

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

13

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

13

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Maria Lucia Guimarães de Faria
Rosa Gens

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



2015

© 2015 Alcmeno Bastos, Anélia Pietrani, Dau Bastos, Godofredo de Oliveira Neto,
Maria Lucia Guimarães de Faria, Rosa Gens

Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea

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

www.forumdeliteratura.com

Conselho editorial

Antonio Carlos Secchin (UFRJ)
Célia Pedrosa (UFF)
Evando Nascimento (UFJF)
Gustavo Bernardo (UERJ)
Hans Ulrich Gumbrecht (Universidade de Stanford)
Helena Bonito Pereira (Mackenzie)
Italo Moriconi (UERJ)
Jacqueline Penjon (Sorbonne)
Joachim Michael (Universidade de Hamburgo)
Karl Erik Schøllhammer (PUC-Rio)
Lucia Helena (UFF)
Luiz Costa Lima (PUC-RIO, UERJ)
Marlene de Castro Correia (UFRJ)
Pedro Meira Monteiro (Universidade de Princeton)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Silviano Santiago (PUC-RIO)

Edição executiva

Dau Bastos

Edição adjunta

Francyne França
Gabriel Braga de Melo
Rafael Mendes
Thaís Seabra

Revisão

Bruno Santos Pereira
Eduardo Rosal
Raisa Santos
Rodrigo Lopes da Fonte
Thaís Velloso

Capa, projeto gráfico e diagramação

Francyne França

Faculdade de Letras da UFRJ

Cidade Universitária
Ilha do Fundão

Editora Baluarte

www.baluarte.com.br

CATALOGAÇÃO NA FONTE
Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – Rio de Janeiro : UFRJ,
Faculdade de Letras : Baluarte, 2009-

Semestral
ISSN 1984-7556

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

CDDB 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação
9

Artigos

Precisão e vertigem: armadilhas
da minificação de Marina Colasanti
Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel
17

Do barro à constelação:
Octavio Paz e Haroldo de Campos, leitores da modernidade
Gustavo Reis Louro
37

O criador como criatura: Guimarães Rosa revisitado
no romance *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca
Helder Santos Rocha
51

Reescrita de si: produções de escritoras
subalternizadas em contexto de políticas culturais
Jailma dos Santos Pedreira Moreira
71

Ensaio

Acerca de “3 poemas com o auxílio do Google”, de Angélica Freitas
Gabriel José Innocentini Hayashi
91

Na perspectiva do quase,
a aparição do suprimido Zeh
Maria Célia Barbosa Reis da Silva

113

A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962

Ricardo Mendes Mattos

139

Uma excêntrica contemporaneidade:
recomposições metafóricas em Paulo Leminski

Robson Coelho Tinoco

179

Entrevistas

Cairo Trindade & Eduardo Sterzi

por Anélia Pietrani

209

Émilie Audigier & Sophie Rebecca Lewis

por Maria Lucia Guimarães de Faria

235

Resenhas

Desconforto, excessos e rock and roll

A maçã envenenada, de Michel Laub

Anna Carolina Botelho Takeda

257

A poesia antes ou depois do homem

Trilha, de Leonardo Fróes

Luiz Guilherme Barbosa

261

A luta para não voltar ao pó

O professor, de Cristovão Tezza

Roy David Frankel

265

A reinauguração da existência

Circo, de Alckmar Santos

Thaís Velloso

269

APRESENTAÇÃO

Cresce continuamente o número de brasileiros dedicados a produzir ficção e poesia, o que explica que recebamos cada vez mais textos críticos para publicar. A esse dado animador se somam uma surpresa e uma alegria sempre renovadas: como a revista é aberta em termos temáticos, acolhe materiais tão variados que nunca conseguimos antever o feitiço da edição, mas, ao final do processo de escolha e preparo dos originais, descobrimos um conjunto que, em possível tradução do ar do tempo, se mostra pluralmente harmonioso.

É o que o leitor pode perceber a partir das sínteses que fazemos a seguir dos conteúdos distribuídos pelas quatro seções: artigos, ensaios, entrevistas e resenhas. Irmanados pela qualidade, os trabalhos enfocam as mais diferentes experiências de escrita, promovem a convivência entre a suposta margem e o pretense centro, cobrem uma contemporaneidade que inclui boas parcelas do passado recente e colocam em pauta vastas porções do território nacional.

Artigos

Francilene Cechinel destaca, em meio à obra multifacetada de Marina Colasanti, as minificções. Oferece uma visão global dos livros que a autora dedicou ao gênero, sobre o qual teoriza com apoio em reflexões desenvolvidas por vários críticos e pela própria ficcionista. Coroa o trabalho com a análise cuidadosa de alguns contos brevíssimos, dos quais aponta desde a constituição até o processo de elaboração, sem esquecer de cogitar de alguns de seus possíveis efeitos estéticos.

No segundo artigo, Gustavo Reis Louro mobiliza uma linguagem que tem Haroldo de Campos como nome mais próximo e inclui o mexicano Octavio Paz, os franceses Mallarmé e Baudelaire, além dos primeiros românticos alemães. Em vaivéns desde o “poema pós-utópico” do concretista até as propostas de Novalis, Hölderlin, os irmãos Schlegel e outros, vemos a poesia moderna desfazer do afã de futuro mediante a ironia, viver a implosão de qualquer pretensão pedagógica e privilegiar a linguagem.

Em 2006, o cinquentenário de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile* fomentou a aparição de textos que, tirando partido do fato de Guimarães Rosa ser muito experimental para admitir seguidores, assumem-se como exercícios de estilo homenageantes. Entre eles, Helder Rocha esquadrinha o romance *Nhô Guimarães*, com que Aleilton Fonseca dilata a visão da vida e da obra do escritor mineiro ao recorrer ao pastiche para submeter dados documentados a um tratamento que inclui a atribuição da voz narrativa a uma sertaneja.

Jailma Moreira se atém à luta de mulheres negras para se firmarem como autoras em nosso país. Costura sua argumentação em torno de trechos de depoimentos que dão conta de uma batalha travada subjetivamente, no próprio lar e no âmbito mais amplo da sociedade. Os encontros literários, o desenvolvimento de projetos editoriais e o esforço de inserção de demandas nos planos nacionais de políticas para mulheres são algumas das iniciativas voltadas para a criação das condições de escrita a que Virginia Woolf já aludia no ensaio *Um teto todo seu*, publicado em 1929.

Ensaio

Familiarizada com as buscas que desembocaram nas vanguardas, Angélica Freitas se permite colher na própria internet

muitos dos motivos de sua poesia. Do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), Gabriel Innocentini pinça a série “3 poemas com o auxílio do Google”, da qual faz uma leitura em que ressalta desde aspectos formais até o efeito corrosivo da tematização sobre o modelo heteronormativo predominante. Para tanto, dialoga com transgressores como o modernista Oswald de Andrade e o beat William Burroughs, além de feministas como a filósofa Judith Butler.

Maria Célia Reis combina informações biográficas a uma apresentação global da obra de Zeh Gustavo, em movimento mediante o qual aproxima o poeta de autores dados à rua, como João do Rio, Antônio Fraga e João Antônio. Passa, então, ao enfoque da coletânea *Pedagogia do suprimido* (2013), cujos poemas brotam de um cotidiano espreado por diferentes logradouros do centro do Rio, cujas vivências solicitam verso livre e simples, às vezes prosificado, acolhedor da iconoclastia e aberto ao neologismo.

Roberto Piva produzia manifestos tão viscerais quanto seus versos. É o que demonstra Ricardo Mendes Mattos ao abordar as propostas em prosa que o poeta lançou aos 25 anos, quando iniciava sua estrepitosa carreira literária. Os textos trazem a acidez, a erotização e a drogonautice de parte da juventude do início da década de sessenta, ainda que a ideia de geração não compareça. Reforçava o não pertencimento a digestão do legado de Tzara, Breton e Oswald, mas também de Rimbaud, Artaud e Genet.

A imagem de Paulo Leminski que brota do ensaio de Robson Coelho Tinoco é de um poeta com consciência literária suficiente para aproximar a radicalidade concretista de uma comunicação mais despojada. Assim, multiplicou os caminhos passíveis de exploração pelos pares de seu tempo e do futuro. Nesse sentido, destaca-se sua

aposta na metáfora capaz de virar de ponta-cabeça a arte e a vida – conforme comprovam os poemas escolhidos, a receberem uma leitura em que figuram como fonte de imanência e base de argumentação.

Entrevistas

As mesas-redondas do encontro anual do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea têm um formato descontraído, dinâmico e estimulante: um dos organizadores faz perguntas elaboradas a partir de problemáticas presentes na própria produção dos entrevistados, que, mobilizados pelo enfoque de pontos sensíveis de sua criação, costumam dar respostas intensas e consistentes.

No ano passado, Anélia Pietrani usou os próprios poemas de Cairo Trindade e Eduardo Sterzi para iniciar uma conversa durante a qual ambos contaram histórias de produção, publicação e recepção. Poeta performático, príncipe dos saraus e rei da iconoclastia, Cairo se desdobrou em seus diferentes eus diante de uma plateia arrebatada. Reação semelhante despertou Eduardo, que soube conciliar o tom provocativo que o faz envolver-se em calorosas querelas com a profundidade da visada teórica e uma verdadeira entrega à hilaridade.

Ainda em 2014, Maria Lucia Guimarães de Faria travou um envolvente diálogo com Émilie Audigier e Sophie Rebecca Lewis, que contaram de seus primeiros contatos com nossa língua e do fascínio por nossa literatura, em cuja lida aprofundaram a relação com nosso país. Émilie sintetizou o trabalho que vem desenvolvendo na universidade brasileira e no mercado editorial francês, ora analisando academicamente as traduções que nossos clássicos ganharam na França, ora vertendo para sua língua obras de ficção

contemporânea. Sophie sublinhou a importância propriamente política de fazer circular mundo afora a literatura escrita em português e partilhou experiências marcantes no desempenho dos papéis de editora e tradutora.

Resenhas

O protagonista do romance *A maçã envenenada*, de Michel Laub (2013), é um adolescente do final do século passado dividido entre a norma e a transgressão. Anna Carolina Takeda o aproxima do personagem principal de *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, para destacar sua condição de rebelde de um tempo sem utopia, pouco propício à luta coletiva, em que até os ícones da contestação – como o líder do Nirvana, que se suicidou – podem se ver envolvidos em paradoxos, como a convivência com o cinturão conservador criado pelo mercado e a mídia.

Trilha reúne versos produzidos por Leonardo Fróes entre 1968 e 2015, porém, em vez de respeitar burocraticamente a cronologia, organiza-se ao sabor dos assuntos. Segundo Luiz Guilherme Barbosa, a coletânea contém poemas reveladores de um autor tão afeito à “experimentação existencial” (nas palavras de Sergio Cohn) quanto os coetâneos idos Roberto Piva e Torquato Neto. Oferece o suprasumo de um poeta refratário aos grandes debates e cultivador de uma singularidade convidativa à recepção particularizada, como aquela de sua atenta e entusiástica comunidade de leitores.

O professor que dá título ao romance de Cristovão Tezza (2014) completa setenta anos, portanto recebe a carta de aposentadoria compulsória. A preparação do discurso a ser proferido durante uma homenagem de despedida pelas décadas à frente da

cátedra de Filologia Românica é ocasião de rememorar e pensar a vida, que, conforme aponta Roy David Frankel, inclui um casamento fracassado, um caso extraconjugal em vias de findar e uma relação complicada com um filho gay. Fragmentária e lacunosa, a memória se mostra propícia à brincadeira com a linguagem, condimentada, além disso, por boas doses de ironia.

No romance *Circo*, Alckmar Santos (2014) distribui a narrativa entre três protagonistas que, ao partilharem a soltura das conversas despreziosas, podem transitar pelo tempo em diferentes direções e usar os vocábulos à vontade. Aos poucos, aprofundam a perspectiva da própria existência, em movimento que – lembra Thaís Velloso via Wolfgang Iser – faz da ficção uma encenação sempre respeitosa da impossibilidade de desvendamento do que somos, mas ainda assim capaz de facultar algum conhecimento sobre a condição humana.

Convite

Que o contato diretamente com os textos seja uma experiência forte a ponto de o leitor querer nos enviar comentários e, claro, escritos para possível publicação.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Precisão e vertigem: armadilhas da minificção de Marina Colasanti

Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel*

Ao longo de mais de quarenta anos de carreira, Marina Colasanti dedicou-se às artes plásticas, ao jornalismo, à publicidade, à tradução e à escrita literária, tendo se destacado especialmente nesta última área por sua produção destinada ao público infantojuvenil e por sua poesia. A obra da autora se faz também de artigos, crônicas, ensaios e minificções publicados ininterruptamente desde o final da década de sessenta e igualmente marcados por seu estilo conciso e elíptico de contar histórias invertendo pontos de vista, revelando oposições com ironia e humor e recorrendo tanto a elementos maravilhosos quanto à temática feminina. Infelizmente, o nome de Colasanti não recebe o mesmo destaque em livros e pesquisas que se destinam a estudar a produção brasileira desses outros gêneros e, principalmente, no que diz respeito à minificção, o papel precursor da autora é totalmente apagado da história dessa forma literária no Brasil.

Publicados desde 1972 no *Jornal do Brasil*, os primeiros minicontos de Marina Colasanti já continham as características que se tornariam marca registrada da minificção da autora. Em 1975, a brevidade e a concisão obtidas através de elipses e artificiosidade linguística, a dimensão estrutural especial do título, o final surpreen-

* Doutoranda em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

dente e implícito, o fortalecimento da participação do leitor, a intertextualidade, o humor e a ironia somaram-se à proposta fantástica da metamorfose entre humano e animal, lógico e ilógico em *Zoológico*, seu primeiro livro de minicontos. Em 1978, as mesmas características foram utilizadas em *A morada do ser* para discutir as moradas que compartilhamos (a casa, o corpo, a palavra e o sonho) com cada vez mais dificuldade, num mundo onde tempo e espaço parecem diminuir para tudo e todos. Em 1986, sua minificção surgiu em *Contos de amor rasgados*, abrindo espaço não só para que o leitor enxergasse outras histórias por baixo da superfície tradicional da contística e da temática amorosa, mas também para que a crítica irônica e bem-humorada da autora atacasse a problemática da situação feminina nas décadas de setenta e oitenta no Brasil.

Recentemente, através da publicação de *Hora de alimentar serpentes* (2013), Marina Colasanti retomou seus caminhos em meio à ficção brevíssima, apresentando mais de duzentos exemplares inéditos de seus minicontos a novas gerações de leitores e estudiosos dessa forma literária redescoberta e renovada no país desde a década de noventa. Essa quarta obra de minificção lembra e ratifica que, a partir das estratégias escolhidas e exploradas para elaborar sua própria receita para a escrita desses textos, Colasanti desenvolveu uma armadilha capaz de atrair e desestabilizar o leitor no curto espaço entre o início e o fim de cada um desses mínimos espelhos, como veremos a seguir.

Os espelhos de Colasanti

No ensaio “Um espelho para dentro” (2004a), Colasanti descreve a literatura como um espelho que o escritor maneja na sombra

e sobre o qual o leitor se debruça na luz, ambos misturando suas imagens na mesma superfície. A partir dessa metáfora, a autora comenta as escolhas que definiram seus próprios espelhos, sendo a primeira delas a de que seriam de metal polido e de fundo falso:

Um metal capaz de refletir claramente, quando posto em boa luz e bem lustrado, mas disposto a escurecer ao meu comando. [...] Quando o metal brilhante atraísse a mão – ou o olhar –, não encontraria a resistência esperada, mas haveria de afundar, como se em finíssimas cinzas, acolhida por sua mesma temperatura, levada para dentro, cada vez mais para dentro. [...] E o meu espelho – ah, isso eu sentia como muitíssimo importante – haveria de refletir menos as coisas em si do que o avesso das coisas, a sua face guardada, lado escuro da Lua, reverso de tapete, lado de dentro da casca, da concha, da rocha, da pele (Colasanti: 2004a, 105-6).

Influenciada por sua formação em Belas Artes, com especialização em gravura, essa decisão trouxe para a escrita de Colasanti a combinação de metal e ácidos, de branco e preto, de refletir e escurecer e o contraste surpreendente produzido naqueles momentos em que a história secreta – guardada dentro da casca, da concha, da rocha, da pele, mas na qual o olhar de seu leitor é sempre chamado a mergulhar – intercepta a história que está sendo contada na superfície. Para a autora, são esses momentos de interseção entre as duas histórias que dão a cada obra o que realmente importa, pois, como ela mesma explica, “gravada ou impressa, até hoje a luz só me interessa porque em algum ponto a seu lado a sombra pulsa. E vice-versa” (Colasanti: 2004a, 107).

A segunda escolha de Marina Colasanti foi por um espelho pequeno, tendendo sempre a uma concisão e a uma economia ainda maiores: “eu o queria pequeno, embora capaz de amplos reflexos. Eu o queria do tamanho da palma da mão, companhia possível, a levar consigo como os pequenos espelhos que as damas romanas carregavam pendurados ao cinto” (Colasanti: 2004a, 106). Assim, Colasanti se estabelece desde o início de sua carreira como escritora de gêneros breves, encantada pelas formas pequenas e precisas como instrumento para refletir imagens mais amplas. Essa predileção influencia também a estrutura das obras da autora e seu processo de escrita, comumente organizados a partir de diversos fragmentos que se unem para chegar a uma unidade (textual ou temática), como “pedacinhos de pão, marcando um caminho a ser seguido pelo leitor, um caminho aparentemente sereno que o levará, porém, a cair em território enfeitado” (Colasanti: 2004a, 107).

E a terceira escolha, finalmente, foi a de que seu espelho teria duas faces: uma que funciona como um portal para a dimensão encantada dos contos de fada e outra que sempre reflete mulheres em primeiro plano. Os contos de fada – onde não há tempo nem espaço, tudo é do lado de dentro e inconsciente – surgem na obra de Marina Colasanti não apenas nos diversos livros do gênero publicados por ela, mas também pelo recorrente diálogo com elementos do gênero – desta vez consciente, racional e crítico – em vários de seus livros de outras formas breves. Já a face que se volta incessantemente para as mulheres está na base da própria essência da escritora – essência de mulher – e é de onde ela parte sempre que precisa assumir outras essências e buscar outros reflexos a cada nova personagem, a cada nova história: “Pois, como poderia ousar qualquer mínima indagação sobre o mundo e sobre a vida

sem antes estabelecer quem sou, e questionar minha posição entre os demais?” (Colasanti: 2004a, 109).

No início dos anos setenta, entretanto, a escrita econômica e precisa de Colasanti produziu um novo formato de espelho que se tornaria também uma de suas especialidades. Seguindo sua escolha inicial de trabalhar com gêneros breves, a autora misturou seus ingredientes preferidos em proporções ainda menores e atingiu inesperadamente a fórmula exata para a criação de superfícies tão reduzidas quanto “facetadas de diamante, lâminas de faca”, mas ainda providas do necessário para que “a luz salte aos olhos e os olhos se encontrem” (Colasanti: 2004a, 106):

Eu fiz um e pensei: o que será isso? Eu não sabia qualificá-los, estamos falando de mais de trinta anos atrás. Fiquei muito surpresa porque não sabia a validade dessa coisa, esse produto estranho que aconteceu na cabeça. [...] E aí, a coisa me encantou muito (Colasanti: 2008, 139).

Essa coisa era “O passarinho”, primeiro exemplar da minificção de Marina Colasanti, faceta de diamante refletindo claramente uma trama fantástica na superfície, mas que, ao comando da autora, escurece e arrasta o leitor para o interior dela mesma e de outras mulheres cujas mentes produzem seres inquietantes e pouco compreendidos no mundo ao redor:

Começou dizendo que tinha um passarinho na cabeça. Queixava-se. O passarinho batia asas, a cabeça doía. Ninguém lhe deu atenção. Parou até de se queixar. Gemia, conversava com o passarinho que a habitava. Morreu sufocada, o nariz entupido de alpiste (Colasanti: 1975, 98).

Uma receita para construir miniespelhos

Foi a partir da criação de “O passarinho” que Marina Colasanti iniciou suas leituras e pesquisas sobre aquela nova forma literária e seu projeto de escrita de textos nos mesmos moldes, seguindo uma estrutura que seria aplicada a todos os seus livros de minificação: contos muito pequenos em si, mas que constituem um todo temático, ou seja, mais uma vez uma composição que parte de elementos mínimos para atingir um amplo reflexo. Produzidas dentro dessa estrutura temática até 1975, quando aparecem reunidas em *Zoológico*, as minificações dessa obra oferecem ao leitor migalhas de pão que o atraem até um território fantástico onde humor e ironia destroem conceitos e tradições, como Hélio Pellegrino explica em “Miniatura e vertigem”, texto de apresentação da obra:

O livro de Marina é **zoo-ilógico**, isto é: desmonta, confunde, desarruma, inquieta nossa **zoo-logia**, com o rigor e a precisão de um texto Zen. [...] um livro extraordinário, e seu oculto propósito – me parece – consiste em demolir, propedeuticamente, nossos preconceituosos conceitos, ou nossos conceituosos preconceitos. [...] Preparatoriamente, Marina Colasanti nos injeta a vertigem. Com implacável, irônico – e, por isso mesmo, bondoso – rigor. Suas miniaturas nos empurram no vórtice – e no vértice – do labirinto. [...] Peças aparentes de joalheria, suas curtas obras-primas estão, em verdade, carregadas de tensões, oposições, relações e ambiguidades tão intensamente significativas que, uma vez deflagradas, se tornam matrizes estruturantes de catedrais e vitrais, e corredores que nos percorrem, e mosaicos bizantinos, lascas e faíscas de joias que nos rodeiam, atravessando-nos. [...] O insólito irrompe, e nos

assombra, no grave espaço aberto pelo exato – e enxuto – discurso de Marina Colasanti (1975, 11-2).

Em *Zooilógico*, conforme o próprio título da análise de Pellegrino ressalta, dois traços importantes na obra de Marina Colasanti surgem em proporções ainda inéditas. O primeiro é a brevidade, que, condensada em peças de joalheria, lascas, faíscas, miniaturas, atinge o rigor e a precisão do texto Zen (elaboração poética), a ambiguidade intensamente significativa (pela linguagem essencialmente conotativa) e o insólito (decorrente da elipse extrema e de sua capacidade de produzir zonas de indeterminação capazes de “desrealizar” a história). Para chegar a tais níveis de concisão – ou seja, à minificação –, Marina Colasanti explica que é necessário um trabalho de precisão muito exigente e uma sensibilidade especial para dosar e equilibrar proporções exatas, como na receita de um prato muito delicado:

Nada pode sobrar, nada pode faltar. Se faltar, ele fica muito herético; se sobrar, ele borra. [...] E nos minicontos, às vezes, eu vou tirando tudo, vou tirando tudo que é supérfluo, tudo que é supérfluo, tira, tira, tira, estica, estica, estica... aí de repente olho: ai, meu Deus, está esticado demais! [...] Porque tem um ponto certo; é que nem bolo, tem um ponto em que ele tem que ficar penetrável – ele não pode ser impenetrável senão ele rejeita o leitor. Se você insiste muito na depuração, ele pode ficar impenetrável demais. Aí tem que abrir (Colasanti: 2003).

E então, segundo ela, é necessário começar o processo inverso, pingando uma palavra aqui, outra ali, mas “sem inchar demais porque senão você estraga” (Colasanti: 2008, 140).

Entretanto, a hiperbrevidade não é o único elemento determinante na minificção e, como a própria Marina Colasanti lembra, “achar que o miniconto é apenas um conto encolhido é um equívoco fatal”, pois então se trataria apenas “de um produto de terceira classe” (Colasanti: 2003). Para a autora, além da superfície mínima criada conforme as receitas já apresentadas, a minificção depende também de intensidade e tensão. E aí chegamos ao segundo traço destacado por Pellegrino como efeito principal de *Zooológico*: a vertigem. Em suas minificções, Colasanti repete o movimento de transição entre iluminar e escurecer, superfície e interior, produzido por seus outros espelhos de metal polido e fundo falso, porém, dentro do brevíssimo texto, a maior proximidade entre esses opostos reforça suas diferenças e torna brusco e repentino o movimento de alternância entre eles, como a própria autora explica:

O miniconto trabalha muito com o contraste, com a luz e a sombra, com oposições [...]. Você joga uma situação e lança em cima dela, de repente, uma oposição, isso dá intensidade, ele tem que ter muita intensidade para justificar ser tão curto, senão é só um blablá de cinco linhas. Ele tem que ter muita tensão, e a tensão se obtém nas artes gráficas na oposição de luz e sombra. Eu, como gravadora em metal, sempre estive muito atenta a esta oposição. Eu me sinto fazendo os minicontos quase como se trabalhasse com o mesmo meio [...], o mesmo universo que eu tinha pra gravura (Colasanti: 2004b).

Desse movimento abrupto – tenso e intenso – entre estados opostos, surge a vertigem, sensação de desconforto e desorientação que ataca o leitor, e que Colasanti aproveita para desestruturar

o lógico, os conceitos e os preconceitos em sua minificação de forte intenção crítica e funcionamento voltado para a quebra de expectativas e para a problematização.

Característico da minificação, conforme lembra Fernández Pérez (2010, 152), esse tipo de funcionamento pode ser construído a partir de uma série de procedimentos que afastam o leitor de sua expectativa e visão inicial e o desafiam a reprogramá-las em uma nova leitura. Nos miniespelhos de Colasanti, esse desvio é preparado sub-repticiamente ao longo da narrativa até o momento em que uma ponta da história secreta irrompe bruscamente à superfície, puxando o leitor desavisado para dentro de um labirinto do qual caberá a ele encontrar a saída que o levará a um novo final ou a um novo princípio:

O miniconto funciona justamente quando dá o pulo do gato! Você vem vindo distraído e, de repente, ele te pega e... TCHUM! Vira de cabeça pra baixo a situação. Te põe em desconforto, descompõe, desfaz a organização na qual você vinha vindo. E essa desorganização ou te propõe uma nova forma de organização, ou justifica o princípio – quando você chega no final e dá aquele salto, você entende por que aquilo estava lá no começo. O que é fascinante no miniconto (Colasanti: 2003).

Assim, os finais e títulos catafóricos e implícitos de Colasanti convidam à ressignificação e à elaboração de leituras novas, para além do término do contato visual com o texto, quando o miniconto finalmente se realiza no eco deixado por ele dentro do leitor (Colasanti: 2008). Esse processo diferente de leitura é estimulado pelas minificações da autora devido não só à sua escrita elíptica e

ambígua e aos seus finais implícitos, mas também à sua natureza intertextual – conforme descrito por Lauro Zavala (2004; 2007) em seus estudos sobre a minificção pós-moderna.

Bastante explorada por Marina Colasanti, como recurso para a economia textual e para o diálogo satírico e paródico com a tradição literária ou social, a intertextualidade é também utilizada em suas minificções para garantir os mecanismos de tensão e intensidade de duas maneiras distintas. A primeira consiste em transformar a história superficial em hipertexto, mantendo o leitor desde o início envolvido na identificação de elementos que confirmam sua familiaridade com a narrativa e garantindo, assim, sua vertigem diante do inesperado assalto da história secreta, que traz em si os elementos de crítica e oposição necessários para a tensão e a intensidade. Um exemplo dessa construção é “Poço”, de *A morada do ser*:

Poço

O menino encontra o brinde no pauzinho de Chica-bon, bolinha esverdeada. Que obediente planta no jardimzinho da portaria. Sem esquecer de regar abundantemente conforme recomendado nas instruções.

E que na manhã seguinte encontra, altíssimo pé de feijão subindo pelo poço de arejamento, perdida a ponta entre nuvens.

Cabe a ele, por dever de história, galgar a planta pelos degraus das folhas. O que faz sem tonteiras, passando os primeiros andares, passando os últimos, varando nuvens.

Navega agora o menino na ondulante ponta do feijão. Voa na tenra extremidade que cresce. Nunca esteve tão longe. Centro do espaço, apoia-se no vento. Uma gaivota desde a correnteza. O olhar que vai no azul parece não ter volta. Estalam folhas-asas

junto ao caule. Breve, lá embaixo, a mãe procurará por ele, hora do almoço. E será preciso voltar.

Então o menino tira o canivete do bolso e, concentrado no esforço, corta amorosamente o feijão abaixo dos seus pés (Colasanti: 1978, s/p).

A segunda maneira consiste em compor a história secreta como hipertexto e utilizar a intertextualidade como chave para o preenchimento de elipses e indeterminações que o leitor vai vislumbrando aos poucos e unindo em um quadro que só no final da narrativa revela toda a sua intensidade e seu potencial de reconfiguração da história superficial. Assim acontece, por exemplo, na minificação “Aptº 901”, do mesmo livro:

Aptº 901

Só. Durante muito tempo só. Demasiado só nos anos.

Mas chegando ao apartamento com um saco nas costas no dia 13 de maio soube que aquele não era um dia, era uma data, data do fim da sua solidão.

Do saco tirou a argila. Molhou panos, arranjou ferramentas. Começou a modelar.

Não era bom escultor. As feições mal acabadas, os membros grosseiros, o todo desproporcional configuravam porém a mulher. Difícil foi arrancar a costela. A dor o manteve ao leito durante dias, dobrado sobre si mesmo, postura que nunca mais abandonaria, mesmo ereto, compensando o vazio.

A costela no chão secava para o novo lugar.

E levantando-se foi momento de fincá-la, com quanto amor, no barro. E soprar (Colasanti: 1978, s/p).

Essa construção é um dos traços marcantes da coletânea *A morada do ser*, na qual a intertextualidade é revelada de forma inesperada não apenas no final de cada minificção, mas também no final do livro, quando o leitor se depara com mais uma surpresa: a planta do prédio de apartamentos apresentada no início é então oferecida ao leitor com novos títulos que confirmam a referência intertextual de grande parte das minificções. A intertextualidade revelada no final da história secreta de “Aptº 901” é reafirmada pelo título “Adão e Eva”, e mesmo a minificção “Poço” (cuja intertextualidade era construída na história superficial) tem seu final reconfigurado pelo título “A galinha sem ovos de ouro”, que confirma a referência à história de “João e o pé de feijão”, mas ao mesmo tempo diverge dela (como alerta a preposição “sem”, uma vez que, no conto original, João volta para sua mãe com os ovos de ouro) em uma releitura paradoxal.

Ponto alto da composição temática altamente integrada pretendida por Marina Colasanti para seus livros de minificção, *A morada do ser* é ao mesmo tempo um exemplo da predileção da autora pelas obras abertas. Convencida de que a intenção do autor ou de um espaço tradicional de leitura não precisa estar em primeiro plano ou mesmo guiar o leitor, Colasanti esconde as tão valiosas orientações de leitura normalmente contidas nos títulos de minificções e publica um livro sem numeração de páginas, como ela mesma justifica:

Não tem títulos porque eu queria que o leitor entrasse no conto como se entra num apartamento cujos proprietários a gente não conhece, na surpresa. No fim [...] botei os títulos, porque aí, a curiosidade primeira já sanada, ele tem direito a mais uma informação sobre aquela gente que ele esteve visitando (Colasanti: 2004b).

E ainda:

A primeira edição não tinha numeração nas páginas. [...] Para mim era mais um artifício para deixar o leitor fora de um espaço tradicional de leitura e dentro de um espaço plural de corredores de andares e de presenças. Onde ele poderia ler como quisesse (Colasanti: 2008, 141).

Além das características citadas até aqui, *Zooilógico* e *A morada do ser* somam exemplos de um traço da escrita de Marina Colasanti que ela empregaria em muitas de suas obras, em prosa e em poesia, em espelhos mínimos ou nem tanto, e que se tornaria uma marca registrada de sua minificção: o humor. Incorporado à postura crítica e problematizadora dos textos da autora, o humor de Colasanti é o feitiço final utilizado para esconder completamente as armadilhas preparadas para o leitor, ou, segundo ela mesma, uma maneira mais simpática de dizer coisas um pouco terríveis, em vez de dizê-las com muita afirmação ou com um tom de autoridade (Colasanti: 2007). Este último elemento completa a definição de minificção adotada por Colasanti, trabalho de precisão e delicadeza na combinação de intensidade, tensão e humor:

Miniconto trabalha com o humor, quer dizer, esse é o meu conceito de miniconto porque é um gênero pouco trabalhado, portanto pouco analisado. A minha postura é que o miniconto tem um conteúdo dramático, um conteúdo intenso. Você pode num ou noutro aliviar, manter um ou outro jocoso porque também senão ninguém aguenta e você tá fazendo um livro de filosofia disfarçado de contos. O conteúdo do miniconto tem que ser denso e o humor

serve porque a pessoa entra de alma leve porque tem um colorido do humor e aí fica com o pé preso na armadilha e sacode o pé e não dá mais para sair. Aí eu já prendi o pé do leitor. Ele sendo muito curto, você não tem espaço para ação, você tem que ser muito cuidadoso, não pode fazer descrições, acertos temporais, explicar o caráter da personagem. Você serve carne crua, tem que ser rápido o jogo! Muito rápido e ao mesmo tempo você tem que dar ao leitor os elementos essenciais porque quando você chegar ao fim do conto e virar a mesa, ele tem que estar com os dados na mão senão ele não te acompanha. É necessário que ele venha com você. Ele tem que vir com você e ao mesmo tempo se surpreender. É um jogo muito delicado, muito bonito (Colasanti: 2013b).

O processo de elaboração desse seu jogo delicado é descrito com maestria em “Um tigre de papel”, metáfora de seus próprios miniespelhos, sempre prontos a atacar o leitor desavisado que inocentemente aceita o convite da autora para adentrar a narrativa. Em contraste com a riqueza e a leveza do estilo rococó (história na superfície), a natureza feroz do tigre se materializa lentamente, não pela palavra, mas por seus vestígios (elipses, pontas de icebergs), e se intensifica ao se aproximar cada vez mais de seu oposto – primeiro farejando, depois roçando –, em movimentos descritos por verbos muito delicados, embora cada vez mais perigosos. A tensão cresce em um salto – um movimento brusco que produz vertigem – e se confirma por algo tão leve quanto a palavra não escrita: um contraste sonoro entre o miado terrível e o tilintar de cristais.

Então o que parecia domesticado pelo escritor e desvendado pelo leitor revela a força e a velocidade latentes em seus músculos tensionados e assume a direção da narrativa, que agora

avança estraçalhando e derrubando seu cenário anterior, totalmente invadida pela natureza de sua história secreta. A possibilidade de um final em que o escritor retome a palavra e domine a narrativa é totalmente destruída por uma nova ameaça que avança lentamente e cai sobre o escritor e sobre o leitor na forma de um ponto final que interrompe bruscamente a narrativa, causando nova vertigem:

Um tigre de papel

Sabendo que a ele caberia determinar seus movimentos e controlar sua fome, o escritor começou lentamente a materializar o tigre. Não se preocupou com descrições de pelo ou patas. Preferiu introduzir a fera pelo cheiro. E o texto impregnou-se do bafo carnívoro, que parecia exalar por entre as linhas.

Depois, com cuidado, foi aumentando a estranheza da presença do tigre na sala rocó em que havia decidido localizá-lo. De uma palavra a outra, o felino movia-se irresistível, farejando o dourado de uma poltrona, roçando o dorso rajado contra a perna de uma papeleira.

Em vez de escrever um salto, o escritor transmitiu a sensação de movimento com uma frase curta. Em vez de imitar o terrível miado, fez tilintar os cristais acompanhando suas passadas. Assim, escolhendo o autor as palavras com o mesmo sedoso cuidado com que sua personagem pisava nos tapetes persas, criava-se a realidade antes inexistente.

O quarto parágrafo pareceu ao escritor momento ideal para ordenar ao tigre que subisse com as quatro patas sobre o tamborete de *petit-point*. E já a fera aparentemente domesticada

tensionava os músculos para obedecer quando, numa rápida torção de corpo, lançou-se em direção oposta. Antes que chegasse a vírgula, havia estraçalhado o sofá, derrubado a mesa com a estatueta de Seves, feito em tiras o tapete. Rosnados escapavam por entre letras e volutas. O tigre apossava-se da sua natureza. Já não havia controle possível. O autor só podia acompanhar-lhe a fúria, destruindo a golpes de palavras a bela decoração rococó que havia tão prazerosamente construído, enquanto sua criatura crescia, dominando o texto.

Impotente, via aos poucos espalharem-se no papel cacos de móveis e porcelanas, estilhaçar-se o grande espelho, cair por terra a moldura entalhada. Não havia mais ali um animal exótico na sala de um palácio, mas um animal feroz em seu campo de batalha.

O escritor esperava tenso que o cansaço dominasse a fera, para que ele pudesse retomar o domínio da narrativa, quando o viu virar-se na sua direção, baixar a cabeça em que os olhos amarelos o encaravam, e lentamente avançar.

Antes que pudesse fazer qualquer coisa, a enorme pata do tigre abatendo-se sobre ele obrigou o texto ao ponto final.

FIM (Colasanti: 1986, 207).

Após o ponto final, apenas uma palavra ousa desobedecer a ordem do tigre e se impõe centralizada e em letras maiúsculas, remetendo não apenas ao “fim” que tradicionalmente encerra um texto, mas também ao trágico fim do autor, ao fim que cabe ao leitor imaginar e ao fim de *Contos de amor rasgados*, terceiro livro de minificção de Marina Colasanti, que em sua última página traz “Um tigre de papel”.

Desvendando a armadilha

Em afinidade com o modelo latino-americano de minificação descrito por Francesca Noguero (2010, 80), Marina Colasanti produz miniespelhos repletos de paradoxos voltados para a demonstração da inexistência de verdades absolutas, da inversão de planos e temas privilegiando as margens frente aos centros canônicos, do recurso ao humor e à ironia como atitudes distanciadoras e carnalizadoras, do virtuosismo intertextual e da exigência da participação ativa do leitor na articulação das diversas interpretações oferecidas. A combinação desses ingredientes envolve cada um de seus textos brevíssimos com uma rede de “fatos incertos e palavras cegas” (Piglia: 2004, 103) que perversamente engana e confunde o leitor até que, iludido e indefeso, ele chegue ao momento em que o abismo do texto se abre sob seus pés e sinta com total intensidade o golpe que o desafia a problematizar e reprogramar o que até então tomava por palpável e estável.

Esse desafio faz da minificação um jogo ardiloso durante o qual, como podemos ver nos miniespelhos de Marina Colasanti, labirintos e pontes, enigmas e associações são propostos e desvendados, mas onde novas armadilhas se escondem e se multiplicam a cada nova leitura, como nos mostra um dos textos-chave de *Hora de alimentar serpentes* (2013a):

Dia chegaria

Hora de alimentar as serpentes que habitavam sua cabeça.
Concentrou o pensamento em pequenas criaturas vivas, rã, passarinho. Um gosto de sangue chegou-lhe à boca, e o mover-se do novelo

sibilante, que apenas intuía, aquietou-se. Sua segurança estava garantida por mais algum tempo. Dia chegaria, entretanto, em que suas inquilinas haveriam de pôr ovos (Colasanti: 2013a, 343).

Nos leitores que aceitam entrar no jogo, mesmo após acreditarem ter aquietado o novelo sibilante despertado em sua mente, fica sempre a desconfiança de que a qualquer momento possam nascer, do eco daqueles minicontos dentro deles, novas criaturas famintas exigindo outra vez sua atenção.

Referências

COLASANTI, Marina. *Zoológico*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *A morada do ser*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. “Letras femininas: Marina Colasanti fala sobre literatura, vida, amor e feminismo”. Entrevista concedida a André Azevedo da Fonseca. *Jornal Revelação*, nº 245, mai. 2003. Disponível em <http://www.revelacaoonline.uniube.br/portfolio/0514col1.html>. Acesso em 29 abr. 2013.

_____. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. *Sempre um papo*. Brasília: TV Câmara, 19 out. 2004b. Programa de TV.

_____. “Entrevista realizada com Marina Colasanti”. In: ALBORNOZ, Carla Victoria. *Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes*. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Hora de alimentar serpentes*. São Paulo: Global, 2013a.

