poetas estão produzindo seus poemas em DVDs, CDs, blogs, Youtube, vídeos, celulares? É correto que novos escritores procurem e se preocupem com tecnologias modernas. São forças contemporâneas, a comunicação pela cibercultura, uma espécie de cultura trash, com seus tesões cotidianos etc. E aí cabem também os blogueiros, por que não? E a existência – para o bem ou para o mal – de sucessos como Clara Averbuck, Bruna Surfistinha e outros escritores. Assim, a Geração 00 – posso estar errado – tem uma literatura ligada muito mais à internet e à cultura da tecnologia do que aos livros.

Por outro lado, a pergunta que deve ser feita é a seguinte: “Essa literatura, que busca e trabalha a tecnologia, produz ou está produzindo uma literatura diferente das gerações anteriores?”.

(Então me pego filosofando: “Essa ânsia de comunicação que a internet traz não será uma exacerbação da individualidade? Da solidão? Pois, paradoxalmente, me parece que a internet, ao mesmo tempo em que faz você se comunicar com todo mundo, o isola em casa do contato real, você fica mais sozinho, mais solitário... Afinal, quem pode ter “todo mundo” pode não ter ninguém.)

De toda maneira, creio ser preciso algum tipo de identidade estética, ou mesmo ideológica, para que surja uma geração artística – como a da Poesia Marginal, por exemplo. A verdade é que cada “geração” tem seus próprios códigos, seus próprios meios de se fazer comunicar. Temos que entendê-las historicamente, sem julgamentos precipitados. Hoje se atira para todos os lados (sem fazer juízo de valor, por favor, mas ratificando uma ideia recorrente), para todos os credos, para todas as mídias – num sentido totalmente pluralista. Se essa falta de identidade, essa heterogeneidade de estilos, formas e técnicas forem “a” característica dessa geração, qual o mal de a denominarmos “Geração 00”?

Quanto à poesia propriamente, apesar de ter vários poetas a quem admiro (e que não me cabe citar aqui), não vejo grandes diferenciações poéticas entre essa geração e as anteriores. Talvez uma poesia menos emotiva (apesar de, muitas vezes, prosaica), beirando a frigidez. Falando de paredes, ao invés de sangue. Por isso não me emocionam muito. Francamente, a “nova” poesia brasileira está lotada de Cabrais, Drummonds, Manueis de Barros, Leminskis... O que não implica que não possa ser boa – só não é “nova”.

Mesmo as “novidades” que me chegam dos experimentalistas, dos performáticos ou sei lá o quê, quando não beiram o ridículo quase sempre me lembram as vanguardas de

60/70, com o melhor e o pior delas. É óbvio que há sempre as exceções, o que é um alívio, mas não estamos aqui para falar das exceções, não é?

O que importa mesmo é que os poetas nunca percam seu espírito de liberdade e independência. Só isso é que vale a pena. O resto é grade, algema.

Ah, esqueci de citar um grande poeta novo que com certeza você conhece: Ferreira Gullar.

TAVINHO PAES

“Meus livros não ficam à vontade em livrarias, mas uns poucos dentre eles, por força de seus conteúdos e referências, poderão até virar sucessos editoriais futuros”

Tavinho Paes estreou em livro no início dos anos setenta, quando as editoras privilegiavam o romance político e outros escritos pragmatizados pelo combate direto à ditadura ou capazes de proporcionar um bom retorno financeiro. Espírito livre, o poeta teve como opção a mesma de Chacal e outros contemporâneos: o mimeógrafo.

Desde então, a situação mudou bastante, possibilitando que muitos sobreviventes da guerrilha ou do desbunde conquistassem espaço no poder ou no mercado. Diferentemente dessas trajetórias, a de Tavinho é marcada por uma fidelidade à inquietação que o torna refratário a enquadramentos, além de presença das mais performáticas nos saraus do Rio.

Intensa, sua produção em versos se expandiu para a letra de música, resultando em mais de duzentas composições em parceria com Caetano Veloso, Lobão e outros. Seu trabalho com esse gênero eminentemente brasileiro que é a marchinha carnavalesca também mereceu o livro *Os momossexuais* (2010). O mesmo esforço de organizar a obra do autor levou ainda à publicação de *Buzinaí naif* (2008), com seus poemas mais recentes.

Na entrevista abaixo, concedida por e-mail a **Victor Paes** (graduado em Letras pela UFRJ), Tavinho fala da experiência de confeccionar livrinhos de poemas vendidos depois nas ruas, conta várias histórias hilárias e, com a dicção pop de sempre, tece comentários cáusticos sobre alguns aspectos da atualidade. Ao final, oferece o link para uma performance ultrapolifônica em parceria com o músico Arnaldo Brandão, além de toda uma seção de Anexos com registro visual de intervenções quase sempre iconoclastas.

Em agosto de 1980 você foi entrevistado por Silvia Knoller e a primeira pergunta foi a seguinte: "Antes de falar do Tavinho-Poeta, você poderia falar sobre o Tavinho-Pessoa, no sentido de como você se coloca no mundo?". Você deu uma resposta bastante psicodélica, dizendo, entre outras coisas, que não era Fernando Pessoa e não conseguia fazer essa separação. E hoje, trinta anos depois, já há algum transtorno poético que lhe permita isso, ou o personagem continua sendo um só?

Hoje não existe mais nem uma pessoa nem outra – nem as duas fundiram-se numa terceira. Com 55 anos acumulando vivências, meu HD não desfragmenta mais. O que posso dizer a respeito é que, hoje, mesmo quando estou doando meu tempo aos projetos sociais que faço por questão espiritual, sei que o barato do artista é fazer arte, o resto é excesso, ideologia e vaidade. O que para mim está bem claro é que o futuro não repete o passado, como Cazuzza previa, mas depende em parte do que fazemos no passado. Só fazemos as coisas em tempo real, no presente, e independente das nossas expectativas ou mágoas. O que você é hoje há de refletir no que você será amanhã, sendo o que você foi e o que você acha que é, sem ter sido o que você quis ser e sem prescindir do que você deixou de ser. O personagem que vivo em tempo real é um; como os outros o compreendem e assimilam são outros... outros quinhentos.

Não sou de ter ressentimentos, mas, em tempos em que te sacaneiam e você tem que deixar pra lá, tenho inimigos que fiz questão de criar e manter a distância por uma questão de ética. Paz não faz parte dos meus motivos funcionais e felicidade não está dentro das minhas prioridades sensoriais. Não tenho saco para puxa-saco. Lido com desdém para com a fama de ser maluco, underground, marginal e outros adjetivos caretas e provincianos que me impuseram e que superam o que posso pensar sobre mim mesmo. Tenho receio de virar uma lenda biruta na mão de um biógrafo cretino, posto que minha trajetória não é nada convencional e as aventuras que vivi (e das quais sobrevivi por pura teimosia) são quase cinematográficas, como o caso real e sobrenatural, vivido em Aracaju (SE), no verão de 1980, da *Limusine do Diabo*.¹

O poeta que sou continua tendo uma estética metacrítica norteando suas peripatéticas alusões mundanas, embora só eu mesmo saiba (e só a mim interesse saber) que vivi na carne e no espírito, em tempo real, a grande maioria dos poemas que escrevi. Talvez nunca tenha escrito um livro que não seja um manual sobre o que desejei ser, embora nunca tenha tido nenhum controle sobre este desejo. Cá entre nós, apesar da boa vontade dos amigos, não sou um bom exemplo a ser seguido.

Minha vida é a minha poesia desde a juventude e ela sempre esteve preocupada em estar conectada à cultura e à história que a inspiraram. Se essa poesia interessar a alguém, esse alguém tem que compreender que a vida da qual cada poema foi decalcado só a mim compete. O que sobra deve interessar apenas pelas ideias que um

¹ Para ver o vídeo em que Tavinho narra essa aventura, clique <http://www.youtube.com/watch?v=Y1Lnz6qeerQ>.

poema produz e que nem sempre resistem ao tempo. Quando minha vida acabar, não quero levá-la comigo e largo por aí os poemas que ela me deu...

Um de seus grandes tesões é o livro-objeto. Da forma mais tradicional do livro ao livro usado como arma, nos fale dessa sua relação física com ele.

É e continua sendo. Já fiz livro que vinha dentro de caixa de fósforo; divulgado em mídias complexas como a do CD-ROM, do DVD e, agora, a do audiocardbook, que me deixa diante de um experimento formal cheio de novas possibilidades.