_____. “Marina Colasanti: chegar com concisão ao âmago das coisas”. Entrevista concedida a Kátia Persovisan. *Blog Marina manda lembranças*, jun. 2013b. Disponível em <http://www.marinacolasanti.com/2013/06/chegar-com-concisao-ao-amago-das-coisas.html>.

FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis. “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano”. In: ROAS, David (org.). *Poéticas del microrrelato*. Madri: Arco Libros, 2010, pp. 121-54.

NOGUEROL, Francisca. “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. In: ROAS, David (org.). *Poéticas del microrrelato*. Madri: Arco Libros, 2010, pp. 77-100.

PELLEGRINO, Hélio. “Miniatura e vertigem”. In: COLASANTI, Marina. *Zoológico*. Rio de Janeiro: Imago, 1975, pp. 11-2.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

_____. “De la teoría literária a la minificción posmoderna”. *Ciências Sociais Unisinos*. São Leopoldo, pp. 86-96, jan./abr. 2007.

Do barro à constelação: Octavio Paz e Haroldo de Campos, leitores da modernidade

Gustavo Reis Louro*

“O último grande sistema filosófico do Ocidente oscila entre o delírio especulativo e a razão crítica; é um pensamento que se constitui como sistema apenas para separar-se. Cura da cisão pela cisão. Modernidade: em um extremo, Hegel e seus seguidores materialistas; em outro, a crítica dessas tentativas, de Hume à filosofia analítica. Esta oposição é a história do Ocidente, sua razão de ser. Também será, um dia, a razão de sua morte”.

Octavio Paz, *Os filhos do barro*

As palavras de Octavio Paz iluminam não só a nossa compreensão a respeito da – assim a chamaremos – metafísica do racionalismo ocidental moderno (e pós-moderno), mas também a poesia de nossa época, que, segundo Paz na mesma obra, é não só uma resposta, mas sua negação.

Nestas páginas, analisaremos a ideia de modernidade como autoelaboração do Ocidente e o modo como a poesia vai questionar o discurso moderno. Para tanto, faremos leituras de Baudelaire e Mallarmé, na tentativa de enxergar melhor a contribuição dos dois poetas franceses à noção atual de modernidade.

* Mestrando em Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Modernidade, analogia e ironia

Para Paz, o que caracteriza nosso tempo, a dita modernidade, é a ruptura com o passado e seus valores. Mais do que isso: a consciência dessa ruptura. Todas as civilizações antigas colocavam no passado a era da felicidade e da plenitude – a Idade de Ouro dos gregos ou o paraíso edênico judaico-cristão são as objetivações mais famosas desse arquétipo. A civilização moderna, ao contrário, põe seus olhos no futuro. É no porvir que estão encerradas as promessas mais desejadas: o fim da guerra e da fome, a plena alegria individual.

Isso não é exatamente uma novidade. O cristianismo, religião do Ocidente, já havia garantido que no Juízo Final, com a segunda vinda de Cristo, tudo seria posto em seu devido lugar: os bons seriam eternamente recompensados e os maus infinitamente punidos.

Mas, para a sociedade ocidental moderna, o futuro não pertence a Deus, a despeito do que a sabedoria popular conserva. O deus do Ocidente moderno é ele mesmo, solitário; está em seu poder criar o mundo em que ele quer viver. A promessa de felicidade é uma construção sua e as ferramentas para cumpri-la encontram-se em suas mãos: a técnica, a ciência e a razão crítica construirão o mundo perfeito, ainda que para isso o mundo já existente tenha de ser destruído para dar lugar ao vindouro.

Esse movimento de separação de si mesmo, de afastamento do que se é para se alcançar o que se quer ser, não passou despercebido por Paz, que define a marcha do Ocidente com as seguintes palavras: “contínuo ir para além, sempre para além – não sabemos para onde. E a isto chamamos progresso” (1984, 49).

A sociedade ocidental moderna é a sociedade da afirmação. Mas o que ela afirma? Não uma divindade ou uma cosmogonia, mas

a si mesma, sua própria e suposta superioridade, tanto temporal (em relação às sociedades do passado) quanto espacial (em relação às demais). A poesia que nasce em seu meio, em contrapartida, será sua negação e sua recusa. No dizer de Paz, “desde sua origem, a poesia moderna tem sido uma reação diante, para e contra a modernidade: a ilustração, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo” (1984, 12).

O caráter de reação da poesia moderna pode parecer conferir-lhe um aspecto reacionário, à primeira vista. Paz, no entanto, faz questão de lembrar a natureza rebelde do ato poético. E a poesia moderna é eminentemente revolucionária. Mas sua revolução é utópica, no sentido etimológico da palavra. Não tem lugar, não fixa raízes, é sempre uma nômade.

Enquanto isso, as revoluções que acontecem no plano histórico estão sempre comprometidas. Comprometidas consigo mesmas, bem ao gosto da modernidade. Derrubam a ordem antiga e instauram uma nova, embora boa parte das vezes o que acontece é que o lombo passa a ser o chicote, tal como Prudêncio, o escravo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Os rebeldes de outrora se tornam os tiranos da nova ordem mundial. E, assim como na *Polis* de Platão, os poetas não têm voz nem vez. Ou melhor, só as têm quando fazem as loas aos príncipes. Paz lembra que não foram os filósofos que expulsaram os poetas de sua cidade, mas os revolucionários.

Sendo assim, não é de admirar que se diga que a poesia moderna não é tanto fruto dos tempos modernos, mas seu antagonismo. Paz lembra que as armas que ela usa são, em especial, duas: a analogia e a ironia. Mas de que se trata?

Pode-se dizer sucintamente que a analogia é o sortilégio, a fantasia, o poder encantatório e divinatório da poesia. Alguns

podem duvidar de haver lugar para tais coisas na poesia que se faz desde o advento da modernidade até nossos dias. Respondemos que há, ainda que transpassada pela ironia, a dolorosa e angustiante consciência do processo; esta, sim, a herança romântica (e, portanto, moderna) por excelência. Na era moderna, sobretudo a partir de Freud, a imaginação poética só encontra espaço para se realizar como fantasia, como fetiche. A analogia se tinge de ironia.

Entremos um pouco mais detalhadamente nos domínios de cada uma. Paz chama a analogia de religião da poesia moderna. A crença na correspondência entre os elementos do universo não é propriamente nova. Aliás, é uma das mais antigas de que se tem notícia. Então, qual o sentido dela para os poetas modernos?

Para Paz, o que distingue o pensamento analógico moderno de seus antecessores é o caráter escritural que ele adquire. A metáfora do livro, desde o livro da Natureza dos primeiros românticos, passando pelo *Le Livre* de Mallarmé, até chegarmos à biblioteca de Babel borgiana, a grande escrita do mundo torna-se o Sol ao redor do qual revolvem os escritores modernos. A analogia sai do plano das coisas e entra no eixo dos signos.

Tal como na cena de *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1980), em que o jovem noviço Adso se sente repentinamente iluminado quando seu mestre lhe diz que certo livro faz referência a outro, e ele descobre, estarrecido, que os livros podem falar uns dos outros, e não apenas das coisas do mundo, o que distingue a poesia a partir do Romantismo é a consciência de que os textos saem uns dos outros, como bonecas russas. “A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução” (Paz: 1984, 99). Não surpreende que a questão da tradução também seja uma das pedras de toque da poética de nossos tempos.

Mas o que destaca definitivamente a analogia moderna daquela de épocas anteriores é que ela se encontra tão essencialmente corrompida pela ironia que as duas se tornam praticamente inextricáveis. Paz considera a ironia “a consciência da modernidade” (Paz: 1984, 12); ao contrário da analogia, que sempre existiu, embora de variadas formas, a ironia é um fenômeno típico da modernidade. A analogia é fruto do tempo cíclico; a ironia, filha da linearidade. A analogia se relaciona com o mito e a lenda; a ironia, com a história e o acidente.

Retomando a metáfora do mundo como livro e da analogia como operação tradutória, Paz diz que “a ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto de correspondências é um ‘galimatias babélico’” (1984, 101). Se antes a analogia que regia o mundo fazia o movimento dos planetas soar como música das esferas, a ironia é a nota dissonante que a modernidade insere, a nota que faz tudo soar como uma composição de Schönberg.

Juntar analogia e ironia é um tremendo ato de violência, tão díspares são elas, até mesmo irreconciliáveis. Mas tal como nas cosmogonias clássicas, em que é o estupro ou a castração do pai que dá origem às divindades e ao cosmo, é desse conúbio forçado que nasce a poesia moderna.

Os tais filhos do barro

Haroldo de Campos lê a crítica paziana da modernidade e da poesia moderna, e à luz dela escreve também a sua, o estudo “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico” (1998).

Ele, assim como Paz, assinala o Romantismo como momento em que se pode reconhecer o que chamamos de poesia moderna.¹ No entanto, Campos parece fazer um corte epistemológico mais preciso, distinguindo entre um romantismo que chama de “intrínseco” e outro, “extrínseco”.

O primeiro, “o alemão de Iena (de Novalis, dos irmãos Schlegel, como também de Hölderlin, até o ponto em que este possa ser considerado um romântico) e o inglês de Coleridge, Blake e mesmo Wordsworth” (Campos: 1998, 250). É dessa vertente essencial do Romantismo que saem as grandes tradições da poesia moderna: o conceito de “poesia universal progressiva”, de poema do poema, de texto como reflexão de sua própria feitura, de dissolução não só dos gêneros da poética clássica, mas também da própria distinção entre poesia e prosa; além, é claro, do conceito de ironia romântica.

“Da tradição desse romantismo, vêm Poe, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e a nossa modernidade” (idem). É a partir das pedras basilares da poética romântica, particularmente da alemã, que na segunda metade do século XIX Baudelaire vai elaborar a poesia em que efetivamente podemos compreender o fenômeno moderno. Baudelaire levou as propostas do Romantismo de Iena mais longe do que qualquer um de seus antecessores considerados efetivamente românticos pela periodologia tradicional.

Segundo Haroldo, foram justamente esses *topoi*, “a oratória hugoana, o intimismo soluçante de Musset, a religiosidade lacrimatória de Lamartine” (Campos: 1979, 286), que foram os responsá-

1 É de se notar que tanto Paz quanto Campos parecem concordar com a afirmativa de Hugo Friedrich de que a poesia moderna é o “Romantismo desromantizado”, ainda que nenhum dos dois o cite nominalmente.

veis pela dissolução do Romantismo e vieram a ser combatidos na poesia moderna através de uma despersonalização cada vez mais notável – a tal “desromantização” de que fala Friedrich.

Esse percurso não retilíneo e não linear que leva do Romantismo de Iena até a modernidade nos traz à mente outra vez os conceitos de analogia e ironia de Paz. O próprio desenvolvimento da noção de poesia universal progressiva foi interrompido por esse lapso, que Haroldo chama de “romantismo extrínseco”, para depois ser radicalizado. Meio século depois, somos levados a suspeitar da noção de linearidade e apostar na imagem da constelação sincrônica de que fala Haroldo.

Dentro desse lance, podemos avaliar a contribuição de Baudelaire e Mallarmé à ideia de modernidade que temos hoje. Haroldo define essa contribuição nos seguintes termos: se a revolução baudelaireana é semântica e lexical, a mallarmaica é sintática e epistemológica. Mas o que significa isso?

O grande legado de Baudelaire à modernidade está na “implosão” da concepção tradicional, pedagógica, de poesia. Suas “fleurs malades” foram produzidas tendo rigorosamente em vista os princípios composicionais mais arraigados da tradição poética francesa. O soneto, o alexandrino, a cesura no hemistíquio estão presentes.

Contudo, ao inserir nessa poesia academicamente perfeita um conteúdo que lhe é estranho, a tolice, o erro, o pecado – se quisermos usar os termos de Nietzsche, numa forma apolínea enxertar uma palavra dionisíaca –, Baudelaire estabelece uma relação de choque com o leitor. E essa é, sem dúvida, uma das pedras de toque da modernidade. Desde a abertura de seu livro, dedicado ao “hypocrite lecteur”, Baudelaire deixa claro que a poesia e seu leitor, que antes tinham uma amigável sociedade, agora passam a ser inimigos declarados.

Baudelaire faz dessa tensão uma das protagonistas de sua obra. O poema passa a acolher a linguagem da *causerie*, a palavra prosaica e agressiva. Na esteira de Victor Hugo (e muito mais do que ele), Baudelaire cumpre a ambição romântica de trazer os versos para o seio da linguagem espontânea, que é o primeiro passo para a dissolução dos gêneros. Não à toa, o próprio Baudelaire continuará o processo com seus *Petits poèmes en prose*. Finalmente, é em sua obra que a poesia entra para o mundo urbano, técnico, e, no dizer de Benjamin, perde sua aura. Com Baudelaire, a poesia já não é mais ingênua nem sentimental.

Mas tudo isso já são favas contadas. Octavio Paz saberá dar contornos mais originais à questão. Para ele, “Baudelaire fez da analogia o centro de sua poética. Um centro em perpétua oscilação, sacudido sempre pela ironia” (1984, 96). Não por acaso, um de seus poemas mais lembrados se chama justamente “Correspondances”:

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L’homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 – Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(Baudelaire: 2006, 126)²

Como dissemos acima, o que distingue o pensamento analógico da modernidade é a sua natureza semiótica. A equiparação não se dá mais no plano das coisas, mas no plano dos signos, em que se correspondem sons, perfumes e cores. Como diz João Cabral de Melo Neto, “flor é a palavra flor”. Baudelaire faz, portanto, da natureza não um cenário para o idílio, tampouco uma extensão do psiquismo, mas uma “floresta de símbolos”, em que pululam “confusas palavras”.

A “tenebrosa e profunda unidade” de que fala o poema é a própria analogia que borra as linhas entre essas palavras, fazendo de todo o mundo um único texto. Não o texto final e acabado,

2 Na tradução de Ivan Junqueira:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que a distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

“clausura metafísica” de que fala Derrida, nem o da Escritura-texto que o Ocidente elegeu como versão oficial de sua própria história, à custa da rasura das demais. O texto único, fruto dessa unidade, é *Le Livre*, que tanto consumiu os sonhos de Mallarmé. O texto que tudo aglutina, que faz de toda escritura reescritura, mas que nunca se conclui em si mesmo. O mundo vira uma versão de si mesmo. “The world is but a word”, como diria o personagem de Shakespeare.

Paz considera que a obra de Mallarmé é, de certo modo, uma radicalização da problemática já vislumbrada por Baudelaire: a existência do grande Livro não significa que haja uma escritura original (a “rasura da origem”, de Derrida). Cada pequeno texto é uma página do Livro que não tem fim. “No centro da analogia há um buraco. Porém não é Baudelaire, mas Mallarmé quem se atreverá a contemplar esse buraco” (Paz: 1984, 98).

No poema central da obra de Mallarmé, o *Coup de dés*, “épica sintética e condensada do espírito crítico com o Acaso” (Campos: 1979, 285), encena-se a tensão mais renhida da história da poesia moderna e pós-moderna. Questionam-se as capacidades da linguagem e a própria existência da poesia.

Mallarmé parece se decidir pelo sim, ainda que, ao tentar falar da realidade, toda a linguagem rebente, no dizer de João Cabral. No entanto, a poesia não sai ilesa do conflito. Na obra mallarmaica, o verso, mesmo o livre, é posto em xeque como unidade formal poética. No poema “prismático-partitural”, como o chama Haroldo, *Comédia* da idade industrial, a linguagem se pulveriza e se espacializa, na tentativa de levar a linguagem poética a domínios nunca dantes visitados.

Walter Benjamin, que dedicou extensa obra a Baudelaire, também fala de Mallarmé, ainda que brevemente, no texto “Guarda-livros

juramentado”. Para o filósofo alemão, o *Coup de dés*, ainda no século XIX, é uma tentativa muito mais profunda e madura de dar novos contornos à poesia do que todo o alarido das vanguardas do XX, que lhe parecia pueril. Benjamin considera que Mallarmé conseguiu enxergar os rumos que a poesia tomaria depois dele, a ponto de dizer que os poetas se tornariam “primeiramente e antes de tudo calígrafos” (Benjamin: 1987, 28) – “expertos em grafia”, na tradução mais exata de Haroldo (Campos: 1998, 259). Benjamin estava certo, ainda que poucos tenham sido tão radicais quanto Mallarmé.

A natureza exígua deste texto não nos permitiria fazer uma leitura digna do complexo *Lance de dados*. Podemos, no entanto, mapear esses questionamentos em outro texto de Mallarmé, “Brise marine”, que, apesar de aparentemente mais “tradicional”, já traz os elementos que em seu “poema-constelação” ganhariam contornos épicos:

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croît encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages

Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
 Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!

(*apud* Campos et al.: 1975, 44).³

Sem pretender fazer hermenêutica com a hermética poesia mallarmaica, podemos ver, imiscuídas a uma estética ainda irreconhecivelmente simbolista, as imagens que vão reverberar até a explosão no *Coup de dés*. Aí está o cruel *Ennui*, que não é meramente um tédio de burguês nefelibata, mas o verdadeiro sentimento de impotência diante do “papel vazio que a brancura defende”. Todos os livros foram lidos, mas nem mesmo eles são capazes de saciar a sede do espírito, que busca ficar pleno de refinamentos conceituais.

A poesia como processo, como feitura, assume um protagonismo tal que elide todos os outros polos da criação poética. O lugar de honra não é mais da realidade exterior (como na poética

3 Na tradução de Augusto de Campos:

A carne é triste, sim, e eu li todos os livros.
 Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres,
 Ébrios de se entregar à espuma e aos céus imensos.
 Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos,
 Impede o coração de submergir no mar.
 Ó noites! Nem a luz deserta a iluminar
 Este papel vazio com seu branco anseio,
 Nem a jovem mulher que preme o filho ao seio.
 Eu partirei! Vapor a balouçar nas vagas,
 Ergue a âncora em prol das mais estranhas plagas!

Um tédio, desolado por cruéis silêncios,
 Ainda crê no derradeiro adeus dos lenços!
 E é possível que os mastros, entre ondas más,
 Rompam-se ao vento sobre os naufragos,
 Sem mastros, sem mastros, nem ilhas férteis a vogar...
 Mas, ó meu peito, ouve a canção que vem do mar!

clássica), nem mesmo na figura heroica do poeta (como passou a ser no Romantismo e mesmo em Baudelaire). Com Mallarmé, pode-se dizer que a questão da poesia é a própria sobrevivência da linguagem, lutando para não se consumir como uma chama.

Acima de tudo, porém, é o “peut-être”, palavra que mais tarde irá reluzir no *Coup de dés*, que condiciona toda a poesia de Mallarmé e inaugura uma nova compreensão do poema como máquina de linguagem. Abolido o “bibelô de inanidade sonora”, que é o verso como unidade linear e sonora convencional, o que sai disso é quase uma arte. Ou nada.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “Guarda-livros juramentado”. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico”. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. In: *América Latina em sua literatura*. Coordenação e Introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

O criador como criatura: Guimarães Rosa revisitado no romance *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca

Helder Santos Rocha*

“Nhô Guimarães pisou neste chão, assuntou as paredes, debruçou-se nesta janela. Olhava na direção dos Gerais e pegava a imaginar histórias. Para mim, isso é uma riqueza que não tem preço. Tantas histórias principiaram aqui e agora estão lavradas nos livros. Nhô Guimarães e Manu convivem aqui comigo, nas minhas melhores lembranças. O senhor entende?”

Aleilton Fonseca, *Nhô Guimarães*

O romance *Nhô Guimarães*, de Aleilton Fonseca (2006), traz em seu subtítulo a indicação de uma homenagem ao escritor Guimarães Rosa. Lançado no mesmo período em que se comemoravam cinquenta anos de publicação de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, o livro apresenta um enredo repleto de causos e histórias inventadas a partir dos relatos da vida de Guimarães Rosa e de variados diálogos intertextuais com sua obra, dentre os quais se destaca aquele que trava com o romance que tem Riobaldo como narrador. Desse modo, faz uma revisitação autorreflexiva pelas veredas e margens das próprias vida e obra rosianas.

* Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

Conforme explica Aleilton Fonseca,

os dados biográficos do autor mineiro recebem um tratamento romanesco, com o objetivo de expandir os sentidos de suas ações, seus sentimentos e seus gestos, evidenciando diversos aspectos de sua subjetividade. Trata-se de uma narrativa híbrida: biografia e ficção. É biográfica porque calcada na vida de Guimarães Rosa – e é ficcional pelo modo como os dados compõem o discurso da narradora que recria o escritor como personagem de romance (Fonseca: 2010, 8).

Ao longo de *Nhô Guimarães*, uma forte lembrança que a narradora tem de uma pessoa querida de sua vida surge como tema central de seus causos, e isso se torna um dos fios romanescos que liga todas as histórias numa trama só. De acordo com Rios, “as memórias da velha senhora são o fio condutor da narrativa” (2011, 16). A figura constantemente recordada é Nhô Guimarães, personagem criado a partir do próprio Guimarães Rosa.

Leyla Perrone-Moisés, em artigo intitulado “Os heróis da literatura”, demonstra que nos anos 1980 houve um crescimento desse subgênero romanesco não só no Brasil, mas em todo o mundo, cujas ficcionalizações privilegiaram integrantes do cânon literário da alta modernidade, a exemplo de Flaubert, Dostoiévski, Virginia Woolf e Fernando Pessoa. Em suas palavras, “são ficções metaliterárias, que pressupõem pesquisa histórica e conhecimento literário da parte do autor, e um público já familiarizado, por outras vias, com a obra do escritor escolhido” (2011, 256). Em *Nhô Guimarães*, o herói é Guimarães Rosa.

Biografia e romance

No romance do autor baiano, os causos narrados em torno da personagem acabam recriando, ficcionalmente, dados da vida de Rosa, muitas vezes utilizando-se de seu próprio estilo. Vários trechos se revelam em forte diálogo com a obra rosiana, a começar por *Grande sertão: veredas*, que parece ter servido de arquétipo estrutural para a composição do texto. Basta perceber a criação de uma narradora sertaneja que conta causos de experiências da vida, relembrando e inventando histórias diversas acerca do sertão.

A partir da classificação dos típicos narradores tradicionais por Walter Benjamin, o “camponês sedentário” e o “marinheiro mercante” (1994, 198-9), Riobaldo seria o tipo viajante e a narradora do romance de Aleilton Fonseca, o sedentário. Para iniciar a averiguação da maneira como Nhô Guimarães/Guimarães Rosa é recordado pela narradora, vejamos um dos causos em que a lembrança aparece:

Nhô Guimarães sempre sumia no mundo, mas retornava. Ele comparecia aqui, por umas quantas vezes; foi naqueles tempos. Era um homem bem aprumado que vinha a essas partes de cá, mas só a certas vizinhanças. Montava bem que era uma beleza, esquipando, pracadá pracadá, no vem-que-vindo. Eta diá! Se era! Eu, de sempre, ficava na espia, só que quieta, assuntando ele e Manu nas prosas, dessas de homem, aqui em casa. Hoje eu mando em tudo, estou sobre mim, no meu direito. Naquele tempo, não: só mesmo escutava. Conto a vida do meu jeito, gosto de causos compridos. Manu e Nhô Guimarães trocavam nesta mesminha sala umas quantas prosas (Fonseca: 2006, 28).

O modo como Nhô Guimarães aparece no excerto acima e em quase todo o romance é como um homem bom, que estava por aquelas bandas querendo conhecer o sertão e a cultura dos que ali viviam. Na imagem evocada por sua lembrança, o que mais o forasteiro fazia quando chegava em sua casa era “prosear” com seu finado marido – o Manu. Essa personagem representava uma espécie de curandeiro da região, conhecedor do poder benéfico das ervas. Aí surge o motivo do primeiro caso narrado por ela: o início da amizade dele com Nhô:

Nhô Guimarães veio, de primeira vez, bem moço, em busca de anotar os dizeres de Manu. Sim, que Nhô era já um doutor noviço de curas e saberes que só se aprende na cidade longe. Mas ele, antigo menino daqui, então queria aprender a serventia de nossos cultivos (Fonseca: 2006, 68).

Aqui, tem-se o primeiro fio ligado diretamente com a biografia de Guimarães Rosa: segundo o próprio escritor mineiro afirma em carta a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, que lhe havia solicitado alguns dados biográficos, nasceu no interior de Minas Gerais, na cidade de Cordisburgo, em 1908, e foi estudar em Belo Horizonte, onde se formou em Medicina no ano de 1930, iniciando sua carreira como “médico da roça” no interior mineiro, na região Oeste do estado (Rosa: 2003, 144-5). Em 1934, larga a profissão para se tornar diplomata, trabalha em diversos países, volta ao Brasil e, em 1952, já com o primeiro livro de ficção publicado (*Sagarana*, 1946), excursiona pelo sertão de Minas pela segunda vez, em expedição comandada pelo vaqueiro Manuel Nardy, o “Manuelzão”.

Para Marli Fantini,

durante o percurso, o escritor, que não se separava de suas cader-netas de notas, registrou minuciosamente, através dos relatos de Manuelzão, bem como através dos usos, costumes e sabedoria dos vaqueiros, contadores de causos, cantadores de modas e can-tigas regionais, a manifestação viva da tradição oral (2003, 43).

Nota-se que Aleilton Fonseca se apropriou de dados de rela-tos biográficos de Guimarães Rosa e construiu uma personagem por meio da memória de uma narradora que encarna uma das sertanejas que poderiam ter sido visitadas durante a expedição. Além disso, o romance recria a atmosfera e os ofícios de Rosa durante a viagem, primeiro enfatizando seu interesse pelo aprendizado da medicina caseira e natural – um doutor cientista diplomado vindo aprender com a sabedoria da experiência e da cultura tradicional –, em seguida aludindo ao gosto de Nhô Guimarães por ouvir e reinventar os cau-sos que proseava com Manu: anotava tudo em detalhes, para depois escrever diversas histórias sobre o sertão e publicá-las em livros.

Os dados recriados não acabam aí. O próprio Manuelzão, que, segundo Fantini, depois serviria de personagem para a novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, de *Corpo de baile*, apa-rece numa das lembranças da narradora de *Nhô Guimarães*:

Nhô Guimarães por tudo a saber e anotar, no sempre, os seus riscos e debuxos no papel. Os aconteceres do mais sertão, lhe dissessem de tudo. Eles ensinavam, com as palavras certas, sobre bichos e matos e pratos. Ou no gaguejo de saber, sem falar claro e preciso de se entender melhor. Nhô reperguntava no quente, dizia o mesmo,

para saber se era aquilo o certo que tinha imaginado. Eles se entendiam, mesmo o algum que fizesse menos cara boa, por vezes de não querer lhe dar trelas. Uns outros, sem tomar parte em conversas, só espiando de olhar atravessado. Principalmente Nhô Zito, de olhos só mesmo passarinhando em derredor. *Nhô Manuelzão* era quem mais sabia ensinar, sempre bom de prosa e de aventura. Os demais, estes cismavam: onde já se viu boiadeiro assim fanfando, todo lorde, bem do seu, de finos óculos? Ora! Essa viagem era para retratos e anotações, que vinha junto um moço com ordens bastantes. Isso pra quê, não perguntei. Mas, decerto, para estampar a travessia em papel, para outra gente saber de tudo e conhecer as aventuras de Nhô Guimarães pelos Gerais (Fonseca: 2006, 89; grifo nosso).

Nesse momento, a narradora relembra o próprio vaqueiro Nhô Manuelzão como a pessoa que mais ensinava a Nhô Guimarães os dizeres, as prosas e as aventuras dos sertanejos. Ele foi um grande companheiro na viagem ao sertão, segundo consta nos dados biográficos sobre Guimarães Rosa. Ainda no trecho exposto, a imagem evocada e construída no trabalho mnemônico da narradora se aproxima da imagem biográfica de Rosa como um homem curioso, observador, que tinha como objetivo conhecer a fundo o sertão e a sabedoria dos sertanejos.

Na ótica da sertaneja, o moço “todo lorde” havia se lançado nessas viagens para anotar e depois retratar o que viu e o que aprendeu, para “estampar a travessia em papel”. De fato, o sentido de “travessia” é muito valorizado na obra rosiana, sobretudo no discurso do narrador Riobaldo: “o diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (Rosa: 1967, 460). Nesse sentido, a própria narradora estaria investigando sua travessia, ao retomar tantas lembranças e passagens de sua vida.

Aqui também surge a interseção entre o público e o privado, a partir do aparato da memória, entre narrador/personagem e autor, pois enquanto de forma fictícia o narrador relembra trechos e imagens de lembranças do passado experienciado no livro, o autor lança mão de diversos textos sobre a vida e a obra do escritor mineiro. Acaba se utilizando da imaginação para preencher lacunas de uma lembrança que não vivenciou, mas conheceu por meio da leitura.

Segundo Maurice Halbwachs, é certo que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupa e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (2006, 69). Assim, o ponto de vista sobre a história de Guimarães Rosa possibilita a Aleilton Fonseca alterar passagens da memória social, especificamente da literatura brasileira, ao reinventar a memória biográfica do autor mineiro.

Romance histórico contemporâneo ou metaficção historiográfica

A criação de vínculo entre o romance *Nhô Guimarães* e a figura do escritor Guimarães Rosa mediante o aproveitamento de dados biográficos encontrados em escritos foi comentado pelo próprio Aleilton Fonseca em sua “Nota do autor”, artifício paratextual¹ presente nas páginas finais do romance.

1 Segundo Gérard Genette (2006), os elementos que acompanham ou circundam o texto – a exemplo de título, prefácio, notas bibliográficas, epígrafes e comentários – produzem uma interferência na construção do sentido da obra.

Para Linda Hutcheon, esse tipo de romance, que ela denomina de “metaficção historiográfica”, tem surgido com frequência na pós-modernidade, e a intertextualidade² que essas novas ficções produzem, a partir de biografias de personalidades reais e dados historiográficos, tem sido uma de suas marcas. Na maior parte das ocorrências, trata-se de “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e, mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (Hutcheon: 1991, 21). O próprio uso do caráter autorreflexivo como parte dos procedimentos de construção narrativa e a utilização de dados biográficos de Rosa como elementos de composição da personagem ficcional situam o romance *Nhô Guimarães* no rol das produções de “metaficção historiográfica”.

Mas também é possível ver o romance de Aleilton Fonseca como histórico contemporâneo. Alguns estudiosos desse gênero, ou subgênero, apontam que ele deriva do romance histórico tradicional, surgido no início do século XIX, quando ficou conhecido e se difundiu sobretudo a partir dos textos do escritor escocês Walter Scott, que tinham em sua composição, dentre outros elementos, uma profícua mescla entre historiografia e ficção (Botoso: 2012, 12).

Conforme György Lukács, o romance histórico possui alguns elementos que se destacam, como a consciência sobre as mudanças históricas que teriam formado a configuração social representada no enredo, além do foco em personagens e acontecimentos medianos,

2 Para Julia Kristeva, a intertextualidade é um processo incessante no qual “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). [...] todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, 74). Já para Genette (2006), a intertextualidade é apenas uma das cinco relações transtextuais. De todo modo, a noção de relacionamento com outro texto permanece em ambos os pontos de vista.

ao invés de grandes personagens épicos e ocorrências dramáticas ou monumentais. Há de se ressaltar, ainda, que “o que importa para o romance histórico é evidenciar, por meios ficcionais, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas” (Lukács: 2011, 62), ou seja, um modo de conservar a própria totalidade da História a partir da ficção.

Na década de 70 do século passado, surgiram na América Latina muitas ficções históricas diferentes daquelas analisadas por Lukács. Seymour Menton, um dos estudiosos da Nova Novela Histórica, ou NNH, como passou a ser conhecida no âmbito latino-americano, apontou pelo menos seis traços que distinguem essas ficções do romance histórico tradicional: o abandono da representação realista e totalitária da verdade histórica; a presença de modificações e distorções conscientes da história por meio de anacronismos, omissões e exagerações; o interesse dos ficcionistas pelas figuras de destaque na história como protagonistas, diferentemente do romance histórico lukacsiano; a metaficção ou a autorreflexividade da obra; a intertextualidade e todos os seus desdobramentos; e, por fim, o aparecimento frequente daquilo que Bakhtin chamou de “carnavalização” e “polifonia” (Menton: 1993, 42-5).

Assim, a partir da expansão do gênero e das mutações sofridas com o tempo, o “romance histórico contemporâneo”, ou “metaficção historiográfica”, como prefere Hutcheon (1991), em algumas de suas manifestações acabou por dialogar com dados historiográficos de autores canônicos da literatura para inventar novos personagens de ficção.

Segundo Antônio Roberto Esteves,

na vasta galeria de personagens históricos ficcionalizados nos últimos anos, merecem destaque os próprios escritores. Vários romances

trazem como protagonistas escritores da literatura brasileira e, por intermédio deles, contam não apenas a história do Brasil, com seus múltiplos dilemas, mas sua inserção na vida cultural e especialmente a história do próprio cânone literário (2010, 123).

No romance de Aleilton Fonseca, nota-se a exploração da história do “cânone literário” mencionada por Esteves, sobretudo quando a narradora fala do sumiço de Nhô Guimarães e da fama que ele nutria com a escrita das histórias aprendidas no sertão: “ficou um raro. Levou consigo o modo desses causos que sabia ouvir e inventar. Deu-se que pegou fama, por segundas histórias que escrevia, com sua voz refinada” (Fonseca: 2006, 71). Além do mais, a própria referência intertextual com a obra de um autor canônico produz um diálogo com o passado “textualizado”, que é um dos pontos marcantes da ficção pós-moderna (Hutcheon: 2010, 152).

O diálogo pelo pastiche

Na produção do diálogo intertextual, Aleilton Fonseca não fica somente na recriação ficcional da biografia de Rosa, mas busca base na própria obra rosiana para criar novas histórias a partir da imitação estilística e da modificação de algumas frases e enunciados célebres. O próprio discurso híbrido da “fala” da narradora, que é semiletrada, pois frequentou a escola um pouco quando criança, relembra a composição do discurso de Riobaldo, considerado por Hansen como detentor de uma “fala dúplice”, “contraditória” e “agônica” (2000, 48-9).

Veja-se um trecho da fala da narradora de *Nhô Guimarães*:

Ler, escrever e contar é a riqueza que se deve a um filho neste mundo. Ainda menina, estudei; graças à enfuca de minha mãe. Ela apreciava a leitura alheia e fazia questão de ver um filho ler. Todo dia, bem cedinho, eu caminhava até a escola da vila. Estudava com dona Arlinda, professora sem diploma, mas muito excelente para os daqui. Meu pai arreliaava que não: pra que estudo nessas brenhas perdidas, a lavoura precisada de gente? Meu pai precisava de mais braços para semear e colher. E minha mãe insistia firme; eles até brigavam. Meus irmãos foram para o eito. Eu resisti. Fugia da roça e corria pra escola (Fonseca: 2006, 13).

Nesse momento da narração, a velha sertaneja revela um dos grandes aprendizados que teve na vida: a riqueza da leitura e da escrita. Utilizando-se de termos e construções sintáticas que indicam uma hipercorreção e um maior comedimento linguístico quando lembra que a mãe a incentivou a estudar (“ela apreciava a leitura alheia e fazia questão de ver um filho ler”), e de termos que se aproximam mais da modalidade oral da língua quando relembra que o pai não queria que os filhos estudassem, a fim de ajudá-lo na lavoura (“meu pai arreliaava que não: pra que estudo nessas brenhas perdidas, a lavoura precisada de gente?”), a narradora expõe a ambivalência de seu discurso, revelando uma tensão entre duas construções sócio-históricas da linguagem: o saber formal baseado na escrita [sua mãe] *versus* a experiência do trabalho braçal em meio campesino de cultura oral [seu pai].

Essa ambivalência social e linguística constitui o hibridismo da fala da narradora de *Nhô Guimarães*, semelhante ao da fala riobaldiana. Vale lembrar que a hibridização discursiva e linguística “é

a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (Bakhtin: 2010, 156).

Outro ponto que chama a atenção para a intertextualidade entre o romance *Nhô Guimarães* e a obra rosiana é a reescritura de frases e enunciados de personagens e narradores do escritor mineiro com leves alterações que criam um elo estilístico entre os dois autores. Essa semelhança ocorre entre os sentidos, mas sua distinção está no modo de escrita, conforme se pode perceber a partir da comparação entre os seguintes excertos: “no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!” (Rosa: 1967, 217); “as doidices sempre têm uma parte certa. Tem gente doida que sabe render histórias. A gente se compadece, aprende muito com elas. No fundo, ninguém é doido, ou todos são” (Fonseca: 2006, 79). Aqui, acontece novamente uma aproximação entre o romance contemporâneo e *Grande sertão: veredas*, cujos narradores buscam outro ponto de vista ou uma “terceira margem” a partir da qual perspectivar o que se convencionou chamar de loucura.

Segundo Rita Olivieri-Godet,

numa linguagem extremamente inventiva e saborosa, o texto realiza um reaproveitamento lúdico dos dados biográficos do escritor mineiro, faz uso de procedimentos narrativos próprios de sua obra, explora as relações entre experiência e relato. Consegue dessa maneira recriar uma atmosfera rosiana num texto que não é mais de Rosa, radicalizando assim o diálogo intertextual na experiência de falar o outro sem ser o outro (2010, 97-8).

Desse modo, o romance *Nhô Guimarães* trabalha com aquilo que Silviano Santiago chamou de “pastiche” (1989, 101) na narrativa pós-moderna brasileira. Segundo a visão do ensaísta e também escritor, o período conhecido como modernismo optou por uma ruptura com o passado e valorizou a ideia da originalidade, mesmo demonstrando, em alguns momentos contraditórios, uma breve restauração da tradição. Por isso, seus artistas trabalharam intensamente com a paródia e a ironia em sua relação com o que veio antes: já “passando para o pastiche, o artista pós-moderno incorpora a tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo” (Santiago: 1989, 101).

Deve-se atentar para o fato de que Santiago também é autor de um romance desse tipo. A ficção intitulada *Em liberdade* constrói um relato de memórias, como se fosse Graciliano Ramos quem o tivesse escrito ao sair da prisão. Na verdade, o escritor alagoano havia composto um ainda no presídio, em 1936, publicado postumamente, em 1953, com o título de *Memórias do cárcere*. Ao dar um exemplo da utilização do pastiche na narrativa pós-moderna brasileira, Santiago comenta seu livro e sua experiência:

eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha; portanto, acho que aquele estilo deve ser reativado, e, sobretudo, devia ser reativado em um momento em que alguns autores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo muito mau romance. [...] Tentei, então, inventar o que teria passado na cabeça de Graciliano Ramos, com o estilo de Graciliano,

e fazendo de conta que se trata de um diário íntimo que ele teria escrito quando saiu da prisão. Essa é a melhor definição que posso dar de pastiche que, ao mesmo tempo, é transgressão. [...] Eu de repente estou falando da experiência de uma outra pessoa, não na terceira pessoa e não com meu estilo, mas com o estilo da própria pessoa. Esse seria, a meu ver, um dos traços no pós-moderno, esta capacidade que você tem não de enfrentar Graciliano Ramos através da paródia, mas de definir qual é o autor, qual é o estilo que você deseja suplementar. [...] A paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia. E uma das formas de transgressão, que utilizei e que mais incomoda, é você assumir o estilo do outro (Santiago: 1989, 116-7).

O que Santiago aponta como pastiche na narrativa pós-moderna, e de que ele faz uso, é o que também faz Aleilton Fonseca, que assume o estilo de Guimarães Rosa ao recriar a atmosfera explorada no sertão real por onde o autor mineiro andou. Conforme a citada afirmação de Olivieri-Godet, o romance *Nhô Guimarães* recria a “atmosfera rosiana num texto que não é mais de Rosa” (2010, 97-8), buscando explorar elementos do contexto sertanejo que pudessem servir de mote para novas histórias, a exemplo de uma narradora sertaneja ficcionalizando a “fala” dos que não falaram na obra rosiana e a recriação do próprio escritor em seu trabalho de produção literária.

Esse procedimento diminui as distâncias temporais. Segundo Hutcheon, “a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (1991, 157). Desse modo é que

se pode tentar pensar como Guimarães Rosa imaginou um dos dilemas mais complexos presentes em *Grande sertão: veredas*, a saber, a existência ou não do diabo. Aleilton Fonseca chega a ficcionalizar uma versão da história:

para mim era difícil saber certos significados. Eu ficava muito curiosa, porém calada. Ele, entendendo o caso, se ria com jeitos de bondoso. Pra que tanto explicar, basta ir vendo os aconteceres e seus mistérios. O coração sente aquilo que o corpo não vê. O diabo existe no pensamento do senhor? Isso é coisa que a gente decide se sim, se não, para o próprio pensar, orar e viver. Mas, como entender tudo aquilo que se conta sobre um incerto Semeão, dessas vizi-nhanças passadas? Nhô Guimarães concordava. O diabo existe no sertão, dentro da gente mesmo (Fonseca: 2006, 136).

Acentuando-se novamente o diálogo intertextual com o romance de Guimarães Rosa na forma de pastiche, o de Aleilton Fonseca toca numa das questões mais espinhosas da narração de Riobaldo. Contudo, o escritor baiano prefere ir pelas veredas e mostrar um outro lado da história: aquele dos bastidores, de uma confissão sobre o pensamento de Guimarães Rosa feita por uma personagem que teria conhecido Nhô Guimarães. Tudo recriado ficcionalmente, mas utilizando-se cuidadosamente de todas as pistas verossímeis que o escritor e sua obra deixaram para nós.

Últimas palavras, por enquanto

O que o romance de Aleilton Fonseca ficcionaliza é um diálogo possível com o passado, especificamente o sertão ficcional da

obra rosiana, demonstrando uma relação impossível na modernidade e no modernismo, como foi ressaltado por Santiago (1989, 101). As produções atuais de “metaficção historiográfica” que se utilizam do pastiche, ou até da paródia, trazem para a reflexão a própria construção do passado textualizado e da realidade que sempre se situa dentro da linguagem. Os novos textos ficcionais demonstram que não é necessário negar o passado ou romper com a tradição, mas que se pode refleti-lo, questioná-lo e convidá-lo a ser revisto ou revisitado, como aconteceu a Guimarães Rosa e seu sertão ficcional em *Nhô Guimarães*.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações acerca da obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- BOTOSO, Altamir. “A recriação ficcional de escritores no romance histórico brasileiro contemporâneo”. *Linguagem, Educação e Memória*, Batayporã, n° 2, nov. 2012, pp. 1-17.
- ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê; São Paulo: SENAC, 2003.
- FONSECA, Aleilton. *Nhô Guimarães – romance-homenagem a Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- _____. “Da biografia à ficção”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Edição especial: *Biografias* [Fórum das Letras de Ouro Preto], Belo Horizonte, mai. 2010, pp. 6-8.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

- _____. “Paratextos editoriais”. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. Apresentação de Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica da América Latina (1979-1992)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- OLIVIERI-GODET, Rita. “Aleilton Fonseca: o engenho do faz de conta como aprendizagem da vida”. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, nº 49, 2010, pp. 95-101.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Os heróis da literatura”. *Revista Estudos Avançados*, 25(71), 2011, pp. 251-67.
- RIOS, Normeide da Silva. “Nhô Guimarães nas veredas da memória: recordações de uma narradora sertaneja”. *Estação Literária*, v. 8, parte b, pp. 15-23, dez. 2011.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 94-123.

Reescrita de si: produções de escritoras subalternizadas em contexto de políticas culturais

Jailma dos Santos Pedreira Moreira*

O presente ensaio propõe-se a uma reflexão sobre produções de escritoras subalternizadas, em específico o processo de produção de uma outra subjetividade feminina: a escrita de si, tematizando também, ainda que de forma breve, o lugar dessas produções, o direito de tornar-se escritora. Para tanto, serão considerados depoimentos de escritoras em dois eventos que tematizaram a literatura de autoria feminina e seus modos de produção, planos de políticas culturais e para mulheres no Brasil. Além disso, contemplaremos os estudos de gênero, autobiográficos e culturais feministas. Nessa linha, esperamos trazer para a cena o deslizamento difícil do tornar-se escritora, tornar-se outra mulher, implicando a modificação de uma cultura, do valor literário na afirmação do poder da linguagem, da escrita, da leitura – bem como a presença-ausência do Estado nesse processo.

Procuramos nos deter mais especificamente na textualidade de escritoras negras e de mulheres de Alagoinhas, município do estado da Bahia, que estão seguindo nesse caminho, focalizando, em inter-relação com outros fragmentos textuais, trechos dos depoimentos que elas deram em dois eventos científicos. Ao fim, também buscamos fazer uma breve reflexão sobre o lugar das

* Professora adjunta da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

produções literárias femininas e o direito de estas virem a lume em políticas culturais e para mulheres no Brasil.

Para iniciar, talvez devêssemos contextualizar um pouco os eventos que servem de mote e suporte para nossa discussão. O primeiro trata-se do Seminário Mulher e Literatura, realizado em Brasília, em 2011, que tematizou a palavra e o poder. Deste, referimo-nos mais objetivamente às mesas-redondas compostas por escritoras negras. O segundo trata-se da Roda de Conversa entre Conceição Evaristo e Escritoras de Alagoinhas e Região, encontro promovido em 2012, em Alagoinhas, que propunha uma discussão, via relatos das escritoras, sobre seus modos de produzir e fazer circular seu texto e o sentido que atribuem à sua escrita.¹

Nos dois eventos, as relações entre linguagem e poder se fizeram perceptíveis; também a dificuldade de tornar-se escritora, tornar-se outra mulher, rompendo uma cultura patriarcal e revitalizando a literatura no seu imbricamento com a vida, pela via da metaforização e não pela busca causal do real, como nos alerta Eneida Maria de Souza (2011), ao tratar da crítica biográfica e auto-biográfica, de sua potência e de suas armadilhas.

A primeira dificuldade que talvez devêssemos ressaltar é de autopercepção de poder ser outra, poder ser escritora. Percebemos

1 O primeiro evento, um seminário do GT da Anpoll Mulher e Literatura, foi realizado em agosto de 2011, no campus da UnB, em Brasília. Das mesas citadas, fizeram parte escritoras negras como Esmeralda Ribeiro, Lia Vieira, Geni Guimarães, Cristiane Sobral, Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves e Miriam Alves, assim como as autoras africanas Odete Semedo, Vera Duarte e Sônia Sultuame. O segundo evento, promovido pelo colegiado do Mestrado em Crítica Cultural e da Graduação em Letras, foi realizado, em março de 2012, no campus II da UNEB, Alagoinhas-BA. Dele participaram Conceição Evaristo e as escritoras locais/regionais: Luzia Sena, Luana Cardoso, Jaci Leal, Ana Gabriela Pio e Alda Mota. Ressaltamos que os fragmentos dos depoimentos das escritoras citadas neste texto que não tiverem indicação de fonte foram colhidos/registrados nesses dois eventos.

isso nos relatos. Em Alagoinhas, as escritoras locais e regionais, em sua maioria, afirmaram não se perceber como tais, ou reforçavam a dúvida: “Não sei se sou escritora, só sei que escrevo”. Para além de uma preocupação com um possível cânone que define quem é ou não escritor/escritora, para além de uma possível timidez frente à presença de Conceição Evaristo, escritora negra do Sudeste do Brasil, que tem livros mais lidos e uma formação acadêmica como doutora, a reiteração da dúvida – “não sei se sou escritora” – nos leva à confirmação de uma dificuldade construída, que se mostrava e se repetia, de forma diversa, nos relatos que cada uma fazia de si.

No encontro em Brasília, a escritora Cristiane Sobral reafirmou a importância de estar alerta a uma percepção de si que engendra uma autonegação, quando disse: “Cuidado com as armadilhas, pois estou vendo com o espelho do outro”. Nessa linha, é oportuno refletirmos sobre nosso pensar, pois este já parece formatado por uma racionalidade patriarcal.

Seria importante desconfiar das ausências, do naturalizado, como fez Esmeralda Ribeiro, ao afirmar, respondendo à primeira pergunta feita aos integrantes de sua mesa, que o processo de afirmação da identidade feminina negra no Movimento Negro começou com uma pergunta: “Onde estão minhas irmãs escritoras?”. Segundo ela, em um encontro de escritores, criaram um subtítulo que apontava para as especificidades, obrigando os homens a ouvi-las. No segundo encontro, no Rio de Janeiro, elas já estavam falando da literatura negra. Por isso, reforçou que “a dificuldade também é nossa, de nos vermos como escritoras”. Em demonstração de consciência da dificuldade de deslocar tal olhar, salientou ainda que se trata de um processo de construção e, ao mesmo tempo, suplemento de desconstrução.

Luzia Sena, escritora que participou da Roda de Conversa com Evaristo, também comentou que por algum tempo escondeu seus escritos, ou os engavetou, não acreditando que podiam traduzir o modo de produção que assumia. Prática comum, inclusive, a várias outras escritoras da região, conforme confirma o seguinte depoimento de Alealda Portugal: “Quanto à vida de escritora, há dificuldades muitas, [...], a gente escreve os poemas, eles ficam escondidos nas gavetas”.²

Já a escritora Geni Guimarães, no Seminário Mulher e Literatura, fez um relato contundente de como seu gesto de ousar escrever, ousar denominar-se/enxergar-se como escritora implicou um ataque à percepção, conformada nos moldes patriarcais, que seu companheiro tinha dela – o que resvalou no jogo entre se ver e ser vista, no definhamento dele e, em outro nível, também dela, como afirmou: “Eu, saindo de casa, me recusando a fazer as tarefas domésticas, foi criando em meu marido um sentimento de inferioridade e ele morreu em 2003. Eu sou humana, me pesou”. Guimarães fala do estado de depressão em que ficou por causa desse fato e, com isso, de sua ausência, por um tempo, da cena da escrita. Sua fala, como já dissemos, reflete a dificuldade de lidar, de reescrever, rasurar o texto prescrito pelo olhar lançado a ela. A dificuldade de tornar-se outra, diferente da já vista/definida, de tornar-se escritora, configurando uma percepção/ação/existência diferencial para mulheres.

2 Diferentemente dos demais, esse depoimento foi retirado de entrevista concedida pela escritora em novembro de 2010, na UNEB campus II, durante o 2º Fórum de Crítica Cultural e II Seminário sobre Modos de Violência Contra Mulheres e de Lutas a Favor dos Direitos Humanos.

Como já assinalamos, a dificuldade da autopercepção da possibilidade de ser outra ou, no caso de Geni, de levar adiante essa percepção diferencial de si deriva da relação de forças entre o se ver e o ser visto. Ou seja, não foi à toa que mulheres introjetaram uma imagem de si como não-escritoras, visto que não foi esse o papel predestinado a elas. Pelo contrário, a cultura patriarcal e capitalista as destinou ao campo da reprodução, tornando cada vez mais invisível sua força produtiva, nos moldes de uma exploração, daí a dificuldade de esse sujeito feminino se conceber como produtor textual. A cultura patriarcal demarcou a visão do companheiro de Geni; construiu também nele e com ele sua percepção de homem, de sujeito, frente à identidade da companheira. Percepção ou identidade fixada pelo marido de Geni, que, como já indicamos, não suportou a rasura do outro olhar sobre si lançado pela esposa. Daí, mais uma vez, a consciência do processo construído, das subjetividades sedimentadas e dos conflitos de seu deslocamento.

Assim, as mulheres, de uma forma geral, em contraponto ao atribuído/concebido para homens, foram excluídas do campo da produção, foram definidas como sujeitos que não pensam, que não podem votar e escolher representantes políticos que norteiem os rumos da nação. Prova disso encontramos na considerada primeira onda feminista, ou seja, na luta pelo sufrágio feminino. As mulheres, de um modo geral, foram percebidas e conceituadas como sujeitos não dotados de mente, somente de corpo-propriedade de outro; mulheres destinadas a uma tríplice função: ser mãe, esposa e dona de casa. Portanto, deveriam preocupar-se somente com isso: com os filhos, com o marido e com o lar.

No que diz respeito à mulher negra, há semelhanças e diferenças que reforçam sua desvalorização. Como nos diz Miriam

Alves (2010), a mulher negra sempre foi vista por uma lente que a associava a uma suposta essência escrava, à promiscuidade, à sujeira, ao objeto sexual, muito mais ao trabalho doméstico bruto do que a mulher branca, por vezes tratada como sinhazinha.

Conceição Evaristo, em Alagoinhas, discorrendo sobre as peculiaridades do tornar-se escritora negra, reforçou: “Espera-se que a mulher negra rebole” (acrescentaríamos: que nunca seja capaz de escrever). Alda Pereira, também negra, residente em Alagoinhas, completou, traduzindo sua surpresa ao perceber-se com capacidade de escrever e reescrever, ao encontrar-se com outras escritoras negras, com seus textos: “Fiquei feliz em saber que negra escreve”.

Assim, o ato de perceber o outro, de se perceber a partir dessa prerrogativa, faz deslizar o signo fixado, cria uma existência, produz uma subjetividade cultural, nesse caso, da escritora. Uma subjetividade cultural/real construída, como demonstramos, sob o signo da desigualdade, uns podendo e recebendo uma valoração positiva, geralmente o sujeito masculino, e outros, geralmente o sujeito feminino, recebendo uma negação e um desvalor. Considerando as demarcações socioculturais aliadas ao gênero, bem como à classe social, à raça, à geração, à regionalidade etc., essas desigualdades tendem a se acentuar. É por isso que perguntamos que condições foram dadas a mulheres, nesse caso, mulheres negras, mulheres do interior do Nordeste do Brasil, de produzirem literatura, de tornarem-se escritoras.

Sobre isso é exemplar uma passagem de *Um teto todo seu* em que Virginia Woolf (1985) afirma a necessidade de a mulher ter um espaço próprio para produzir, para escrever, e aponta a dificuldade de consegui-lo, diante das várias outras obrigações que lhe foram atribuídas e que a desvalorizam como produtora. Woolf

discorre sobretudo acerca da necessidade de independência econômica e, mais ainda, de independência subjetiva, de um campo de ação subjetiva, para que possamos nos sentir com possibilidade de produzir e, de fato, lutar por isso, por condições para isso, pelo reconhecimento desse ofício. Woolf provoca todos nós ao perguntar por que autores consagrados geralmente não são mulheres, para em seguida responder, com uma nova indagação, acerca das condições oferecidas às mulheres para que esse feito se realizasse. Apesar disso, Woolf confirma a fala potente e sempre presente do sujeito feminino quando revela que desconfia que todo autor anônimo do passado era, na verdade, uma mulher.

Assim, que condições foram dadas às mulheres de falarem? De fazerem circular seus textos, possibilitando visibilidade e leitura? Para voltarmos ao princípio básico do domínio do código escrito, até perguntaria que condições tiveram de estudar e se tais condições se fizeram sob o signo da igualdade. Para esta pergunta, o depoimento de Luzia Sena foi relevante, visto que relatou a realidade de uma mulher sertaneja, nordestina:

Em Alegrete tinha uma única escola. Papai botou todos. Eu já estava com nove anos. Estudei a primeira série, mas aí pronto, foi só essa. Meu pai não deixou. Pronto, já sabe ler e escrever, não precisa mais. Aí eu dizia: ah, pai, eu quero é ser professora! Aí eu recebia muitos gritos: filha de pobre que sabe assinar o nome e escrever alguma coisa já está bom demais!

Sena afirmou que aprendeu a ler sozinha, escrevendo em uma folha de palma, planta peculiar da caatinga, vegetação típica do semiárido baiano, região onde nascera e vivera sua infância antes de

se mudar para Alagoinhas. As dificuldades para garantir acesso ao código escrito e seu manejo continuaram: “O primeiro texto, depois que eu fiz, levei duas surras”. Com isso, percebemos que as condições de acesso não eram as mesmas para todos. No que diz respeito a mulheres negras, sabemos do passado de escravatura imposto a negros e negras, da falta de condições para sobreviverem depois de terem ajudado a construir/ampliar a riqueza brasileira. Hoje, as cotas funcionam como forma de reparação desse tempo de desigualdade, que ainda persiste. É por isso que Lia Vieira, na mesa de escritoras negras, em Brasília, afirmou: “Nosso escrever é doído, é sofrido. Pela nossa história de vida a gente não tem aquele espaço”.

São essas percepções de mulheres, essas condições precárias ou inexistentes que subalternizam a escrita feminina, tentam apagar sua potência, interditar o discurso feminino. Michel Foucault (1996) alerta quanto aos modos de seleção e exclusão que perfazem nossa sociedade. Chama a atenção para o fato de que não é qualquer pessoa, em qualquer lugar, que pode falar qualquer coisa. Esses mecanismos de interdição acentuam a anulação da voz feminina, do sujeito mulher que ousa escrever. Assim, se a mulher for negra, pobre, de um local fora do considerado centro, o sistema de exclusão/subalternização, por exemplo, é reforçado.

Se o subalterno, nesse caso, subalterna, é justamente aquela que não fala, segundo Gayatri Chacravorty Spivak (2010), com essas escritoras, seus relatos, fragmentos compoem uma sintaxe, devemos também pensar em um processo de construção de uma subalternidade em oposição à sua naturalização. Devemos, portanto, pensar em subalternização e, nessa teia, verificar os modos de fala, de escrita, de escape desse teto patriarcal prescrito. Sendo assim, essas mulheres falam, enchem de palavras um silêncio

histórico, como nos diz Laura Cavalcante Padilha (1999), e criam estratégias contra um capital patriarcal etnocêntrico para produzir e fazer circular seus textos.

Cientes de que sua escrita é forjada todo dia, um labor cotidiano, como fez ressoar Lia Vieira, tais mulheres insistem em escrever, ou melhor, em reescrever seu texto subjetivo e, por conseguinte, no movimento de inter-relação, também o texto dos outros. Como disse Evaristo em Alagoinhas: “A gente insiste. Se eu não escrevesse, eu adoeceria”. Esta insistência revela táticas de burlar os mecanismos de controle, de apagamento e exclusão. Com isso, mulheres criaram uma editora que em seu início não foi considerada, como nos relatou Zahide Lupinacci Muzart (2010) sobre a recepção da Editora Mulheres, que começou como uma empreitada de fundo de quintal, muitas vezes menosprezada por ter sido construída por mulheres aposentadas. No caso das escritoras de Alagoinhas, muitas delas se associam à Casa do Poeta de Alagoinhas (Caspal), instituição hoje coordenada por uma escritora que busca, em meio a condições extremamente precárias, apoiar a produção e a circulação dos livros.

Em se tratando das escritoras negras, segundo Lia Vieira, os *Cadernos Negros* são um divisor de águas. Evaristo, em Alagoinhas, reforça esse modo de produção, conceituando-o como uma forma cooperativa. Além disso, percebemos que muitas se utilizam de blogs e outros recursos tecnológicos virtuais para fazer seus textos circularem, perfurando o monopólio de um mercado hegemônico. Algumas escritoras de Alagoinhas explicitam que o custeio dos livros geralmente é próprio e que as editoras, escassas na região, são substituídas por outras de grandes centros. Lutam também, de formas diversas, pela inserção de seus textos nos ambientes escola-

res, garantindo, como nos disse Lia Vieira, que a escrita estabeleça pontes. Resumindo, para lembrarmos a já citada palavra “construção”, Evaristo, em Alagoinhas, definiu suas estratégias alternativas como um “trabalho de formiguinha”, visto que, aonde vai, carrega um livro para divulgar. E foi isso que vimos nos lançamentos, nos pós-encontros, em Alagoinhas e em Brasília. O trabalho alternativo de divulgação, com apoio de editoras pequenas, como a Nandyala, que publica textos de escritores e escritoras negras, rendendo frutos, uma legião de leitores fazendo filas numerosas, ávidos por uma fala diferencial, que não necessariamente emerge, visto que o espelho pode continuar sendo o mesmo.

Entretanto, tais produção e circulação alternativas, considerando toda a sorte de dificuldades que perpassam o tornar-se escritora, implica uma literatura que é “escrevivência”, como define Evaristo. Em Brasília, a escritora reforçou o termo ao esclarecer que a “escrevivência” não deve ser entendida “como estória de ninar os da casa-grande e sim para incomodar seu sono”. Evaristo prossegue, contando que sua escrita traz a marca da modificação, visto que já “nas redações escolares inventava um outro mundo”. Sendo assim, a cena da escrita seria o “lugar de autoafirmação como sujeito mulher negra”. Segundo suas palavras, “escrever proporciona uma autoinscrição nesse mundo”.

A apropriação discursiva, pela maioria dessas escritoras, revela a percepção do perigo da fala; ativa este perigo na escrita, sangrando palavras e engendrando um contradiscurso. Concebe uma outra percepção de si, que se faz no ato de escrever, no ato de relatar sobre si. A escrita/fala matando o sujeito e fazendo-o resurgir. Isto nos lembra o relato de Geni Guimarães, quando traduz a recepção de seu companheiro frente ao seu tornar-se escritora,

seu reescrever: “Ele dizia: como você ousa sair, dizer no jornal que não tem dono, quando eu sou seu dono?”. Geni, após descrever as implicações de todo esse complexo, como já informamos, também disse: “Estou saindo de um processo de depressão, de pânico. A literatura tem sido minha cura”. Nesse jogo, de (re)constituição de si, a linguagem figura como potência de asfíxiar, tanto quanto de oxigenar, de válvula de escape para outra vida.

É esse dispositivo autobiográfico que as escritoras subalternizadas engendram, promovendo a reescrita de si ou a autopercepção ficcional, passível de uma outra metaforização. É com essa percepção/ação que essas mulheres relatam suas vidas, questionando, como Esmeralda Ribeiro: “Quem disse que meu lugar é na cozinha? Depois de moídas as palavras, nada mais é sólido! Mexer o cardápio-palavra no sentido anti-horário! Lugar de negra não é só na cozinha”.

Nessa linha do contradiscurso e seguindo os propósitos de remodelação de signos sobre si, conjugando o literário ao biográfico, Cristiane Sobral recita: “Não vou mais lavar os pratos, nem limpar a poeira dos móveis, sinto muito: comecei a ler”. Com tudo isso, perceberemos a reinvenção de uma cultura marcada pelo signo patriarcal, a autopercepção que se traduz como autoficção, nos moldes propostos por Leonor Arfuch (2010), como um deslizamento, via relatos de si conscientes de sua ficcionalidade e sem compromisso com certa referencialidade. Ou ainda, na esteira de Souza (2011), autoficção como encenação de subjetividades, recriação de si, sem obsessão por reprodução. Nas palavras da escritora Cristiane Sobral, mas que serve a outras: “Escrever é a arte de contar/cortar. Escrever é o meu grito de liberdade”.

Apesar da dificuldade de tornar-se outra, tornar-se escritora, o discurso implica um acontecimento que aponta para demandas.

Nessa linha, o difícil agora também é, sem essencializar o gênero, mas acreditando numa possibilidade de outra percepção, visualizar essa literatura não mais sob o parâmetro considerado – ainda e somente – estético universal.

Outra demanda a se colocar em pauta, após a reflexão trazida, diz de como as políticas culturais, no contexto atual de institucionalização de políticas públicas, tanto para as mulheres como para a cultura, no Brasil, tem contemplado, ou não, tal questão. Ou seja, qual o lugar da literatura de autoria feminina, da literatura de escritoras negras, da literatura produzida por mulheres nos diversos cantos do país em políticas públicas culturais?

Considerando os passos dados pelo Ministério da Cultura desde a formulação e articulação, em 2002, passando pelas etapas de diagnóstico e definição de diretrizes gerais, consolidação e votação, até, por fim, a implementação do Plano Nacional de Cultura³ em 2011/2012, nos perguntamos como esse documento contempla a problemática da produção de autoria feminina. O plano resultou, como dissemos, de várias etapas processuais que apontaram para um diálogo constante com a sociedade civil organizada, nos diversos territórios da nação brasileira, ouvindo suas proposições através de instrumentos como seminários e principalmente através das conferências realizadas em parceria com o poder público estadual e municipal, reforçando uma interação/participação pretendida e até estipulada no documento.

É esse quadro caracterizado como de institucionalização que Gema Galgani Silveira Leite Esmeraldo (2010) desenha, des-

3 Cf. todas as informações a respeito desse plano no site <http://www.cultura.gov.br/site/2011/05/26/plano-nacional-de-cultura-21>. Acesso em agosto de 2012.

tacando as ações de feministas na academia e fora dela, através de militâncias diversas: formando redes, fazendo pesquisas para subsidiar o debate político, ingressando em cargos públicos, lutando e promovendo políticas nessa linha. É também nesse contexto de institucionalização de proposições feministas – que resultaram em intervenções como a criação do II Plano Nacional de Políticas para Mulheres, fruto também da escuta da sociedade organizada, com destaque para grupos de mulheres, principalmente via mecanismos de conferências e de amadurecimento desse diálogo, já que estamos no segundo plano – que procuramos indagar sobre o lugar da produção literária de autoria feminina nessa esfera, nesse documento.

Basta uma olhada breve nos dois documentos citados para constatar que não há uma alusão explícita à produção literária de autoria feminina, entretanto o texto tem brechas, por vezes bem abertas, para que tal questão seja tratada.

No capítulo I do Plano Nacional de Cultura, intitulado “Do Estado”, no âmbito das estratégias e ações, no item 1.10.12, encontramos a seguinte proposição transfigurada em competência: “Promover políticas, programas e ações voltados às mulheres, relações de gênero e LGBT, com fomento e gestão transversais e compartilhados”. O capítulo II (“Da diversidade”), que procura reconhecer e valorizar a diversidade, protegendo e promovendo as artes e expressões culturais, no campo das estratégias e ações, propõe, no item 2.1.14, “fomentar políticas públicas de cultura voltadas aos direitos das mulheres e sua valorização, contribuindo para a redução das desigualdades de gênero”. O capítulo III (“Do acesso”) deixa visível a ênfase em todas as regiões do país e na diversidade de expressões, e, nessa trilha, propõe, no item 3.5, “ampliar a circulação da produção artística e cultural, valorizando as expressões locais e

intensificando o intercâmbio no território nacional”. O plano propõe ainda, no capítulo V (“Da participação social”), o fortalecimento dos conselhos, como instância de consulta, monitoramento e debate, o lugar, neste, de representantes diversos da sociedade, por exemplo, de mulheres, e a articulação dessa instância com outras voltadas para políticas públicas de áreas afins.

Portanto, como dissemos, em meio à amplitude do plano, encontramos proposições que apontam para a promoção de políticas e ações voltadas para mulheres e relações de gênero, uma preocupação com a diversidade, e, nessa linha, há propostas de políticas públicas voltadas para os direitos das mulheres e sua valorização, deixando perceptível um reconhecimento das desigualdades de gênero e uma luta encetada contra estas. Além disso, percebemos no plano uma preocupação com a regionalidade e a diversidade de expressões, traduzindo-se na proposta de ampliação da circulação das produções locais, favorecendo o intercâmbio, e em um reforço à importância dos conselhos nessa institucionalização e à participação, no caso de mulheres, nessa instância, que seria consultiva, de monitoramento e de debate.

Então, como podemos perceber, a literatura de autoria feminina, embora não citada literalmente, entra nessas propostas a partir do momento em que elas lembram os direitos das mulheres e as desigualdades de gênero, solicitando também a participação ativa das mulheres no debate.

No que diz respeito ao II Plano Nacional de Políticas para Mulheres,⁴ percebemos que a questão da literatura de autoria femi-

4 Informações sobre o II PNPM podem ser encontradas no site <http://www.sepm.gov.br/npnm/sistemas-de-acompanhamento-do-pnpm>. Acesso em novembro de 2011.

nina novamente não se faz presente de forma literal, entretanto suas linhas deixam em aberto a inserção dessa discussão.

Apesar de as propostas trazidas no II PNPM serem significativas e de grande relevância social, dos onze temas apresentados, dois, em alguma medida, dão a oportunidade para se lidar diretamente com a questão da literatura feminina e a violência imposta à mulher. O primeiro que destacamos, traduzido no capítulo IV (“Enfrentamento de todas as formas de violência contra a mulher”), visa criar medidas nacionais que interfiram nas diferentes formas de violência à mulher. Nesse caso, podemos considerar como violência também o silenciamento imposto a diversas autoras de nossa literatura, que por vezes têm sua produção literária menosprezada e invisibilizada. O segundo, transcrito no capítulo VIII (“Cultura, comunicação e mídias igualitárias, democráticas e não discriminatórias”), tem como objetivo “contribuir para a construção de uma cultura igualitária”, assim como dar visibilidade à produção cultural feminina em âmbito nacional.

Considerando as experiências relatadas pelas escritoras nos eventos citados anteriormente, mais uma vez nos perguntamos sobre como essa cultura igualitária tem se concretizado em diversos lugares do Brasil; como a produção de autoria feminina, incluindo não só a de escritoras já conhecidas do grande público, mas a de escritoras mais regionais, ainda subalternizadas, escritoras negras, tem sido apoiada no que diz respeito a seu processo de produção, circulação e consumo; como o Plano Nacional de Políticas para Mulheres tem chegado a diversos espaços e grupos de escritoras, combatendo uma espécie de violência prático-discursiva que ceifou da mulher sua potência de dizer-escrever, que anulou a possibilidade de circulação e escuta de sua fala, reforçando a desvalorização de sua produção cultural.

No Plano Nacional de Cultura, uma ação primordial é a própria ampliação do conceito de cultura, delineado sob uma ótica que o define como expressão simbólica, como potencial para o desenvolvimento econômico e principalmente como direito de cidadania, ou seja, direito a ter acesso aos meios de produção, difusão e fruição dos bens e serviços da cultura. Parece-nos, lembrando as falas das escritoras aqui retratadas, que o direito de produzir, inclusive uma outra imagem para si, ainda está sendo caro para mulheres que ousam (re)escrever; ainda está sendo conquistado no embate, sem o amparo necessário de políticas efetivas.

Referências

- ALVES, Miriam. *BrasilAfro autorrevelado. Literatura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ESMERALDO, Gema Galgani Silveira Leite. “Marcas de novas institucionalidades nas universidades criadas por núcleos e redes acadêmicas e feministas”. In: _____. *Pensando gênero e ciência. Encontro Nacional de Núcleos e Grupos de Pesquisas 2009, 2010. Presidência da República*. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- MUZART, Zahide Lupinacci. “Uma editora de fundo de quintal: a Editora Mulheres”. In: STEVENS, Cristina (org.). *Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.
- PADILHA, Laura Cavalcante. “Silêncios rompidos: a produção textual de mulheres africanas”. In: REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena & PORTO, Maria Bernadette (orgs.). *Mulher e Literatura. VII Seminário Nacional*. Niterói: EdUFF, 1999.

RUBIM, Antônio Canelas. “Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos”. In: _____ & BAYARDO, Rubens (orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EdUFBA, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chacravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Acerca de “3 poemas com o auxílio do Google”, de Angélica Freitas

Gabriel José Innocentini Hayashi*

Após o escândalo de *Rilke shake* (2007) na poesia brasileira contemporânea, Angélica Freitas voltou a publicar somente em 2012. Em *Rilke shake* ela devorava antropofagicamente autores do Alto Modernismo e da Modernidade seguindo o tom cômico e irreverente de seus outros textos literários e “profanando” nomes como Gertrude Stein, Ezra Pound e Mallarmé. *Um útero é do tamanho de um punho* (2012) esgotou a tiragem inicial de 1.500 exemplares em menos de seis meses, atestando uma conexão com o público poucas vezes vista em tempos recentes, ainda mais quando se trata de um livro de poesia.

Dessa vez, o investimento no tema feminino, cuja súmula um tanto breve e forçada poderia ser “o que significa ser mulher no Brasil hoje em dia?”, torna a coletânea mais costurada do que o livro de estreia, proporcionando um efeito cumulativo de grande eficácia, com inesperados desdobramentos em cada uma de suas sete partes. Freitas corrói estruturas binárias (sendo a principal delas a oposição homem x mulher), ao assumir ironicamente discursos preconceituosos e desvelar a violência ainda em voga na linguagem e na sociedade. O procedimento crítico de desvio e desestabilização do signo “mulher” e de suas interpretações e fantasias faz de *Um útero é do tamanho de um punho* um dos livros mais comoventes e

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

impactantes da literatura brasileira contemporânea. São realmente notáveis a beleza satírica e a alegria com que empreende a demolição de discursos ultrapassados a partir de *dentro*, expondo a lógica que subjaz a nossas estruturas sociais e culturais.

Presente em variadas mídias sociais (Facebook, Twitter, Blogspot, MySpace), Freitas utiliza como base seu conhecimento e sua experiência como usuária da internet para a composição de “3 poemas com o auxílio do Google”, centro de nossa discussão no presente artigo. Tradutora dos poemas de Angélica Freitas para o inglês, Hilary Kaplan explica o que são as “googlagens”:

Angélica searched for the phrases “a mulher vai” (a woman goes), “a mulher pensa” (a woman thinks), and “a mulher quer” (a woman wants), selected lines from the results, and combined them into poems. Each line of the poem begins with the search phrase; this repetition emphasizes the mechanic composition, and the automatism of the language almost neutralizes meaning. As we encounter these statements, we become inured to them and even come to expect them. [...] Angélica is interested in the possibilities of technology for composition and critique (Kaplan & Villa-Forte: 2014).

Uma pesquisa no mecanismo de busca do Google está sujeita a diferentes variantes, que incluem aspectos como a localidade a partir da qual se faz a pesquisa, o fato de o usuário estar ou não “logado” à sua conta no Gmail, as buscas anteriores salvas no histórico etc. O material das “googlagens” não está apenas disperso pela internet, mas reflete o discurso com que nós, brasileiros, nos comunicamos no século XXI. Alguns dos resultados da pesquisa no mecanismo de busca

são exemplos do machismo em nossa cultura e sociedade, bem como das representações e fantasias da figura feminina em nosso imaginário. É possível apontar um paralelo com a poética de Francisco Alvim, que notoriamente se aproveita de *ready-mades* presentes na fala cotidiana brasileira, como exemplifica o poema “Mas”: “é limpinha”. Poema que capta e denuncia com extrema economia uma expressão comum em nossa sociedade, expressão eufemística de preconceito, que se pretende elogiosa ao mesmo tempo que se revela condescendente e excludente, uma das facetas da cordialidade brasileira.

As “googlagens” devem ser compreendidas no âmbito da experimentação estética. Há quem veja aproximações com o dadaísmo, como Victor da Rosa (2014). Se considerarmos “Como fazer um poema dadaísta”, de Tristan Tzara, um precursor das “googlagens”, poderemos também citar os *cut-ups* de William Burroughs (devedor, além de Tzara, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp), nos quais a realidade era recortada e remontada fragmentariamente,¹ desarranjando a temporalidade e, no limite, questionando a possibilidade da existência das narrativas. Burroughs desejava expandir a consciência do leitor, enriquecendo sua experiência estética e tornando-o consciente de sua percepção da realidade. Por fim, vale citar também o poema “China”, de Bob Perelman, cuja composição, como esclarece Fredric Jameson (1997) em seu estudo sobre o pós-modernismo, se baseou em fotografias feitas pelo poeta em um passeio pelo bairro de Chinatown. Cada um dos versos do poema

1 Eis a explicação do sistema de *cut-ups*: “Take a page of text and trace a median line vertically and horizontally. / You now have four blocks of text: 1, 2, 3, and 4. / Now cut along the lines and put block 4 alongside block 1, block 3 alongside block 2. Read the rearranged page” (Burroughs & Gysin: 1978, 16-7).

corresponde a uma legenda de uma dessas fotografias, construção de que decorre o caráter aparentemente desconexo advindo do salto de um verso para outro, concorrendo para o efeito de fragmentação esquizofrênica como característica fundamental da estética da *Language Poetry* (sigo aqui a interpretação de Jameson).

Para efeito de discussão, desprezarei a ordem na qual os poemas aparecem em *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas. Começo por “a mulher pensa”:

a mulher pensa com o coração
 a mulher pensa de outra maneira
 a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante
 a mulher pensa será em compras talvez
 a mulher pensa por metáforas
 a mulher pensa sobre sexo
 a mulher pensa mais em sexo
 a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço com todos
 a mulher pensa muito antes de fazer besteira
 a mulher pensa em engravidar
 a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à carreira
 a mulher pensa nisto, antes de engravidar
 a mulher pensa imediatamente que pode estar grávida
 a mulher pensa mais rápido, porém o homem não acredita
 a mulher pensa que sabe sobre homens
 a mulher pensa que deve ser uma “supermãe” perfeita
 a mulher pensa primeiro nos outros
 a mulher pensa em roupas, crianças, viagens, passeios
 a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo, na maquiagem
 a mulher pensa no que poderia ter acontecido
 a mulher pensa que a culpa foi dela
 a mulher pensa em tudo isso
 a mulher pensa emocionalmente

Os versos inicial e final apontam para a circularidade na qual está presa a mulher: reduzida a pensar com o coração, a pensar emocionalmente – pura emoção, em contraponto à racionalidade masculina. Esta relação binária está camuflada no segundo verso: “a mulher pensa de outra maneira”, isto é, de maneira diferente do homem. O papel de mãe ocupa vários versos, seja na preocupação com uma possível gravidez, seja na preocupação em “ser uma ‘supermãe’ perfeita”. A preocupação com o trabalho também aparece num clichê que tanto pode ser lido como impossibilidade quanto como abertura para outra situação: “a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à carreira”.

Implícito também o discurso de que alguém (quem?) pode dizer o que a mulher pensa. Destituída da própria capacidade de organizar seu pensamento, a mulher tem quem pense por ela. Nestes três versos, vê-se como o pensamento falocêntrico está introjetado na própria mulher: “a mulher pensa sobre sexo / a mulher pensa mais em sexo / a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço com todos”. A autoconsciência do último verso destaca a assimilação total de um pensamento opressor. Não apenas “o que vão pensar de mim?”, como “vão ter certeza”. A naturalização desse discurso é minada pela ironia logopaica demolidora. Os versos próximos ao fim do poema avançam nessa assimilação: porque sabe que “fez besteira”, a mulher tem consciência de ser a culpada (“a mulher pensa no que poderia ter acontecido / a mulher pensa que a culpa foi dela”).

A figura chapada que emerge de “a mulher pensa” não parece encontrar espaços de subversão, exceto para revelar as estruturas restritivas de dominação oriundas do discurso falocêntrico e heteronormativo, expondo o binarismo limitante das relações de gênero. Ao discutir o projeto político e emancipador de Monique Wittig, Judith Butler explica como o discurso naturaliza

a opressão através da repetição, consolidada em práticas sociais: “A linguagem é um conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, que produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como ‘fatos’” (Butler: 2010, 168). O duplo vínculo entre realidade e linguagem se revela, no contexto em questão, quando o sujeito falante, para poder falar, participa dos termos da própria opressão, o que se torna um paradoxo:

Mulheres, lésbicas e gays não podem assumir a posição de sujeito falante no interior do sistema linguístico da heterossexualidade compulsória. Falar nesse sistema é ser privado da possibilidade de fala; assim, simplesmente falar nesse contexto é uma contradição *performativa*, a afirmação linguística de um eu que não pode “existir” no interior da linguagem que o afirma (Butler: 2010, 168).

Encerrada nessa circularidade emocional, a ironia poética não alcança força para uma proposta de emancipação; contudo, essa voltagem poética mais fraca não deve ser misturada com conformidade. O poema de Angélica Freitas não oferece ainda modos de romper com essa construção opressiva, mas denuncia o sistema de dominação totalizante do poder heterossexista, tal como explicado por Butler: “A dominação ocorre por meio de uma linguagem que, em sua ação social plástica, cria uma ontologia artificial de segunda ordem, uma ilusão de diferença e disparidade, e, conseqüentemente, uma hierarquia que *se transforma* em realidade social” (2010, 171).