Quando comecei a editar livros panfletários em mimeógrafo (meu primeiro panfleto, *A tulipa negra*, é de 1972, sobre o sequestro da Mônica Tolipan, recolhida pelo pessoal do DOPS), havia a tal da ditadura militar. Não havia cidadania plena e o conceito de liberdade tinha valores revolucionários em sua base holística. Havia censura (que eu driblava, mas não ignorava) e represálias pesadas para quem não usasse os antolhos recomendados pela Lei – esses que os canais de TV Aberta (atendem a mais de 66% da população) distribuem pelo país em forma de novela e em grades de televisão que equilibram jornalismo mundo cão com o mote epistolar do *Só Jesus salva e é fiel*. À época, alguém trabalhar na Globo não fazia a menor diferença. Ninguém se deixava fotografar, com medo de estar sendo vigiado; logo, não havia o culto às celebridades e a coluna social era escrita pelo Ibrahim Sued.

Nessa época efêmera, minhas referências vinham exclusivamente das artes plásticas, basicamente internacionais, então influenciadas pela arte conceitual e suas múltiplas vertentes (os conceitos de instalação, performance, teatro físico, interferências e outros já me eram familiares). O acesso a essa informação privilegiada foi-me dado por Paulo Herkenhoff e seus amigos Fernando Cochiarale e Lygia Pape. Eu, entre 18 e 21 anos de idade, tinha especial atração pelas loucuras realizadas por um cara chamado Chris Burden. Sair às ruas vendendo envelopes com panfletos mimeografados causava-me a sensação de estar vivenciando perigos que faziam parte do meu tempo, confrontando situações que atordoavam a minha juventude com uma coragem diferente daquela dos que escolheram a luta armada e a subversão das utopias socialistas – essas utopias que passaram a ser quase criminalizadas pelo neoliberalismo. Antes de ser uma arma, considerava meus frágeis livretos passaportes de um imaginário “país das liberdades mínimas”. Com eles nas mãos, aproximava-me de quem não conhecia em qualquer lugar e travava relações que não eram previsíveis nem seguras. Houve uma época em que os considerei moeda corrente daquele “país utópico” que eu cambiava nas ruas, dividindo um mercado turco com vendedores de

bilhetes de loteria, amendoim torrado, crianças com chicletes, traficantes de maconha e outros caçadores de esmolas.

Não me preocupava com a literatura nem com a poesia, coisas a que só passei a dar atenção depois que li Ezra Pound (o ABC) e mergulhei em clássicos como Manuel Bandeira e Drummond (no fim dos anos setenta). Entre 74 (depois da ExPOESIA, na PUC) e 77 (quando tive que fugir com a roupa do corpo, de carona, para a Bahia, por conta daquela performance no Municipal – *Peru de fora dá palpíte* [nos Anexos, foto de Paulo Klein]), os dezesseis títulos publicados e distribuídos mano a mano (em filas de teatro, bares, boates, escolas de samba, pátios de universidades etc.) eram peças que teoricamente intermediavam minhas relações sociais numa sociedade cheia de contradições ideológicas e perigos políticos. Trabalhava esses livros como um escultor numa pedra: o *Hambúrguer de coração* (1975), por exemplo, tinha cada página trabalhada (dentadas, beijos com batom, peças coladas com durex, folhas amassadas e desamassadas etc.). O *Netuno afogado* (1978) eram poemas amassados em bolinhas de papel e vendidos num envelope plástico, como se fossem balas. Em *Cat-xupe* (1977), reciclei o verso de panfletos convocatórios para uma passeata em prol da anistia assinado por Ulisses Guimarães, Teotônio Vilela etc. Até hoje guardo com carinho esse ponto-de-vista sobre os livros que continuo produzindo, publicando e distribuindo de forma absolutamente independente.

Meus livros não ficam à vontade em livrarias, mas uns poucos dentre eles, por força de seus conteúdos e referências, poderão até virar sucessos editoriais futuros. Se eu escrevesse algumas das histórias que vivenciei nesse mercado informal e como alguns desses livros foram produzidos, acho que despertaria interesse. Afinal, biografia, dossiê secreto com fofoca na massa do bolo, ao contrário de poesia, segundo especialistas, vende; especialmente se a patifaria for escandalosa...

Você me mostrou um livro-objeto feito na década de setenta, durante o evento Artimanhas em Geral, por você e uma galera, com recortes de jornal e outras psicodelias. Nessa galera estava inclusive o pessoal do Nuvem Cigana, se bem você se lembra... Fale sobre o evento, esse livro e do delírio que eram os encontros nessa época.

Foi um livro-objeto coletivo e anônimo, feito numa festa que pode ser chamada de “uma ousadia e tanto”. Muito mais divertida do que essas raves com música de realejo eletrônico, que não passam de treinamento para as quarentenas adequadas às pandemias que estão por vir. Nada de flyer, nada de cartaz. Release? Nem pensar! Só

boca a boca e com restrições para não vazar e virar um sucesso, atraindo jornais e, o pior: a polícia!

Aconteceu em outubro de 1975 (Chacal lançou um livro sobre isso: *Uma história à margem*), num shopping em Ipanema, na livraria Muro (do Rui Campos, atual dono da Travessa), que era um dos poucos lugares em que se podia comprar livros (em espanhol, no máximo) que tratassem do marxismo sem a perfumaria francesa do estruturalismo. Foi um grande encontro das turmas que faziam arte e poesia naqueles tempos bicudos.

A principal diferença daqueles grupos para os atuais é que a voz/palavra feminina era minoria. Era clube do bolinha mesmo. As musas ainda não tinham respondido às serenatas de seus admiradores e o feminismo era ideológico, isto é, ainda não se assistia à frigidez emancipada de *Sex and the City*.

Meu grupo (à época, chamávamos de Poema-Terror) apresentou um poema sonoro à *la Raoul Hausmann* em que, num coral de cinco pessoas, cada uma repetia insistentemente apenas o som dos fonemas da palavra "ordem". Isso dava apoio sonoro de fundo a uma performance de poemas variados, lidos aos fragmentos e ao acaso, por mim e pelos poetas Demétrio de Oliveira Gomes (DOG – esse é um mistério: nem no Google se acha nada sobre o cara) e o lendário Torquato de Mendonça. Paralelo a isso, numa bancada improvisada, deixamos um caderno de capa dura perto de tesouras, jornais antigos, revistas de palavras-cruzadas e outras baboseiras, para que os presentes, quais crianças num jardim de infância, montassem seus poemas visuais com recortes e colagens. Foram dois cadernos. Um se perdeu (deve estar nos baús do Demétrio, se é que a família os preservou – há até um 16mm feito no local, com a montadora de cinema Marta Luz, lindinha, aos 20 anos); o outro ainda existe, é plasticamente de uma atualidade espantosa e contém páginas de colagens feitas por poetas como Waly Salomão e bricolagens do genial Lennie Dale.

Conte como foi que conheceu o mimeógrafo.

A história do mimeógrafo é longa e curiosa. Aconteceu em 1972, na PUC, no Diretório de Engenharia. A geringonça me interessou porque foi inventada por nada mais nada menos do que o rei das patentes: Mr. Thomas Edison!

Uma noite, depois de muito brigar com o stencil alemão da Gestetner (película negativa de impressão), rodei meu primeiro panfletinho (*A tulipa negra* – não confundir com a história homônima de Alexandre Dumas) e saí vendendo pelos pilotis da universidade. Claro que escolhi as garotas mais bonitas para oferecer o buquê e, por consequência, o fracasso foi retumbante...

O sucesso (se é que se pode chamar assim o que de fato aconteceu) só surgiu junto aos barbudinhos dos diretórios, todos simpatizantes do comunismo e do socialismo, ambos ainda utópicos e teoricamente revolucionários. Tanto que me convocaram para uma reunião no dia seguinte. Cheguei na hora e entrei na sala enfumaçada (fumar ainda não era uma desgraça), para mais uma reunião secreta dos rebeldes libertários. Achei que iam me elogiar. Enganei-me: tomei um esporro tremendo por ter usado material do diretório e ter exposto a todos que havia uma máquina como aquela nos diretórios (tiveram que escondê-la em outro lugar para evitar um possível flagrante). Além disso, falaram muito mal (mas muito mal mesmo) do meu poema e houve até quem me recomendasse ler György Lukács!

O que é o Audiocardbook que você está lançando? Descreva seu caminho até ele, partindo do mimeógrafo e passando pela máquina Xerox.

O Audiocardbook Mobile Ping Pong é, sem falsa modéstia, algo 100% original e sem referências em nenhum lugar do planeta – apesar deste pioneirismo não servir para literalmente nada. É um cartão fino e leve, bom de circular de mão em mão, como eram meus livretinhos de Xerox dos anos 70/80. Traz no verso uma raspadinha semelhante à de recarga em celulares. Você raspa e aparece um código de dezesseis números. Você entra no site www.coolnex.com.br/pingpong e baixa os oito audiopoemas que realizei com Betina Kopp no outono de 2009 (foram vários experimentos e muito material).

Se o formato do veículo (a mídia) é uma interface interessante e moderna, o conteúdo dos poemas não fica atrás. A maneira como são ditos e como foram envelopados pela música incidental do Arnaldo Brandão – que remixei, apesar de não saber mexer no proTools e fazer tudo na base da experimentação, tentativa e erro – vale um elogio. A ideia do pingue-pongue tem a ver com os antigos jograis provençais, e minha parceira nesse investimento fez a diferença (ela é craque em audiobooks: já fez vários, como *Morangos mofados*, do Caio Fernando Abreu, ainda a ser processado).

Em relação ao que eu fazia no século passado, o audiocardbook é uma evolução na forma de distribuir poesia, e isto deve ser levado em conta, afinal já fiz o mesmo em CD, DVD, CD-ROM...

Neste sentido, acredito ser importante frisar que a atual poesia falada, apesar de parecer uma pequena novidade formal, não deixa de ser um retorno à poesia da Grécia clássica. No meu entender, a evolução deste blablablá é para o audiovisual e para as performances... pelo menos é nessa direção que estou seguindo. E o próximo cardbook será para baixar... vídeos! Performances ao vivo, como a que vocês filmaram na

Livraria da Travessa, deverão estar disponíveis. Sobre as muitas opções e vetores que dão consistência ao audiocardbook, recomendo as entrevistas dadas a João José de Melo Franco, a feita para a *Textual*.

Na década de oitenta você já fazia no palco experimentos com vídeo, como o Warhol TV e o VT-Jam-TV. Fale um pouco sobre eles. E hoje, já pensou em um Warhol-Tube (com uns minutinhos de Warhol e tudo)?

O *Warhol TV* foi um experimento e tanto, com pessoas como Jorge Mautner, Paula Gaetán, Celinha Azevedo, Júlio Barroso, Cazuza (antes de ser cantor), Danielle Daumerie, Romi Wittl etc. Eram cuts de textos aleatórios filmados em aparelhos de VHS antigos... Naquele troço em que havia a câmera, um amplificador de sinal e um gravador (três peças separadas, cheias de fios e cabeamentos – pesando uma barbaridade). Eu ia na casa das pessoas e filmava sem saber o que iam dizer. Essa bagaça acabou se perdendo em mudanças ou mofando. Sobraram alguns takes, como um imprevisível *Psycho tape* com Marcos Medeiros. Eram protótipos de video-art, com linguagem fragmentada e montagem aleatória; a maioria no estilo ONE cam ONE shot. Em 1979, apresentei-me do Instituto Goethe de Porto Alegre com uma espécie de stand-up poético denominado *KaleidoskOPIUM*, em que contracenava comigo mesmo num aparelho de TV oferecido pela Sharp. A plateia assistia àquela coisa meio psicose, meio esquizofrenia, meio que sem saber o que estava acontecendo, mas acabaram comprando os meus livretos e me ajudando a passar uma semana na cidade. O que eles nunca souberam é que, para apresentar a tal performance, tive que fazer uma sessão privêe para a Censura, à tarde. Uma cena surrealista: eu e duas senhoras gordinhas no teatro vazio. Por incrível que pareça, elas entenderam tudo, gostaram e ainda foram ao show (provavelmente porque perceberam que eu fazia tudo na base do improviso e foram lá checar se o texto que ouviram antes era o mesmo).

Em 90, fiz o mesmo em São Paulo, na Hong-Kong, boate do meu amigo-irmão Júlio Barroso, com microvídeos estrelados por Alice Pink Pank, May East, Paula Gaetán e Daniele Daumerie. Tudo montado pelo pessoal do Tadeu Jungle. Repeti isso em vários lugares. Hoje, com tanta tecnologia disponível, é uma África fazer algo assim.

Com Jodele Larscher e vídeos de Alexandre Aguinaga, fiz uma intervenção recitando um poema cirúrgico no meio de uma música de Robertinho do Recife, na Funarte, durante o Projeto Pixinguinha. Um jornalista, falando a respeito do show no jornal, disse: "Eu não sabia se olhava a garota fazendo strip nos televisores empilhados ao lado do palco, se escutava o poema do poeta ou se a guitarra do Robertinho, pois o

que acontecia era uma confusão completa". Fato é que, por conta das garotas fazendo strip, a censura exigiu a retirada dos televisores do palco!

Tenho trabalhado muito com audiovisual, registrando minhas performances ao vivo e as de amigos que julgo importante documentar, como pode ser checado nos meus canais do You Tube.

E a Mijada paulistana, como foi? Continua de ressaca dela?

Foi uma mijada, mas, se quiser, pode chamar de cagada, porque deu uma merda grande.

Chamei o ato poético de *Peru de fora dá palpite ou Mutt – o ready-made útil de Duchamp* (ver foto nos Anexos). Foi um Poema-Terror de alta performance. Durou quinze segundos e foi devastador. Jamais esquecerei o silêncio da plateia diante do ato violento e, de alguma forma, obsceno.

Não houve planejamento nenhum. Senti vontade de urinar, procurei um banheiro e acabei entrando por um acesso aos bastidores. Lá, percebi que o palco, que estava sendo preparado para a Nuvem Cigana, tinha apenas um canhão de luz ligado num ponto lateral, próximo de onde eu me encontrava. Dirigi-me ao ponto preciso, pus o pau pra fora e urinei sob a luz do holofote, sem cerimônia. Vi que um fotógrafo preparou sua câmera e, como podia controlar o reflexo da luz nos óculos de esquiador que usava, projetei tal reflexo o mais próximo que pude da lente dele, afim de não ter meu rosto flagrado e identificado. Depois do ato, o silêncio foi quebrado por uma balbúrdia. Havia quem gritasse que era provocação da direita para interromper a boa vontade do regime militar em deixar aquele festival acontecer. Deu a maior merda. Cercaram o teatro com tropa de choque. O Sábado Magaldi, que era diretor do teatro, foi demitido. Saiu na *Veja* assim: um ato de exibicionismo infantil!

Depois disso, acho que me identificaram e começou uma perseguição que me levou duas vezes à prisão. Numa, fiquei numa cela com o Taiguara (que me ajudou a sair quando deu seu depoimento a um sargento – sei lá o que ele disse, mas, antes de sair da cela, disse que ia me tirar daquela fria); na outra, acabei saindo do DOPS, em São Paulo, porque literalmente me esqueceram numa sala. Fiquei lá por umas cinco horas e ninguém apareceu; aí, por ironia do destino, quis urinar e resolvi abrir a porta e perguntar onde era o banheiro... Um careca carregando prontuários indicou-me o andar abaixo, dizendo que o daquele setor estava sendo consertado... Desci numa boa... Como percebi que ninguém me dava atenção, descii mais um andar e cheguei a um pátio... Vi a rua e fui em direção a ela, concentrado na certeza de que havia me tornado invisível... Tinha que cruzar uma roleta de uma recepção onde havia um

balcão em que duas pessoas discutiam tão acaloradamente que uma delas até me acenou um adeus... Não me deram bola... Fui em frente e saí pela porta da frente, como se nada estivesse acontecendo e realmente nada me aconteceu... Foi pura sorte!

Um de seus temas mais recorrentes é a paixão. A paixão hoje está abafada pela liberdade sem sujeito?