Passemos agora ao poema “a mulher quer”. Após a leitura, é impossível não remeter à célebre pergunta de Freud: afinal, o que querem as mulheres? A resposta poderia ser: procure no Google. Nos

24 versos, há representação dos supostos desejos femininos, praticamente todos sob a ótica masculina. A mulher existe apenas na medida em que vive em função de um homem, um marido, um macho, um cavalheiro. A matriz oculta, isto é, heterossexual, vem à tona:

a mulher quer ser amada
a mulher quer um cara rico
a mulher quer conquistar um homem
a mulher quer um homem
a mulher quer sexo
a mulher quer tanto sexo quanto o homem
a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça lentamente
a mulher quer ser possuída
a mulher quer um macho que a lidere
a mulher quer casar
a mulher quer que o marido seja seu companheiro
a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
a mulher quer conversar pra discutir a relação
a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo
a mulher quer apenas que você escute
a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho
a mulher quer segurança
a mulher quer mexer no seu e-mail
a mulher quer ter estabilidade
a mulher quer nextel
a mulher quer ter um cartão de crédito
a mulher quer tudo
a mulher quer ser valorizada e respeitada
a mulher quer se separar
a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
a mulher quer se suicidar

Entrando no jogo criativo de Angélica Freitas, buscamos respostas no Google. Encontramos o funk “Mulher é foda”, de autoria de Os Hawaiianos, cuja terceira estrofe responde ao que desejam as mulheres: “A mulher quer Nextel / roupa, dinheiro, salão de beleza / carro e moto, shopping center / ser tratada igual uma princesa”. O poema não alude aos desejos tradicionais de constituir família (quer: “casar”, “um macho que a lidere” e “amar os filhos, o homem e o lar”) e de aparente futilidade (quer: “Nextel”, “ter um cartão de crédito” e “ganhar, decidir e consumir mais”). O tom irônico ganha destaque com a representação da mulher “louca”,² “incômoda”, que vasculha a intimidade alheia (“quer mexer no seu e-mail”). A ironia se volta também para o que parecem representações encontradas em revistas dirigidas ao público feminino, cujas características seriam a fragilidade e o desejo pelo “príncipe encantado” (“quer segurança” e “quer um cavalheiro que cuide dela”), a eterna falta de amor (“quer ser amada”), a necessidade de comunicação (“quer apenas que você a escute” e “quer conversar pra discutir a relação”) e de comunhão (“quer que o marido seja seu companheiro”), entre outras.

Diante de um cenário em que os quereres são apreendidos pela lógica masculina, em que *a mulher quer tudo* porque tudo lhe é negado, a alternativa para escapar do sufocamento é o desejo de suicídio. Esse poema, como boa sátira que é, não deixa de ser um lamento – pela superficialidade, pelo apagamento de outros desejos femininos que não os relacionados a dinheiro e homens – e uma provocação, como se a única forma de encontrar a liberdade fosse a morte.

2 A esse respeito, conferir o poema “Uma canção popular (séc. XIX-XX)”, de Angélica Freitas (2012, 15).

No poema seguinte, os limites com que se deparam as mulheres tornam-se ainda mais claros:

era uma vez uma mulher
e ela queria falar de gênero

era uma vez outra mulher
e ela queria falar de coletivos

e outra mulher ainda
especialista em declinações

a união faz a força
então as três se juntaram

e fundaram o grupo de estudos
celso pedro luft

Para Judith Butler, “a crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação” (2010, 19). Angélica Freitas satiriza a opressão a partir de *dentro* da lógica discursiva opressiva, apoderando-se de representações paternalistas e conformistas da mulher como forma de miná-la. Como tantas vezes defendeu Octavio Paz, a crítica da linguagem é também uma crítica da realidade. O que estão postos em causa aqui são o falocentrismo e a heterossexualidade do discurso corrente. A julgar pelo poema “a mulher quer”, não há espaço para uma mulher querer, por exemplo, outra mulher; muito menos para assumir papéis tradicionalmente reservados aos homens ou vistos como atributos masculinos. Permanece a crença mimética (reconfortante e ilusória) entre gênero

e sexo, cultura e natureza. Como defende Butler, “essa concepção do gênero não só pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero e que o gênero reflete ou exprime o desejo” (2010, 45).

Essa figuração da mulher, como apresentada no poema, em forma de ideal normativo, com uma identidade estável, definida e definitiva, simplificada e superficial, parece se esgarçar diante de uma realidade na qual as mulheres a cada dia se empenham para conquistar espaços que antes lhes eram vedados na sociedade. Freitas afirma em outro poema do mesmo livro que “a mulher é uma construção / com buracos demais // vaza” (2012, 45), apontando para a afirmação de que “o gênero é culturalmente construído” (Butler: 2010, 24), e também para um vazamento que alude ironicamente não apenas à fisiologia, mas também às tentativas de aprisionamento do sujeito feminino em categorias fixas simplificadoras. Butler enfatiza a ideia de que não há ponto de chegada quando se pensa em gênero, apenas ponto de partida. Pode-se compreender, dessa maneira, como Freitas satiriza o *telos* normativo de quem ocupa o lugar feminino de desejo, encaixotando a mulher em uma identidade limitada e limitante, silenciando e restringindo a multiplicidade feminina.

Alfredo Bosi (1977) distingue a sátira conservadora, de tipo romano, voltada para a glorificação do passado, da sátira revolucionária, voltada para a glorificação do futuro. O poema “a mulher quer” foge dessa categoria binária, em que pese sua negatividade, sua recusa em pactuar com discursos e representações pertencentes à lógica da estrutura patriarcal hegemônica, o que reforça sua pungência: nesse presente, nessa operação entre o *agora* e o *ainda não*, para a mulher, mais digna é a morte. Solução sombria, de um

riso exasperado, à beira do nada;³ porém, ainda há negação radical de uma existência na qual os desejos femininos são dominados por outras instâncias e na qual a mulher está longe de poder possuir e tomar para si os próprios desejos.

Apesar de o poema “a mulher vai” aparecer como a primeira “googlagem” da série, reservo-o para o fim, pois me parece conter algo radicalmente diferente dos dois poemas anteriores:

a mulher vai ao cinema
a mulher vai aprontar
a mulher vai ovular
a mulher vai sentir prazer
a mulher vai implorar por mais
a mulher vai ficar louca por você
a mulher vai dormir
a mulher vai ao médico e se queixa
a mulher vai notando o crescimento do seu ventre
a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga
a mulher vai realizar o primeiro ultrassom
a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia
a mulher vai se casar, ter filhos, cuidar do marido e das crianças
a mulher vai a um curandeiro, com um grave problema de hemorroidas
a mulher vai sentindo-se abandonada
a mulher vai gastando seus folículos primários
a mulher vai se arrepender até a última lágrima
a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro
a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se, choramingando
a mulher vai colocar ordem na casa
a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário

3 Quem assistiu ao filme *Thelma & Louise*, de Ridley Scott (1991), certamente se lembrará da imagem final, muito semelhante ao poema em questão.

a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa
 a mulher vai desistir de tentar mudar um homem
 a mulher vai mais cedo para a agência
 a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha
 a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
 a mulher vai no fim sair com outro
 a mulher vai ganhar um lugar ao sol
 a mulher vai poder dirigir no afeganistão

A expressão “a mulher vai” serve de base estrutural ao poema, repetida sempre no início de cada verso, procedimento comum às “googlagens”, como visto anteriormente. Seus complementos provocam surpresa, às vezes no crescendo de uma situação, como a gravidez, às vezes pelo simples absurdo (“a mulher vai gastando seus folículos primários”), o que contribui para o tom cômico do poema.

Mais ao final, ações subversivas, calcadas na inversão dos papéis de gênero, começam a tomar corpo: “a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha”, “a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos”. Para perceber a ironia, basta substituir “mulher” por “homem” e encontrar as funções tradicionais de volta aos lugares correntes.⁴ O antepenúltimo verso, “a mulher vai no fim sair com outro”, pode ser lido tanto como uma recriminação, como se a promiscuidade fosse uma característica feminina (o mero reconhecimento de um “fato”), quanto como uma afirmação de seu poder desejante: ela tem autonomia, a despeito de sua situação, para sair com outro.

4 Esse procedimento irônico também está presente em outros poemas de *Um útero é do tamanho de um punho*, como na parte III de “o livro rosa do coração dos trouxas”: “as mulheres são / diferentes das mulheres / pois / enquanto as mulheres / vão trabalhar / as mulheres ficam / em casa / lavando a louça / e criam os filhos / mais tarde chegam / as mulheres / estão sempre cansadas / vão ver televisão” (Freitas: 2012, 85).

Vale insistir: não há neutralidade nas “googlagens” – a neutralidade na língua e na linguagem é uma ilusão, como Barthes (2004) fez questão de ressaltar. A própria ausência de um gênero neutro proíbe que se fuja de uma relação heterossexual no último verso comentado; para tanto, seria preciso dizer “a mulher vai no fim sair com *outra*” – a lógica vigente ainda é a de uma restrição binária. A ideia de que Freitas não interfere no material supõe que não haja uma consciência ordenadora.

Há que esclarecer: o material (o discurso corrente) tem uma forma não apenas social, linguística, como também digital; forma que é espelhada na forma do poema, com a estrutura reiterativa da expressão selecionada no mecanismo de busca e posicionada no início de cada verso. Essa consciência ordenadora, justamente, é capaz de abrir uma possibilidade utópica nos dois versos finais, depois de tantas figurações negativas da mulher (sirva de exemplo o segundo verso: “a mulher vai aprontar”; aprontar no sentido de fazer algo nocivo ou proibido – o que ecoa o verso de um poema anterior: “a mulher pensa muito antes de fazer besteira”). O poema não é composto pelos algoritmos do Google; a poeta apenas se aproveita do que encontra no espaço digital, oriundo do discurso social.

Como se lê ao fim, “a mulher vai ganhar um lugar ao sol / a mulher vai poder dirigir no afeganistão”. Se estes resultados existiam efetivamente antes da criação do poema, apenas uma busca apurada pelas datas de indexação de tais expressões pode responder. Para além dessa questão, mais interessante seria a afirmação de que se exprime nesses versos uma confiança no poder transformador da linguagem, como veremos a seguir, segundo as concepções de Paz e Burroughs. A afirmação “a mulher vai ganhar um lugar ao sol” contrapõe-se, indiretamente, à percepção de que a mulher não

tem um lugar ao sol (como demonstrado nos versos precedentes: “a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário / a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa / a mulher vai desistir de tentar mudar um homem”), permitindo, no próprio discurso, a possibilidade de criação de um “lugar” no qual isso seja possível, ou seja, uma nova sociedade. O raciocínio vale também para o verso de encerramento: uma vez que a mulher não pode dirigir no Afeganistão, o verso se torna também uma profecia de tempos melhores ou, no mínimo, mais igualitários para homens e mulheres.

A complexa relação entre poesia e realidade social se insinua na ideia de Pierre Lévy sobre a virtualização como “o movimento pelo qual se constituiu e continua a se criar nossa espécie” (1996, 147). Lévy vai além, lançando a hipótese de que cada novo modo de virtualização amplia os espaços para a verdade e, por correspondência, para a mentira. Dessa maneira,

para o artista, trata-se menos de interpretar o mundo do que permitir que processos biológicos atuais ou hipotéticos, que estruturas matemáticas, que dinâmicas sociais ou coletivas tomem diretamente a palavra. A arte não consiste mais, aqui, em compor uma “mensagem”, mas em maquinar um dispositivo que permita à parte ainda muda da criatividade cósmica fazer ouvir seu próprio canto. Um novo tipo de artista aparece, que não conta mais história. É um arquiteto do espaço dos acontecimentos, um engenheiro de mundos para bilhões de histórias por vir. Ele esculpe o virtual (Lévy: 1996, 149).

Arquiteto, engenheiro, escultor. Ao poeta, nas “googlagens”, cabe selecionar e ordenar os *ready-mades* encontrados, transformar

em ato o que se encontra em estado de potência.⁵ Se trago Lévy para a discussão é porque, como Butler ao solapar a fantasia de uma metafísica da substância, seu pensamento também questiona os papéis fixos identitários quando argumenta que deslocar o ser para a discussão significa pôr em dúvida a identidade tradicional, fundamentada em definições e exclusões. Lévy defende, portanto, que a virtualização “é sempre heterogênesse, devir outro, processo de acolhimento da alteridade” (1996, 25).

Cabe explicar o que Lévy entende por “realização”, “atualização” e “virtualização”. A primeira seria a “ocorrência de um estado predefinido”, a segunda a “invenção de uma solução exigida por um complexo problemático” e a terceira “consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mudar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular” (pp. 17-8).

Proponho compreender aqui a captura dos discursos correntes como a “realização” e entender a forma (ou suporte) das “googlagens” como a “atualização”, entendida como uma resposta às questões colocadas pelo hipertexto. Dessa maneira, a “virtualização” seria uma espécie de potência utópica, movimento capaz de reconfigurar a questão a partir de respostas prévias, abrindo a situação para novas soluções. Se a ideia de considerar a virtualização como uma utopia parece descabida, recorro novamente a Lévy: “A passagem do privado ao público e a transformação recíproca

5 Na tradição da poesia brasileira, Oswald de Andrade é a referência cabal quando se fala em *ready-mades*, que devem ser considerados dentro de sua proposta antropofágica. Sobre a ligação de Freitas com Andrade, conferir o artigo “Antropofagia, dessacralização e devoração em *Rilke shake*, de Angélica Freitas” (Hayashi & Santos: 2013).

do interior em exterior são atributos da virtualização” (p. 73). O teórico francês esclarece ainda que a “virtualização” não acarreta necessariamente um desaparecimento, antes uma materialização: “Depois da invenção das técnicas de acendimento, o fogo pôde também ser virtual. Ele é virtual onde quer que haja fósforos” (p. 75).

A ousadia dessa proposta esbarra na oposição que Lévy faz entre atualização e virtualização (esta seria o movimento inverso daquela); de fato, a transposição de equivalências exige um deslocamento: para nossos propósitos, trata-se, um tanto grosseiramente, de fazer equivaler “realização” a conteúdo, “atualização” a forma e “virtualização” a abertura de devires. A linguagem, portanto, comporta esse tripé, do qual, assim como a “realização” e a “atualização”, a “virtualização” também é componente imprescindível, pois, ao contrário dos animais, o ser humano é capaz de impregnar, linguisticamente, de significado, de tempo e de história suas ações.

Como reconhece Lévy,

sem as línguas não poderíamos nem colocar questões nem contar histórias, duas belas maneiras de nos desligarmos do presente intensificando ao mesmo tempo nossa existência. Os seres humanos podem se desligar parcialmente da experiência corrente e recordar, evocar, imaginar, jogar, simular. Assim eles decolam para outros lugares, outros momentos e outros mundos. [...] Quanto mais as linguagens se enriquecem e se estendem, maiores são as possibilidades de simular, imaginar, *fazer imaginar* um alhures ou uma alteridade (p. 72).

Como avançar tais conceitos dentro da teoria literária, no contexto de nossa discussão? Retorno ao verso final: “a mulher vai

poder dirigir no afeganistão”. Longe de ser apenas mero desfecho engraçadinho ou piada inconsequente, essa utopia implica uma nova identidade para a mulher, que, a fim de dirigir, necessitará desenvolver novos gestos, novas reações, novos reflexos diante de uma nova situação (sentada em um carro, com volante e câmbio nas mãos e pedais nos pés). Essa simples ação, partilhada no organismo social, é dialética. Para usar as palavras de Lévy, “como a exterioridade técnica é pública ou partilhável, ela contribui em troca para forjar uma subjetividade coletiva” (p. 74). Assim, a sociedade e a cultura são transformadas.

Tomando o exemplo de Lévy sobre o martelo e a martelada, podemos arriscar uma analogia: se o martelo foi inventado poucas vezes na história, mas as marteladas não se podem contar, a poesia poderia ser considerada uma “virtualização” do poema. O poema está para a martelada assim como a poesia está para o martelo. Se a martelada é uma “atualização” do martelo, o poema é uma “atualização” da poesia.⁶ Assim, como afirmamos anteriormente, se a poesia realmente abre uma possibilidade de mudança social, é porque os poemas martelam fendas na linguagem e, por extensão, na realidade, através das quais novas solicitações reconfiguram e transformam o espaço e as relações de poder. O verso final de “a mulher vai” de Angélica Freitas será “atualizado” no dia em que a mulher puder dirigir no Afeganistão. Quando as mulheres estiverem dirigindo no Afeganistão, esse simples verso estará em “atuali-

6 A analogia, contudo, não pode ser estendida ao extremo, pois um martelo novo é, em geral, melhor do que um antigo; o mesmo não se passa com um poema: não se trata de fazer a apologia do novo em detrimento do velho – um poema antigo pode ser “melhor” do que um atual. A qualidade de um poema não está relacionada à sua idade, antes à leitura realizada pelo leitor, capaz de manipulá-lo para sua “virtualização”.

zação” contínua, a cada troca de marcha, a cada virada no volante, a cada pisada no acelerador.

A expansão de limites e a ultrapassagem de fronteiras em ação no poema de Angélica Freitas recordam a proposta de Judith Butler:

Operar no interior da matriz de poder não é o mesmo que reproduzir acriticamente as relações de dominação. Ela oferece uma possibilidade de repetição da lei que não representa sua consolidação, mas seu deslocamento. No lugar de uma sexualidade com “identidade masculina”, em que o masculino atua como causa e significado irredutível dessa sexualidade, podemos desenvolver uma noção de sexualidade construída em termos das relações fálicas de poder, as quais reestruturariam e redistribuiriam as possibilidades desse falicismo por meio, precisamente, da operação subversiva das “identificações” inevitáveis no campo de poder da sexualidade (2010, 55-6).

Pode-se argumentar que pela poesia se abre a oportunidade de uma mudança social, porque, se é possível questionar valores estanques num poema, há chances de que assim o seja na sociedade. Uma revolução nas relações humanas exige também uma revolução na linguagem. Se não for possível na sociedade, ao menos é possível num poema. A beleza, nessa “googlagem” de Angélica Freitas, se origina não apenas do conteúdo – utópico e satírico-revolucionário, de acordo com a tese de Bosi –, mas também da forma que se aproveita de um procedimento cotidiano para os usuários da internet: uma pesquisa no Google. O caráter premonitório da atividade poética não pode ser desprezado aqui; quem quer que veja apenas

conformismo na poesia contemporânea brasileira precisa reajustar as lentes críticas.⁷

Não estamos distantes do que Octavio Paz chamou de “concepção da poesia como magia”, o que “implica uma estética ativa; a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: é também intervenção sobre a realidade” (1984, 86).⁸ Retornando a Burroughs, convém assinalar sua crença de que a linguagem constitui a realidade, como explica em *The third mind*:

In other civilizations – like that of ancient Japan (from antiquity to the dawn of the Meiji restoration, or in other words about ten centuries) – poetry was one of the most important social occupations, particularly because it created an imaginary universe that had deep repercussions on the reality of power (Burroughs & Gysin: 1978, 13).

A utopia é uma antecipação, e o poeta-profeta invoca o paraíso (ao contrário do poeta mítico, que o evoca e opera no eixo presente-passado) para a construção de um futuro mais justo e

7 Cf. o que Marcos Siscar (2010) chama de monumentalização excessiva do Modernismo, ou seja, a tendência de certos setores da crítica em julgar a poesia contemporânea com base em parâmetros do Modernismo. O que faz lembrar o texto “E agora?”, de Mário Quintana: “Há críticos que, em vez de me julgarem pelo que sou, julgam-me pelo que não sou. É como quem olhasse um pessegueiro e dissesse: ‘Mas isso não é um trator!’” (2006, 698).

8 Cf. a prova de realismo a que Friedrich Kittler submeteu a poesia de Homero em 2004, conforme relato de Tom McCarthy (2011). O teórico da mídia levou três cantores sopranos para rochedos cuja localização na Ilha de Capri consta na *Odisseia* e pediu que eles cantassem, para verificar se poderia ouvi-los do mar. Eles eram inaudíveis, o que, segundo Kittler, configuraria uma licença poética de Homero, uma vez que Ulisses, amarrado no mastro da embarcação, podia ouvir o canto das sereias. Se o poeta grego não tivesse inventado e escrito esse episódio no Canto XII da *Odisseia*, o experimento não poderia ter sido feito nem jamais estaríamos discutindo-o aqui.

mais livre. Nas palavras de Alfredo Bosi, “a poesia, se quer uma verdade nova, será utópica. Utopia: fora do tempo. Como a imaginação criadora” (1977, 175).

O movimento, portanto, é dinâmico: a poesia absorve o discurso da linguagem corrente e “virtualiza” o desarranjo dos paradigmas sociais, transmutando a realidade quando de sua “atualização”. A ponte entre a realidade discursiva e a realidade transformada encarna-se no poema. Segundo Octavio Paz,

o poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, *faz*. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história (1984, 85).

Quando lidos em sequência, “3 poemas com o auxílio do Google” talvez comuniquem um certo tédio – devido à natureza reiterativa da construção dos versos –, cuja contrapartida seria a sátira alegre e o tom divertido e corrosivo dos textos. De qualquer modo, desnudam também uma violência discursiva que muitas vezes passa despercebida; um modelo heteronormativo e patriarcal, assentado em relações binárias restritivas, naturalizado e não questionado; uma confiança em papéis e identidades simplificados que talvez já não correspondam à complexidade com que as relações se estabelecem na contemporaneidade ou ao modo como pensamos hoje a complexidade das relações, agenciadas por uma multiplicidade de fatores dispersa em conceitos – ao contrário do que a ideologia dominante quer fazer – sempre instáveis.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BURROUGHS, William & GYSIN, Brion. *The third mind*. Nova York: Viking, 1978.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FREITAS, Angélica. *Rilke shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HAYASHI, Gabriel José Innocentini & SANTOS, Alcides Cardoso. “Antropofagia, dessacralização e devoração em *Rilke shake*, de Angélica Freitas”. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 17, nº 1, pp. 57-67, 2013.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Guasco. São Paulo: Ática, 1997.
- KAPLAN, Hilary & VILLA-FORTE, Leonardo. “A small library in a Poem: a conversation (Interview with Sasha Dugdale)”. *Twisted Angels: Modern Poetry in Translation*, v. 1, 2014.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

- MCCARTHY, Tom. “Kittler and the Sirens”. Disponível em <http://www.lrb.co.uk/blog/2011/11/09/tom-mccarthy/kittler-and-the-sirens>. Acesso em 10 mai. 2015.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Salvary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- ROSA, Victor da. “Por que não googlas? (um poema de Angélica Freitas)”. Disponível em <http://victordarosa.blogspot.com.br/2014/07/por-que-nao-googlas-um-poema-de.html>. Acesso em 10 mai. 2015.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Na perspectiva do quase, a aparição do suprimido Zeh

Maria Célia Barbosa Reis da Silva*

“O sonho ainda falha. O pulso quase se cala. O sono está carcomido. A poeira não baixa. O solo cede ante as pisadas dos pés que teimam em continuar na lida, embora sem estômago nem sede. O olhar viaja”.

Zeh Gustavo

Acabo de ler/reler os livros de Zeh Gustavo impactada. Quero escrever um ensaio sobre *Pedagogia do suprimido* (2013), livro que me atrai já no título: essa desconstrução que, ao contrário das outras, não rechaça a ideia do texto matriz – *Pedagogia do oprimido*, de Paulo Freire –, mas a ratifica levando ao extremo: o oprimido do educador é o suprimido do poeta:

O futuro dos oprimidos e seus opressores, todos operários vivos do sistema torpe construído para a negação final das vozes, era o alvo alto da ação didática de Paulo Freire.

[...]

Já esta pedagogia do suprimido trata-se de uma palavra mambembe sobre um passado-presente que engendrou um não futuro.

(Gustavo: 2013, 15)

* Professora associada da Universidade da Força Aérea e da Escola Superior de Guerra.

Quando me imponho uma tarefa dessas, invento/escolho uma metodologia para seguir. Como primeiro passo, digito os poemas ou trechos mais significativos deles. Fracasso: anoto quase a metade do livro. Como segundo passo, separo os poemas por eixo temático e descubro que pelo menos cinco estão evidentes: o aprendizado, a infância, a morte, o sonho, a literatura/a arte – todos sob olhares diversos e interligados. Numa outra leitura, descubro outros isolados ou contidos naqueles. Separo as palavras-valises, as novas, criadas para aquele discurso; registro as frases cujas palavras se repelem originalmente, mas se abraçam no horizonte semântico arquitetado pelo poeta. Parto para a briga renhida com as palavras. Sei, de antemão, da impossibilidade de abarcar tudo. Parto para as escolhas. Fico em dívida, postergo para outro momento o que não for contemplado neste ensaio.

Este ensaio, portanto, visa apresentar Zeh Gustavo à academia. Não é pretensão, não. É certeza de quem desde muito recolhe da periferia da cidade do Rio de Janeiro as manifestações poéticas dos procuradores da marginália. Como professora, como andante desses espaços desterritorializados pela sociedade, como escritora, aprendo a ler tudo que me cai na mão. São muitas as matérias poéticas a que tenho acesso – principalmente no tempo em que, ao lado de Antônio Fraga,¹ perambulei por Nova Iguaçu, Queimados, becos e esquinas do centro da cidade do Rio de Janeiro.

1 Antônio Fraga (1916-1993), autor de *Desabrigo* (1945), *Moinho e* (1978) e de tantas outras composições poéticas que, aos poucos, à mercê dos editores, vão sendo publicadas sob minha organização. Nos anos 40, quando o Rio de Janeiro, então Distrito Federal, é o centro cultural do país, Fraga, andarilho irreverente, circula por espaços do centro carioca que – numa geografia própria de boêmios, intelectuais, artistas, malandros – se estendem da Taberna da Glória até botecos e cafés do Estácio, do Mangue e da Praça Onze. Por que Fraga entra

Este Zeh, sobre quem escrevo agora, é um poeta singular: mexe e remexe nas palavras e cria um léxico próprio, capaz de traduzir olhares e sentimentos do eu lírico, por ele inventado, e de captar a ambiência e o discurso, tantas vezes suprimido, da rua, dos passantes do século XXI. Essas pessoas vivem no não-lugar, na zona do interstício, e podem ser identificadas pela ausência, pela perspectiva do quase, em qualquer lugar deste planeta. Não estão confinadas na periferia do Rio de Janeiro; encontram pares em algum canto onde a voz do povo seja abafada por uma sociedade que, de forma intermitente, só respeita as diferenças na teoria e/ou em público. E, às vezes, nem isso. Essa é a sociedade do escape em que tudo está perto e distante, em que tudo está em oferta, mas não se tem como adquirir:

Toda a vida atual consiste
em um seminário de distâncias;
a distância é uma semana invisível
num calendário perdurante,
uma estância perdida onde não se há
o que se é, e o que seria também sucumbe; um instante posta-se noutro.
(Gustavo: 2008, 63)

E, no próximo momento, abandona-se, sem esperança, a viver como sina a que não se pode renunciar. Afinal, viver é uma ordem, mesmo que, em cada esquina, morra-se um pouco todo dia.

em ensaio sobre outro escritor? O autor do conto “A sorte da perdida” apresenta afinidades literárias e de vida com o poeta de *Perspectiva do quase*. Além disso, os encontros inaugurais entre Zeh e eu aconteceram em dois eventos significativos para esta justificativa: no lançamento da biografia de Fraga, escrita por mim, e na homenagem a João Antônio durante a qual palestrei.

1. Entre Gustavo Dumas e Zeh Gustavo: a poética do cotidiano

Mas quem é Zeh? Esse Zeh, diferentemente grafado com “h” no final, inventa-se em 2005, no mesmo ano em que Mario Chamie lhe ajuda a publicar *Idade do zero*. Zeh já pula para a vida bem mais de improviso, “um sujeito bem menos sério e abandonado dos ranços da formalidade, sem pudores nenhuns”, declara-se em depoimento enviado por e-mail em 2 de abril de 2014.

Gustavo Dumas nasce em 1979, no Rio de Janeiro, bem antes de Zeh, sem paternidade assumida. O registro pelo pai só é feito, por conta do exame de DNA, catorze anos depois. A infância, como os dois outros Antônios – Fraga e João² – que ele tanto admira, é existenciada por aí, pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, aos solavancos, se equilibrando em biscates. No mesmo depoimento, ele relata:

Trabalhei desde muito cedo: vendi sanduíches aos 10 anos, trabalhei em banca de frutas aos 11 e 12 anos, fui camelô aos 13 e 14 anos, fui atendente no McDonald’s aos 15 anos, vendi isqueiros aos 16 anos. Depois, com 17 anos, entrei na faculdade, consegui logo bolsa, e as coisas começaram a melhorar.

2 João Antônio Ferreira Filho (1937-1996) – autor de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* (1963), *Leão de chácara* (1975), *Malhação do Judas Carioca* (1975), *Lambões de caçarola* (1977), *Abraçado ao meu rancor* (1986) e outros – vem de uma família de imigrantes. Nasce na cidade de São Paulo, cria-se em quase favelas, como o Beco da Onça, na Vila Pompeia, e o Morro da Geada, nas imediações de Presidente Altino. Em 1960, elege o Rio de Janeiro como sua morada, exatamente na Praça Serzedelo Correia, em Copacabana. Vive na pendura – como Fraga, como Zeh –, faz de tudo: office-boy, assessor de contabilidade em um frigorífico, bancário e, finalmente, jornalista e escritor.

E sua ficha corrida, contada por ele mesmo, continua:

Fiz Colégio Pedro II (1989-1995) e acredito ter salvado a minha vida ali. Fiz Letras na Universidade Federal Fluminense (UFF) entre 1996 e 2000, e não quis dar aula; comecei a fazer revisão de texto, mas entrava pouco tutu, eu queria sair já de casa. Caí dentro de concurso público, passei no Banco do Brasil, onde fiquei dois anos, depois a Dataprev, onde fiquei 11 anos e meio. Na Dataprev, militei no movimento sindical, o que me ajudou a permanecer ali, mas também me trouxe muito desgaste.

Os livros de Zeh não são uma autobiografia em versos. Há muito desassociação poeta de eu lírico e, na prosa, escritor de narrador e de personagens. Ele, no entanto, não está fora do que escreve. Acredito que não se despe de um eu para assumir outro, apenas agrega a nossa vida à do outro imaginado. Muitas vezes, o eu lírico, narrador ou personagem abandonam o rumo que lhes é traçado e seguem investidos de uma vida da qual o autor é só mediador e escrevente. Em alguns poemas, parece que Zeh está promiscuído ao eu lírico e meio “descoberto” aos olhos daqueles que com ele esbarram nos meios-fios, nas marquises, nos botecos, nos becos, nos resvalos, no Morro da Conceição, na Prainha, na Pedra do Sal, nos terreiros de breque da Glória, na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, nas terras do sem-fim, nos atalhos da terra do nunca. Nesses meandros da cidade, ele canta-se, conta-se, versa-se e joga conversa dentro, conversa fora. Cria-se.

Nas lacunas que a vida lhe oferece e nunca lhe subtrai, porque as preenche com arte, Zeh tira a memória da cartola, mágica possível, e solta-a em versos. Inventar-se tal qual o título de seus

livros, poemas e outros escritos. Palavras rejeitadas pelo dicionário, sublinhadas em linhas trementes e vermelhas, mas acatadas pelo leitor que decompõe e compõe o vocábulo ou entende-o pelo fluxo da ideia contextual: “Introgogia”, “Ré-flexos”, “Crianscendência”, “Tristória de dois”, “Abandolo” e outras palavras-valise espalhadas pelo texto por Zeh Gustavo: observeja (2013, 131), deusvio (2013, 159). Constrói, desconstrói palavras, monta-as, forma-as com elementos mórficos capazes de traduzir sentimentos que ele não guarda, desguarda. “Abensonhadas” palavras de Mia Couto e de Guimarães Rosa cujo legado Zeh “acarinhamou” e homenageou em seus poemas, pelos “sempres” da literatura. Inverte a ordem da frase, muda a classe gramatical das palavras, cria frases com palavras aparentemente descombinadas, pinta e borda para esvaziar-se em versos. Essas construções não são despreziosas, não são sem querer. Tudo, na escrita de Zeh, é de propósito – ou está ali pelo contexto ou pelo som, pelo tom, pela literatura. A língua é uma herança, porém não está estática, portanto o poeta pode aumentar o léxico, recriá-la sobre o que já existe. E, afinal, “a linguagem nos língua” (Gustavo: 2013, 77).

O quase, o lusco-fusco e o indefinido acompanham a saga da supressão desse eu lírico, às vezes enlaçado ao poeta, que se sente suprimido, sem lugar. Engano dele, certeza nossa, leitores, de que o espaço zehiano é o entrelugar em que estão tantos outros de sua linhagem literária (Lima Barreto, João do Rio, Antônio Fraga, João Antônio³ e outros). Lá no entrelugar, espaço de abrangência

3 A esses dois últimos, Zeh Gustavo presta homenagem em *Pedagogia do suprimido*: uma epígrafe do livro *Abraçado ao meu rancor*, de João Antônio, página 89, e outra epígrafe transcrita de *Moinho e*, frase recorrente na vida e na poética do autor.

ilimitada, ele e seus comparsas se instalam, se desinstalam, se acomodam, se desacomodam e (se) incomodam, como prova de que

é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação (*nationness*), o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se formam sujeitos nos entrelugares, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc.)? (Bhabha: 2005, 20).

A sensação de despertencimento – que dialoga com a do não-lugar que rola do parágrafo e da citação acima e cola neste com justeza – talvez advenha das ausências do pai; das instituições; do abrigo; do filho que poderia ter sido e não foi; da infância e da adolescência prematuramente abortadas. A coragem de abandonar o emprego em prol de seu sonho, de abrir caminhos aos solavancos é, de certa forma, herança materna – “de criá-lo praticamente sozinha, na raça, na loucura, na coragem”, conforme Zeh Gustavo, em seu depoimento. A morte intermitente, uma forma de “desper-tença” da existência – pensada e posta em versos –, é soterrada pela vida que renasce e escorre em versos, conto e canto: canto de ouvir, canto de abrigar. É o próprio Zeh que, em conversa desafiada por e entre nós, expõe-se dessuprimidamente:

Mas, por outro lado, a distinção deste suprimido é de levantar-se, é gritar mesmo roto e torto e nisso talvez prevaleça a minha ideia de não luto por esta supressão, um querer voltar a pulsar, a existir. Depois de chutar o balde de qualquer vínculo que me acorrente, o que virá?

O eu lírico, em consonância com seu criador, proclama em “Continua”:

por entre os olhos
a mágoa de mar
amontoa seus pedregulhos,
córregos interrompidos,
margens frustradas

não há horizontes
sem o enfrentamento da correnteza,
nem sem que os olhos marejem,
vez em quando,
do sal que arde as feridas
e aguça o viço,
rumo à próxima topada

(Gustavo: 2013, 81)

2. Na saga sorte do espécime trôpego de poetas, os versos jorram

Em sintonia com Ferreira Gullar, sabe-se da grandeza dos poetas de outrora, mas eles, Homero, Dante, Virgílio, Horácio e tantos outros de antanho, do Brasil ou de qualquer outro tempo-lugar, não nos oferecem “a poesia capaz de nos reconciliar com o nosso destino de animal humano do século XX. Homero nos emociona, mas como um poeta da Grécia pré-helênica, porque assim o lemos, rendidos à sua voz, que canta de uma distância de 27 séculos” (Gullar: 1989, 8). O efeito estético que um texto provoca no leitor é o que vai instigá-lo a começar, parar ou continuar a leitura.

Essa “empatia” entre texto e leitor pressupõe uma leitura em perspectiva interacional: o leitor processa as informações presentes no texto, as que são correlatas ao tempo, espaço e contexto em que foi escrito, com as informações que o leitor traz consigo. Como explica Hans Robert Jauss, à hermenêutica literária cabe

uma dupla tarefa: a de diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos (1979, 46).

Zeh é poeta do século XXI, antenado com o mundo em derredor, mas também mergulhado em conflitos como os outros passageiros deste tempo célere, prenhe de informação, de tecnologia, de ciência. Rotular sua obra de pós-moderna é uma chamada para embates. Os prefixos atrelados aos -ismos (pós, neo, hiper) e ao moderno instigam discussões infundáveis. Todos têm argumentos para defender suas premissas. É, todavia, só um nome. Nos fundamentos da escritura deste nosso tempo, as diferenças existem, mas são poucas.

Considero que a composição em curso de Zeh, como de outros contemporâneos, num elástico espaço de tempo, dobrou a esquina do moderno, mas não desprezou o que foi feito antes; devorou o antes e o resignificou no agora, sem mascarar-lo. Afinal, o homem é memória. O presente é um tempo imensurável de tão fugidio. O passado surge na última palavra, na última página, no segundo seguinte. Zeh tem um pouco de cada -ismo literário, por muitas razões, entre elas a bagagem de leituras, que fica armaze-

nada na memória ou, trocando por termos de hoje, no HD interno ou na nuvem. E não dá para deletar. Não quero teorizar a teoria, pretendo deixar fluir meu olhar sobre a *Pedagogia do suprimido*. Deixo que os poemas ocupem lugar na vitrine, ofereço apenas uma prova para instigar futuros leitores.

Dos cinco eixos temáticos predominantes nos poemas, já mencionados na primeira página deste escrito, no parágrafo após a primeira citação, três apresentam sintonia com o Romantismo: a volta à infância e ao passado; a morte, sob diversos ângulos; a evasão do presente por meio do sonho. Zeh e o eu lírico imaginado por ele parecem bem distantes do início do século XIX. E estão. Essa aproximação entre o poeta e o Romantismo, se houve, pode ser creditada a mudanças na literatura e na arte que propiciaram a ruptura com a civilização “racionalista”, com a própria literatura, com a sociedade, com os cânones clássicos. O Romantismo é uma literatura de negação, portanto de autocontestação; de tradição do heterogêneo: a tradição antiga era a mesmice, a romântica optou pelo diferente (Merquior: 1980, 42). Há outra razão da qual não se pode fugir: os sentimentos do ser humano não mudam substancialmente com o passar do tempo; são ambientados no novo contexto em que o sujeito vive.

A poética de *Pedagogia do suprimido* não teria vez no segundo e terceiro quartéis do século XIX. As articulações lexicais, semânticas e sintáticas não seriam entendidas e seriam, talvez, abominadas pelo público da época. Mesmo quando retoma os temas românticos, Zeh não os trabalha com a temperança de outrora.

Em “Raia a noite que tudo expõe”, a volta à infância é um pesadelo. A própria disposição do poema na página, de propósito ou não, exhibe estrofes afuniladas, com os últimos versos constituí-

dos de poucas palavras: infância emudecida, trêmula, entrecortada de gemidos, dentro de uma casca, quiçá tecida por adulto para encerrar criança:

Eu deito e ouço as portas rangerem,
as paredes se estapearem,
os lençóis sendo arrancados
sobre minha cama
que treme.

Eu ergo e meço as pontes outroramente atravessadas,
o teto que pinteí com escassa tinta,
os lenços molhados a germinar
fora do alcance de minhas pálpebras
que gemem.

Eu insisto e me sobrevém um sono fraco,
sonhos me riem novamente,
eu sou criança e durmo entre afagos
dentro de minha casca,
que teme.

(Gustavo: 2013, 55)

Os vocábulos são escolhidos, trabalhados à exaustão, compostos e decompostos em conformidade com o sentido que vão conceder ao texto e com a reação que vão causar no leitor. A irregularidade proposital da pontuação e, em alguns poemas, a maneira como as palavras são expostas também permitem ao leitor múltiplas interpretações. A morte física; a morte pelo sonho ou pelo sono; a morte de uma etapa da vida para que outra se inicie; a morte de dois – como assevera Bataille (1987) – para que surja um ser inteiro, pleno, ilimitado, completo, advindo do ápice da relação entre dois seres é um mote recorrente no Romantismo e em Zeh Gustavo.