Antigamente (no século passado), se alguém quisesse chocar uma audiência, bastava falar de sexo e seus tabus salientes. Até hoje existe aquele grupo retrô que fazia poesia pornô e que o pessoal do funk proibidão pôs no chinelo, e eles hoje, por insistirem no que foram há trinta anos, são o que há de mais cafona no circuito. Entretanto, apesar das conquistas do sexo livre da era hippie (o que tornou essa atividade física e emocional disponível até para a diversão ultrassensorial de toda espécie de psicopatas e serial-killers), hoje, por mais incrível que pareça, com o componente narcisíco dando as cartas e dirigindo a personalidade das pessoas, falar poemas apaixonados produz incômodos ainda maiores; mas o sujeito que está assistindo tem que perceber que você está flexionando os verbos disponíveis (amar, apaixonar, por exemplo) de forma consistente e não como um cara cantando uma valsinha sertaneja. Na verdade, a paixão é o motor que move a montanha. Sem ela, nem Guevara iria para a guerrilha. É a paixão que compromete a filosofia platônica. Olhe à sua volta e veja quem realmente está disposto a ficar apaixonado e correr os riscos que isso implica...

Recentemente, fiz uma experimentação extremamente perigosa para os parâmetros pós-modernos: apaixonei-me perdidamente por uma pessoa muito minha amiga. Fiz dela uma musa para poemas que vivenciei verso a verso, dentro de um programa que eu sabia ter pontos em que o controle seria perdido e as consequências poderiam ser seríssimas. Com tal experimento, criei uma trilogia de livretos especiais (na forma em que o texto se apresenta no livro – ilustrado por outros textos ou fotos) na qual tentei vivenciar uma paixão como se fosse uma verdadeira obra de arte em curso, um absurdo platônico a toda prova, misturando discurso filosófico com poético de uma forma surpreendente.

No primeiro volume (*Facebook*), tratei do encanto que a paixão produz; no segundo (*Uma paixão inventada*), registrei em versos o que se costuma fazer sob as dádivas e angústias desse encantamento; e, no terceiro (*Sólida solidão*), tive que suportar a confusão neurológica, a dor das mágoas irremediáveis e o desespero do desencanto. Digamos que, a partir desse experimento e seus derivados físicos, possamos refletir sobre sua questão: você não se apaixona porque quer nem por quem quer; você só se

apaixona quando se sente livre e se oferece oferecendo liberdades a alguém por quem a paixão lhe deixa encantado.

Com as liberdades atuais, abundantes e individualistas, mais alimentadas pelos caprichos do ego do que pelos instintos que o transtornam, o que havia de substrato proibido virou um ingrediente bisonho de um acontecimento banal e a transgressão, quando não é perversa e violenta, acaba se apresentando como uma situação corriqueira, sem desafios, sem tensão e, sob certo aspecto, sem graça alguma. Apaixonar-se nestas circunstâncias torna-se um exercício besta, quase que psicótico. Dizem que quem ainda tenta fazer isso deve estar querendo enlouquecer ou enlouquece tentando obter feedback de sentimentos pelos quais não vão lhe oferecer nada além de um prazer imediato, minimalista e extrassensorial (e um monte de aporrinhação). Maio de 68, com sua famosa tese de que o orgasmo é a única solução, acabou diluído e fragmentado num 69 praticado por casais gays ávidos por se casarem de véu e grinalda nas igrejas, com direito a AIDS com viagra e o resto que se foda... Ou, pelo menos, o que sobrou desse tempo de alerta geral virou uma mensagem tipo *Sorria, você está sendo filmado* para as galerias enfadonhas dos pornotubes cibernéticos. Os moderninhos alforriados das ditaduras passadas ligaram generosamente o foda-se e avisaram: "Se liga, mano... encha a cara de cerveja e tente fuder alguém ou alguma coisa, nem que seja a distância, pela tela de um computador".

Pobre Narciso: neste mundo individualista e competitivo, estimulado a ter seu ego no comando da personalidade e submeter os valores éticos do seu caráter às oportunidades, não se apaixona mais por sua imagem no lago; agora quer desesperadamente que o *outro* se apaixone por ela, a imagem, e chega a não se reconhecer mais no que vê num espelho, só para acreditar que existe um *outro*, do outro lado, que deve se apaixonar pela imagem que ele vê e na qual não se reconhece.

Como essa liberdade sem sujeito cria a arte sem artista e o artista sem arte, como você diz?

O pós-modernismo, sob uma ótica bem pessimista (podemos chamar de *grunge*, se quisermos), é uma desgraça instalada. Esse assunto dá um texto infinito e muito pano pra manga. Vou reduzir assim: é como se Gregor Samsa (o sujeito que vira barata na *Metamorfose*, de Kafka) de repente saísse do armário que GH (de *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector) abriu no quarto da empregada e acabasse tendo por destino a oportunidade de ser esmagado com a porta sendo fechada.

O clima de liberdade que o neoliberalismo instituiu (liberdade de mercado que se apropriou de todas as outras em detrimento de suas especificidades) cobra do sujeito que o usufrui uma espécie de cidadania útil, hiperindividualista e dependente do que ele oferece e recebe do mercado. Se o mercado afirma que tem pelo menos um produto para satisfazer quaisquer que sejam os seus desejos, onde você vai encontrar o que não deseja? *Dentro de si mesmo?*

Por incrível que soe, o mundo sartriano está de volta às avessas. Já existe até quem aposte que... *o existencialismo é zen*. A famosa náusea, para desespero de Heidegger, acabou virando uma experiência limítrofe para o ser compreender a liberdade sem ter que desejá-la como prioridade essencial.

Repare as coisas que estamos tendo que aceitar ao nosso redor para não nos desgarrarmos da sociedade: a novidade é sempre mais do mesmo. O novo é redundante. A cópia faz mais sucesso e é mais bem aceita e desejada do que o original. Não é recomendável ter referências do passado: é daqui pra frente, em direção ao nada. Se antes o Ser precedia o Nada, agora é o Nada que o precede e o atualiza incessantemente. Não tem mais nenhuma revolução que faça a diferença: o que muda muda sempre para pior (vide os políticos em campanha). Neste ambiente, onde o labirinto é disponível para todos, a arte se tornou mera ferramenta utilitária; embora ainda exista quem se espelhe na linhagem dos Tungas e estejam surgindo novos Josef Beuys... o Márcio-André (rsrsrsrs).

A liberdade que se espalha na mídia/mídia é uma vertigem num abismo sem fundo. Uma forma emocional violenta que vai levar o sujeito livre à angústia de não compreender a metafísica nem praticar as charadas dialéticas – o que vai criar uma guerra sem precedentes, na qual o sujeito não saberá nem de que lado está nem por que está lutando (na verdade, estará apenas se defendendo). Para proteger sua sanidade mental, exposta tanto à esquizofrenia quanto às psicoses, o sujeito é levado a recusar o desconhecido e a refugiar-se no cotidiano banal, vivendo de forma pública e impessoal uma existência que ele não se sente capaz de transformar nem de contrariar. Vive-se num mundo prático sujeito ao absurdo, uma instância pragmática que existe gratuita e independente de si mesma, que não poupa ninguém de suas infernais armadilhas. A arte que se esvai de um sujeito que se disponha a fazer uso dessa liberdade inútil, resultante de uma dobra que não para de desdobrar-se, é redundante e só tem como prêmio e objetivo final um deleite pessoal para o artista derivado exclusivamente da inclusão social de sua obra, ou seja, inclusão no mercado...

Fale um pouco sobre sua relação com a música.

Eu não conhecia a música senão como a mais linda e infantil das deusas. Uma entidade divina, além do bem e do mal. Seu milagre é ser universal, entendida em qualquer lugar, até mesmo por quem é surdo. Quando fiz as primeiras letras para as canções que me escolheram, meus versos foram pinçados de poemas publicados, pelo Arnaldo Brandão, meu parceiro e amigo desde 1982... Por causa da "Totalmente demais", por exemplo, fiquei conhecido como compositor e tem gente que acha que toco instrumentos e me dá letra para que eu encontre uma música, que a cante no rádio...

Como ponho letra em melodia, gravei com muita gente todo tipo de gênero musical, mas, se fosse para escolher um em especial, eu ficaria com a marchinha carnavalesca (tenho muitas – vide *Os momossexuais*, bloco virtual que um dia ainda ponho na rua sem ter que pedir autorização a prefeitura nenhuma). Este estilo permite que meu humor exercite sua eficácia acima da média e me proporcione uma boa razão para continuar gostando de fazer música. Esse ano fiz uma inédita ("Acuda mãe"), cantada pelo Tico Santa Cruz. Sucesso? Nada! Necas de pitibiribas! Paciência. O que fica duro de engolir é o fato de que um gênero que parece arraigado no DNA do brasileiro, sem distinção de credo, raça, idade, seja tratado como algo que não interessa mais. Tudo bem que tem o Festival da Fundação Progresso e que a Globo passe no *Fantástico* as vencedoras. (Alguém lembra de alguma delas? Pode ficar frio: sabemos que não... Mas ninguém esquece que o festival existe na Fundação... É o que chamam de marketing de marca.)