Com base no autor de *Erotismo*, tema presente tanto no Romantismo quanto em *Pedagogia do suprimido*, o ser nasce só e morre só. Entre os seres há um abismo, que apenas diminui, talvez desapareça, no ápice do gozo, num milionésimo de segundo, quando os dois reencontram a continuidade perdida: momento da “pequena morte”, da “morte simbólica” (Bataille: 1987, 158). Esse abandono por parte dos parceiros é registrado em “Texto-rã”:

Lábios em roxo, o frio nas mãos
 e a fratura pelo freio exposta na ponta do nariz.
 No dorso, estrada; espinha nos olhos
 reflete alagamento contido, mundo rijo.
 O cio é cuidado em tranças e trancado em estojos
 de maquiagem; contra os riscos, a maquiagem
 e o nada desvario (este vive mais calado
 mas sabe o que tá fazendo).

Sua foz, na tez, observa o desenrolo e
 troça, angariado. E daí observeja,
 até que se despeça rumo àquele tempo-espaço
 de trocas e sabores, noites que falam alto
 e berram suas pequenezas e delírios tortos
 em desagravo ao resto morno das outras,
 que jazem, escolhas mortas.

(Gustavo: 2013, 131)

“Crases históricas” – o título autoexplicativo refere-se àqueles a quem a história lega o papel de surrupiado da vida – apresentam uma nova face da morte, a morte diária do trabalhador que de tão esculpido e algemado pelo outro, pelo supressor, entra em transe e, tal qual um zumbi, caminha toda manhã para o trabalho:

Nas guerras há rapazes e moças.
Por dentre, muros ratos. Passam.
Transnoites complementam as tardes
– os dias não terminam.
A tuberculose e a hepatite assanham.
Há impérios entre classes e classes de formigas.
Deus reclama espaço quando lhe falta.
Uma enunciação não basta para eu desperdiçar o que eu digo.
Somos raros no tumulto de berros e bezerros.

As algemas são aberrações de quem morreu
mas vai trabalhar toda manhã.

(Gustavo: 2013, 101)

Se o homem morre um pouco cada dia; se, como diz Cassiano Ricardo, “desde o instante em que se nasce, / já se começa a morrer”, a vida impõe a seu passageiro muitas mortes para que ele complete o ciclo e o fio da vida seja sorteado por Láquesis⁴ e cortado por Átropos, as moiras incumbidas, segundo a mitologia grega, de fiar a vida dos homens. O sonho que acolhe tanto o Romantismo como o Surrealismo é o próximo tópico.

O sonho no Romantismo segue, de modo geral – resguardando as diferenças individuais e de tempo dos poetas românticos brasileiros –, a rota de Eros, menos contundente, traduzida em palavras bem comportadas, sem deslocamentos semânticos. Já o

4 Moira, senhora incontestada do destino. A Moira, “sobretudo após as epopeias homéricas, se projetou em três Moiras, que podem ser chamadas de Queres”, segundo Junito de Souza Brandão (1991, 141), com uma pequena diferença: as Queres fiam o tempo de vida, já predeterminado, e Tânatos, a Morte, executa. As Queres têm atribuições distintas: Cloto é a fiadeira, puxa o fio da vida; Láquesis sorteia o nome de quem deve morrer; e Átropos corta o fio da vida.

sonho, “o caminho por excelência da descoberta do inconsciente”, nos versos zehianos, está mais afinado com a literatura de vanguarda no mundo, notadamente com o Surrealismo, movimento que se revela nas artes visuais e, pouco depois, alastra-se por muitas outras artes.

Consciente do mundo incerto, bélico, desprovido da esperança de um porvir melhor, o artista surrealista encara, sem disfarces, sua realidade. Seu olhar foca o comportamento do homem drenado pelo inconsciente revelador, terreno ainda incipiente, apesar das recentes (na época) descobertas de Sigmund Freud⁵ sobre o aparelho psíquico. Insatisfeitos com o tempo presente, os surrealistas e seus admiradores mergulham na fantasia, no onírico, na loucura e em outros escapes desviantes do padrão psíquico estabelecido e aflorados pelo inconsciente. No *Manifesto surrealista*, de 1924, André Breton assim define o Surrealismo:

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (s/p).

Última das vanguardas europeias, “o Surrealismo é uma nova espécie de magia. A imaginação, o sonho, toda essa intensa

5 Os modelos teóricos freudianos definem o aparelho psíquico como sucessão de inscrições (*Niederschriften*) de sinais, ideia retomada e discutida nos textos ulteriores. As representações inconscientes são dispostas em fantasias, histórias imaginárias em que a pulsão se fixa e que podemos conceber como verdadeiras encenações do desejo. A maior parte dos textos freudianos anteriores à segunda tópica assimilam o inconsciente ao recalado.

liberação do inconsciente, que tem por finalidade fazer aflorar à superfície da alma aquilo que tem por hábito manter escondido” (Garcia: 1997, 254). Essa vanguarda jamais deixou de angariar adeptos no cinema, na pintura, na literatura e em outras representações da arte. Essa busca humana por meio do inconsciente talvez seja a fresta possível para os homens se revelarem simbolicamente, se compreenderem e se respeitarem.

Zeh não se esconde, faz da escrita seu transbordamento psíquico. Em significativo número de poemas de *Pedagogia do suprimido*, imagens contorcidas, títulos desconexos dos versos, aproximação de palavras, composição de outras, invencionices, fuga da sintaxe tradicional: tudo com intento, nada ao acaso. São atalhos que permitem a escoação do descontentamento dele com o mundo e, ao mesmo tempo, são maneiras de sair da exclusão, de dialogar com os leitores, de sair de si e encontrar o outro, soltar “o grito da mente que se volta para si mesma”, conforme declara Antonin Artaud (1983, 88) sobre o Surrealismo.

O poema “Da escola” expõe signos aparentemente desparentados e sem afinidades semânticas. Numa primeira leitura, fica o estranhamento da lambição de parede e de revista, dos filhos mortos, das tias a ouvir forró pelo rádio na tarde de domingo, dos meios-fios vomitados etc. Numa segunda leitura, associa-se ao escritor Marcelo Mirisola,⁶ a quem o poema é dedicado; daí outra

6 Marcelo Mirisola nasceu em São Paulo, em 1966, e está de passagem (sabe-se lá por quanto tempo) na cidade do Rio de Janeiro. Sua obra converge para a de todos os autores direta ou indiretamente referendados por Zeh Gustavo. Seus escritos esculhambam a sociedade, os beletistas sacanocratas; desconstroem léxico e sintaxe, num tom afinado com o coro que advém das ruas.

leitura emerge por trás das paredes e das páginas da revista em que corpos femininos perfeitos se expõem a lambidas.

Essa leitura subjaz ao nome e à obra do escritor Marcelo Mirisola e aos sentidos da palavra língua: órgão muscular da cavidade bucal usado para a lambição; e código, sistema linguístico com o qual o homem se comunica com seus pares e transmite seus conhecimentos para as gerações vindouras. Mas há outra leitura, também válida, que pode ser efetivada sem essas referências. Munido desses dois sentidos, o poema propicia uma leitura mirisolante: de escracho à sociedade e às rodinhas literárias para as quais ele quase nunca é convidado.

As composições literárias de Mirisola são construídas de e por palavras que emanam da alma das ruas, porque as ruas têm alma, sabem o leitor, Zeh, Mirisola, os Antônio – Fraga e João –, Charles Bukowski e João do Rio. Todos esses são escritores que recolhem palavras da rua, a qual “continua matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando calão, que é o patrimônio dos *lexicons* futuros” (Rio: 2010, 50).

Segue a íntegra do poema:

Marcelo Mirisola, o Miri, catava azulejo.
Para lamber. Isso quando molecote,
Mirimsola, meia-cueca. Azulejo ficou pequeno,
Miri foi e atacou parede. Lambia, enxugava
as lágrimas – independente de elas se manifestarem
aos olhos. Brincava também com elas, que afinal
não faziam sentido nenhum (como tudo).

Parede ficou pequena. Miri passou a lamber revista.
Revista era bom de lamber porque tinha lá umas

representações do corpo feminino perfeito,
e isso era bacana. Para lamber. E sonhar. E para outros
coisados também.

Azulejos azuis, filhos mortos, mongoloides sem
sorte, tias ouvindo forró num radinho FM de um domingo à tarde,
meios-fios vomitados, bancos de praça sem pombos.
Como as revistas, as paredes e os azulejos, as palavras
envelhecem e morrem. E a língua de Miri continua
relhando outros coisos para cutucar e lamber.
E virar livro. Livresco. Livrão.

Vez-quando, nosso bebo-autor ouve
a voz do avô: “Não mexa aí, Vagulino Mirim”.
E ele continua mexendo, de provocação:
repuxa sua linguagem torpe para cima,
sobe na latrina, avacalha com seu próprio
encalhe de condição e sapateia, espalhando
o merduncho e o cansaço do caminho brabo,
fosso avante.

(Gustavo: 2013, 63)

Zeh se abre para deixar que as vozes, os diferentes sons e a ambiência da rua preençam-no. Não teme o contágio. Ao contrário: deixa-se enovelar por fios de sentimento dele e de outros. É participante, inquieto, andante, enruado. Flana pelas ruas do Rio de Janeiro a recolher silêncios, gritos, súplicas, desejos, sussurros, canções, histórias, palavrões de todos os cantos por onde peregrina. Zeh não foge da vida suada nas avenidas, nos comícios, nas passeatas, contudo busca uma maneira de devorá-la e digeri-la em versos, como em “Ânimo vândalo”, em que solta a voz no intento de discutir as Manifestações dos 20 Centavos ou Jornadas de Junho. Puxadas pelo signo vândalo, outros vocábulos (uivo/vento/vaga/

vício/vileza – só algumas para não perder o registro) vão, por meio da aliteração, dando tom à poesia manifesto:

O vândalo é a voz que se insurge ainda em estágio
de descalamento, de grito desrecalcado
de uivo que penetra
os vãos do vento ordenheiro e pede passagem
pelo humano-urbano alcançado após se principiar
uma tentativa nova de dessupressão
por parte do devivo.

Vândalo se faz rio da vaga que tudo pode tomar,
Argamassa que prepara a terra para edifício vindouro.
Vândalo se desloca e descoloca as coisas de seu lugar
De vício e vileza. Vândalo institui o desafogo
Ao desabrigo, um hangar para a angústia
Que planava sem gosto pelos ares,
Zero que se assume um, um que se percebe mil e mais.

(Gustavo: 2013,157)

Outro -ismo, que endossa o gosto pela aliteração e pela musicalidade, características destacadas no parágrafo e na citação acima, visita a *Pedagogia do suprimido*: o Simbolismo. Esse -ismo – visitante inesperado – mostra a alquimia com que Zeh realiza suas poções poéticas: versos livres, brancos, soltos, descompromissados com o academicismo, misturam-se a outros *topoi* inerentes ao simbolismo com o intento de ir além do existir e deixar-se no discurso alinhado à sua época.

Nessa carpintaria poética, Zeh tece “O sol nas sacadas dos edifícios de coração urbano” (2013, 165), que não é o mesmo que “O sol nas sacadas dos edifícios de coração urbano” (2013, 87),

que, por si só, escrito em tipo calibri, fonte 28, riscado, é o poema e anuncia o outro que virá páginas depois, com o sol reverberando sobre os enfermos, os operários, e sobre a rua soluçante, cheia, atropelada por homens-números que trabalham em turnos ininterruptos para as máquinas fabricadoras de números, sistemas, paralelas sem ruas-outras:

Os cães ladram e as caravanas lucram. Os covardes
deitam de camisa para dentro e mochila nas costas.
Os bêbados se queixam e choram no meio da rua
enclausurada entre prédios, a rua cujo destino-trânsito
vem de **v**ias abertas que se foram congestionando
até perderem por um ralo destapado as suas **v**eias
vértebras, **v**ozes, **v**ãos, **v**ieses, **v**ômitos, **v**ísceras.
A rua soluça. Ninguém pode atentar para nada
passando assim tão rápido.

(Gustavo: 2013, 165; grifos nossos)

O discurso literário registra-se em si mesmo numa autor-referenciação, pois, como diz Ferreira Gullar, “a poesia é a atualização da linguagem, ou seja, a expressão da experiência vital que se traduz na liberação da energia vital acumulada” (1989, 43). É na modalidade escrita da linguagem que a literatura se concretiza, se questiona, se ressignifica, se modifica e se apresenta ao leitor. Zeh, reiteradas vezes, torna a literatura matéria de si própria, faz com que o escritor/poeta produza um discurso sobre si e sobre como ele verte a matéria-prima da vida para a literatura. De improviso, como no samba de breque, e de forma recorrente, Zeh aceita o desafio e desata em versos porque desde sempre sabia que seu “futuro seria escrever” (2013, 39). Em “Interdições”, “Metapoesia do supri-

mido”, “A conta da carne”, respectivamente nas citações a seguir, e em vários outros na *Pedagogia do suprimido*, aparece essa dobra que o poeta faz sobre si próprio e sobre a composição poética:

letras que não causaram cor
notas riscadas para a sombra dos discursos
horizontes desviados segundo a inapetência do dia
ditos olvidos de uma canção primeira
milharais de memórias despencadas aqui e acolá

o futuro todo ainda por desacontecer.

(Gustavo: 2013, 21)

Se é para ser contempô,
então lá vai. Este indivíduo, que escreve,
convém retratá-lo como um expressionista surreal
em êxodo de si, depauperado de ismos,
retrô pacarai e deposto a compor uma
práxis comezinha, palhaça e guerrilheira.

Por gentileza, quebrem logo, pois,
minhas rótulas, e me desmascarem
em praça pública. Só uma dúvida:
vou-me embora cantando ou assobiando?

(Gustavo: 2013, 61)

Tudo bem que minhas mãos me escrevessem.
Até vai.
Mas daí a minhas pernas escorregarem páginas
são outros quatrocentos!
Meu corpo tem falado demais.
Minha cabeça tá pendendo a virar papel.
Meus olhos tornaram-se recipientes de objetos.
Palavras me leem e me conotam para dicionário.

Tenho muito medo de virar um livro.
Preferia virar uma citação, ou uma nota de rodapé.
Um livro inteiro, não, nunca!

(Gustavo: 2013, 97)

Considerações quase finais

Falta muito fio a desenrolar da *Pedagogia do suprimido* e tantos outros falta desfiar dos livros que, neste ensaio, foram só citados. Fico no menos, prometo o mais, quando tempo e páginas sobraem. Zeh, escritor de semântica farta, decompõe palavras, limpa-as, lima-as, inventa outras em desalinho com o dicionário, mas em compasso com o texto e com as vozes da rua das quais se torna procurador. O poema e a prosa tocam-se nas esquinas, nas ruas, nos não-lugares. O poeta perde a aura do sublime, mas, em contrapartida, ganha a capacidade de, como homem comum, ouvir as vozes da rua e de aprender a gramática do cotidiano.

O poeta eclipsa-se em alguns momentos para reaparecer colado ao eu lírico em outros, como em “Abandolo”: “faço três sambas de amor de uma só vez” (2013, 139); em “Aos 50”: “ minutos do segundo tempo / ou aos 12 segundos de idade / compus uma infância fetal / para viver / minha desmemória / e assim me defender / da / zumbizada em volta // aos 30, menos ou mais, / essa infância se inertenizou” (p. 145); ou, ainda, em “Informes da via viva”: “escancara a face obscura / de tormenta de que o poeta-homem / deve livrar-se não só a si, mas de todo o universo! // [...] O vate se regenera em si, de suas mar- / gens, de suas personas, seu menino / de olhar para as coisas” (pp. 173-4).

A vida, portanto, institui-se na arte; a arte, na vida. O des-terro da forma clássica do poema em Zeh Gustavo retrata o homem da cidade grande, do século XXI, para quem “não há horizontes / sem o enfrentamento da correnteza, / nem sem que os olhos marejem, / vez em quando, / do sal que arde as feridas / e aguça o viço, / rumo à próxima topada” (p. 81), à próxima esquina, ao próximo poema.

Nestes finalmentes, meu discurso dobra-se sobre o discurso de Zeh e o dele sobre o eu lírico. Entro de vez no jogo literário, divido a parceria Zeh e eu lírico, extrapolo o dito nos poemas, vou à margem, local em que o eu lírico, germinado ao poeta, aquieta-se, inquieta-se para criar, sonhar.

O tempo da infância está roto; Zeh cresceu e seu eu lírico também. A literatura, contudo, se incumbe de conceder ao poeta, e ao eu lírico, por extensão, as perdas do que não teve; o beijo que não foi dado; as lágrimas que não foram derramadas; o abrigo que lhe faltou... Enfim, a vida sonhada na vida vivida. Zeh está por aí, catando, ao acaso, a poesia que escorre do passante que, despre-tensiosamente, desce o Morro da Conceição e percorre a geografia lírica do poeta.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução, seleção e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BRETON, André. *Manifesto surrealista*. Biblioteca digital. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>. Acesso em 15 de abril de 2014.
- CASSIANO RICARDO. *O Brasil no original*. São Paulo: Saraiva, 1936.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- FERREIRA FILHO, João Antônio. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Leão de chácara*. São Paulo: Círculo do livro, 1976.
- _____. *Lambões de caçarola*. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- _____. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

- FRAGA, Antônio. *Desabrigo*. Rio de Janeiro: Macunaíma, 1945.
- _____. *Moinho e*. Rio de Janeiro: Mundo Livre, 1978.
- _____. *Desabrigo e outros trechos*. Organização, seleção e notas de Maria Célia Barbosa Reis da Silva. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- _____. *Desabrigo e outras narrativas*. Organização, seleção e apresentação de Maria Célia Barbosa Reis da Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- FREUD, Sigmund. *O inconsciente*. Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br>. Acesso em 2 de março de 2014.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- GUSTAVO, Zeh. *Idade do Zero*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- _____. *A perspectiva do quase*. São Paulo: Arte Paubrasil, 2008.
- _____. *Pedagogia do suprimido*. Rio de Janeiro: Verve, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 43-61.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

RIO, João do. *A alma encantada das ruas*. Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

LUDEMIR, Júlio & SALLES, Ecio (orgs.). *FLUPP pensa: 43 novos autores*. Curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Réptil; Aeroplano, 2012.

SILVA, Maria Célia Reis da. *Antônio Fraga: personagem de si mesmo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962

Ricardo Mendes Mattos*

Roberto Piva experimentou uma vida poética radical. Fosse pela insurreição constante contra toda e qualquer autoridade, fosse pela afirmação da vida subversiva encharcada de sexo, drogas e crimes, essa poética foi o vértice seminal de sua criação. Tal poética transgressora encantou jovens gerações de novos poetas e explica a boa recepção da poesia de Roberto Piva junto aos chamados “poetas marginais” da década de 1970, aos rebeldes & malditos em torno da editora L&PM nos anos 80 e aos selvagens da revista *Azougue*, na década de 1990.

Em diversos momentos de sua produção literária, o próprio Roberto Piva se debruçou sobre sua poética. Materiais como o “Posfácio” de *Piazzas* (1964), “A política poética” (1979), o “Posfácio” de *20 poemas com brócoli* (1981), ou manifestos das décadas de 1980 (“Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”, 1983) e 1990 (“poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase”, 1997) são grandes exemplos. É uma poética cravada na fusão entre arte e vida que irradia especialmente para os aspectos eróticos, políticos e místicos. Em todos eles, os volteios de uma verve criativa enraizada numa constante re-criação do fazer poético. Re-criação advinda de uma leitura crítica do contexto histórico e atenta ao papel do poeta na sociedade contemporânea.

* Doutor em Psicologia da Arte pela Universidade de São Paulo (USP).

Daí ser a poética subversiva um dos temas mais contagiantes em Roberto Piva. O marginal Chacal, por exemplo, comenta o entusiasmo de sua geração pelo “comportamento transgressor” de Piva (Cohn: 2007, 102). É o mesmo aspecto ressaltado na apresentação da *Antologia poética* de 1985, em que Roberto Piva é considerado “o mais indômito, o mais rebelde e um dos mais inspirados poetas brasileiros das últimas décadas”. Nesse mesmo ano, Bonvicino diz que Piva veio para “reinaugurar a utopia da própria poesia. Da poesia libertadora, que sai do papel para ter existência real no dia a dia humano”.

Além da recepção criativa por gerações de poetas mais jovens, elementos da poética de Roberto Piva são bastante estudados em pesquisas científicas, a exemplo daquela sintetizada por Carlos Felipe Moisés em “Vida experimental” (2001) e da dissertação de mestrado de Fabrício Clemente, intitulada *Estilhaços de visões* (2012).

Os manifestos nomeados “Os que viram a carcaça” são os primeiros registros dessa poética. Eis o convite: percorrer os manifestos de 1962 no contexto do primeiro esboço da poética de Roberto Piva. Para tanto, utilizarei as próprias referências que o poeta evoca em intertextos mais ou menos explícitos. Discuto ainda a experiência do poeta com o “manifesto” como gênero literário, bem como seus ecos coletivos – pois se fala no plural (“nós”).

1. “Bílis, bules & bolas”

O Teatro de Arena era um dos pontos de encontro da juventude paulistana no início da década de 1960. Havia um espaço no teatro para debate de ideias, recitação de poemas e demais manifestações culturais. O jovem Piva toma a palavra. Esbraveja extasiado

“Bílis, bules & bolas”, sob aplausos. O manifesto forma um conjunto com textos de março de 1962 que foram rodados nos antigos mimeógrafos e distribuídos em bares e outros locais. Eram “Os que viram a carcaça”, publicados primeiramente na antologia do poeta organizada pela L&PM, em 1985.

Bílis, bules & bolas

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento. A Vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A Vida explode sempre no mais além. Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros. É preciso não ter medo de deixar irromper a nossa Alma Fecal. Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude. Abaixo a Segurança Pública, quem precisa disso? Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos com a Liberdade (Piva: 2005, 137).

O manifesto traz a visão de mundo de um grupo. Não trata apenas de questões artísticas, mas eminentemente políticas. A dissolução e o desregramento contra a consciência. Em dois importantes balanços de sua poesia, os posfácios de *Piazzas* e *20 poemas com brócoli*, Piva irá utilizar a expressão “desregramento” sob influência da famosa passagem de Arthur Rimbaud. É a vidência a partir do êxtase; a sagração da desordem do espírito despido de “consciência” e disperso em forças estrangeiras.

Na “Carta do vidente”, Rimbaud (1871) elabora sua própria poética em texto sobre o “futuro da poesia”. Na audácia de seus dezesseis anos, começa por fazer uma distinção básica: a poesia composta de versos que “ritnam a Ação”, como entre os gregos;

e uma poesia ornamental, como mero jogo literário de “funcionários”. Ou seja, uma poesia cultivada na vida e outra como entretenimento cerebral.

Rimbaud crava sua poética na vida, pois ser poeta é, acima de tudo, “conhecer” e “cultivar” a própria “alma”. No empenho de “fazer a alma monstruosa”, o poeta lança mão da vidência como atributo daquele que leva uma vida experimental e maldita:

Digo que é preciso ser *vidente*, se fazer *vidente*. O Poeta se faz *vidente* através de um longo, imenso e refletido *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura onde ele precisa de toda fé, de toda força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! (Rimbaud: 1871, 109; grifos do autor).

O poeta-vidente se lança a uma experimentação de todas as forças da vida em seu próprio corpo, não temendo o “sofrimento” e a “tortura”. O poeta se presta à loucura, à doença, ao crime; é chamando para si a esfera do Mal que conquista a sabedoria. É o poeta maldito.

A partir da experiência do desregramento, o poeta conseguiria mudar a vida de sua época, pois “definiria a quantidade de desconhecido nascendo em seu tempo na alma universal” (Rimbaud: 1871, 109). Essa importância do poeta o coloca como espécie de arauto dos novos modos de vida, uma vez que “a poesia não mais ritmará a ação; ela *estará na frente*” (Rimbaud: 1871, 113). Em outras palavras, o poeta-vidente se arrisca a experimentar pos-

sibilidades de viver até então desconhecidas, e é exatamente essa experiência que o coloca numa posição subversiva em relação aos contemporâneos, mas também à frente de seu tempo. O poeta vive e vê além da moral de sua época. Daí a vidência.

A via política da maldição é ousada. No manifesto de Roberto Piva, o desregramento e a dissolução são contrapostos à “consciência” – numa época em que a esquerda se baseava no conceito de “consciência de classe” e congêneres. Estar consciente das contradições econômicas e políticas do modo de produção capitalista e agir a favor de uma revolução social era o pensamento em prática. Inclusive aquele de Boal, Guarnieri, Eduardo Alves da Costa e os jovens comunistas do Teatro de Arena. Num momento em que se apregoava a consciência de classe via razão crítica e compromisso coletivo, falar em conhecimento pelo delírio e o desregramento de todos os sentidos?

A vida não está na consciência. “A vida explode sempre no mais além”. Aqui se retoma novamente Rimbaud, mas não só ele. É frase similar àquela que encerra o “Manifesto surrealista” de 1924: “A existência está além” [“L’existence est ailleurs”] (Breton: 1924, 64). A partir dela, Breton e companhia travam sua batalha contra a captura do real pelo naturalismo racionalista. O além da vida, seu outro lado, não é fora da vida, mas uma outra possibilidade de viver: a imaginação, o sonho, o suspiro desconcertante do sagrado. É a vida em estado poético, na fusão do real e do imaginário, a verter surrealidades. É a vida como devir do maravilhoso. Daí a rebeldia furiosa. Repudia-se o mundo frio da consciência, que, atolada na razão e na moral, já não vê a eclosão do sagrado: o além, o indefinido, o amorfo, o caótico (ou a “dissolução” e o “desregramento”). Toda associação livre de experiências que não cabe na lógica do princípio de realidade.

Mas a frase de Breton se refere a Rimbaud e sua *Temporada no inferno* (2007). Ali a “Virgem Louca” narra sua relação com o “Esposo Infernal”: “Ele era quase uma criança... Suas delicadezas misteriosas me tinham seduzido. Esqueci qualquer dever humano para segui-lo. Que vida! A verdadeira vida está ausente. Não estamos no mundo. Vou aonde ele vai, é preciso” (p. 51). O “Esposo Infernal”, este “Demônio”, queria “se evadir da realidade” e “*mudar a vida*” – aí o lema do Surrealismo, junto ao “transformar a sociedade” de Karl Marx. A Viúva fala que está morta para o mundo. Deve-se entender bem essa morte: é esquecer todo dever humano, as leis e costumes do “mundo real”, para viver além. Viver além das convenções conhecidas de sua época, fugir da ditadura dessa única possibilidade de realidade e mudar a vida. Daí o inferno, a morte para o mundo. É a morte do cidadão membro da comunidade e todos os seus papéis sociais e obrigações morais. Com a morte desse sujeito social, surge a mudança da vida. É a morte com feições iniciáticas, pois pare o novo homem e o novo mundo.

É assim que o “Esposo Infernal” se evade da realidade para viver como seus ancestrais: em rituais arcaicos de incisões no corpo e sangue sorvido. Evade-se do mundo, com sua moral, e berra como um louco nas ruas, desfila “delírios grotescos” e anda com a “aura do crime”.

Os esquerdistas de plantão dirão: Esteticismo! Escapismo! Estão cobertos de razão. Razão: quem se importa com ela? O quebra-quebra dos surrealistas nas organizações revolucionárias dá a medida da dificuldade de conciliar os desregramentos de Rimbaud com a revolução inspirada em Marx. Mas essa é outra questão...

O manifesto segue com um sarro às instituições oficiais de ensino e suas respeitáveis profissões. “Contra” elas, o “espírito da juventude”. A aposta no não-oficial, no ilegal, no subversivo, simbo-

lizados pelos “maconheiros”, é forma de expressar as angústias da juventude pressionada pelos controles da educação e do trabalho.

Refuta-se não apenas diversas profissões – em passagem que também lembra Rimbaud¹ –, mas também a categoria econômico-política do operariado: o agente da revolução social. Outra força política rechaçada é aquela dos “estudantes” – com reconhecida mobilização revolucionária. Roberto Piva aposta na Juventude, mas não aquela universitária ou ligada às instituições políticas – sejam partidos ou movimentos sociais.

Se fica clara a influência de Rimbaud e do Surrealismo, “deixar fluir a Alma Fecal” retoma a dissidência de Antonin Artaud, aquele mesmo que rompeu com o surrealismo oficial após a adesão dos líderes do movimento ao Partido Comunista; aquele mesmo que, na própria opinião de Breton, levou a aventura surrealista às últimas consequências.

A alma fecal e a poesia fecal são temas de carta escrita por Artaud no manicômio de Rodez datada de 6 de outubro de 1945. Trata-se de correspondência com Henri Parisot sobre os preparativos para a publicação de *Viagem ao país dos Tarahumaras*, em que Artaud fala de uma experiência corporal e mágica que denomina “poesia fecal”:

Se sou poeta ou ator não é para escrever ou declamar poesias, mas para vivê-las. Quando recito um poema não é para ser aplaudido, mas para sentir corpos de homens e mulheres, eu

1 “Padres, professores, advogados enganam-se me entregando à justiça. Nunca fui deste povo, nunca fui cristão; sou da espécie que cantava no suplício; não conheço as leis; não tenho senso moral; sou um bruto” (2007, 31).

disse *corpos*, agitarem-se e transformarem-se em uníssono com o meu, transformarem-se como se se transforma da obtusa contemplação do buda sentado, pernas cruzadas e sexo livre, à alma, isto é, à materialização corporal e real de um ser integral de poesia. [...] Este século não compreende mais a poesia fecal, o intestino miserável dela, Madame Morte, que desde o século dos séculos sonda sua coluna de morte, sua coluna anal de morte, no excremento de uma sobrevivência abolida, cadáver também de seus eus abolidos, e que, pelo crime de não ter podido ser um ser, teve que cair, para se sondar melhor o ser, nesse abismo de matéria imunda e, aliás, tão gentilmente imunda onde o cadáver de Madame Morte, de madame uterina fecal, madame ânus [...]. A alma, diz o corpo enterrado de ser, tomba, fecal como um excremento, e se amontoa em seu excremento. [...] Estou na merda, diz o homem sobre a vida para significar que está no fundo de sua morte, que o prateado do espelho de sua alma é um abismo cavado para ele. [...] Viver é eternamente sobreviver remoendo seu eu de excremento, sem medo algum de sua alma fecal, força faminta de sepultamento (Artaud: 1979, 161-3; tradução nossa).

Eis o “abismo da fecalidade” de Artaud. O último trecho conclama a se viver sem medo da “alma fecal”, passagem parafraseada por Roberto Piva em “Bílis, bules & bolas”. O que vem a ser essa “alma fecal”?

Em primeiro lugar, ser poeta é viver poesia. Senti-la contagiar os corpos e liberar toda a energia sexual e mágica. Essa poesia corporal é interdita e morta pela sociedade. É a poesia sexual descartada como excremento, defecada pela alma; o devir do corpo em morte rejeitado pelos séculos a fio. A rejeição do corpo

o torna matéria imunda do excremento, a alma fecal; a rejeição da poesia vivida sexualmente a torna poesia fecal; e a rejeição do poeta o torna louco trancafiado em manicômio. A poesia corporal lida com essa matéria rejeitada: poesia fecal. O poeta se lança nessa matéria imunda, nos devires do corpo, e daí sonda melhor a vida. A passagem pela morte é via mágica de renascer para nova vida. Artaud aceita o peso do corpo, o peso de seu devir em morte, mas não o peso do medo. Daí a passagem: “sem medo algum de sua alma fecal”. Ou seja, deixando eclodir toda a potência do corpo, toda a potência sexual da poesia.

Roberto Piva e seus amigos experimentam essa poesia vivida como contágio sexual dos corpos. Sem medo das pulsações do corpo, sem medo da repressão social, sem medo da maldição ao poeta.

Por fim, a palavra de (des)ordem: “Abaixo a Segurança Pública” denota um traço forte de anarquia. Ou seja, ao refutar as bases políticas da revolução social, colocam-se as coisas sob modo anárquico. Anárquico, não anarquista. Desorganizados e livres. Aqui, a tacada final. Desorganizados: sem participar da instituição do partido, do movimento social, do movimento artístico. Combate-se, assim, outra base importante dos partidários da luta de classes: a organização popular. Se o caminho marxista da consciência de classe e organização popular é criticado, o objetivo moderno da Liberdade é mantido. Alguma semelhança com o lema surrealista: “Amor, Poesia e Liberdade”? Alguma semelhança com a identificação entre poesia e orgia (ou entre gozo e vidência), que forma o ponto seminal da poética de Roberto Piva em *Piazzas* e sua poesia como “Libertação Psicológica & Total”?

Chama a atenção no texto sua composição plagiária a partir de colagens. Cada frase se abre à presença de intertextos, num

verso ventilado por outras leituras. É característica marcante não apenas dos manifestos de 1962, mas de toda a produção poética de Roberto Piva: radicalmente vivida e abertamente erudita.

Exatamente por fincar raízes radicais na poesia como forma de viver, manifesta-se uma visão de mundo e um modo de ser. Um modo de ser dissidente no âmbito do contexto político da época, em especial com relação às formas mais comuns de enfrentamento dos dilemas do contexto histórico. A partir da leitura crítica da realidade, se aposta no delírio; a partir da crítica à consciência, se aposta no desregramento; a partir da crítica às instituições políticas, se aposta na desorganização deliciosa.

2. As “bordadeiras de poesia” & os dilemas da “geração 60”

Minotauro dos minutos

Os pontos cardeais dos nossos elementos são: a traição, a não compreensão da utilidade das vidraças, a violência montanha-russa do Totem, o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica, contra o vosso êxtase açucarado, vós como os cães sentis necessidade do infinito, nós o curto-circuito, a escuridão e o choque somos contra a mensagem lírica do Mímo, contra as lantejoulas pelos caracóis, contra a vagina pelo ânus, contra os espectros pelos fantasmas, contra as escadas pelas ferrovias, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a polenta pelo ragu, nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade (Piva: 2005, 135).

“Minotauro dos minutos” traz a imagem mítica do monstro associada ao tempo que escorre. A um tempo que escorre e nos assalta, nos devora, naqueles penicos estreitos da Lógica. Nos devora nas responsabilidades, no trabalho, na família – instituições que linearizam um tempo a ser destinado à conservação da ordem estabelecida.

O manifesto enfoca a questão artístico-literária, em especial a crítica ao contexto literário da época e suas “bordadeiras de poesia”. “Os pontos cardeais dos nossos elementos...” retoma famosa frase do “Manifesto futurista” de 1909: “A coragem, a audácia e a rebelião são os elementos essenciais de nossa poesia” (Marinetti: 1980, 32). Os futuristas e seu ímpeto furioso de destruição das velhas instituições. Mas os pontos cardeais dos paulistanos destroem de início o vínculo a um projeto estético comum: a traição. Colocam de cara um elemento imoral, também presente na “Ode a Fernando Pessoa”, escrita por Piva em 1961: “amar os pederastas pelo simples prazer de traí-los depois”.

É também um elemento cardeal na moral de criminosos como Jean Genet: “A traição, o roubo e a homossexualidade são os assuntos essenciais deste livro” (2005, 151). Em seu *Diário de um ladrão*, o poeta e bandido enaltece a traição como valor fundamental na vida do crime, pois concretiza a autonomia de cada ladrão e sua insubmissão a qualquer moral coletiva. Em Genet, a traição vem atrelada ao amor: “A traição é bela se nos faz cantar. ‘Trair os ladrões não seria somente reencontrar-me no mundo moral’, pensava eu, ‘mas ainda reencontrar-me na pederastia’”(p. 26). A traição é o ponto da liberdade de amar a partir da transgressão da moral que se impõe ao amor – “trair significando romper as leis do amor” (p. 133).

Como ponto cardeal de um grupo, a traição enfoca a insubmissão individual e a criação de um modo de vida particular. Nova-

mente aqui o manifesto repudia a organização coletiva em nome do individualismo, mas agora associado a uma característica de ladrões. É no bando de criminosos que o grupo encontra o exemplo para sua deliciosa desorganização.

Se trai e se quebram vidraças, atitudes tipicamente subversivas de esculhambação. Mas também se quebram as redomas de vidro que encarceram as pessoas e suas ideias. Se quebram vidraças para ventilar os espaços.

A “violência montanha-russa do Totem” pode ser uma primeira menção ao “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade: “Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em Totem” (1990, 48). Aqui, Roberto Piva e comparsas se propõem ao movimento violento do Totem, que destrói o instituído e flui na criação. É também uma aproximação do grupo à “revolução caraíba”. Romper o tabu, o patriarcado, a exploração burguesa, a hierarquia familiar, o valor do trabalho e demais apanágios da civilização, a favor do totem, do matriarcado, do ócio, da liberdade sexual – similar às comunidades tribais que viviam em Pindorama antes da colonização europeia. A vida rompe com as especulações metafísicas e as peripécias da lógica: “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”, diz o mesmo manifesto de Oswald.

É o próximo elemento de “Minotauro dos minutos”: “o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica”. Muito embora a formulação de Roberto Piva caiba bem no contexto de crítica à lógica pelo movimento antropofágico, os termos trazem semelhanças com os manifestos de Antonin Artaud do período surrealista, como a “Carta aos reitores das universidades europeias”, publicada no terceiro número de 1925 da revista *La Révolution Surréaliste*:

Senhores Reitores,

Na estreita cisterna que os Srs. chamam de “Pensamento”, os raios espirituais apodrecem como palha.

Chega de jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestigiações com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o Espírito perdido no seu próprio labirinto. Além daquilo que a ciência jamais conseguirá alcançar, lá onde os feixes da razão se partem contra as nuvens, existe esse labirinto, núcleo central para o qual convergem todas as forças do ser, as nervuras últimas do Espírito. Nesse dédalo de muralhas móveis e sempre removidas, fora de todas as formas conhecidas do pensamento, nosso Espírito se agita, espreitando seus movimentos mais secretos e espontâneos, aqueles com caráter de revelação, essa ária vinda de longe, caída do céu [...] Em nome da vossa própria lógica, voz dizemos: a vida fede, Senhores. Olhem para seus rostos, considerem seus produtos. Pelo crivo dos vossos diplomas passa uma juventude abatida, perdida (Artaud: 1983, 27-8).

A universidade, a ciência e sua lógica contra o Espírito, a juventude – passagem similar ao “espírito da juventude” do manifesto “Bílis, bules & bolas”. A “estreita cisterna” do pensamento que não alcança o labirinto do espírito e suas nervuras. Roberto Piva utiliza as mesmas palavras com significado similar: romper com os volteios falsificadores e superficiais da vida coberta de razão. O voraz Rimbaud mata a questão em uma frase: “É a visão dos números. Vamos ao *Espírito*” (2007, 25).

A partir daí, Piva lança mão de expediente comum aos manifestos dadás de Tzara e ao “Manifesto antropofágico” de Oswald:

contra algo por outro. São séries de oposições que demarcam claramente o famoso “nós contra eles”. É uma ruptura intransigente com a tradição, que se faz valer mais da sátira e da cólera que da precisão. Se por um lado tal procedimento acaba por criar uma dicotomia insuperável, refletindo o maniqueísmo presente naqueles tempos, por outro ressalta a necessidade desesperada de distanciar-se de valores estabelecidos como via de acesso a novas formas de vida e expressão. É nessa ruptura temporal (contra a tradição do passado) e espacial (contra os modos de vida convencionais do presente) que o manifesto tangencia aspirações vanguardistas – daí seu diálogo com manifestos das vanguardas do início do século XX.

Contra o “vosso êxtase açucarado” talvez seja menção ao “Manifesto futurista” quando critica a literatura de exaltação da “imobilidade pesarosa, êxtase e sono”, em favor da “ação agressiva... o salto mortal, o soco e o tapa” (Marinetti: 1980, 32). Contra a arte das obras encarceradas pelos muros da contemplação – no extremo oposto da poesia vivida em Artaud ou do lema surrealista de “praticar a poesia”. O “êxtase açucarado” caía muito bem para parte da produção da poesia brasileira da época, especialmente a metafísica epifânica dos rilkeanos. Bem diferente do êxtase dionisíaco, por exemplo, cravado na dissolução do eu, no terror, no violento, no grotesco.

A imagem dos cães com sede do infinito vai nessa mesma linha – em diálogo com Lautréamont. Infinito como abstração, como aspiração metafísica de iluminação contrária a elementos terrenos e finitos: “o curto-circuito, a escuridão e o choque”.

No primeiro “Canto de Maldoror”, o clarão da Lua assiste cães furiosos que rompem suas correntes e caminham enlouquecidos pelos campos. Exaustos, na soleira da morte, passam a uivar em

desespero contra tudo: “contra a Lua, contra as montanhas... contra o ar frio... contra o silêncio da noite” (2008, 81). E voltam a correr, tomados pela raiva, espalhando o medo em todos os outros animais. Ao fim, “os cães, exaustos de correr aqui e ali, quase mortos, a língua de fora, precipitam-se uns sobre os outros, sem saber o que fazem, e se estraçalham em mil pedaços, com uma rapidez incrível” (p. 82). É então que Lautréamont apresenta a seguinte passagem:

Um dia, com os olhos vidrados, minha mãe me disse: “Quando estiveres em tua cama, e ouvires os uivos dos cães no campo, esconde-te sob teu cobertor, não aches graça no que fazem: eles têm a sede insaciável do infinito, como tu, como eu, como o resto dos humanos de rosto pálido e comprido. Até mesmo permito que fiques diante da janela para contemplar esse espetáculo, que é bastante sublime”. Desde então, eu respeito o pedido da morta. Eu, como os cães, sinto a necessidade do infinito... Não posso, não posso satisfazer essa necessidade! Sou filho do homem e da mulher, ao que me dizem. Isso me espanta... acreditava ser mais! De resto, que me importa de onde venho? Se dependesse da minha vontade, teria preferido ser antes o filho da fêmea do tubarão, cuja fome é amiga das tempestades, e do tigre, cuja crueldade é reconhecida: eu não seria tão mau (pp. 82-3).

Há o contraste dos cães famintos e furiosos da primeira passagem em relação àqueles com sede do infinito em sublime espetáculo. Uma das possibilidades é pensar esta passagem como crítica ao humanismo – bem ao modo de Ducasse. Os lobos selvagens se matam mutuamente, tamanha a selvageria que os incita, e passam a ser vistos idealmente com uma sede abstrata do infinito? A negação

das necessidades viscerais pelos anseios sublimes. Lautréamont não deixa dúvida: a passagem se conclui com a recusa da filiação humana, da sede do infinito, pela filiação animal e selvagem, aliada à fúria das tempestades ou à crueldade dos predadores. Esfaca o ideal sublime, em prol do apetite carnal mais imediato. Nesses desejos selvagens, o lado obscuro do homem. A escuridão, o curto-circuito e o choque.

O texto segue contra a “mensagem lírica do Mimo”. É improvável que Roberto Piva se refira ao mimo como gênero marginal que se desenvolveu na Grécia e em Roma. A popularidade do mimo estava vinculada aos extremos da licenciosidade e do sarcasmo de apresentações teatrais que ressaltavam os gestos grosseiros do corpo. Não são fatores que Piva repudia. Minha hipótese é que o poeta mencionava o mimo num sentido mais vulgar: a poesia oficial como seccional de pequeno-burgueses “mimados”. Mas a poeta dadá Céline Arnould – que entraria em dissidência com o movimento – também utiliza a expressão “mensagem lírica do mimo”: no poema “Periscópio”, publicado na revista *391*, nº 14, de novembro de 1920, cuja tradução, de nossa autoria, reproduzimos abaixo.

Periscópio

A espada se plantou no lodo tatuado da casa montanhosa feita
às cegas com a ajuda do violino após o solstício a morte dos can-
tores das moitas e dos molhos catedrais secas pelas canções

Vi e compreendi o erro de toda uma doutrina a mensagem lírica
do mimo e a noite se prolongou alegre e eterna nos olhos dos
pássaros viajantes

Quando as bebidas dos cabarés pintados passavam com suas lan-
ternas pela floresta os pássaros roubavam pedaços de luz e os
escondiam em seus ninhos

Indigestão de estrelas intoxicação lunar e a festa começou sob o
campanário atravessado em surdina pelo relâmpago
Todos os ninhos tinham se iluminado e nos olhos morria o último
raio da espontaneidade
Perturbados, os gafanhotos peregrinos pousaram aos três na borda
da lua crescente descida por simpatia sobre os seios de Argine
Ah mimo falou a espada plantada nas palavras do solstício em
riso que acaba de nascer –
O basilisco tombou fulminado pelo seu próprio olhar

O poema acompanha os destinos do Dadaísmo. Os pássaros viajantes (dadás de Zurique) a beberem nos cabarés se assemelham aos cantores que secam as catedrais. É imagem que pode ser interpretada como a insurreição dadá, em seu empenho satírico de destruir os ídolos venerados da modernidade (suas “catedrais”). Contudo, Arnauld vê nesses cantos o erro de uma doutrina, a tal “mensagem lírica do mimo”. O lirismo alegre e eterno, na opinião da poeta, ainda encontra eco nas criações dadaístas. E o poema prossegue com os dadás de Zurique roubando pedaços de luz e guardando em seus ninhos. Esses pedaços de luz trouxeram uma “intoxicação lunar” e acabaram por queimar os ninhos (como a famosa figura da Fênix egípcia). Assim morria o “último raio da espontaneidade”, que era a fonte da insurreição dadá – vide o lugar do espontâneo nos manifestos de Tzara. Essa vontade de eternidade, de iluminação (luz) e de elementos celestes (lua) parece ter destruído a espontaneidade do movimento. Daí o basilisco (a serpente mágica) morrer fulminado pelo seu próprio olhar. Morta a espontaneidade, morre o espírito do movimento, ficando apenas a instituição, entendida como a organização regional dos dadaístas no pós-guerra, assim como a instituição poética da lírica mimada.

Roberto Piva lança mão tanto da violenta espontaneidade dada quanto da crítica de Arnauld à poesia metafísica e seus versos empolados (a “mensagem lírica do mimo”).

Aqui é fundamental ressaltar: Piva traz para seu manifesto Arnauld e Artaud, figuras extremamente escandalosas que conseguiram a proeza de causar alvoroço em movimentos por si sós desorientadores, como o Dadaísmo e o Surrealismo. A menção aos dois heréticos é sinal bem evidente de que se prefere quebrar vidraças, fazer escândalos e criar dissoluções a construir algo organizado.

E os opostos continuam: ora criticando o verso floreado, formal, todo enfeitadinho de lantejoulas, ora com provocação homoerótica: “contra a vagina pelo ânus”. Contra as escadas que levam ao alto, à ascese vertical; pelas ferrovias que conduzem a viagem a outras partes da terra – como a vagabundagem *beat*. A oposição também toma forma de personalidades: contra Eliot por Sade. Provavelmente o declarado anglo-catolicismo de Eliot esteja em oposição à libertinagem criminosa do devasso francês.

A seguir, a loucura: “perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes”. Piva cria uma tensão nos termos, ao usar expressões contrastantes para qualificar signos da loucura. A esquizofrenia, cravada na cisão e no corte, qualificada como perfeita? A paranoia, normalmente entendida como deturpação do real, como ciente? Nessa época, Piva estava criando sua grande obra, *Paranoia*: poesia sob o signo da loucura e da vidência, do delírio e da crítica. É a loucura em Rimbaud ou Dali – com seu método paranoico-crítico –, como uma experiência mais aguda da realidade.

Por fim, há importante vinculação da bandeira do estado de São Paulo às “bordadeiras de poesia”. Com este termo, Roberto Piva desenvolve forte crítica ao contexto literário da época. Inicial-

mente, parece se referir a poetas do mundo oficial, representantes do Estado. Certamente uma menção ao constitucionalista Guilherme de Almeida, consagrado com poemas de exaltação do estado, inclusive aquele lido nas comemorações do quarto centenário da cidade. O termo satírico “bordadeiras” é um sarro – similar àquele de Oswald ao poeta parnasiano ou de Tzara ao futurista. Mas “bordado” é figura da crítica de Piva a duas outras características do contexto literário da época: a bordadeira associada ao “chá das cinco”, aos longos bordados e condolências trocados nas “igrejinhas” de poesia daquele período; o bordado como um trabalho manual que remete a uma maneira formal de trabalhar o poema como uma mercadoria na fábrica – tal era a proposta dos concretistas.²

É com essa conotação mais ampla que a expressão surge no manifesto “As fronteiras e dimensões do grito”, escrito por Claudio Willer em seu *Anotações para um apocalipse* (1964). Ao mencionar poetas “a serviço da mediocridade conformista”, Willer nomeia:

esta fauna de “poetas jovens”, de “Neo-Rilkeanos”, de frequentadores de salões e participantes de recitais em night-clubs, de autênticas bordadeiras de poesia, de travestidos de “angústia” e “rebeldia”, de bajuladores de cronistas sociais, representantes da imprensa mundana e todos aqueles que lhes possam oferecer possibilidades de promoção, de sucesso, de satisfação de um narcisismo menor, deste mesmo tipo de promoção e popularidade que constitui a aspiração máxima e a base de toda a atividade dos poetas cívicos e patrióticos à la [Paulo] Bomfim & [Guilherme de]

2 Os detalhes da crítica de Roberto Piva ao Concretismo como produto da ideologia desenvolvimentista urbano-industrial podem ser vistos em Veronese: 2013.

Almeida e, disfarçada por um verbalismo teórico inconsequente, de grupos como o Praxismo e o Concretismo (1976, 104).

A expressão “bordadeiras de poesia” retrata poetas conformistas em busca de popularidade, incluindo os representantes da poesia oficial patriótica – os mesmos que Roberto Piva atrela à bandeira paulista. Roberto Piva escreve a “Introdução” de *Anotações para um apocalipse*, na qual especifica, ele próprio, quem poderiam ser as tais “bordadeiras”: “Toda poesia oficial brasileira, todo este acervo pernicioso-fútil de neoparnasianos, concretistas, marxistas de salão, rilkeanos-lacrimonosos, representa um desejo insaciável de autoridade, de impotência mística, de resignação artificial & patológica diante de uma Sociedade patriarcal & opressora” (Piva: 1976, 75).

Eis a submissão a autoridades e a convenções poéticas como cerne das principais vertentes da criação poética da época. É sob esta mesma denominação (“Poesia Oficial Brasileira”) que Roberto Piva, no “Posfácio” de *Piazzas*, irá criticar os poetas subservientes ao Estado e às instituições da ordem, quando distingue esse “estilo oficial” da “espontaneidade criadora” – numa longa citação do ensaio “Poesia, sociedade, Estado”, de Octavio Paz (1982).

Em síntese, “Minotauro dos minutos” recoloca um modo de vida no centro da criação artística, mas agora criticando a poesia oficial brasileira e suas “bordadeiras de poesia”. É rechaçada ainda a poesia metafísica e sua “sede de infinito”, com seu lirismo mimado e versos enfeitados com lantejoulas.

O tom permanece “sarrista” e raivoso, trazendo dissidências de movimentos estéticos como fortalecimento da ruptura com qualquer forma de organização coletiva. Sustenta-se uma tensão

entre o tom programático afirmativo e a impossibilidade de movimento organizado. O manifesto se inspira em movimentos de vanguarda, ao mesmo tempo que critica a possibilidade de vanguarda.

No entanto, a escrita na terceira pessoa do plural dá ensejo a se pensar na feição grupal dos manifestos. Ainda mais porque a recusa às escolas literárias da época é característica do que alguns poetas e críticos consideram ser a Geração 60 ou Geração dos Novíssimos, da qual Roberto Piva faria parte. O coletivo formado por Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar, dentre outros, seria uma espécie de subgrupo pertencente a tal “geração” – opinião reforçada pela participação desses poetas no Grupo Surrealista de São Paulo, junto a Sérgio Lima, com atividade marcante nos anos de 1963 e 1964. Assim, os manifestos de 1962, embora redigidos e assinados exclusivamente por Roberto Piva, trariam as opiniões estéticas e políticas desse grupo em gestação. O que dizem aqueles que defendem a existência da Geração 60?

Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés (2000), poetas e amigos de Roberto Piva no período, são os principais teóricos da tal Geração 60. Os dois poetas organizaram uma antologia desse grupo adotando como critério o fato de terem sido todos poetas jovens que publicaram na cidade de São Paulo do início dos anos 1960.

O foco no conceito de geração advém de Pedro Lyra, crítico que caracteriza a Geração 60 exatamente por critérios de data e local de nascimento, salientando a vivência coletiva nas mesmas condições históricas como pano de fundo sobre o qual se desenrola a vivência individual. A diferença é que a tal geração seria “a primeira geração verdadeiramente nacional da poesia brasileira...” (1995, 96), tendo representantes espalhados por quase todo o país. Além dessa dispersão geográfica, Pedro Lyra qualifica a geração

pelo sincretismo, pela variedade dos estilos e tendências.³ Também Álvaro e Carlos são enfáticos ao afirmarem que com o termo “geração” não designam um movimento organizado em torno de um programa comum, mas as ressonâncias entre criações poéticas que partilhavam o mesmo contexto paulistano e, em parte, haviam sido publicadas pelo mesmo editor (Massao Ohno).

O fato é que diversos poetas desse período concordam com a existência da Geração 60 ou Geração dos Novíssimos. Antonio Fernando Franceschi, por exemplo, é enfático ao falar em características de “nossa geração” (Cohn: 2004, 35), assim como Claudio Willer (2010) menciona a importância de Massao Ohno pela “ousadia de criar uma geração literária”, da qual fazia parte. Carlos Felipe Moisés, no entanto, tende a criticar a Antologia dos Novíssimos exatamente por não possuir um critério claro de inclusão dos poetas e deixar de lado diversos escritores da época.

Massao Ohno não tinha a pretensão de criar uma geração literária, tampouco reunir todos os novos poetas paulistanos do período. Na entrevista à revista *Visão* publicada a 11 de novembro de 1960 (“Lugar ao sol para os novos”), Massao disse selecionar as publicações da coleção privilegiando os autores que “denunciem engajamento no panorama brasileiro, que tomem posição em face da realidade brasileira e, na medida do possível, explorem as possibilidades nacionais não só no campo da poesia como no da prosa – o que representa uma característica sadia dos movimentos de juventude da atualidade”. A pretensão do editor é política, não

3 É interessante notar que Roberto Piva não é mencionado como integrante dessa geração, embora se encaixe no “enquadramento” histórico definido pelo autor: nascido entre 1935-55 e estreado entre 1955-75.

meramente literária. Não lhe interessava organizar uma geração literária, mas contribuir para a organização política da juventude. Porém, a importância de seu trabalho editorial ao lançar jovens poetas apontados como *Novíssimos* contribuiu para se pensar em geração literária.

Mas nem todos concordam com a existência de tal geração. Roberto Piva discorda fervorosamente de ter participado de qualquer geração. E vai além. Na entrevista concedida exatamente a Álvaro Alves de Faria (1981), pela rádio *Jovem Pan*, por ocasião do lançamento do livro *20 poemas com brócoli*, quando perguntado sobre a atualidade da geração de 60 de poetas paulistanos, afirma: “Eu não acredito em geração, Álvaro”, e chega a qualificar como “burrificação” a necessidade da mídia e da crítica de sempre rotular o poeta como integrante de um movimento. É sabido quanto o poeta satirizou as “vanguardinhas de colégio de freiras”, as escolinhas literárias e demais agremiações em torno dos chás das cinco.

Paradoxalmente, essa controvérsia dá um ponto aos teóricos da Geração 60. Ou seja, de tão heterogêneos e plurais, discordam até quanto à existência ou não de tal geração. Roberto Piva não pertence a nenhuma geração literária, como afirma. Willer e Franceschi pertencem. Com ou sem “geração”, houve um grupo de jovens poetas ousados que frequentaram os mesmos bares, livrarias e bibliotecas, fizeram leituras coletivas em ambientes públicos e tiveram um editor em comum. Essas vivências reverberaram em cada um deles e potencializaram suas criações poéticas, fortemente particulares. Os manifestos de 1962 trazem esse traço: denotam aspirações coletivas pela redação no plural (“nós”), ao mesmo tempo que carregam as marcas indeléveis da poesia e da poética bastante particulares de Roberto Piva.

3. Gabinetismo versus poesia fecal

A máquina de matar o tempo

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorroidas e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas. Nós sabemos muito bem que a ternura de lacinhos é um luxo protozoário. Sede violentos como uma gastrite. Abaixo as borboletas douradas.

Olhai o cintilante conteúdo das latrinas (Piva: 2005, 139).

A “alma imortal dos gabinetes” é novamente crítica à “poesia de gabinete”, expressão muito usada na época: poesia no escritório, com o rabo afundado no acento em frente à estante coberta de livros. Poesia cerebral, sem sangue, sem riscos. Imortal, sem perecimento, sem vida. Poesia de gente séria, careta, cafona. Aqui também há continuidades em relação ao “Manifesto da poesia pau-brasil” de Oswald: “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida” (1990, 42).

Mas há outros comparsas que detestavam a seriedade: “[o *Times Magazine*] Está sempre me falando de responsabilidades. Os homens de negócio são sérios. Os produtores de cinema são sérios. Todo mundo é sério, menos eu” (Ginsberg: 2005, 59). São versos do poema “América”, de Allen Ginsberg. No lugar de toda gente séria, Roberto Piva enumera uma corja bem-humorada de personagens avessos ao mundo oficial. Todos os que detestam a poesia da Arcadas – referência aos poetas formados no Largo São Francisco, como Paulo Bomfim. É a poesia enfeitada de “sonhos incolores”, de “lacinhos” e das “borboletas douradas” – e voam tais borboletas em versos de Casimiro de Abreu ou Olavo Bilac. Com outras

expressões, Roberto Piva retoma a tal “mensagem lírica do mimo”, opondo à sua ternura, a violência; às borboletas douradas, o fecal: o conteúdo das latrinas.

Piva retoma o tema do fecal, mas agora na cintilação do excremento. Piva era leitor de Swift à época e com certeza havia lido os comentários de Norman Brown sobre a importância dos excrementos em sua obra. Para Brown, a visão excremental de Swift expunha a expressão de um corpo instintivo e selvagem que usava a própria “merda” como “instrumento mágico para autoexpressão e agressão” (1972, 225). O autor de *Vida contra morte* aponta que essa expressão corporal do excremento é o oposto de toda sublimação: a expressão mais espiritualizada e embelezada. A sublimação, fonte de toda a cultura, cria um desvio à satisfação mais imediata do desejo sexual, direcionando o instinto às formas socialmente permitidas de satisfação – como a arte.

O conteúdo cintilante das latrinas pode ser referência a uma poesia visceral e agressiva, direta e sexual, no extremo oposto da poesia empolada criticada no manifesto. A mesma experiência surge no “Posfácio” de *Piazzas*: “Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre consistiu num verdadeiro ATO SEXUAL” (1980, 55). Como “ATO SEXUAL”, a poesia de Roberto Piva recusa as sublimações abstratas e crava sua verve na carne.

4. Desordem

A catedral da desordem

A nossa batalha foi iniciada por Nero e se inspira nas palavras moribundas: “Como são lindos os olhos deste idiota”. Só a desor-

dem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espetáculo do Desastre. Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra a lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo box, contra a rádio patrulha pela Dama das Camélias, contra Valéry por D. H. Lawrence, contra as cegonhas pelos gambás, contra o futuro pelo presente, contra o poço pela fossa, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a bomba de gás dos funcionários públicos pelos chicletes dos eunucos e suas concubinas, contra Hegel por Antonin Artaud, contra o violão pela bateria, contra as responsabilidades pelas sensações, contra as trajetórias nos negócios pelas faces pálidas e visões noturnas, contra Mondrian por Di Chirico, contra a mecânica pelo Sonho, contra as libélulas pelos caranguejos, contra os ovos cartesianos pelo óleo de Rícino, contra o filho natural pelo bastardo, contra o governo por uma convenção de cozinheiros, contra os arcanjos pelos querubins homossexuais, contra a invasão de borboletas pela invasão de gafanhotos, contra a mente pelo corpo, contra o Jardim Europa pela Praça da República, contra o céu pela terra, contra Virgílio por Catulo, contra a lógica pela Magia, contra as magnólias pelos girassóis, contra o cordeiro pelo lobo, contra o regulamento pela Compulsão, contra os postes pelos luminosos, contra Cristo por Barrabás, contra os professores pelos pajés, contra o meio-dia pela meia-noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikovsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont (Piva: 2005, 141).

Há um clima de batalha. Batalha iniciada pelo incendiário. Depois vem a menção à frase inicial do “Manifesto antropofágico”: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filoso-

ficamente” (1990, 47). Mais que intertexto, Piva parece expor um contraponto. Coloca a desordem no lugar da antropofagia, como um valor mais fundamental. Uma desordem que nos une pelo ceticismo, pela descrença, pela falta de ilusão. Não nos une a partir da captura do real pelo pensamento sociológico, econômico ou filosófico, mas por uma via selvagem mais visceral (barbárie) e erótica. Em outras palavras, a desordem nos une não na perspectiva doura e europeia, com sua política-econômica e filosofia, mas pela via corporal e sexual. Ironicamente, Piva utiliza a expressão “bárbaro”, do “Manifesto da poesia pau-brasil”, de 1924, mas não os “bárbaros, crédulos”, e sim os céticos (ou incrédulos). Piva radicaliza ainda mais a antropofagia. E a radicaliza pela visão de Pindorama não como matriarcado pacífico do comunismo primitivo, mas como estado anárquico de guerra – sem a ilusão conciliatória das contradições.

E logo a seguir vem a menção ao “Manifesto dadá” de Tzara, com sua premente necessidade de dissolução de tudo:

Existe uma literatura que não atinge as massas vorazes. Obra de criadores, produto de uma verdadeira necessidade do autor, e para ele. Consciência de um supremo egoísmo, ou a madeira se estiolando. Cada página deve explodir, seja pela seriedade profunda e pesada, o turbilhão, a vertigem, o novo, o eterno, pelo absurdo desconcertante, pelo entusiasmo dos princípios ou pela forma como está impressa. Eis um mundo vacilante que foge, noivo dos guizos da escala infernal, eis do outro lado: os homens novos. Rudes, saltantes, cavalgantes de soluços. Eis um mundo mutilado e os medicastros literários precisando de aperfeiçoamento. Eu lhes asseguro: não existe começo e nós não trememos, nós não somos sentimentais. Nós rasgamos, qual vento furioso, a

roupa branca das nuvens e das preces, e preparamos o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição (1979, 26).⁴

Aí o elogio de uma arte violenta e desorganizadora – não aquela arte produzida para as massas, com cafunés sentimentais nos representantes da ordem estabelecida. Uma expressão artística que cria novos homens. São estes homens que desmoralizam o mundo e, tirando dele essa roupagem moral, retomam uma roda fecunda de criação, originada pela destruição: “o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição”. De certa forma, Roberto Piva retoma a crítica ao sentimentalismo e ao lirismo em poesia também sob feições dadaístas. Ao pedantismo sentimental, Roberto Piva, como Tzara, contrapõe imagens agressivas; sobre as aspirações celestes e pacíficas esparrama as chamas do incêndio (tal como Nero) e o “espetáculo do desastre”.

A partir daí Piva retoma a série de oposições. Muitas são vivenciais, simples e unívocas: “contra o futuro pelo presente”, “contra as responsabilidades pelas sensações”, “contra a mecânica pelo Sonho”, “contra o filho natural pelo bastardo”, “contra a mente pelo corpo”, “contra o céu pela terra”, “contra a lógica pela Magia”, “contra o regulamento pela compulsão”, “contra os professores pelos pajés”, “contra Cristo por Barrabás”, “contra a religião pelo sexo”. Estas oposições compõem um modo de vida, expresso de maneira instantânea e sintética.

Outras oposições são sarcásticas e gozosas. Dão seu recado e fazem rir: “contra a bomba de gás dos funcionários públicos pelos

4 Tradução de Ivo Korytowski, disponível em <http://sopanomel.blogspot.com.br/2012/01/manifesto-dadaista-de-tristan-tzara-de.html>.

chicletes dos eunucos e suas concubinas”, “contra o governo por uma convenção de cozinheiros”.

Por fim, há oposições que se movem no campo artístico: “contra Valéry por D. H. Lawrence”, “contra Eliot pelo Marquês de Sade”, “contra Mondrian por Di Chirico”, “contra Virgílio por Catulo”, “contra Tchaikovsky por Carl Orff”. Tais contrapontos denotam uma aplicação das oposições vivenciais à esfera artística: contra as formas geométricas de Mondrian, pelas paisagens oníricas de Di Chirico; ou contra o pudor anglicano de Eliot, pela devassidão pagã de Sade; e assim por diante. Com figuras como Sade e D. H. Lawrence, Roberto Piva parece salientar uma experiência erótica arraigada no corpo aberto às forças naturais mais tenebrosas.

Tal pendor pelas paixões desregradas encontra ressonância no desfecho do manifesto: “contra tudo por Lautréamont”. Lautréamont: grande crítico do humanismo, por uma radical desmoralização de todas as instituições sociais; desmoralização na forma mais visceral, recheada de perversões sexuais e devires selvagens, em metamorfoses do homem com animais.

É esse furor bárbaro e sexual que os manifestos de Roberto Piva encarnam, junto à vontade de atear fogo nas instituições morais, escolas literárias e pretensões metafísicas; de quebrar as vidraças das convicções políticas revolucionárias, por uma efervescência anárquica da desordem e do desastre.

5. “Os que viram a carcaça”

O título geral dos manifestos é “Os que viram a carcaça”. Pode ser uma alusão ao trecho final do “Manifesto surrealista” de 1924: “Já

não tremes, carcaça” (Breton: 2001, 64). Breton parodiava a bravata de Henri de La Tour D’Auvergne, visconde de Turenne (1611-1675), um dos militares mais importantes da história da França: “Carcaça, tu tremes? Tremarias ainda mais se soubesses aonde te levo”. A frase remete à reprimenda do guerreiro ao corpo que treme diante do perigo, retomando sua intrepidez e seu destemor. Em Breton, a frase se encaixa na “guerra de independência”, na qual o Surrealismo seria o “raio invisível” que permitiria vencer os adversários. A guerra por estados de distração, momentos de irrupção da imaginação, flutuações da atenção que permitiriam aquele ponto do espírito em que o tal “mundo real” e o sonho cessariam de contradizer-se: o advento da surrealidade. Os que viram a carcaça seriam guerreiros intrépidos dessa batalha da loucura sagrada contra a redução do “real” ao pensamento lógico e à consciência moral.

Mas há também um poema de *Flores do mal* intitulado “Charogne” (“carcaça” ou “carniça”, dependendo da tradução). Em um belo verão, o poeta e sua amante veem uma carcaça em decomposição numa curva do caminho. A carcaça é associada à morte, no sentido daquilo que parte para fazer algo novo nascer. Daí escorrem larvas do ventre da carcaça, como uma flor desabrochando ou um corpo se multiplicando. Carcaça pode ser signo de um tempo que morre e pare de suas entranhas a renovação ou do corpo em mutação de um iniciado que atravessa a morte ritual e sente o fluxo da vida no seu criar e destruir. De qualquer forma, a carcaça é símbolo de morte e renascimento.

Antonin Artaud, na carta em que formula a poesia fecal, dá como exemplo exatamente esse poema de Baudelaire. Também Lautréamont, em seus *Poemas* (2008), menciona “Charogne”, como exemplo da associação do amor com a morte, numa poesia cravada

no mal. Lautréamont chega mesmo a tornar carcaça um adjetivo, pois denomina como “carcaças” dois trechos de Alfred Musset que muito o impressionaram na época de seus estudos colegiais: o trecho do poema “Rolla” em que o pelicano oferece a seus filhotes o sangue do peito aberto e a desgraça do camponês que chega a casa e a encontra incendiada, com sua esposa morta. Sabe-se o quanto carcaças similares povoam os *Cantos de Maldoror*.

A impressionante polissemia intertextual da expressão “carcaça” não impede uma conotação mais simples: a carcaça como signo de um momento histórico que se decompõe. Seja qual for o sentido da expressão no título dos manifestos de 1962, Roberto Piva e seus amigos parecem ter visto a “carcaça”: seja aquela de um contexto que finda mas ainda deixa exalar seu cheiro putrefato; seja na companhia de Baudelaire e sua amante, na de Artaud e sua poesia fecal ou na batalha surrealista contra a ditadura lógica do real; seja, com certeza, na perturbação anti-humanista de Lautréamont.

6. Os manifestos no conjunto da obra de Roberto Piva

Roberto Piva foi grande criador de manifestos. Como vimos, também foi grande leitor de manifestos. O poeta faz uso desse gênero de escrita de forma apaixonante. Linguagem solta, verborrágica, tiradas engraçadas, paródias e um tom delirante. Feições comuns em sua poesia. Muitos falam que seus manifestos são poesia ou “prosa poética”. Piva, não. O poeta faz uma distinção nítida entre manifesto e poema. Em entrevista feita em 2005, Ricardo Lima pergunta exatamente sobre o lugar dos manifestos em sua produção poética e se poderiam ser considerados poemas. Piva é

direto: “Não os considero poemas, era uma outra maneira de me expressar, eram manifestos mesmo”.

Assim, se tomarmos como exemplos materiais o que o próprio poeta nomeia como “manifestos”, materiais que se multiplicaram em grande número na década de 1980, veremos algumas diferenças em relação aos poemas. A primeira e mais fundamental é que nos manifestos Roberto Piva se dedica a uma leitura crítica da realidade, com especial acento nas questões políticas, delineando posicionamentos que, em seu caso, de uma poesia vivida, redundam em reflexão sobre sua poética. Daí um linguajar mais referencial e menos imagético; daí um tom mais ácido que extático.

Em sua poesia, a partir da década de 1980 centrada nas técnicas arcaicas do êxtase, há uma distinção clara entre poema e manifesto. Em linhas gerais, os poemas remetem a experiências mágicas vivenciadas pelo poeta, ao passo que manifestos como “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio” (1983) se debruçam sobre as questões ecológicas na sociedade contemporânea ou, em textos como “Manifesto da poesia xamânica & bio-alquímica” (1992), reflexões sobre o desenvolvimento de sua poética nesse contexto. De qualquer forma, há uma complementação importante entre a criação de poemas e a redação de manifestos, como peças indissociáveis de sua vida poética. Nesse sentido, os manifestos de 1962 fundamentam uma poética posta em ação em *Paranoia*, da mesma forma que materiais como “Manifesto da poesia xamânica & bio-alquímica” (1992) ou “poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase” (1997), por exemplo, dialogam com *Ciclones* (1997). Essa complementariedade é tão intensa que Roberto Piva chega a compor um texto “meio poema meio manifesto”:

A bengala alienígena de Artaud

O mamute sem pátria
O professor membrana
O pica-pau pica tora
O orgônio letal da sociedade industrial
O presidente stanilista chefe de quadrilha
O fantasma de Stalin de Jean-Paul Sartre
Budapesteanos 50-séc. XX:
secretário-geral do PC húngaro
manda cavar o solo para construir
o metrô de Budapeste. Subsolo muito
duro. Então não eram os técnicos marxistas
que estavam errados, mas o subsolo
de Budapeste que era contrarrevolucionário.
Brasil 2004-séc. XXI:
Programa Fome Zero: contrariando
o governo, o IBGE provou que os
mais pobres nem sempre são os mais
mal-nutridos & os obesos são mais
numerosos entre os mais pobres.
O governo se apressou em desmentir o
IBGE. Taí: não são os padrecos
assessores que estão errados, mas
o IBGE & os gordos que são
contrarrevolucionários
Conclusão de Sartre: O marxismo é uma
violência idealista às coisas
O bucho do mangusto
O furor uterino da Pomba
A Laranja emplumada
O bofetão *on the road*
As ancas do navio
O carcará sem fio

meio poema meio manifesto

Templo ZU LAI

Rodovia Raposo Tavares

2004

(Piva: 2008, 138-9)

O poema começa e termina com versos principiaidos por artigos e interrompidos por texto em linguagem mais cotidiana sobre a crítica de Roberto Piva ao governo Lula e ao marxismo. Tudo acontece como se o poeta tivesse iniciado a redação de versos que desencadearam um comentário sobre a política atual. Assim, incorpora esse comentário ao texto, na condição de manifesto, e continua o fluxo de associações que dispararam a redação. É um exercício leal de escrita automática que não descarta os comentários mais cotidianos que, às vezes, invadem uma associação.

Nesse poema/manifesto, ficam claras as distinções de tema e linguagem entre ambos, assim como seu profundo entrosamento na vida poética de Roberto Piva.

Referências

- ANDRADE, Oswald. “Manifesto da poesia pau-brasil”. [1924].
In: _____. *A utopia antropofágica: antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 41-3.
- _____. “Manifesto antropofágico”. [1928]. In: _____. *A utopia antropofágica: antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 47-9.
- ARNAULD, Céline. “Périscopes”. 391, n° 14, nov. 1920, p. 6. Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/391/14/index.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2010.
- ARTAUD, Antonin. “Lettres de Rodez”. In: *Œuvres complètes*, v. IX. [1945]. Paris: Gallimard, 1979, pp. 161-98.
- _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. [1857]. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BONVICINO, Régis. “O boêmio Piva não tem papas na língua”. *Folha de S. Paulo*, 2/6/1985.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BROWN, Norman O. *Vida contra morte: o sentido psicanalítico da história*. [1959]. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 1972.

- CLEMENTE, Fabrício Carlos. *Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- COHN, Sergio. “Altero todo um ser pois que me movo”. In: _____. *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004, pp. 33-47.
- _____. *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- FARIA, Álvaro Alves de. *Entrevista de Roberto Piva para a Jovem Pan*. 1981. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4HOD3dNCK4>>. Acesso em: 10 jan. 2013.
- _____. & MOISÉS, Carlos Felipe. *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000.
- GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. [1949]. Tradução de Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- GINSBERG, Allen. “Kaddish e outros poemas”. In: _____. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. [1961]. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2005, pp. 67-151.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- L&PM. “O profeta da desordem”. In: PIVA, Roberto. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

- LIMA, Ricardo. “Poeta em pele de tigre”. (Entrevista) 2005. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/literatura_out05_robtopiva1htm>. Acesso em: 16 set. 2006.
- LYRA, Pedro (org.). *Sincretismo: a poesia da Geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MARINETTI, Fillippo Tommaso. “Manifesto futurista”. [1909]. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “Vida experimental”. In: _____. *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001, pp. 301-20.
- OHNO, Massao. “Lugar ao sol para os novos”. *Visão*, nº 20, 11 de novembro de 1960.
- PAZ, Octavio. “Poesia, sociedade, Estado”. In: _____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Salvary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, pp. 351-60.
- PIVA, Roberto. “Os que viram a carcaça”. [1961]. In: _____. *Um estrangeiro na legião – obras reunidas, volume I*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005, pp. 132-41.
- _____. *Piazzas*. [1964]. São Paulo: Kairós, 1980.
- _____. “Introdução”. [1964]. In: WILLER, Claudio. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976, pp. 75-6.

- _____. “A política poética”. *Singular & Plural*, nº 4, março de 1979, p. 76.
- _____. *20 poemas com brócoli*. [1981]. In: _____. *Mala na mão & asas pretas – obras reunidas, volume II*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006, pp. 92-117.
- _____. “Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio”. [1983]. In: _____. *Mala na mão & asas pretas – obras reunidas, volume II*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006, pp. 142-5.
- _____. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- _____. “Manifesto da poesia xamânica & bio-alquímica”. [1992]. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/piva02.html>>. Acesso em: 06 fev. 2011.
- _____. *Ciclones*. São Paulo: Nankin, 1997.
- _____. “poesia = xamanismo = técnicas arcaicas do êxtase”. [1997]. In: COHN, Sergio (org.). *Roberto Piva*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, pp. 110-3.
- _____. *Estranhos sinais de Saturno*. [1997-1999]. In: _____. *Estranhos sinais de Saturno – obras reunidas, volume III*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008, pp. 116-71.
- RIMBAUD, Arthur. “Carta do vidente”. [1871]. In: _____. *Rimbaud por ele mesmo*. Tradução de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 1996, pp. 107-15.
- _____. *Uma temporada no inferno*. [1873]. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: LP&M, 2007.

- TZARA, Tristan. “Manifeste Dada”. [1918]. In: _____. *Sept manifestes Dada; lampisteries*. Paris: Pauvert, 1979, pp. 19-35.
- VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. “Manifestos do poeta Roberto Piva”. *Fólio – Revista de Vitória da Conquista*, v. 5, nº 1, jan./jun. 2013, pp. 81-105.
- WILLER, Claudio. “As fronteiras e dimensões do grito”. [1964]. In: _____. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno, 1976, pp. 100-19.
- _____. “Teve a ousadia de criar uma geração literária”. *O Estado de S. Paulo*, 15 de junho de 2010. Disponível em: <<http://cultura.estado.com.br/noticias/geral,teve-a-ousadia-de-criar-uma-geracao-literaria-imp-,566617>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

Uma excêntrica contemporaneidade: recomposições metafóricas em Paulo Leminski

Robson Coelho Tinoco*

Em sociedades racionalmente estruturadas além da atual condição de espetacularização (Debord: 2004), as obras de arte, e entre elas, as literárias, representam todo um momento da vida cultural que não pode ser imaginado separadamente das realidades econômicas, sociais e políticas. Por serem inovadoras, algumas dessas obras tendem a dificultar uma apreensão ampla de seu variado conteúdo de construção poética. Um trabalho dessa natureza parte de experiências com a linguagem, atreladas a uma concepção de coerência muito particular, que cria suas próprias “leis de produção” (Santos: 2005). Para tanto, desconsidera a necessidade de se seguirem à risca formas preestabelecidas ou normas generalizantes de uma (pretensa) boa maneira de se escrever sem cometer grandes desvios linguístico-gramaticais.

Sob um contexto sociocultural em vias de posterior globalização, e depois de amenizados os multidirecionais experimentos de manifestos, revistas e grupos internacionais e nacionais, a sequência das duas primeiras décadas do século XX no Brasil cristalizou o apego à vanguarda da liberdade, ainda que vigiada. Vigiada pois parecia ser norma, desde a chamada segunda fase modernista brasileira, a produção de obras literárias estruturadas sob certos projetos prévios

* Professor associado do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB).

em que constituintes de meio social, raça, política etc. eram determinantes. Essa fase pode ser avaliada pela intenção de reaproveitar as “qualidades” – Mário de Andrade, anos depois do fogueatório poético da primeira fase, assume-se como “um tupi tangendo um alaúde” (Andrade: 1986) – de estilos característicos do século anterior (modernizando-o, é bem verdade, ao conferir um sentido de neorrealidade regional) e pela busca, um tanto quanto obrigatória, de certa homogeneidade no escrever: variavam-se os temas poéticos, variavam-se as histórias, os personagens, mas a grande estrutura do texto – antiparnasiana, regionalista, sobretudo – tendia a ser quase sempre a mesma. Imersa nessa formatação estilística, quanto mais homogênea uma produção, maior a possibilidade de os traços comuns aparecerem (Cohen: 1978) ou de “controles” serem estabelecidos na poesia por interesses variados:

o perigo para o poema situa-se menos no controle exercido pela razão, como acreditam os irracionalismos do corpo, do que na legitimação de um mimetismo fácil opondo sujeito e objeto, desfigurando a identidade em sua complexidade de agente/paciente dos processos de “troca” social ou ontológica, complexidade pela qual a troca é também entendida como “dom” e o dom como troca (Siscar: 2010, 326).

Quanto à poesia, deve-se considerar que boa parte da produção, neste século XXI em especial, se dá por meio de exagerada apropriação, citação e colagem de textos referenciais. Nesse aspecto, o poeta hoje tende também a ser um reescritor e menos um escritor à medida que se dedica a um tipo, ainda que original, de colagem de textos – esparsos e esparramados atualmente nesse digital ambiente

hiper informacional –, reorganizando-os sob novos contextos de expressão e forma (Perloff: 2013).