A música hoje é cada vez mais "para". MPB hoje é "música para beijar". Como é a relação de quem faz a música com a "funcionalidade" da música? Fale também sobre a ótima história da música que elegeu Juan Maria Sanguinetti, no Uruguai.

A que elegeu o Sanguinetti foi uma versão que os publicitários (esses caras que tomaram conta da gestão eleitoral da melhor democracia que o dinheiro pode comprar) fizeram para "Sexy Yemanjá", minha e do Pepeu Gomes, que abria uma novela da Globo (*Mulheres de areia*), que na ocasião estava sendo lançada no Uruguai. A curiosidade aumenta porque o jingle deve ter ficado tão bom que elegeu o cara duas vezes, sendo utilizado na disputa para os períodos de 1995-2000 e 2000-2005.

Quanto à crítica sobre o universo musical atual, vou me silenciar, pois foge ao que interessa nesta entrevista. O que posso falar a respeito já foi dito nas entrelinhas das respostas anteriores. O que preocupa são os direitos autorais arrecadados, que

precisam ser atualizados para atender à mudança do sistema analógico para o digital – mas esta é uma questão muito delicada e pertinente a outro foro.

"Gosta de poesia?" é a pergunta que muitas vezes ouvimos dos poetas que vendem poesia nas ruas. Você, que sempre viveu isso, acha que as ruas de hoje proporcionam uma poesia muito diferente daquela de trinta anos atrás? Que poesia é essa de hoje?

A diferença fundamental é a mudança radical do espaço geopolítico entre as duas épocas. De 1975 a 1990, lembro-me que saía sistematicamente, todo santo dia, para vender livretos nas ruas, pelos bares. Pagava aluguel, colégio de meus filhos e até viajava; tanto que vendi meus livretos em várias capitais, incluindo uma ida a Nova York, em 83. Quando a ditadura e o regime militar acabaram e nos brindaram com o presente de grego chamado Collor, eu estava bem como letrista de música e passei um longo tempo sem fazer nada nas ruas. Por puro experimento, retomei esse mercado informal em 2000 e 2001, por dois dias em cada ano. Como que por nostalgia, recuperei o mote de sair às ruas e falar com desconhecidos para negociar meus panfletos, recauchutados pelas novas tecnologias da Xerox. Aí, como que por uma contradição fisiológica, percebi que o assédio era mais difícil. Havia pouca receptividade. No começo achei que era a minha idade e algum traço dos sonhos da juventude que tivesse desaparecido do meu olhar e da minha fisionomia. Aos poucos fui dando forma concreta ao que vivenciava e vendo como o molde do tempo havia substituído as peças do tabuleiro. O hippie havia dado lugar ao yuppie; LSD virara ecstasy e o que se chamava imperialismo cultural era festejado como uma manobra econômica saudável chamada *franchising*. Para complicar ainda mais, surgiu a figura do segurança de bar bloqueando imperativamente seu assédio aos fregueses, que só devem ocupar aquelas mesas para comer gorduras e beber cerveja sem parar, para manter os empregos da Ambev – nada de cultura e arte, como dizem os fãs dos choques de ordem. Esse novo empecilho é estrutural e duro de ser enfrentado. Está cheio de contradições perigosíssimas alimentando suas atividades formalmente legalizadas. Assusta, porque esse exército, recrutado à galega, é uma força de ataque funcionando como se fosse um time de defesa do cidadão. Está mais do que na cara que isso não vai dar certo a longo prazo. As milícias são só uma amostra do que vem por aí...

Fora isso, há muita ingenuidade na poesia dos poetas que tentam fazer esse serviço ordinário, se é sob esse ponto que devo fixar a resposta. Gosto de saber que existem poetas assim, mas não sei que utopia os garantirá. É triste...

Além de alguns poetas com competência e textos consistentes, como o Eucanaã Ferraz, para citar apenas um entre muitos novos e interessantes – na verdade, cito apenas alguém com quem não tenho amizade para evitar mencionar amigos e esquecer nomes –, tem muita gente bacana saindo do papel para o palco e para o mundo. Uma lista boa para montar um festival como o Poesia Voa. Ao largo desse grupo em formação, registre-se que os saraus voltaram a ser o que sempre foram: sinais de festa! Muitos não passam de liturgias e funcionam como missas e cultos de igrejas, mas até mesmo nesses sítios caretas estão surgindo bons poetas.

O aspecto relevante é que a poesia de hoje, ou pelo menos a que mais salta à vista e a que mais se intercomunica em seu grupo de admiradores, tem bases performáticas e é falada. Sendo falada, pode ser editada em tempo real, o que é uma novidade e um sinal de vitalidade. Seja como for, o que se está produzindo hoje só será revelado no futuro, quando o passado que está sendo construído for atualizado pela história, independente do que está sendo registrado pela mídia e pelo coro dos contentes.

Um dos detalhes mais comuns da poesia contemporânea que pode e deve ser pensado com reservas é o que faz a maioria dos poetas ambicionarem dialogar com suas emoções em busca do aplauso imediato. A grande maioria dos versos produzidos e oferecidos nas gandaias dos eventos busca situações românticas ou derivadas de conflitos sociais, articuladas a partir da consciência que cada poeta pratica em suas vivências pessoais no cotidiano, geralmente territorializadas por seu grupo, tribo ou banda. Essa atitude especulativa, originada desde os primórdios da era moderna, tem seu lado positivo enquanto exterioriza a vida prática e registra o tempo em que ela desenvolve suas forças criativas; porém, quando o verso não traz consigo nenhum esforço dialético, o ponto de onde partiu para iniciar sua aventura mágica vai limitar seu evento ao que foi e continuará sendo subjetivo, alienando o poeta do mundo que ele busca agradar, ultrapassar, modificar ou simplesmente registrar. Não sendo totalizante nem pretendendo tornar a realidade uma totalidade, o saldo geral das conquistas realizadas no e sob o mutante tecido das palavras acaba sendo esvaziado em si mesmo, embora tudo seja justificado por fatores lógicos e racionais que garantem sua eficácia paliativa num determinado espaço. Sentimental ou não, toda poesia criada nessas condições fica limitada à metafísica do sujeito e acaba sendo mais uma ação fenomenológica do que artística. A atualidade parece carecer de um projeto gestor coletivo e autocrítico que a fortaleça, embora todo mundo tenha um projetinho estruturado debaixo do braço pronto para ser patrocinado e aceito como uma maravilha generosa, advinda de um dom celestial. A temporalidade de projetos assim acaba sendo burocrática e perfeita para um autômato pôr em atividade, como uma

máquina que faz a divisão do trabalho ser puramente técnica e isenta de procedimentos éticos envolvidos em sua engrenagem. O problema desse modelo sistematizado como um cristal é que, por mais experimental e modernoso que seja, não pode aceitar que o aleatório faça parte do jogo. Isso é grave, afinal a poesia nunca foi de ficar adulando paradigmas e sistemas perfeitos. A riqueza das palavras, quando anda contrastando com os significados produzidos, pode ser sinal de impotência. O que confunde a produtividade do poeta atual é o fato de que, em verdade, ele percebe que não existe mais nada a ser descoberto que não possa ser previsto numa pesquisa estatística; ao mesmo tempo que sabe que para um poema, seja ele qual for, tudo precisa ser constantemente inventado.

Meu caro, como você encerraria esta entrevista de modo performático?

Agradando gregos e troianos; ou seja, com uma música feita de fragmentos de poesia apresentada numa performance em 1991:

<http://www.youtube.com/watch?v=spsanucWIGg>

ANEXOS











O belo do outro lado da vidraça

A confissão, de Flávio Carneiro

Lucas Magdiel*

Ao se deixar levar pelo que sugere o título do romance de Flávio Carneiro, é provável que o leitor desavisado suponha como alicerce da narrativa uma relação confitente-confessor. Assim, imaginará, segundo reza o sacramento cristão da penitência, o sujeito frente ao confessor, pronto a declarar seus pecados ao sacerdote. Se assim o fizer, não se equivocará totalmente – a relação estabelecida é essa, de fato, mas a cena a ser imaginada é outra, atípica e, no mínimo, insólita, pois quem se confessa é um seqüestrador, e o confessor, sua vítima. O confessor, um quarto num canto isolado do mundo, aresta do nada.

O narrador-confitente, anônimo, é mais que alguém com vontade de contar uma história. Uma urgência o impele, tão visceral que se espraia nos deslimites da violência; uma violência necessária, mas cujo sentido é inapreensível. E o terror se instaura justamente na ausência de motivação visível: tendo a mulher seqüestrada à sua frente, amarrada e amordaçada, o seqüestrador-narrador promete uma madrugada insone, diluída no tempo e no espaço, que durará até que tenha consumado sua narrativa. Firme em suas intenções, revelará à mulher, palmo a palmo, o papel que ela desempenha, sem saber, na trama de sua vida. É esse detalhe, aliás, que a torna o único interlocutor possível, abrindo-se e fechando-se sobre ela o próprio ciclo narrativo, sendo ela a um só tempo o mistério e a chave para decifrá-lo.

Não espere portanto o leitor uma confissão de culpa, uma simples declaração de pecados por parte do confesso, e muito menos uma sentença por parte do confessor. O peso da voz de quem narra se mede já pela primeira frase do livro: “A senhora me escute, por favor”. Na sutil imposição do pedido não há margem de escolha. O outro – nessa condição pouco importando se a mulher ou o leitor, ambos já capturados – ouve sim, mas a um eterno monólogo, que não ousa romper, domado ambigualmente pela compaixão e pela curiosidade, e, no caso da mulher, pelo medo em sua forma mais obscura.

Se na ausência da caracterização de um pecado o quadro ficcional foge da tipicidade da confissão, uma vez que *pecado* implica transgressão de preceito religioso (estando embutida na palavra uma racionalidade teológica estranha ao

* Graduando em Letras (UFRJ).

texto), por outro lado se aproxima dela, na medida em que o relato que promete o narrador tem compromisso com a mais pura verdade. Não uma verdade dada, factível, mas outra, velada, que cede lugar à estranheza, ao fantástico, ao extraordinário, de modo que mal se possam distinguir os ínfimos contornos entre fantasia e realidade.

Assim, o narrador, pronunciadamente borgeano, não busca uma razão, convencido de que a matéria de seu relato é pessoal e singular, e que não se pode ouvi-la (ou lê-la) a partir dos frágeis princípios que assentam a realidade visível. Em se tratando de uma "história de sombras", o próprio desejo de explicá-la, de dar-lhe um sentido racional – adverte o narrador – é já uma violência.

O narrador, em sua viagem autobiográfica (ou melhor, confessional) através do tempo de sua vida, mostra o percurso de um eu. Conta como aos dezenove anos, desempregado, subsistia precariamente, sem grandes talentos ou expectativas, com certa propensão a *flâneur* e refém de uma espécie de medo existencial a lhe emperrar o sorriso. É uma subjetividade que vai se construindo a partir de recortes sobrepostos da memória do narrador, cuja identidade é forjada por meio de cenas entrecortadas do passado, em que desempenha um papel não protagonista, mas passivo, diante da realidade e da própria vida.

A certa altura do relato, temos nitidamente o retrato de um sujeito insatisfeito, disperso, confuso, que busca a todo o momento uma alternativa à própria vida. O belo está fora de si mesmo: é o outro quem tem a sensibilidade, o refinamento, a riqueza que ele não tem, mas que deseja ardentemente possuir. Portanto, a busca do narrador, reiterada em seu relato, está calcada na tentativa de apropriação desse belo: quer apurar seu paladar grosseiro, quer refinar seu olhar restrito, quer descobrir os sentidos cobertos. Assim, diante desse desejo de sublimação, toda a mediocridade com a qual fatalmente se identifica lhe é ofensiva, e dela, portanto, almeja se libertar.

O belo está sempre encarnado no outro, nas experiências, sonhos e memórias alheias; designadamente, das mulheres que cruzam o caminho de seu olhar itinerante. O feminino é a figuração do belo e a nuca das mulheres (afirma o narrador saber lê-las), o espelho de sua identidade. É através de um olhar perscrutador, voraz, que conhece Emma, personagem capital do romance, sendo dentre suas múltiplas e heterogêneas personagens femininas aquela que se constitui como o gérmen primeiro da intensiva transformação por que passa o narrador, que a certa altura se descobre então portador de um poder impensável, capaz de reconfigurar sua vida e seu próprio ser.

Até os homens comuns têm momentos de ousadia. É num desses momentos que o narrador, enquanto personagem anacrônico de si mesmo, rompe a timidez e ousa abordar Emma (que até então ignorava sua existência) à porta de um desses restaurantes chiques da Zona Sul do Rio de Janeiro, e a convida para um almoço, atitude que supõe crucial para a guinada em seu destino, sem o que estaria “fadado para sempre à condição de simples admirador, a passar a vida do lado de fora, olhando Emma pela vidraça”. Isto é, Emma, aqui, é precisamente a encarnação do belo, e a vidraça, o que separa o mar do mergulho. A aproximação e envolvimento entre os dois mostra-se uma fatalidade, sim, mas condicionada a um passo da vontade. E, a cabo, numa dinâmica entre prazer e morte, no tênue fio que separa a vida da morte amorosa de Gautier, a relação amorosa passa a ser, então, o instrumento que possibilita assimilação do alheio no que este tem de mais próprio, singular e precioso (que tampouco se revele aqui o que é).

O fantástico – sabe-o bem a ficção contemporânea – empresta ao real as formas da imaginação, freqüentemente muito mais vívidas e significativas que aquelas apenas tangíveis pela nossa razão. Daí termos no livro de Flávio Carneiro uma releitura do vampirismo, ficcionalmente aproveitada, mas também se estendendo para um ponto além da literatura, refletindo-a. A paixão amorosa de Stendhal, em *De l'amour*, romance citado no livro, aparece transformada em condição infeliz, em paixão insaciável, que não pode ser apaziguada, esgotando-se o ser na ausência de sentido, que o outro – nenhum – pode oferecer.

Por isso, embora seja possível – e proveitosa – a leitura do romance de Flávio Carneiro apenas no âmbito da literatura de entretenimento, fica ainda à disposição do leitor um vasto campo simbólico, imagético, próprio de uma literatura metatextual, reflexiva e, por que não, lúdica, parodizante. E são várias as nuances no texto a indicarem uma vereda mais ampla de leitura. Assim, simbolicamente fértil é o fato de ser o narrador um ladrão de livros, isto é, que trafica livros, literalmente, das bibliotecas públicas, universidades e livrarias, e os revende para comer e pagar o aluguel – a subsistência precária de que falamos. Diga-se *literalmente* referindo-se a uma outra leitura possível, metafórica, que diz da condição do escritor contemporâneo, que, na relação ambígua entre mercado/arte, é também, em certa medida, um hábil traficante de livros.

Confessa ainda o narrador o hábito invulgar de ler os cardápios suspensos no exterior dos restaurantes chiques, a partir dos quais, baseado tão-só nos sons evocados por um francês a ele ininteligível, procurava imaginar o desenho e as cores dos pratos ali nomeados e consagrados. E é queixando-se de seu paladar grosseiro, ou de sua falta de ciência, que não dá valor a uma possibilidade outra de

saborear, de experienciar – de ler, em sentido dilatado – passível de provocar, ainda que insuspeitadamente, através da imaginação, a mesma leveza e o mesmo sentido do belo associados à degustação do prato (ou, simbolicamente, ao destringimento do texto literário).

Um dos maiores méritos de Flávio Carneiro é a hábil costura de formas e sugestões com a linha cirúrgica do sentido: a narrativa trata de um homem aparentemente comum, mais definível pelos seus defeitos que por suas qualidades: é fraco, preguiçoso, grosseiro... Entretanto, não nos escapa uma característica fundamental, inerente ao sujeito da narrativa: a inquietude, a insatisfação – que é o que lhe permite ao menos saber que não sabe. É essa característica, pouco sublinhada (por conta da pretensa subserviência ao destino), que dá sentido à narrativa, desdobrada na voz de um sujeito partido em dois.