Comunicando novidades (a busca de uma nova recomposição metafórica)

A comunicação das novas formas de expressão surgiria como fruto de experiências em busca de linguagem individual (não confundir com linguagem individualizada, alheia ao momento cultural em que é manifestada) que valorizasse o esforço, o trabalho de pesquisa. Ela seria o oposto de uma linguagem pseudocomunitária ou, antes, diluída em normas gerais e impessoais de como “se escrever bem”, como “não se escrever mal” ou, sobretudo, sobre o que se escrever. Haveria, nesse processo, mudanças de paradigmas de criação e crítica literária, com o risco de uma repetição de valores, dada a opção dos críticos em mais escrever poesia do que propriamente análises críticas. Quanto a esses novos modelos de textos críticos,

na realidade, não são mudanças: são variações dos modelos anteriores. A imitação dos modernos esterilizou mais talentos do que a imitação dos antigos. À falsa celeridade temos de acrescentar a proliferação: não só as vanguardas morrem mal acabam de nascer, como se alastram como fungosidades. A diversidade resulta em uniformidade. Fragmentação da vanguarda em centenas de movimentos idênticos: no formigueiro, anulam-se as diferenças (Paz: 2013, 64).

Segundo o autor mexicano, a poesia moderna não deixa de ser produto da época em que surge, sendo assim essencialmente

crítica, ainda que nem sempre progressiva. Nesse sentido, é crítica a ponto de questionar inclusive a modernidade e o ideal de progresso. Existe, para ela e nela, um passado sem datas, que flui livre entre os tempos e desrespeita a cronologia linear evolutiva, o que, a título de exemplo inicial, na poesia do próprio Paulo Leminski reflete toda uma coloridamente difusa-cadeia-concisa de linhas temáticas intercambiantes. É assim que

o poema
na página
uma cortina

na janela
uma paisagem
assassina

(Leminski: 1985, 74)

Note-se que é importante a revalorização de uma linguagem artística que procure, por meio do que se denominou “desvios” metafóricos da língua articulados às impertinências poético-sintático-semânticas, a revelação de algo novo. A partir desse “algo” deve ser proposta uma nova maneira de produzir e ler textos literários, trabalhando mais as possibilidades de criação e recepção contidas na própria língua. Importante é a utilização de uma linguagem afastada do “grau zero de escritura, de índice quase nulo de desvios” (Barthes: 2011), aliás, característica predominante de linguagens técnico-científicas, preocupadas basicamente com o aspecto dissertativo, seja expositivo e/ou argumentativo, dos textos produzidos. Nesse trabalho, de essência poética, o poeta é “poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de ideias,

mas de palavras. Todo seu gênio reside na invenção verbal. Uma sensibilidade excepcional não faz um grande poeta” (Cohen: 1978, 54).

O poético da/na mensagem

Se houvesse um tipo de imposição para reinventar a língua que utilizamos nas mais variadas circunstâncias, seria impossível pensar em linguagem. Aliás, ela pouco seria útil se, ao nos expressarmos, a imposição fosse a de copiar e repetir frases feitas. A liberdade é a marca maior de uma linguagem, o que possibilita a expressão mais verdadeira possível dos pensamentos pessoais, marcados por aspectos sociais, culturais e históricos. Na medida em que a expressão de linguagens é dada como bem individual e livre, desde que inteligível, mais se estabelece entre emissor e receptor – de uma dada mensagem – um pacto eficaz de compreensão e troca de informações. Sendo comunicação, a linguagem deve ser composta por um discurso inteligível, sem o qual nada será efetivamente comunicado nem fantasiado: “Sem a língua – disse Hegel – as atividades da recordação e da fantasia são somente exteriorizações imediatas” (Bosi: 2008, 21).

A palavra “poesia”, em seu sentido moderno, designando categoria determinada do belo, data precisamente da época romântica, e ainda que essa época não tenha criado a poesia, pode-se dizer que a descobriu. Assim, o movimento romântico constitui o momento em que a poesia – o fazer poético – desenvolveu pela primeira vez, de maneira generalizada, uma consciência de si mesma (Löwy & Sayre: 1995). Cohen considera ainda que o verso não é simplesmente diferente da prosa, opondo-se a ela; antes de

ser não-prosa, ele é antiproza. Assim, o discurso prosaico tende a exprimir o pensamento, que é “discursivo” e desliza de uma ideia a outra, como os elos de uma corrente.

Como condição primeira, o discurso tem de, em si mesmo e livre de tendências emocionais – a entonação da voz, no discurso falado, está carregada de informação –, ser claro e informativo ao destinatário. Ao falar usando de entonações e pausas, um emissor, de certa maneira, impede seu interlocutor de fazer a recepção devida. O poema tem essa “mesma função”: incumbe-se de criar uma situação carregada de teor poético, mas gera desvios de comunicação que devem ser evitados em determinadas situações. Toda linguagem escrita tende a ser um tipo de discurso estilístico-ideológico composto por índices maiores ou menores de substância metafórica.

As várias tendências de crítica literária, ao longo da história, dos formalistas aos pós-estruturalistas e desconstrucionistas, sempre incorreram em “falhas técnicas”. Muitas delas se dão pelo desejo de desvendar em um texto informações muito mais tendenciosas do que pertinentes a um estudo do que está escrito. Muitos críticos, na busca desenfreada (e metafórica) de sempre “dizer o não dito”, terminam por analisar a poesia fazendo um novo poema. Recheiam-no com deduções e inferências que, em conjunto, compõem um outro trabalho literário (por vezes, com qualidade muito questionável) superposto ao trabalho literário que deveria ser alvo de abordagem equilibrada e atenta às “várias saídas” de análise do texto.

Deve-se avaliar o verso como elemento linguístico antigratical, tipo de desvio¹ em relação às regras do paralelismo entre

1 J. Cohen considera ainda que “a diferença entre prosa e poesia é de natureza linguística, vale dizer, formal. Não se acha nem na substância ideológica, mas no tipo particular de relações que o poema institui entre o significante e o significado” (1978, 161).

som e sentido. Elemento que se configura parte integrante do processo de significação do poema, não podendo, pois, ser considerado fora do mundo textual em que foi originariamente imaginado, com uma função poética a cumprir. A mesma preocupação deve garantir o significado como substância discursiva que estrutura o discurso poético, na medida em que o poema, enquanto linguagem, tem a função de remeter seu sentido para um dado conteúdo. Sentido e conteúdo devem se articular compondo o todo poético, considerado como substância de expressão de uma mensagem, ou seja, como coisa que existe em si mesma, resultado de expressão verbal ou não verbal.

O poeta e uma poesia para (re)ocupar espaços novos

Paulo Leminski Filho nasceu em Curitiba, Paraná, em 24 de agosto de 1944. Em 1956 ingressou como oblato no Mosteiro de São Bento, em São Paulo, onde permaneceu até os 14 anos. Participou, em 1963, do I Congresso Brasileiro de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, e a partir de 1964 começou a publicar trabalhos, alguns literários, no jornal *Última Hora* (sucursal de Curitiba).

Leminski expandiu as técnicas pós-modernistas de trabalho com a linguagem para os novos poetas dos anos 70, fossem eles marginais ou construtivos. Traçou, nessa abertura, um arco de ligação entre a poesia concreta e as novas sensibilidades não especializadas, optando por uma linguagem de rendimento comunicativo mais imediato. Leyla Perrone-Moisés o considera, como a todo artista, um tipo de formalista que, todavia, nunca foi poeta de gabinete. Para ela, suas vivências de “beatnik caboclo” e sua filosofia de “malandro

zen” são aprimoradas no uso preciso da linguagem “até chegar à cifra certa” (*apud* Góes & Marins: 2001).

Cumprida bem, sem se prender a nenhuma escola ou fórmula literária, o papel-personagem de poeta incomodado em um país tricampeão de futebol, saindo de um período ditatorial, ainda às margens da comunidade global, em que outros países se nutriam dos novos ventos tecnológicos, e da política pós-guerra. Nas décadas de 50 e 60, acontecera a súbita ascensão do Japão e da Itália como potências exportadoras de manufaturas. Da mesma forma que as telecomunicações e a informática atualmente, estava em curso uma evolução nos transportes, ao lado da introdução dos plásticos e materiais sintéticos. O Brasil iniciava seus passos globalizantes na arte e na economia, por exemplo. Esse período em que todos os países avançados, e não apenas Japão e Itália, se expandiam aceleradamente foi chamado de “anos gloriosos” e durou até 1973.

Era nessa situação mundial, marcadamente bipolar e já neoliberal, que os governantes brasileiros procuravam se espelhar, ainda que não houvesse um direcionamento autônomo. Sem espelhos que usar – sendo talvez um pouco samurai e um pouco malandro –, Leminski sempre ganha a aposta do poema, ou por golpe de lâmina – sua estrutura é cortante –, ou por jogo de cintura – seu conteúdo propõe a ideia antes da afirmação (Góes & Marins: 2001). Crítico em relação ao momento, Leminski, reaplicando a “dialética da malandragem”,² busca com suas multiproduções um novo cami-

2 Em “Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*”, Antonio Candido (1970) apresenta profunda interpretação da vida social brasileira, com base histórica num comércio duplo de interesses estabelecidos entre a ordem e a desordem, entre o permitido e o proibido.

nho de reconhecimento do país em que vivia. Reconhecimento que, desde os anos 70, frente ao modelo da agora ensaiada “dialética da marginalidade”, pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais.

Nesse contexto, não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a assumir “a promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos” (Rocha: 2004, 132). Entenda-se que aqueles anos de arbítrio, que partilhamos com os outros povos da América Latina, não podiam ser considerados como tempos de isolamento cultural. Pelo contrário, coincidem com a explosão de maio de 68 na França, que, dentre os vários desdobramentos, atingiria em cheio as formas de conduta individual. Atingiria, ainda, os modos de expressão entre as gerações dos países que sofreram seu impacto. No Brasil, por exemplo, “a abertura cultural precedeu a abertura política e lhe sobreviveu” (Bosi: 2008, 431).

Leminski possuía uma visão de linha evolutiva da literatura e considerava que, assim como a técnica ou a ciência que evoluem, o texto, o fazer literário e o ato de escrever também deveriam evoluir. A ele não interessava mais a ideia de literatura como algo preestabelecido em si mesmo ou como processo de continuidade literária. Nesse sentido, era importante que suas “coisas” não tivessem nenhum padrão dessa continuidade em relação a “isso que se chama literatura” (Leminski *apud* Vários autores: 1994, 18). Colocava-se, e à sua produção, numa perspectiva histórica, profundamente marcada pela composição joyciana de mundo e de narrativa.

Assim, apocalíptico, composto de material pronto para a combustão intelectual e de essência poética romântico-oriental, Leminski foi um marco. Poeta, filósofo, humorista, professor de

literatura, judoca, artista gráfico, fazedor de quadrinhos, compositor e tradutor de inglês, grego, hebraico, tupi, japonês, latim e russo, foi desses personagens imperdíveis pelos bares de Curitiba, cambaleando sem norte e sem porte clássico pelos trilhos de uma literatura mercantil, também submetida ao multiembate russo-norte-americano do bem contra o mal, do comunismo contra a democracia. Nesse contexto, o conto e a poesia, avalia o poeta, terminaram por representar, no Brasil, a mesma coisa que o Volkswagen representou, pode-se dizer, em termos viários. Este colocou a classe média sobre rodas e aqueles deram a todos a ilusão da possibilidade de uma carreira literária que, para Leminski, seria uma coisa bem mais complicada.

De espírito profundamente irrequieto e hiperativo, Leminski era um tipo de “zenlórico” imerso na contemporaneidade das vanguardas multimídias necessitadas de autoafirmação e reconhecimento. Transitava impassível por um irregular feixe expressivo de códigos, signos e linguagens, comunicando-se com variadas faixas etárias e processos de informação de massa ou de grupos específicos. Quanto ao citado sentido de “autoafirmação e reconhecimento”, Haroldo de Campos, em entrevista exclusiva para Ricardo Araújo (1999, 79), afirma, sobre a poesia contemporânea (em especial, sua experiência com a poesia computadorizada), que esse tipo de experiência já estava contido nas premissas históricas da Poesia Concreta. Quando esta foi lançada e elaborada, por volta da década de 50, pretendia-se, com o que se fazia, em termos de vanguarda, nas artes plásticas e na música, tanto sair do círculo fechado do beletrismo acadêmico e ligar a poesia às outras manifestações, como colocar a poesia em sintonia com o que havia de mais novo e fundamental na pesquisa científica.

A certa altura de seu “Manifesto antropófago”,³ Oswald de Andrade anuncia que “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (Telles: 2000, 346). Também oswaldiano em sua produção, mas ampliando-a em temas e estruturas, Leminski defendia uma lógica-em-duplicidade: ao mesmo tempo modernista, portanto “alógica”, e individual, “ilógica” pela cartilha do verso/poema bem composto. Quanto aos primeiros modernistas, Leminski não valorizava muito Mário de Andrade, encontrando nele o que chamou de “algumas das coisas chatas da cultura brasileira: ufanismo, ‘macumba para turistas’ e, principalmente, sentimentalismo barato” (Melo: 1998). Da obra de Mário, gostava de *Macunaíma* (romance escrito em apenas sete dias, segundo o próprio autor), mas nem tanto.

Se insistissem em sua filiação modernista, Leminski defenderia Cartesius (um dos personagens de seu “romance-ideia” *Catatau*, produzido em sete anos) como o herói de caráter demais, cuja “mui-raqitã” seria a Europa e o passado, o teorema de Pitágoras. Ainda sobre sua relação com o modernismo e a literatura brasileira que o influenciou, em depoimento de 1978 – como sempre, marcado por boa dose de humor irônico –, afirmou: “Drummond, só uma dose simples para saber que barato que dá. Cabral, por dever de ofício. Oswald, já muito tarde para alterar rumos”. É interessante perceber que esse “muito tarde” foi dito por um poeta de apenas 34 anos.

Quanto à questão “Leminski e vanguardas”, deve-se retomar a noção de vanguarda como “desvio da norma”, na reveladora

3 O poeta Oswald de Andrade e a artista plástica Tarsila do Amaral lançam, em 1925, o “Manifesto da poesia pau-brasil”, em que enfatizam a necessidade de se criar uma arte baseada nas características do povo brasileiro, “canibalizando” a crítica da modernidade europeia. Em 1928, com o “Manifesto antropófago”, Oswald leva ao extremo tais ideias, propondo “devorar” a modernidade para, então e definitivamente, impor o caráter brasileiro à arte e, em especial, à literatura.

expressão de Viktor Chklovski (1973). Esse sentido de “desvio” pode ser aplicado tanto a vanguardas estéticas quanto a vanguardas que, além do componente estético, são formadas por questões políticas, religiosas etc. Tais vanguardas possuem, em sua composição básica, um forte elemento desviante, que promove desde suas manifestações públicas até sua condição existencial de grupo(s) social(is). O desvio concerne a uma postura frente à norma social vigente (das décadas de 70 e 80), à crítica em relação a um determinado cânone estético. Assim, a vanguarda estética representaria um desvio em relação a um “mundo artístico-intelectual”, tal como o definiu Howard S. Becker. No caso de uma vanguarda como a contracultural, com seu ápice na década de 70 – composta por elementos estéticos, industriais, políticos, econômicos, ecológicos, psicofísicos etc. –, o sentido de desvio extrapola o nível de produção de obras, ou pensamentos, e se instaura no dia a dia do indivíduo.

A contracultura, nesse sentido, pode ser definida como manifestação esteticopsicossocial em que – e isso é evidente – vida e obra surgem como elementos por vezes conflitantes, mas inseparáveis, em qualquer situação (Risério: 1990). No caso de Leminski, aqueles dois desvios agem concomitantemente, estruturando-se um no outro, e sua trajetória literária, ou multiartística, é resultado do intercâmbio desse desvio duplo, às vezes até ambíguo.

A expressão da metáfora como língua comum

“Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS”.

João Guimarães Rosa

A metáfora, ou mudança de sentido, é a transmutação do sistema ou paradigma. A figura é um conflito entre o sintagma e o

paradigma, entre o discurso e o sistema, de conformidade com suas leis e nada mais faz que atualizar suas virtualidades. O discurso poético inverte o sistema e, nesse conflito, é o sistema que cede e aceita se transformar, o que vai ao encontro do conceito de poesia, na expressão de Paul Valéry, da “linguagem dentro da linguagem” – o novo reescrito sobre o velho. Em sua expressão de elementos sensoriais, como sentido, visão, tato, cores, a poesia moderna, em tese, usaria de metáforas para possibilitar a passagem do abstrato para o concreto, quando, na verdade, muitas metáforas promovem uma substituição do concreto pelo concreto:

Corusca a lâmina jalde do grande sol carrasco
Ante a guarda régia
Dos girassóis guerreiros escamados de ouro.

(Menotti del Picchia: 1978)

A metáfora pressupõe trabalho intelectual caracterizado pelo exercício de pesquisa que busca na construção de imagens a criação/veiculação do inusitado, sendo “basicamente, subjetividade criada no trabalho mental de apreensão” (Câmara Jr.: 2004, 181). A metáfora se baseia no pressuposto da alternância de duas séries de representações, uma da realidade nominada em sentido próprio e outra da realidade nominada em sentido metafórico.

Paulo Leminski trabalha a presença dessa “alternância” como característica marcante de suas obras. Trabalha-a com a intenção de revelar a capacidade da língua de gerar construções linguísticas novas e, com tais construções, buscar, sem nenhuma preocupação se tal processo vai se estabelecer ou não, a possibilidade do leitor de se integrar à obra lida de maneira mais participativa e receptiva. No

conjunto dessa integração obra x leitor, revela-se a intenção de uma comunicação efetiva promovida pelas experiências mundo-vida do autor, contando com as experiências do leitor. Seus poemas dificilmente serão compostos por deslocadas “metáforas fossilizadas” porque, mesmo quando “metáforas comuns”, essas criações estarão recompondo um todo textual metafórico que tende a ser abrangente e revela criativamente o contexto em que estão inseridas como forma de integração entre texto imaginado, ideias do autor, texto produzido, leitura do autor e leituras/apreensões do leitor.

Tal estrutura textual leminskiana – como novidade involuntária de criação – tende à singularidade de associação de ideias/imagens que geram/despertam a atenção do leitor, integrando-o ao texto lido, à linguagem nele proposta. Linguagem que não se esgota no que diz, nem no como se diz:

o p que
 no pequeno &
 se esconde
 eu sei por q

 só não sei
 onde nem e

(Leminski: 2013, 33)

Os estudos sobre a escritura poética de Leminski devem levar em conta, como ponto central de análise, a discussão de que nele as metáforas não se limitam ao nível meramente lexical. Assim posto, estabelece-se para o poeta que essa figura não é simples construção gramatical realizada por palavras de significados diferentes gerando “associação inusitada”. É importante, assim, reaplicar criativamente o conceito de construção metafórica como elemento básico na pró-

pria estruturação da “coerência marginal” de um texto, revelando em cada imagem a intenção criadora do poeta.

As metáforas reinventadas em uma poética difusamente centrada

Leminski desenvolvia uma sintaxe metafórica que, ao mesmo tempo que era televisiva, descontínua, focada em núcleos de imagens rápidas e bombásticas, era composta por uma lógica subjetiva e neorromântica: cantava a pessoa *da-modernidade* falando da pessoa *de-sempre* – ser sentimental, por condição existencial. Com muita facilidade imprimia aos poemas, no geral, uma circunstância de projeção de slides e, reduzindo-os a algumas palavras, explodia por eles toda a força lírica da emoção de ser apaixonado pela vida, pela criação e pelo ser humano. Cultuando os clássicos, “as obras-mãe em que as outras se diluem”, como dizia, desbravava o desconhecido da função poética não como marginal, mas como intelectual excêntrico, guinado a essa condição pelo seu romantismo pós-lírico, fundado em metáforas simples:

A morte, a gente comemora.
No meu peito, cai a Roma,
que caída embora,
nenhum bárbaro doma

(Leminski: 1991, 78)

não creio
que fosse maior
a dor de dante
que a dor

que este dente
de agora em diante
sente

(Leminski: 1985, 28)

dois namorados
olhando o céu
chegam à mesma conclusão
mesmo que a terra
não passe da próxima guerra
mesmo assim valeu

(Leminski: 1999, 147)

Ao comentar a poesia de Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda avalia que o mundo visível pode fornecer as imagens de que é feita sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se de modo sempre imprevisito, talvez até mesmo pelo próprio poeta (Melo, 1998). Nesse sentido, Leminski legou aquilo que se pode chamar de “espontaneísmo orientado”, atingido através do completo domínio dos meios poéticos e de total predisposição ao poema. É no estranho poder metafórico de absorver o visto – processo subjetivo integrando espírito e visão – que vive a contribuição inovadora de Leminski, que nunca se privou de declarar algumas diretrizes de sua técnica. Como força ou não de sua expressão, mas ao contrário dos louvores de alguns poetas pelo dilema do “papel em branco”, Leminski propõe a revelação metafórica do poema por dentro:

motim de mim (1968-1988)

xx anos de xis,
xx anos de xerox,
xx anos de xadrez,

não busquei o sucesso,
 não busquei o fracasso,
busquei o acaso,
 esse deus que eu desfaço.

(Leminski: 2013, 256)

Ao reafirmar sua predisposição ao poema, como reação metafórica planejada ao que vê e sente, pode-se ver-ler-sentir em Leminski, como crítica poética, que “a palavra escrita é a verdadeira alma do homem que pensa em ocidentês. Ao contrário do que pensa McLuhan, ela vai mais e mais competir com a televisão” (Pignatari: 1995, 16). É nessa leitura que o poeta reafirma a necessidade do exercício poético incansável:

[...]

bashô disse: não siga as pegadas dos antigos.
 procure o que eles procuraram.

eles procuraram a poesia, vamos procurá-la. à nossa moda.

[...]

precisamos tirar a poesia da vertigem/miragem do novo, novo, mais
 novo, mais, mais...

[...]

como canta roberto carlos: de que vale tudo isso,
 se você não está aqui?

[...]

desestatizar o poema: desestatizar os veículos (livros, revistas, jornais)
 e ambientes (sala, galeria, show)

(Leminski: 1999, 109-17)

O poema leminskiano, com metáforas de fundo alegórico-existencialista e ao resvalar pela linha modernista de um “parnasiano

chique”, é construído para ousadamente ridicularizar suas possibilidades (Góes & Marins: 2001), engajando-se naquilo que Sérgio Buarque de Holanda chamou de “rebelião contra as formas convertidas em fórmulas” (*apud* Melo: 1998) em Bandeira. Assim, uma situação compõe a forma, que na maioria das vezes é realizada por um conjunto de metáforas em frases bem arquitetadas, ambíguas, opacas, “vestidas” em metros comuns, com uma sonoridade profundamente presente. O poema rompe as frases/imagens que aparentemente são rasas, inequívocas, claras, e é assim que a linguagem

Parece coisa de pedra,
 alguma pedra preciosa,
 vidro capaz de treva,
 névoa capaz de prosa.
 Pela pele, é lírio,
 aquela pura delícia.
 Mas, por ela, a vida,
 a mancha horrível, desliza.

(Leminski: 2013, 219)

Acrescente-se o claro-difuso sentido neorromântico de um lirismo marginal às imposições das vanguardas, sobretudo as da década de 70 (Löwy & Sayre: 1995). Tal sentido amplia o processo de construção de base metafórica, centrado na necessidade de concentração e reflexão do eu lírico, no estrato poético de diversos assuntos, como história, religião, crítica social etc., enquanto maneira, ou variação, de enriquecimento do “material” trabalhado:

o esplêndido corcel
 vê a sombra do chicote

e corre, esplendores do cavalo
em labirintos de crina
[...]
e o coração no peito
feito um pião dormindo!

(Leminski: 1991, 55)

de repente
vendi meus filhos
a uma família americana
[...]
só assim eles podem voltar
e pegar um sol em copacabana

(Leminski: 1985, 84)

Como já visto, no período aqui abordado da produção de Leminski – décadas de 70/80 do século passado –, em vários países do mundo, e pelo já conhecido processo de efeito-causa, também no Brasil, se instaura uma espécie de onda neorromântica, que anuncia e oferece às pessoas – talvez como marca epocal, talvez como sinal de protesto – “novidades” como, por exemplo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, a ecologia, o orientalismo, o movimento feminista e o pansexualismo, enquanto manifestações de uma crítica assumida – de maneira consciente ou não – contra os *status quo* então estabelecidos.

Leminski, marginalmente integrado a tudo isso, entrega-se às metafóricas influências concreto-líricas de Donald Keene e Haroldo de Campos, em que o método ideogrâmico é peça-chave de uma estética vanguardista que se assume como nova fé pelos conceitos e linhas estéticas mais radicalmente inovadores:

SIGNO
 SIGO
 NA NOITE
 O DESTINO

 SER AQUILO
 QUE A SOMBRA
 QUIS
 PARA NOIVO

(Leminski: 1985, 120)

simples
 como um sim
 é simples
 mente
 a coisa
 mais simples
 que ex
 iste
 assim
 ples
 mente
 de mim
 me dispo
 des
 (aus)
 ente

(Leminski: 1991, 27)

Nessa nova vertente de produção, *haikamente*, a fulminante produção poética de Leminski assimila as conquistas da poesia concreta (Franchetti: 1994), de certa maneira retomando a “brincadeira metafórica”, articulando-a a uma inspiradora noção coloquial e humorística do modernismo brasileiro da 1ª fase:

SÍ LA BA
MIM
PA LA VRA
SEM
F I M
F I M
F I M

(Leminski: 1985, 135)

se
nem
for
terra

se
trans
for
mar

(Leminski: 1985, 126)

hai-cai: hi-fi

I.
chove
na única
qu'houve
cavalo com guizos
sigo com os olhos
e me cavalizo
de espanto
espontânea oh
espantânea

(Leminski: 2013, 161)

Na poética de Leminski, o sentido metafórico de excentricidade neorromântica se reconstrói por meio de uma singular composição conteúdo x forma, em que tal poética pretende representar – sem que ele se preocupe se vai conseguir isso ou não – a literatura nacional redesenhada por temas contemporâneos, fundados em uma condição expressiva hiper-real e sempre em ebulição na forma apresentada (Moriconi: 2002).

Essa reconstrução se dá às margens de uma diluída sensibilidade individual – super contemporânea – que se exercita na criação de um acaso de causalidades digitalizadas, na maneira como as lógicas do artístico se encarregam de transformar a controlada geração de acasos dados pela programação (Santos: 2005).

Tal expressão contemporânea se dá por meio da articulação a uma produção moderna de essência surreal e metafórica (Merquior: 1996; Assunção: 1991; Campos: 1991). Nesse recorte multifocal é latente o prazer pela estrutura lírico-poética (trans) formadora + inovadora como revelação revolucionária de si mesma. Assim,

eu
tão isósceles
você
ângulo
hipóteses
sobre meu tesão
teses
sínteses
antíteses
vê bem onde pises
pode ser meu coração

(Leminski: 1985, 117)

quando eu vi você
tive uma ideia brilhante
foi como se eu olhasse
de dentro de um diamante
e meu olho ganhasse
mil faces num só instante
basta um instante
e você tem amor bastante

(Leminski: 1991, 122)

Leminski traz em sua produção a “manifestação de articulação” entre o moderno, já paralisado num passado próximo, e o contemporâneo, em constante movimento rumo ao futuro. É naquele “novo” contexto socioartístico dos anos 70 e 80 que explode o metafórico neorromantismo de Paulo Leminski, aqui considerado como tipo de romântico excêntrico, com seus poemas breves, mas profundos; repletos de metáforas escorregadias, mas bem plantadas no solo dos versos.

Junto a ele, compondo um grupo disforme, mas compacto, lembre-se ainda – séculos XX e XXI afora – de Murilo Mendes, Manoel de Barros, Cora Coralina, Arnaldo Antunes, entre outros. Neorromânticos excêntricos, cada um à sua maneira, em seus protolugares, com seus poemas apontando novas direções de temas românticos e(m) estruturas particulares, postados às margens fluidas de um centro canônico literário estabelecido por especialistas de várias tendências de valores e juízos – fluidos –, imersos nessa moderna sociedade líquida (Bauman: 2001). Esses poetas são – e Leminski converge para si tal conjunto de poéticas –, com sua visão metaforicamente lírico-telúrica, corrosivamente desmascaradora de arte e de mundo, com sua busca do simples dentro do com-

plexo, os perenes refundadores de uma mutante, mas verdadeira, “tradição poética” nacional, plantada na contemporaneidade deste espectro hiperfluido do século XXI.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *De pauliceia desvairada a café*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ARAÚJO, Ricardo. “Poesia visual”. In: _____. *Poesia visual – vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ASSUNÇÃO, Ademir. “Leminski: dor e rigor em seus últimos poemas”. *Jornal da Tarde*. Caderno Artes e Espetáculos. São Paulo, 29 de março de 1991.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma leminskiada barrocodélica”. *Folha de S. Paulo*. Caderno Letras, p. G4, 2 de setembro de 1991.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, São Paulo: USP, 1970, pp. 67-89.
- CHKLOVSKI, Viktor et al. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- FRANCHETTI, Paulo. “Notas sobre a história do haikai no Brasil”. *Revista de Letras*. São Paulo, UNESP, n° 34, 1994, pp. 197-213.
- GÓES, Fred & MARINS, Álvaro (orgs.). *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEMINSKI, Paulo & BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário – cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MELO, Tarso M. de. “Leminski e as gerações futuras”. *O Povo*. Caderno Sábado. Fortaleza, 7 de fevereiro de 1998.
- MENOTTI DEL PICCHIA, Paulo. *Entardecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1996.
- MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- RISÉRIO, Antônio. “Leminski e as vanguardas”. *Revista Bric a Brac*. Brasília, nº IV, 1990, pp. 11-3.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea (ensaio)”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 29 de fevereiro de 2004.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. “Condições de contorno e embates da poesia digital”. In: JOBIM, José Luiz (org.). *Literatura e informática*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- VÁRIOS AUTORES. *Paulo Leminski*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

CAIRO TRINDADE & EDUARDO STERZI

**“Sem abertura para a alegria,
não existe poesia na escrita; existe morte”**

Cairo Trindade apareceu para valer no início da década de oitenta, quando criou a Gang Pornô, fez Strip-tease Literário – uma performance com passeata nudista nas areias de Ipanema – e, juntamente com companheiros como Eduardo Kac, publicou a coletânea *Antologgia*. De lá para cá, se firmou como transgressor contumaz, experimentalista em tempo integral e inimigo feroz de todas as barreiras, a começar por aquela que separa o popular do erudito.

Se há alguma constância nesse ser sempre em trânsito, talvez devamos procurá-la na linguagem descarnada, direta, aproximativa, a criar um efeito de corpo a corpo mediante o qual nos sentimos per-tíssimo do poeta. A mesma sensualidade tonifica temática e forma, conforme sintetizou Carlito Azevedo: “coisa espantosa: / nos versos de cairo / a língua portugoza”.

Vê-lo esvoaçante pelas ruas do Rio, assistir a uma de suas movimentadas performances em saraus ou acompanhar uma das sessões da oficina literária que mantém em casa leva a pensar que, em seu sentido mais profundo, “vida literária” significa a mais resolvida cópula entre escrita e existência. Tais inquietude e inteireza marcaram as respostas que Cairo deu às perguntas que lhe dirigimos durante a primeira mesa-redonda do V Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, realizado em 2014.

A nosso lado se encontrava Eduardo Sterzi, que ingressou no campo da escrita como jornalista, tendo depois investido numa

formação acadêmica que lhe permitiu pesquisar a poesia desde a Idade Média até a contemporaneidade, passando pela modernidade. Hoje, leciona Teoria da Literatura na Unicamp e lista numerosos ensaios sobre autores como Dante, Sousândrade, Drummond e Augusto de Campos.

O ex-jornalista e o atual ensaísta se pronunciaram na conversa, que, no entanto, privilegiou sua produção poética. São de sua autoria os volumes de versos *Prosa* (2001) e *Aleijão* (2009), cujas composições podem se mostrar brutas, corrosivas e mesmo violentas, para permanecerem em nosso espírito como textos trabalhadíssimos, nos quais o enfoque do labor ilumina as buscas empreendidas e rende poemas memoráveis.

Outra dimensão a enriquecer a persona de nosso convidado é a atuação política, que inclui desde a participação em manifestações até o uso de artilharia cerrada em fronts como o Facebook. Evidentemente, essa familiaridade com a internet fomentou também reflexões sobre o processo de escrita e publicação pelas redes sociais.

Como o leitor deve imaginar a partir dos rápidos perfis traçados acima, o diálogo foi dos mais honestos e vivos. Ainda assim, certamente partilhará conosco a surpresa de ver a entrega escancarada à literatura e o cultivo corajoso da iconoclastia se mostrarem tão basilares que conseguem transformar as evidentes diferenças em dínamos de uma conversa camarada, consistente e extremamente agradável.

Anélia Pietrani

Anélia – *Para elaborar as perguntas, recorri a livros de nossos dois poetas e recolhi inquietações que atravessam os versos. Do Cairo, tomei de empréstimo um poema inserido em Poezya, que porra e essa? (2011), obra de título bastante sugestivo. Segue o poema:*

inutensílios

praga do pragma

poesia é inútil? sim,
 como o amor, como o latim,
 a esperança e o esperanto.
 e tão necessária quanto.

*não basta desnudar a palavra.
 é preciso penetrá-la. e fazê-la gozar.*

poesia é fodamental

Do Eduardo, eu destacaria, de seu livro Aleijão (2009), o poema “Casa de detenção”, que evita o enquadramento em qualquer gênero e constrói a pergunta: como escapar ao cárcere do nome? À mesma indagação associo o poema “Personagens”, cuja estrutura está centrada na palavra e nos desdobramentos do nome “Eduardo Sterzi”. Segue “Personagens” na íntegra:

Eduardo Stenzi
 matou-se aos 18.
 Não resistiu à “paixão”.
 Estava na moda.

Eduardo Strezi,
 príncipe dos poetas
 desdentados,
 afogou-se no Adriático.

Dois ou três amigos seus
derramaram
óleo
no ponto suposto da morte
e deitaram
fogo ao mar.

Eduardo Sperb,
cujo fraque “foi motivo de destaque”
nas colunas sociais,
mal completou um mês de casado.
Denise o deixou por um uruguaio.

Eduardo Strazzi
morreu de tristeza.
Assim, pelo menos, suspeita sua mãe,
que, no entanto, não diz a ninguém.

Edoardo Stronzo,
o idiota da aldeia,
o bobo sem corte,
o filho do delegado: que presente trouxemos para ele
da viagem?

Eduardo Steso
sofria de nanismo severo.
Tentou todos os tratamentos.
Desistiu.
Adoeceu
de outra doença.
Definhou.
Está desenganado.

Eduardo Stesso
sempre foi confundido com seu gêmeo,
Roberto.

Pensou em pintar os cabelos
ou fazer plástica.
Consultou os amigos,
que desaconselharam.

Eduardo Esteves:
assim se chamava o técnico
do time de futebol
do Clube de Regatas.
Era pseudônimo.
Seu nome verdadeiro: Mario Babbo Natale.

Eduardo Stern
dizia-se parente de H. Stern,
“e não muito distante”.
Atormentava os netos com a informação duvidosa e reiterada
sempre que passava em frente à loja
de Copacabana.

Eduardo Stereo:
previsivelmente, DJ.

Eduardo Stecco,
financista, 53 anos,
diz não saber o que é crise.
No ano passado, enquanto os outros perdiam
na Bolsa, só ele ganhava. Seu segredo?
Não conta a ninguém.

Eduardo Esterco,
brilhante orador,
culto, simpático.
É prejudicado pelo sobrenome, que já tentou mudar.

Eduardo Stretto,
regente da sinfônica de sua cidade,

acredita que nomes condicionam destinos.
Escreveu um livro a respeito, mas não encontrou quem publicasse.

Eduardo Strezzi
recebe frequentemente correspondências
em que o seu nome aparece
com apenas um z
ou, pior, com dois ss.

Eduardo Estéril
tem cinco filhos bastardos.
A mulher sabe de dois. Dos outros dois, desconfia. Do último, nada.

Edoardo Stento,
engenheiro de Milão,
tem uma casa de campo na Toscana. Está alugada
para um escritor norueguês que
há dois anos
não escreve uma linha, cansado de ser um clichê,
impossibilitado de não o ser.

Eduardo Stenio,
ator, desempenhou magistralmente o papel de Prospero
na última montagem do grupo Qual.
Seu nome foi cogitado para todos os prêmios.
Não ganhou nenhum.

Edoardo Strozzi
é talvez mafioso.
Comenta-se.
Ninguém confirma.
Seja como for,
melhor deixá-lo em paz.
Passa todos os dias
sentado à porta
do “estabelecimento”.
O que é que vendem lá mesmo?

Eduardo Stervi,
homeopata, mudou-se para a Austrália,
onde vive sozinho. Seu sonho é conhecer
a Grande Barreira de Corais.
Pratica o montanhismo.

Eduardo Straz,
perdido que só.
Perdeu tudo o que tinha no bingo.
A filha não o quer ver nem pintado.

Eduardo Estêncil
espalhou flyers divulgando seus serviços
entre os frequentadores do Espaço Unibanco.
Passaram-se dez dias, e nenhum telefonema.

Eduardo Streb,
filho de alemães,
estuda no colégio canadense.
Aos quinze, fará intercâmbio
e perderá a virgindade.

Eduardo Esterházy
diz ser conde,
mas vive de investimentos
na indústria pornográfica.
Namorou uma atriz
que lhe passou aids.
Ele ainda não sabe.

Observo que há um jogo entre o nome e as mudanças no corpo significante do nome que produz um vigoroso efeito literário, fônico e semântico. Destaco a palavra “nome” porque não só na obra de Eduardo notamos a presença do nome “Eduardo Sterzi”, mas também nos textos de Cairo o nome “Cairo”

passaia literariamente. Conjugando as indagações, pergunto: poezya, que porra é essa, com “z” e com “y”, em que prendo ou liberto meu nome?

Cairo – “Pragma” é uma abreviatura de “pragmatismo”. No momento em que o poeta se descobre preso a várias situações e fatalidades da vida, como família, nome e outras limitações, surge a necessidade de libertação disso tudo. Não é só Fernando Pessoa que tem heterônimos. O poeta pode ter personas, sem nomeá-las. A cada poema que escrevo, me sinto um outro em mim. Ontem, eu estava lendo o livro *Papos contemporâneos 1*, organizado pelo Dau Bastos, em que, entre outras pérolas, o Ferreira Gullar diz que do poeta não se pode exigir coerência. Realmente, impossível! Porque cada poema vem de um estado de espírito. A não ser aquele poeta programado, que tem uma poética que não vou chamar de linear, mas que se aproxima da poética de um João Cabral de Melo Neto, para quem o projeto poético era para a vida inteira – não é o meu caso: sou anarquista, graças a Deus! A cada poema, sou um; tenho essa necessidade, inclusive.

Quanto à “poezya”, com “z” e “y”, não é nada novo; é quase um plágio de mim mesmo, porque nos anos 80 eu escrevia poesia com “u”, “y” e “z”: “puizya”. É uma forma de assumir a liberdade e fazer outros tipos de poesia, sempre experimentando.

Em relação ao nome, brinco muito com isso porque sou uma pessoa, mas são vários os personagens. Ninguém é sempre o mesmo, e isso não acontece só com o poeta. Acredito que vocês também não são a mesma coisa sempre. A poesia é um exercício de liberdade que um anarquista como eu pode exercer e vivenciar mais ainda do que uma pessoa normal, digamos assim. Porque acho que nenhum poeta é muito normal. Só em decidir ser poeta já há certa loucura.

Mas a poesia é um compromisso social, é uma coisa séria, e, ao mesmo tempo, é uma grande brincadeira. No poema “Labirinto”, listo uma série de prisões a que todos estamos condenados – “preso a meu corpo, preso a meu peso, / preso ao presente e meu desespero, / preso a meu ego, preso a meu preço, / ao que carrego e ao que careço” – e, no final, “tenho as chaves e as algemas, / e, entre grades que eu invento, / me liberto no poema”.