Ora, disse Freud que “o homem feliz não fantasia jamais, só o insatisfeito”. A insatisfação, nesse caso, serve tão bem à ficção quanto a realidade, possibilitando um deslocamento necessário à vida. O artista, desde sempre um insatisfeito, procura então preencher as lacunas da própria vida com palavras. E tanto maiores as lacunas, mais espaçosas as palavras. Hauser entendia que, caso vivesse intensamente, o artista não precisaria falar de seus sentimentos e, nessas condições, até mesmo lhe faltariam palavras. Mas a vida – ficcionalizando-se a si própria – não é intensificada em meio às palavras?

Assim, essas afirmações, em vez de nos conduzir a uma encruzilhada em que o artista tem que escolher entre criar ou viver, explicitam a intenção de Flávio Carneiro, que faz viver o artista dentro do homem comum, numa relação possível – mas não explícita – do sujeito da narrativa com o próprio fazer literário. Seria possível dizer mesmo que é uma afirmação dum viver radical em que as palavras não faltam – mas sobram, transbordam. O próprio monólogo testemunha esse excesso. Não reproduz a vida, e sim diz dela, como se fosse possível alhear-se e apropriar-se da multiplicidade de imagens, sentidos e pensamentos que a compõem.

Flávio Carneiro parece dizer, também, que a toda essa experiência – vital e literária – não pode faltar certa pureza. Pois há uma pureza que nunca se esgota, a saber, a pureza da arte, a partir da qual a experiência humana sempre se renova. Afinal, não será a arte como os olhos da prostituta, “mantendo-se castos a cada investida de cada desconhecido, noite após noite, na penumbra, os vultos se sucedendo em fila enquanto as retinas guardam consigo, a sete chaves, seu pequenino segredo”? Como dizia Fernando Pessoa, a literatura, como toda arte, é

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

uma confissão de que a vida não basta. De fato, a transbordamos. E há muito deixou de ser pecado tal transbordamento.

Por fim, uma mirada atenta no narrador de *A confissão* o irmana com Funes, o memorioso, ou Marco Flamínio Rufo, o imortal, ambos personagens de Borges. Os três têm em comum o desânimo, o cansaço, o tédio da vida, quando, numa culminância do destino, só lhes cabe instaurar discursividade a partir de suas memórias sobrecarregadas de experiências. No caso de nosso anônimo confitente, só ao final da narrativa nos é revelada sua escolha: não o sobre-humano, o extraordinário, mas a fraqueza humana, sua miséria, e o cotidiano ordinário de sobressaltos imprevisíveis. A confissão sacramenta, assim, o limite da mortalidade. Mais: declara a culpa do homem, sem atenuantes. E a violência, esse excesso, porta de entrada e saída de nossa triste condição.

A arte de trotar palavras

Aquém das retinas, de Mauricio Matos

João Pedro Fagerlande*

O processo de maturação tem como fim o açúcar – não apenas nas frutas, mas também nos livros. É o que nos mostra *Aquém das retinas*, escrito ao longo de uma década pelo estreante poeta Mauricio Matos.

Com uma linguagem precisa e enxuta, evitando tanto os hermetismos quanto as simplificações rasas, o autor demonstra saber a medida de cada palavra, de cada verso, construindo uma poética da esbelteza. O labor literário evidencia-se também no conjunto dos poemas, que, estabelecendo um claro diálogo entre si, em temas/metáforas recorrentes – como o cavalo, o mar, o samba, o cigarro, o candomblé, entre outros –, conferem organicidade e tessitura à obra.

Ao explorar a temática sugerida pelo título, o poeta nos apresenta um amplo desdobramento do “eu”, através das expressões “cavalo-de-mim”, “tabuleiro-de-mim”, “escravo-de-mim”, “violino-de-mim”, “inferno-de-mim” etc., desvendando os diferentes espaços de si, espaços que por vezes não se habitam de maneira harmônica (“Um vivo outro morto (...) / eu sei destes homens / por dentro de mim”).

Sendo o “aquém das retinas” o local em que se formam as imagens dentro do olho humano, onde um outro mundo é recriado através da visão individual, Mauricio elabora intensamente o universo imagético do dentro-de-si, como em: “Então, expunha meus pulsos à faca divina, / mas deus não cortava os meus braços / e ria, profundamente ria, / cercado de insetos por todos os lados”.

Um dos grandes méritos do livro é dissolver a fronteira entre o erudito e o popular, numa escrita elegante com traços de oralidade. Percebem-se ecos tanto de poetas pertencentes ao cânone quanto de tradições à margem da cultura “legitimada”. Assim, deparamos poemas como “Santo Cristo, década de 1930”, dedicado aos carnavais de Joãozinho Trinta, em que a temática do samba é abordada em versos alexandrinos. Outro belo exemplo é “Azul e branco do Salgueiro, 1947”, em que se narra o épico nascimento da filha de uma porta-bandeira em pleno desfile de carnaval; o poema, seguindo a estrutura de estrofes de *Os Lusíadas*, contém versos como “Ceci, tradicional porta-bandeira / em quem Fortuna dera uma rasteira” e “Pedindo inspiração

* Graduando em Letras (UFRJ).

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

a Oxumaré / depois de mais de dez doses de cana”, que, reunindo referências aparentemente díspares, promove uma rica harmonização inter-discursiva, na qual se fundamenta o estilo do autor.

O poeta se mostra um habilidoso contador de histórias, como se nota em “Ou senti-la também depois de morta” e “Caveira de burro”. O último se destaca pela tensão verificada entre a estrutura lingüística empregada e o personagem descrito; por meio de uma sintaxe suave, cria-se uma atmosfera delicada, a princípio tranqüila, porém o foco narrativo recai sobre um homem depressivo, fracassado até em sua tentativa de suicídio. Como exemplo podemos citar o trecho: “Fumava, / gastando o tempo que lhe era absolutamente inútil, / enquanto a memória perseguia, sonolenta e vã, / algum bem passado, ou pequeno gosto que fosse”. O conflito evoca um interessante jogo narrativo, em que o leitor se encontra – e se perde – entre as diferentes sensações sugeridas, num contraste muito bem aproveitado esteticamente.

Outro contraste é explorado no soneto “Tão alto quanto um onze de setembro”. O poeta começa lançando versos de profunda grandiloqüência, como nos mostra o primeiro quarteto: “tão alto quanto um onze de setembro / maior que um oceano em tempestade / mais longo do que toda a imensidade / conforme o que me lembro e não me lembro”. No quarteto seguinte, continua com versos expansivos e retumbantes, mas nos tercetos se contém, reduzindo a intensidade até fechar com “porém se perguntarem nalgum dia / por que desta maneira estou vivendo / direi que é só por ti minha maria”. O choque entre o espetacular e o comum, entre o desastre de um dos maiores centros financeiros do planeta e o amor do eu-lírico pela simples “maria” – com seu eme provocativamente grafado em letra minúscula – serve para ilustrar a tensão entre o além e o aquém das retinas, o desconcerto entre o eu e o mundo, alcançando-se aí talvez o ponto culminante do livro.

Não se pode deixar de ressaltar a qualidade técnica do poeta, que, além de dominar claramente a métrica e a rima, acerta na respiração dos versos e nas nuances da sintaxe. Cavalos-de-si, sabe discernir tanto a hora do galope poético quanto o momento de puxar as rédeas da voz, numa exímia arte de trotar palavras.

19 x *Inimigo Rumor*

Leonardo Martinelli*

1. A revista de poesia *Inimigo Rumor* surgiu em 1997, a partir de um núcleo de autores/editores de poesia ligados à editora 7Letras, do Rio de Janeiro. Dez anos depois, está prestes a lançar seu vigésimo número – algo se não inédito no Brasil, ao menos excepcional em qualquer lugar do mundo. Ao longo desse tempo, a revista se notabilizou por oferecer de uma a duas centenas de páginas semestrais focadas na produção brasileira contemporânea, além de abrir espaço para a publicação de ensaios, traduções e inéditos de autores do quilate de Haroldo de Campos, Sebastião Uchoa Leite, Zuca Sardan, Cacaso, Chico Alvim, Eudoro Augusto, Ana Cristina César, Angela Melim, Paulo Henriques Britto e Claudia Roquette-Pinto. Desde o número 14, *Inimigo Rumor* é co-editada pela 7Letras e pela Cosac & Naify – duas das editoras que mais publicam poesia neste país.

2. A *Inimigo Rumor* também ajudou a preencher – e muito – certas lacunas na formação literária de muitos críticos, poetas, estudiosos e leitores, que por alguma infelicidade ou desencontro com a produção internacional ainda não haviam lido nomes como Gonzalo Rojas, Juan Gelman, Antonio Cisneros, Michel Déguay, Jacques Roubaud, David Antin, Frank O'Hara, Ingeborg Bachman ou mesmo Henri Michaux (até hoje sem um livro de poemas no Brasil). Tudo graças ao virtuosismo e à humildade de vários tradutores que se esforçaram por ampliar o repertório do público brasileiro (que pode até não ter crescido muito, mas sem dúvida transformou-se através da revista).

3. Boa parte dos autores lançados pelos primeiros números continuou publicando e desenvolvendo seu trabalho na *Inimigo Rumor*. Muitos acabaram absorvidos pelo conselho editorial da revista, que atualmente conta com dezesseis integrantes. Desde o primeiro número até o presente, foram 133 poetas brasileiros e 183 estrangeiros. Talvez existam várias monografias, dissertações e teses da área de Letras sobre a *Inimigo Rumor*. O estranho é que a massa dos alunos de graduação praticamente a desconheça (“por que os professores não fazem algo a respeito?”, reclama um leitor bem-intencionado).

* Poeta e doutorando em Literatura Comparada (UFRJ).

4. Não há como contar a história da *Inimigo Rumor* sem lê-la, ou melhor, percorrê-la: são quase três mil páginas de poesia escrita, traduzida e criticada. Uma boa forma de começar é pela última edição, escolhendo os autores que mais lhe interessarem, procurando segui-los através de outros números – os quais naturalmente oferecerão novos nomes à lista do leitor de primeira viagem. A partir daí, se continuar interessado pelos materiais que o atraíram, o leitor aprenderá a reconhecer algumas tendências poéticas das mais inventivas – bem como uma variada gama de contextos, dicções e procedimentos. Não há uma escola ou estilo hegemônico identificável, antes um leque de opções plenamente demonstradas pelo itinerário da *Inimigo Rumor* (ou *Inimigo*, para os íntimos).

5. O número dezenove acaba de sair.

6. Há excelentes motivos para abri-lo num intervalo de trabalho, a caminho de algum lugar, por hábito ou aventura, dentro ou fora de casa.

7. O primeiro deles é a série de poemas dedicados a amigos de Aníbal Cristobo. O poeta argentino lançou-se pelas páginas da *Inimigo* em seu terceiro número (1997); desde então, já publicou quatro livros (*Teste da iguana*, *Jet-lag*, *Krill* e *Miniaturas kinéticas*), alguns ensaios e várias traduções. O maior interesse dessa nova leva de poemas é a forma como Aníbal consegue homenagear, criticar, assimilar e fazer humor com seus companheiros de ofício, em textos livres e coloquiais – traços que não se opõem à densidade e ao alto nível de sua poesia, seguramente um dos maiores patrimônios da revista. Poemas como “Camisa para Sebastião Uchoa Leite”, “Exagero para Waly Salomão”, “Cacto para Armando Freitas Filho”, “Retórica para Marcos Siscar” e “Conversa telefônica para Carlito Azevedo” são comprovações suficientes de que Aníbal tem muito a nos dizer (inclusive ao autor desta resenha, também agraciado com um poema-presente irrecusável).

8. “Um a menos”, do paulista Heitor Ferraz, vinte fragmentos em torno do lido e do vivido sem pompas, também pode ser matéria para vasta reflexão acerca das formas cada vez mais voláteis e hibridizadas que a melhor poesia brasileira contemporânea vem assumindo. No caso de Heitor: a tradição modernista, algumas inflexões emprestadas de Gullar e Alvim, o cotidiano urbano-universitário, memórias, citações e referências misturadas na argamassa verbal do poeta de *Coisas imediatas* (2004). Ler Heitor Ferraz é acompanhá-lo em seus trajetos contemplativos, entre a garoa de sua megalópole e a maresia carioca. Como disse

Chico Alvim acerca de Waly Salomão, Heitor Ferraz é “um poeta que sabe fazer-se estimado por quem o lê”.

9. “Brasília”, de Alejandro Mendez (Argentina), é mais uma prova da capacidade argentina de nos observar com empatia e impiedade (cf. Nestor Perlongher, Tamara Kamenszain, Aníbal Cristobo). O poema, em tradução de Carlito Azevedo, se esforça por captar “algo vivo que sepultado / se agita desesperadamente”, “o riso / solar / capturado / na frágua / do cimento”, “racionalismo tropical / ou / Bauhaus / à la Carmen Miranda”. Consegue.

10. Ricardo Domeneck é uma das maiores apostas dos últimos três números: sua poesia, suas idéias e traduções demonstram vitalidade, argúcia e imaginação fora do comum, além de capacidade de sobra para sacudir e renovar a cena poética contemporânea. Seu novo livro, *A cadela sem logos* (Cosac & Naify), acaba de ser lançado; já o poema publicado na revista revela uma faceta menor de Domeneck, onde o tema sofre torções semânticas e suspensões sintáticas que flertam com certos aspectos da *language poetry*, ao mesmo tempo que jogam com a figura do peão num tabuleiro de referências opressivas (Bíblia, cinema, xadrez, economia): “és / extra / em épico / alheio / peão guiado / por mãos inábeis (...) e não adianta / gritar por claridade (...) a luz não / dissolve o labirinto”.

11-17. Os quatro verbetes de Georges Bataille para o “Dicionário Crítico” da revista *Documents*, entre maio e dezembro de 1929, são uma contribuição de alcance inestimável para poetas, ensaístas e prosadores preocupados com as possibilidades de uma escrita poética pensante (cf. Agamben). É impossível não se deixar fascinar pelo brilhantismo intelectual e pela coragem do grande escritor francês, plenamente expostas em “Abatedouro” (“O matadouro remete à religião no sentido em que os templos das épocas recuadas (...) tinham um duplo uso, servindo ao mesmo tempo às implorações e às matanças”), “Arquitetura” (“Os homens representam aparentemente, no processo morfológico, apenas uma etapa intermediária entre os macacos e os grandes edifícios”), “Informe” (“dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro”), “Olho” (“o olho poderia ser aproximado do *gume*, cujo aspecto também provoca reações agudas e contraditórias: é isso que devem ter experimentado de maneira terrível e obscura os autores de *Un chien andaluz*”), bem como em dois artigos do mesmo período – “O dedão do pé” e “A linguagem das flores”.

FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

18. “Dois andares com terraço e vista para o estreito”, de Emmanuel Hocquard (trad. Marília Garcia), um dos nomes mais importantes da poesia francesa contemporânea, é um poema fundamental. São quase trinta páginas indispensáveis, num exemplo de como tornar o mundo mais interessante através da atenta observação de suas ranhuras, resíduos e ruínas. O trágico e o sublime pulverizados pela deriva cotidiana.

19. O texto de Frank O’Hara sobre Jackson Pollock reúne dois dos maiores criadores do século XX norte-americano, num brilhante elogio crítico do poeta ao pintor. Mas também podemos nos arriscar a ler o ensaio como uma carta de princípios ou *intuições criativas*, válidas tanto para a pintura de Pollock como para a poesia de O’Hara. Sua publicação em português merece ser saudada – assim como a revista *Inimigo Rumor 19* inteira. E que venha o número vinte.

(Esse texto é dedicado a todos aqueles que fizeram a revista acontecer ao longo destes dez anos. Não são poucos – felizmente.)

ARTIGOS

AMALIA CARDONA LEITES
DAIANE CRIVELARO
MARIA CASTANHO CAÚ
VICTOR FIGUEIREDO SOUZA VASCONCELLOS

ENSAIOS

CARINA DARTORA ZONIN
DANIEL MASSA
VICTOR HERINGER

ENTREVISTAS

CECILIA COSTA
FERREZ
FRED GÓES
JULIO MONTEIRO MARTINS

RESENHAS

CLÁUDIA SAMPAIO
ISABEL BELLEZIA
JUN SHIMADA
PEDRO PAULO MACHADO NASCIMENTO GLORIA
VERONICA FILÍPOVNA



Editora
Torre

ISBN 978-85-7961-553-5



9 788579 615535 >