Anélia – *E quanto a você, Eduardo?*

Eduardo – O Cairo já deu as grandes respostas. Vou parafraseá-lo e tentar pensar um pouco sobre como isso acontece no que escrevo. Na verdade, acho que é exatamente essa posição ambígua o que enfrentamos quando nos relacionamos com a poesia. Porque a poesia, sobretudo a poesia dos últimos séculos, sempre coloca a questão de uma relação com a subjetividade, ainda que o nome do poeta apareça fortemente desde a Idade Média, que é o início da grande modernidade. Na modernidade, o nome nunca aparece como tal. Quando aparece, já não é o nome exato do poeta, é outro. Ainda há pouco, ao ser convidado a vir compor a mesa, fui apresentado como dublê de escritor e alguém que reflete sobre literatura. De fato, não tenho como não voltar às coisas que li, às coisas que estudei. Gosto muito de citar a passagem de Dante em que o nome dele aparece pela primeira vez. Na literatura, isso acontece com alguma frequência, porque há poetas que trabalham com o nome; mas, na *Divina comédia*, o nome aparece não pela boca do autor, não é ele que se nomeia Dante. No momento em que Dante reencontra Beatriz próximo ao Paraíso, eles dialogam e, quando ela pronuncia o nome “Dante”, é para censurá-lo:

“Olha, você fez tudo errado; você jogou sua vida fora; você está fora do caminho. Vim aqui para te resgatar, vim te buscar”. Acho que, em alguma medida, é ainda o que se faz. O poeta, quando escreve seu nome, escreve sempre a partir de um ponto de vista que não é completamente o seu. Forja um outro ponto de vista no poema, de modo que haja uma dissociação entre o nome e o que seria a subjetividade, a personalidade ou a individualidade. Na modernidade, apesar de todas as mudanças, o fato de que há sempre um espaço de dissonância entre o nome e a subjetividade a ele correspondente é uma constante. Há uma abertura entre o nome e a coisa, eles não fecham muito bem. Voltando ao poema “Personagens”, conjugando sua leitura com a de “Casa de detenção”, percebe-se que meu nome aparece o tempo todo, sem de fato aparecer nenhuma vez. Digo nenhuma porque o nome nunca aparece exatamente como é. Vou fazer uma inconfidência, vou contar aquela coisa que se conta justamente porque não explica nada: contar de onde parte o poema, de onde vem a ideia. Contamos porque não explica nada.

Anélia – *Porque o texto já é texto.*

Eduardo – Exatamente! Quando vira texto, já é outra coisa.

Anélia – *Mas somos curiosos.*

Eduardo – Acredito que saber de onde vem o poema é bom para conhecer como funciona o pensamento de quem está escrevendo, ver como se pode partir do elemento mais banal, aparentemente sem importância, e fazer esse elemento ganhar relevância. Vinte

anos atrás, eu trabalhava no setor de literatura de um jornal e recebia muita correspondência. Chegavam muitas cartas, muitos livros e, invariavelmente, meu nome aparecia errado. Sempre! “Eduardo” costumava vir certo, mas às vezes até ele vinha errado. Como quando misturavam o nome de meu colega Leandro e o meu: surgia um “Leandro Sterzi”. Só nessas ocasiões o sobrenome “Sterzi” aparecia grafado corretamente. Essas correspondências me convenceram de que o nome é completamente arbitrário. Alguém me deu o nome de batismo, assim como cada pessoa que me mandava uma carta ou livro me dava um novo nome, ainda que fosse o mesmo. O significado, percebia eu, nunca era precisamente o mesmo.

Ao longo do tempo, a lembrança daquele acúmulo de correspondências com o nome errado voltou com alguma frequência, até que retornou na forma dessa ideia de personagens para compor um poema de várias narrativas, que cria diferentes possibilidades de vida. A partir desse dado muito elementar, trivial mesmo, consigo viver ou pensar em algumas possibilidades de vida que não vivi, mas que todos trazemos dentro de nós. A libertação do cárcere do nome passa por isso também, por esse exercício de ficção implícito em toda a literatura, inclusive na poesia, e que muitas vezes é esquecido. Quando frisamos os aspectos de identificação entre o poema e a subjetividade, tendemos a abafar a relação entre o poema e a ficção. Precisamos ficcionalizar ou imaginar aquilo que somos, sem acreditar que exista aquilo que somos completamente, porque não existe isso. Uma das grandes sacadas da poesia é nos ensinar de forma jocosa, de modo que não haja compromisso de verdade – porque ela não tem compromisso com a verdade –, que nossa vida é jogada na base da imaginação, na possibilidade de nos

reinventarmos o tempo todo. Daí podermos viver, mesmo que seja no âmbito do poema, aquelas vidas que em nossa vida limitada – porque todas as nossas vidas têm sempre limite temporal – não poderíamos viver.

Anélia – *Aproveitemos o humor do poema do Eduardo para perguntar: como conjugar graça, riso, rebeldia, espalhafato, foda fundamentalidade, seriedade e reflexão? Faz sentido esperar tudo isso da poesia?*

Cairo – Humor é fundamental. Mesmo quando estamos revoltados com o mundo, se não temos uma certa dose de humor, o suicídio é a melhor solução. O que nos salva, a pequena luz que ainda resta, é o humor. Então acho que... acho, não! Não acho nada! Não tenho certeza alguma! Apenas estou à procura. Quando digo que a poesia é foda, jogo com os diferentes elementos: é fundamental para minha sobrevivência neste mundo, é mental e é foda nos dois sentidos... É foda no sentido prazeroso, mas também porque é foda viver, tanto no Brasil quanto em qualquer outro lugar. Não acredito que exista paraíso e, ao mesmo tempo, minha luta constante é buscá-lo. A cada poema em que coloco um ponto final, me sinto um pouco no paraíso. O poeta é um jogador que atua sempre nos extremos, para tentar se situar e se manter, de modo a fazer novos poemas e pirar novamente. É um ciclo necessário e, ao mesmo tempo, absolutamente desnecessário, afinal ninguém precisa de poesia. Poesia não vale nada, não serve para nada, mas é necessária. Entre o inútil e o necessário, gosto das inutilidades. Não das inutilidades de que fala o poeta Manoel de Barros, mas das que falava Leminski há quarenta anos. Adoro o Manoel de Barros, mas não tenho tempo para pro-

curar lixinhos e caquinhos de vidro. Existe um lixo grande e muito perigoso no mundo. Quando chegar à idade dele, talvez eu procure as miudezas, as pequeninas coisas da vida. Agora, estou preocupado com as grandes. Quer dizer, não sei também se são grandes, porque a medida de cada um é tão subjetiva... Sei que a poesia é o que me sustenta, então, ao mesmo tempo que é grandiosa e necessária, é tão pequena, para tão poucos... Acho que vou acabar louco.

Eduardo – Para mim, a questão do humor é importante, embora sua presença em meus poemas seja um pouco estranha. É um humor nem sempre reconhecido como tal, pois às vezes traz uma ironia conjugada a coisas muito violentas. As pessoas não veem comicidade e há até quem ache tudo pesadíssimo.

Anélia – *É o que talvez se encontre em versos como:*

CUIDADO AO CÃO
que morde dentro

Eduardo – Aí, a mudança de uma só preposição transforma o sentido, o lugar, a atitude, tudo. Ao longo do livro, há várias coisas assim. A esse propósito, gosto de lembrar de um precedente bastante conhecido, mas que acho sensacional, e que ajuda um pouco a liberar quem escreve: Kafka lia *A metamorfose*, que é um texto terrível, às gargalhadas, e as pessoas ficavam sem entender por que ele estava rindo.

Cairo – Outro que também fazia isso era Tchekhov. Escrevia comédia, para o público rir, mas todo mundo ficava seríssimo, abaladíssimo.

E ele ficava putíssimo da vida de ninguém enxergar humor ali, em suas peças de teatro.

Eduardo – Tenho um amigo que é o contrário: queria escrever tragédias e inventa comédias fantásticas. Eu o considero genial por isso. É legal quando se cria uma imprevisibilidade, inclusive para você mesmo. Agora, não acho que humor e reflexão estejam separados. A reflexão sempre passa pelo que podemos chamar de humor. Podemos até mesmo falar de uma pulsão cômica que comparece nos textos, nos usos da linguagem, das imagens. Levamos a reflexão mais a fundo quando nos abrimos a essa tendência, que está sempre presente. Sabemos que a ironia é uma das tantas formas de dessubjetivação, de colocar em dúvida o que temos como muito certo: o que somos, o que pensamos e nosso lugar no mundo. Por meio da ironia, podemos refletir mais do que parados numa posição de absoluta seriedade.

Outro elemento que a seriedade tenta esconder é o corpo. A poesia não é qualquer uso da linguagem, mas aquele em que o corpo se joga o tempo todo, nos elementos mais fundamentais. Não existe poesia sem ritmo, por exemplo. O ritmo é um fenômeno ligado a um determinado uso corporal da linguagem; não é a linguagem escrita de qualquer forma, mas dentro de uma determinada pulsão e pulsação. É como se o poeta inscrevesse seu corpo no texto. Isso aparece nitidamente na poesia falada, está em potência na poesia escrita e acontece também, ainda que de outra forma, na poesia visual. Ao eliminar os traços mais reconhecíveis de musicalidade e ritmo, a poesia visual cria uma outra forma de presença material, que também é corpórea e nos diz primeiramente aos olhos.

Anélia – *Em que momento vocês percebem que conseguiram forjar a expressão adequada para dar forma ao sentimento do eu e do mundo em seus poemas?*

Eduardo – Acho que nunca. A esse respeito, lembro sempre da metáfora do estojinho usada pelo João Cabral de Melo Neto: “Quando faz click, o poema está pronto”. O problema é que comigo nunca faz click. Quando fecho um lado, o outro se abre.

Cairo – É engraçado, porque o João Cabral de Melo Neto era o tipo de poeta que, depois de colocar o ponto final, não tinha mais nada para mexer, palavra nenhuma para retirar nem colocar. Acho legal que você tenha dito isso, Eduardo. Para mim, também nunca. Tanto é que, mesmo depois de publicar um poema, ainda mexo, mudo e, se for publicado novamente, vai aparecer alterado. Realmente, nunca fica pronto. Nunca!

Certa vez, fiz um poema que foi meio ditado para mim. Não por espírito, poeta morto ou ancestral. Não sei se fumei maconha demais, se bebi todas ou tomei alguma droga, mas o poema veio de graça, um presente. Foi publicado por uma revista cultural e, quando recebi meu exemplar, vi que tinha um erro. Puta que pariu! Me parecia um erro grave. Como é que pode? Que faço agora? Renego o poema? Não dá para renegar. Então passei a noite inteira sem dormir. Li palavra por palavra, verso por verso, em busca de uma solução. Comecei a mudar. Fui ao ponto nevrálgico, onde achava que estava o erro maior e mudei. Então tive que mudar a primeira das quatro estrofes. Depois, precisei mudar a última, porque uma coisa estava ligada à outra. Fui mudando tudo. Quando amanheceu, acreditei que o poema estava

perfeito. Porra nenhuma! Reli e descobri que estava um monstrego, não tinha mais nada do poema que eu havia escrito. Então voltei à versão original, que foi muito badalada e ganhou vários prêmios.

celebração do instante

hoje é sempre melhor do q ontem pq hoje é hoje,
esta coisa mágica, única, surpreendente, q se acaba
de repente.

hoje é melhor do q amanhã, pq hoje é hoje
e estamos vivos e plenos de tanto, até não se sabe
como e quando.

hoje é sempre melhor q sempre, pq o hoje foge,
amanhã é um mistério e ontem é só memória, história,
já era.

hoje é sempre o maior presente, pq a vida é agora,
esta hora de som e luz e festa, e este instante é tudo o
q nos resta.

Às vezes, é impossível modificar seu próprio poema. Se melhorar, piora. É preciso mostrar a algum poeta, a alguém em quem você confie, ou dizer em algum sarau, fazer tipo laboratório em público. O outro é sempre um termômetro.

Anélia – *Como vocês percebem que um determinado conjunto de poemas é um livro e não uma simples coletânea?*

Eduardo – Não sei como funciona com o Cairo, mas comigo o livro se desenha. Parto de tentativas. Começo a escrever, a acumular

material, mas chega um momento em que já percebi o que é fundamental. Considerando apenas os livros de poemas, a unificação veio pelo título. O título não é simples: surge com uma ideia e uma série de exigências. É como se ele passasse a selecionar os poemas, funcionasse como uma espécie de sol que vai reunindo as coisas em torno de si, estabelecendo as seções, dizendo onde vou dividir, como vou organizar.

No caso do *Aleijão*, no momento em que o título surgiu, comecei a montar os poemas, as séries foram se desenhando e percebi, entre outras coisas, que a primeira parte consistiria numa série de poemas menores. Essa seção inicial exigia um contraponto ao final, exigia que o livro terminasse com algo também curto, mas, como não queria me estender muito, deixei apenas um pequeno poema de fecho. Outro dado do *Aleijão* que acredito não ter sido percebido por ninguém é que quase todos os poemas se montam em duplas, ou seja, um poema sempre encontra outro com o qual estabelece diálogo.

Voltando à tentativa de escapar ao cárcere do nome, meu primeiro livro se chama *Prosa* (2001) e é de poesia. Ou seja: às vezes, procuramos escapar até ao cárcere do nome do gênero. Lancei esse livro logo depois que concluí o mestrado, quando tinha leituras e reflexões acumuladas sobre o lugar da prosa na poesia moderna. Na dissertação, esse material se mostrou uma coisa mais clara e, no livro de poemas, virou confusão. Por mais livre que seja, o ensaio precisa encaminhar suas diferentes partes em direção a uma conclusão ou algo que funcione como tal. É claro que podemos pensar num ensaio radicalmente inconclusivo; mas não é a praxe. Já o poema parte da reflexão, mas não precisa de conclusão, pode acabar no abismo, sem palavra final. Ficamos naquela abertura.

Anélia – *Na opinião de vocês, até que ponto a revolução digital vem modificando a escrita de poemas e a relação do poeta com sua própria criação?*

Cairo – Meu pior defeito talvez seja a sinceridade, porque às vezes digo o que não devo e acabo pagando mico: para mim, não influenciou em porra nenhuma. Um dia eu estava conversando com alguém pela internet e, de repente, achei que o que eu estava falando era um poema e realmente virou um. Mas, fora isso, tecnologia nenhuma influencia meu trabalho. Nenhuma máquina vai definir um poema meu. Sou meio bicho, animal, selvagem. Claro que o *design* do poema é importantíssimo, mas não é de hoje, e sim de um tempo muito anterior ao surgimento do computador. Não vou nunca me deixar subordinar à máquina.

Eduardo – Até para provocar um pouco, vou dizer o contrário: na verdade, sinto uma mudança enorme a cada tecnologia com que entro em contato. Para mim, é completamente diferente o que escrevo à mão e o que escrevia à máquina, que era o equipamento que eu usava até o último ano da graduação, quando comprei meu primeiro computador. A produção muda de figura em função da tecnologia, e isso me parece interessante, justamente pelo componente corpóreo ou corporal da escrita poética. A caneta é uma extensão de nosso corpo, é algo que nos estende, nos permite fazer algo que não faríamos apenas com o dedo. Sem caneta, seria necessário molhar o dedo na tinta, e disso resultaria um atrito diferente.

Cairo – Já eu sou meio primitivo. Primeiro escrevo a lápis, depois à caneta, corrigindo. Só então vou para o computador. Nessa medida,

realmente existe alguma influência: na tela, pode-se ver melhor. Mas é impresso no livro que se tem o resultado final.

Eduardo – Ganhamos uma extensão, mas também nos tornamos uma extensão daquela técnica. A técnica nos insere numa forma, exige uma reação que lhe seja adequada. Nossa reação pode ser de submissão ou ser uma reação mesmo, no sentido forte da palavra: tentar fazer alguma coisa nova a partir da nova ferramenta. Esse é o grande desafio com relação a qualquer técnica. Hoje, gostamos muito de falar que as pessoas ficam submissas ao computador, mas, se pensarmos em Platão falando da escrita através de Sócrates, veremos que já na Antiguidade a escrita era vista como um problema, pois matava a memória. Acreditamos que algumas questões são próprias de nosso tempo apenas porque vivemos nele, mas, se ampliamos a visada, vemos que são de todas as épocas, principalmente daquelas marcadas pela mutação, pela mudança de uma determinada tecnologia ou técnica para outra, como acontece no presente. Estamos na passagem de uma escrita que se dirigia diretamente à sua fixação em suportes materiais para formas de escrita muito mais instáveis e proliferantes.

Temos um número imensamente maior de atos de escrita que se dão num ambiente que não é imediatamente “inscrevível” no suporte físico. Ou seja, “inscrevemos” num suporte que fica num âmbito meio etéreo, que não sabemos muito bem onde se localiza, o “ciberespaco”, a “nuvem”, a “rede”. São expressões que nos jogam num mundo de virtualização. Antes, ao trabalharmos com a argila, com a pedra, com o papel, a escrita estabelecia uma relação com a

terra. O papel – esquecemos – vem de uma árvore; a árvore vem da terra. Existe essa relação. Hoje, estamos muito mais voltados para uma escrita situada num âmbito aéreo, em que os atos de escrita deixam de ser individuais. Nunca foram completamente individuais, mas agora são ainda menos marcados pela individualidade. Minha escrita está sempre em relação com outras escritas. Não somente porque, quando leio algo, a escrita alheia vai acabar reaparecendo na minha escrita – ainda que isso aconteça o tempo todo –, mas porque, por exemplo, enquanto escrevemos numa rede social, outro texto, de outro “autor”, já emerge ao lado: nosso texto aparece em confronto com outro.

Gosto de experimentar, e experimentar também passa por se deixar afetar por essas novas formas. Já cheguei a escrever poemas diretamente no Facebook. Estava lendo alguns textos jornalísticos, enquanto mantinha o Facebook aberto; num determinado momento, comecei a escrever, a partir do que lia, e publiquei o poema na hora. Não sei se aquele poema vai entrar em livro ou não, mas isso não interessa. Meus livros anteriores têm *ready-mades*, sempre trabalhei com isso, e no próximo livro, que deve se chamar *Fim das obras*, haverá quatro ou cinco *ready-mades* que retirei da leitura de jornais online. Aliás, produzi um desses poemas a partir de uma página da internet que acho divertidíssima, chamada “Yahoo respostas”. A estrutura é de perguntas e respostas. Os participantes são todos completamente malucos. Isso é sensacional, porque acaba se formando uma voz coletiva que, transformada em poema, apresenta uma coerência e um significado crítico estranhíssimos. É quase como se uma época, e não um autor, fizesse sua poesia ali.

Mário Neto (UFRJ) – *Eduardo, a crítica pode ser poética?*

Eduardo – Acho que a crítica tem que ser poética. A crítica de poesia e a crítica literária em geral devem ser poéticas no sentido de que precisam absorver determinadas características da poesia que são importantes não só para se fazer poesia, mas também para se ler poesia. Para começar, a consciência da linguagem é fundamental. A crítica de poesia precisa entender como funciona a linguagem daquele de quem fala, mas também precisa saber como age sua própria linguagem. Só assim poderá dar conta da experiência poética. É necessário conhecer coisas básicas, como a noção de metáfora. Vemos muita gente ler poesia sem entender quando uma metáfora é uma metáfora, o que pode levar a uma cobrança literal onde não há literalidade alguma. Acho, portanto, que a crítica deve, sim, ser poética, ou, pelo menos, a crítica de que mais gosto é aquela que identificaria como poética.

Paulo Caetano (UFMG) – *Tenho duas perguntas, ambas direcionadas tanto ao Cairo quanto ao Eduardo. A primeira é: como é que vocês veem a relação do autor com a leitura? Pergunto isso porque minha pesquisa de doutorado é sobre José Paulo Paes, um escritor que leu muito. Minha segunda pergunta está ligada a um episódio que vivi. Ensinei literatura num colégio em Belo Horizonte e, pouco tempo atrás, reencontrei um ex-aluno que me disse o seguinte: “Professor, estou escrevendo e queria trazer alguns poemas para você ler”. Minha resposta foi: “Pode trazer, leio com o maior prazer”. Também tentei recomendar alguns poetas que achei que se relacionavam à escrita dele, mas a reação foi: “Não quero ler, porque acho que a leitura vai me influenciar”. Então eu queria saber de vocês: o que pensam sobre a relação de filiação ou rompimento com o cânone?*

Cairo – Quando ligam para minha casa, perguntam se dou aula de poesia e dizem que querem fazer meu curso, muitas vezes pergunto: “O que você tem lido?” Algumas pessoas já me responderam como seu ex-aluno: “Não leio para não sofrer nenhuma influência”. Nesses casos, digo que não dou aula para quem não sabe ler. Quem não lê não escreve. Se não conhecemos os clássicos, estamos marcando bobeira. Eles são o máximo. Foram inovadores, acrescentam bastante, são os pilares. Quanto à ruptura, acho que algumas pessoas nasceram para romper; outras, não. Há quem nasça para seguir os mestres. Quanto a mim, rompo, mas assumo que os clássicos estão presentes aqui. Acho que precisava criar uma terceira palavra: “ruptradição” ou “truptura”, alguma coisa assim.

Eduardo – A questão é essa: escrever sem a experiência prévia da leitura não faz sentido, porque será uma escrita meramente instrumental. Mas precisamos pensar que tipo de leitura alimenta a criação. Não é qualquer leitura, e sim aquela que passa por ler diferentemente. Se você lê exatamente como todo mundo, não vai produzir nada diferente. É fundamental ter a capacidade de ler e desenvolver essa capacidade, por meio de um aprendizado que pode ser institucional, mas que depende sobretudo da disposição para transformar e complexificar a leitura. Sejam ensaístas, ficcionistas ou poetas, o ato básico para escrever é o ato de ler. A escrita contribui para que sua leitura seja diferente: quando você escreve, sua leitura se torna mais ativa. Nem gosto muito de pensar na ideia de que a escrita seja um registro. Não penso e leio antes, para então escrever; leio quando escrevo. Nesse momento, o ato de leitura se torna um ato forte. A escrita e a leitura se fazem de forma

intensa. É tão importante ler diferente que vou ser exagerado: ler diferente é sempre ler errado. Se não aprendemos a ler errado, a abrir um espaço para que haja uma errância em nossa leitura-escrita, não chegamos a nada de novo. A leitura sem espaço para a errância mantém a tradição como tradição e não como poesia, não como literatura. A tradição permanece imobilizada, vira algo completamente isolado, congelado, sem diálogo com mais nada. A tradição que interessa é aquela que está viva para nós. A tradição é redefinida virtualmente a cada novo texto interessante que aparece.

Helena Arruda (UFRJ) – *Tenho uma pergunta para o Eduardo e outra para o Cairo. Eduardo, a formação jornalística interfere em seu processo de escrita poética? Cairo, a poesia das décadas de 70 e 80 influencia sua escrita hoje?*

Eduardo – Tenho formação jornalística e trabalhei em jornal, mas é quase outra vida. Larguei o jornalismo com 22 ou 23 anos e faz quase vinte anos que estou fora de redação. Mas cultivo uma atenção ao presente que talvez tenha vindo disso. Outra hipótese é que tenha ido para o jornalismo por conta desse interesse pelo presente. Esse interesse está tanto em minha poesia quanto em meu trabalho crítico. Minha tese de doutorado é sobre Dante Alighieri, mas também estudo autores em atividade. Chego a escrever artigos, resenhas e prefácios sobre livros que ainda não saíram, que conheço enquanto estão sendo escritos. Ter atenção ao presente é algo constitutivo da própria maneira como vejo literatura, porque nunca me pensei limitado ao estudo de um determinado período. Acho que o ponto de partida é sempre o presente. Mesmo quando estudei Dante, que é um

autor medieval – chamo de medieval, mas há quem goste de pensar que ele é renascentista, porque é de um período de passagem, aberto –, o estudo partiu de um interesse pelo presente. Tentei responder, com o passado, questões trazidas pela poesia do presente. O presente é o foco, mas acho que as coisas se comunicam.

Cairo – Não sei se sou só eu, mas acho que todo mundo, sendo vários, tenta ser um. Então vivo nessa luta. Já vivi seis décadas e muitas vidas completamente diferentes, em lugares diferentes, até nomes diferentes já tive. Quando fazia teatro, meu nome era Kayrus. Já tive várias profissões, hoje tenho uma oficina literária e ensino poesia em minha casa. Já tive mais de mil alunos e, com cada um, preciso vestir a persona certa. Para me relacionar bem com os contistas, tenho que “incorporar” meu contista. Se chega um velho psicanalista, tenho que entendê-lo. Se pinta um poetinha pop adolescente, tento viajar na mesma frequência. Hoje minha poesia tem alguma ligação com os anos 70? De certa maneira, sim, mesmo que eu já seja outro. Tudo o que fiz nos anos 70 continua presente em mim: as coisas vão tomando um outro colorido, mas a essência é a mesma. Agora me desnudo na poesia. Nos anos 70, fiz *Hair*, fiquei nu no palco, uma nudez ancestral; nos 80, participei da passeata nudista na Praia de Ipanema, em uma performance com a Gang Pornô, e a nudez era revolucionária; continua em minha poesia e está aqui hoje, porque estou me sentindo nu também diante de vocês. Procuro manter minha multipolaridade dentro de uma unidade, para que minha loucura continue sendo produtiva e eu não me perca de vez. Helena, você me deu uma chave maravilhosa. Há muito me pergunto sobre certas coisas e essa só consegui responder agora. Foi melhor que uma sessão de psicanálise.

Paulo Ricardo de Moura (UNESP) – *Minha pergunta se relaciona à discussão da poesia como um lugar de liberdade, mas para fazer um contraponto. Vejo a poesia como lugar de liberdade como um espaço em que o escritor se sente sujeito da linguagem. Existem momentos em que vocês se sentem sujeitados pela linguagem? Há luta para não serem sujeitados, aprisionados pela linguagem?*

Cairo – Realmente, a linguagem é arbitrária, castradora. Exerce um determinado poder. Precisamos romper com ela. Mas também podemos fazer um trato com a linguagem: você me dá o que você tem de melhor, mais adiante eu dou uma enrabada em você, e aí nos acertamos. Acho que fazemos um trato, mas o poeta tem que escapar aos tentáculos da linguagem. O que acha, Eduardo?

Eduardo – A ideia de trato às vezes é complicada. O trato pressupõe negociação, mas a linguagem não negocia, muito pelo contrário, impõe. É como negociar com o Estado um imposto que está sendo cobrado: o contribuinte fica sempre em desvantagem. Acredito que a liberdade nasce de você criar um espaço em que – e jogo aqui com as palavras – a ideia de sujeição não se coloque nem de um lado nem de outro. É preciso encontrar um espaço em que o escritor não seja sujeitado pela linguagem, nem sujeite a linguagem. Isso é a liberdade. Um precedente famoso a esse respeito é a aula inaugural no Collège de France em que Barthes disse que “a linguagem é fascista” e explicou por quê: porque obriga a dizer. Se observamos a poesia e a literatura em geral, notamos que às vezes o uso de uma preposição – como no caso do poema que a Anélia leu, em que aparece “cuidado” não “com o cão”, mas “ao cão” – é um pequeno detalhe, mas já introduz um espaço de liberdade.

Cairo – É preciso saber jogar com a linguagem.

Eduardo – Jogo! E o jogo tem um dado interessante, que é ser jocoso. O jocoso é aquilo que contém alegria.

Cairo – “A alegria é a prova dos nove”.

Eduardo – Exatamente. É quando a poesia se define. Sem abertura para a alegria, que é também a liberdade, não existe poesia na escrita; existe morte.

Anélia – *Que bom terminar a mesa assim, com a alegria. Muito obrigada, Eduardo e Cairo.*

ÉMILIE AUDIGIER & SOPHIE REBECCA LEWIS

“Está em nossas mãos dar a conhecer a literatura brasileira a um leque bastante variado de leitores”

A internacionalização das literaturas é uma aventura que tem, entre seus protagonistas, esses espíritos abertos e dados à alteridade chamados tradutores. É o que se pode dizer de Émilie Audigier e Sophie Rebecca Lewis, que viram o Brasil como país capaz de produzir uma ficção que, desde o século XIX, não deve nada à do Velho Mundo. Assim, em alguns anos de trabalho já fizeram circular na Europa contos e romances de muitos escritores brasileiros.

Émilie travou os primeiros contatos com tradução durante a graduação na Universidade da Provença, onde teve oportunidade de conhecer o estilo de Guimarães Rosa. O entusiasmo a levou a dedicar a dissertação de mestrado às traduções dos textos do autor mineiro para o francês. Em seguida, fez um doutorado ao final do qual defendeu uma tese acerca do trabalho empreendido por tradutores franceses com escritos de Rosa e de Machado de Assis.

Em movimento estimulado pelo seu próprio objeto de pesquisa, Émilie se inseriu no mercado editorial, onde desenvolveu projetos dedicados à publicação em francês de escritores brasileiros em atividade, dos quais verteu vários livros para sua língua. Essa experiência multifacetada lhe possibilita fazer palestras e organizar oficinas de tradução em que o *campus* e o mundo da edição aparecem perfeitamente integrados.

Teoria e tarimba esbanja também Sophie, que congrega estudo e prática da tradução. Formada pela Universidade de Oxford, traduziu para o inglês diversas obras francesas, além de narrativas

curtas publicadas originalmente em países francófonos e também lusófonos. Publicou esses trabalhos por diferentes editoras e revistas, junto às quais atua como agente literária.

Igualmente importante é sua função de editora da *And Other Stories*, editora inglesa responsável pela construção de um catálogo bastante cosmopolita, no qual figuram ficcionistas de países de língua portuguesa. E assim se explica que Sophie consiga abordar as relações entre autor, tradutor e editor com um senso democrático facilitado pela alternância entre pontos de vista.

Boa parte dos caminhos percorridos por Émilie e Sophie aparece nesta entrevista, realizada em 2014, durante o V Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Ambas contam histórias de tradução, com realce para as soluções encontradas para os percalços oferecidos pelos textos. Também avaliam a diferença entre traduzir os clássicos e os contemporâneos. Finalmente, passam das dificuldades de traduzir a ficção de nosso extenso país ao destaque da literatura como porta de acesso a camadas profundas do Brasil.

Maria Lucia Guimarães de Faria

Maria Lucia – *Iniciarei nossa conversa com uma pergunta simples, mas que pode nos ajudar a conhecer o trabalho de ambas: por que traduzir literatura brasileira?*

Émilie – Me formei em Literatura Comparada na Universidade da Provença, onde tive meu primeiro contato prático com o ofício de tradutora, por meio de uma professora brasileira que já havia traduzido para o francês algumas obras importantes, como *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, e *Iracema*, de José de Alencar. A leitura dos livros do escritor mineiro, entre outros, não só despertou meu interesse pela literatura brasileira como me instigou a conhecê-la mais profundamente, sobretudo em sua fase contemporânea. Esse encontro com a literatura brasileira foi fundamental também para que eu me aproximasse deste país, que escolhi como meu segundo lar.

Sophie – Trabalho no setor de tradução de uma editora, portanto desempenho uma função que ajuda a desenvolver um certo olhar político, no sentido de ouvir o que está sendo dito em outros países. No caso da literatura brasileira, ela me faz pensar em quão desconhecida é a língua portuguesa, apesar de sua importância histórica. Infelizmente, não há muitos textos em português – falo mais especificamente dos textos brasileiros – traduzidos mundo afora e, por isso mesmo, transpô-los para o inglês é um desafio. Está em nossas mãos dar a conhecer a literatura brasileira a um leque bastante variado de leitores.

Maria Lucia – *O que as motivou, na qualidade de tradutoras, a se debruçarem sobre a obra de nossos autores? O movimento inicial partiu*

*de vocês mesmas ou se deu a partir de alguma demanda profissional?
Que gratificação vocês encontram nesse trabalho?*

Sophie – Para mim, uma das grandes gratificações foi conhecer a obra de Rodrigo de Souza Leão. Em português, eu já havia lido alguns contos de outros autores, mas seu *Todos os cachorros são azuis* foi o primeiro romance que percorri inteiro na língua do Brasil. Embora o Rodrigo não seja muito conhecido nem mesmo aqui, achei que seria uma voz forte o bastante para ultrapassar as fronteiras. Ainda mais que sua literatura tem uma relação íntima – e até meio louca – com a pintura, a poesia e a reportagem. Claro, muitos escritores já trataram desse tema, muito já foi dito a respeito da mistura dos gêneros, mas o foco do Rodrigo é extremamente pessoal e, talvez, um tanto inusitado. De modo que apresentar ao mundo uma obra como a sua me dá muita alegria e um enorme prazer. E pouco importa que os centros de estudo e a mídia internacional não tenham – ainda – atentado para a importância da literatura brasileira e de nossas traduções. Descobrir e conhecer profundamente a língua portuguesa por meio da literatura brasileira é, em si, uma grande recompensa pelo trabalho realizado.

Émilie – Meu contato com a ficção e a poesia em língua portuguesa aconteceu primeiramente com a literatura de Portugal. Mas a literatura brasileira sempre me atraiu. Eu ouvia falar dos escritores mais conhecidos, sem ter exatamente contato com o que eles haviam publicado, e ficava curiosa. Mais tarde, quando enfim mergulhei na obra de Guimarães Rosa, fiquei espantada e fascinada. Tanto que li a tradução em francês de *Grande sertão: veredas* em praticamente

uma semana. Depois conheci Clarice Lispector, Machado de Assis, os clássicos. Dos contemporâneos, quase nada, pois é raro encontrar na França alguma tradução do que se produz aqui e agora. Além da editora Métailié, uma das poucas editoras a demonstrarem interesse em publicar literatura brasileira atual é a Chandeigne, para a qual trabalho. Atento ao meu interesse pela ficção brasileira contemporânea, o conselho editorial me pediu uma sugestão para uma possível tradução e indiquei o volume de contos *Faca*, de Ronaldo Correia de Brito. A editora concordou, fiz a tradução e, em 2013, a coletânea foi lançada na França. Então, para mim, saber que um livro brasileiro foi publicado em meu país basicamente graças a meu empenho é muito gratificante.

Maria Lucia – *Passo agora a questões mais técnicas que têm a ver com a atuação de nossas duas tradutoras. À Émilie, que trabalhou com Machado e Rosa, eu perguntaria se é mais fácil traduzir clássicos ou autores recentes. À Sophie, que tem mais experiência com traduções do francês para o inglês e somente há alguns anos começou a trabalhar com o português, eu pediria que comparasse o grau de dificuldade de traduzir obras francesas e brasileiras contemporâneas.*

Émilie – Ainda não tive oportunidade de traduzir nenhum clássico brasileiro. O trabalho que fiz sobre Machado e Rosa foi de cunho acadêmico. A grande diferença é que, no caso de uma nova tradução de um texto clássico, temos à nossa disposição o histórico de traduções precedentes, que muitas vezes são primorosas a ponto de haverem colocado o vocabulário em conformidade com o original, o que evidentemente pode servir de base para o que fazemos.

Quanto à literatura contemporânea, isso geralmente não acontece. Além do mais, a forma como os escritores trabalham a língua mudou bastante ao longo do tempo. Ronaldo Correia de Brito, por exemplo, tem uma linguagem bem sofisticada e nos impõe desafios tão grandes quanto os clássicos. Portanto, traduzir é, antes de tudo, compreender que cada obra é singular. É aceitar o jogo do texto – que, no fundo, não possui regras –, permitir que tanto sua forma quanto seu conteúdo nos atinjam, assim como seu ritmo e sua sonoridade: tudo será importante quando se trata de fazermos uma tradução de excelência.

Sophie – Recentemente assisti a uma oficina de tradução e acompanhei o trabalho de uma das alunas sobre o mais recente romance de Ana Paula Maia, *De gados e homens*. A moça levou também um *book trailer*, feito para promover o livro no mercado americano. Como o romance trata mais ou menos da relação dos homens com os bovinos, a tradução girou em torno do universo e dos dialetos dos caubóis. Achei a ideia interessante como tentativa de encontrar uma maneira de tornar o livro compreensível para os leitores norte-americanos, ou, melhor dizendo, de tornar o universo ficcional de Ana Paula Maia reconhecível pelos estadunidenses. Porém, me questioneei se, atribuindo ao romance códigos adequados ao juízo do público norte-americano, a jovem tradutora não o estaria desbrasileirando. Em suma, embora a técnica tenha sua validade, precisa ser usada sem exagero e com todo o cuidado, sob pena de descaracterizar a proposta estética do texto ficcional. O faroeste não corresponde ao interior do Brasil. E talvez o grande desafio do tradutor seja justamente encontrar uma linguagem que comunique

as diferenças desses tipos geográficos, sem desfigurar a essência do ambiente onde se passa a narrativa, onde estão inseridos os personagens. Afinal, estamos lidando com variações linguísticas, com as ditas gírias de uma determinada região, expressões dificilmente encontradas nos dicionários – e isso nos obriga a procurar um meio-termo entre recriar e ser fidedigno ao original.

Maria Lucia – *Isso vale para traduções tanto do português como do francês? Ou seja, os desafios são equivalentes ou você vê uma diferença, digamos, específica no português?*

Sophie – De fato há uma diferença, intimamente relacionada às próprias dimensões geográficas da França e do Brasil. De volta à questão da variação linguística, a quantidade de dialetos encontrados no Brasil ultrapassa consideravelmente o número de dialetos da França. Em todas as partes do Brasil se produz literatura, cada uma com uma voz muito particular, todas se desenvolvendo de modo dispar. Para o tradutor, isso gera um problema, pois ele raramente consegue reconhecer tais diferenças, muito menos dar-lhes os devidos contornos no instante de transpor o texto para sua língua.

Maria Lucia – *Certa vez, Paulo Bezerra, tradutor de Dostoiévski para o português, afirmou que ia “até o fim do inferno atrás do sentido das palavras”. No polo oposto, o poeta e também tradutor Haroldo de Campos propõe a tradução como transcrição, considerando, como Walter Benjamin, que a tradução que não privilegia a forma se restringe à transmissão inexata de conteúdos inessenciais. Eu pediria que falassem sobre o posicionamento de vocês acerca da relação entre forma e conteúdo, forma e sentido, tanto do ponto de vista*

teórico quanto do exercício prático do ofício de tradutoras. Às vezes, o profissional tem uma posição teórica muito definida, mas a prática não acontece conforme o esperado. Eu gostaria de saber se vocês têm uma posição teórica e se conseguem manifestá-la completamente durante o trabalho de tradução, ou se, no decorrer do processo, são forçadas a fazer concessões.

Sophie – Em minha trajetória como tradutora e editora, tenho priorizado o lado prático e mercadológico do trabalho com a literatura. Aprendi muito da técnica de tradução acompanhando a atividade de gente do meio que admiro muito; gente que possui uma metodologia própria, alinhada a conceitos teóricos basilares. No entanto, penso que, durante a tradução, o emprego restrito da teoria pode asfixiar a obra. Em outras palavras, traduzir sob os ditames da pura teoria é correr o risco de trair o texto. Na tradução do francês para o inglês, há quem opte, por exemplo, por chegar o mais perto possível da estrutura sintática do original. É o caso da tradução de *Madame Bovary*, de Flaubert, pela famosa escritora e tradutora Lydia Davis. Acho isso difícil. Mais, até: arrisco afirmar que isso não é tradução. As línguas não funcionam do mesmo jeito. Ou seja, o tradutor precisa exercitar a qualidade da diplomacia – sempre em benefício da sensibilidade do leitor.

Maria Lucia – *A tradução que privilegia a forma é justamente a transcriadora. Seus praticantes entendem que, em vez de se fazer uma réplica morta e seca do original, deve-se tentar achar, na medida do possível, uma forma nova. Em vez de ficar preso a esse ou àquele sentido, convém, se preciso, contrariá-lo. A ideia é simular o movimento criador do original na outra língua. Os debates passam por aí, não acham?*

Sophie – Sim. Os melhores tradutores descobrem formas bastante originais de recriar as estruturas sintáticas e semânticas utilizadas pelo autor. Realizam um trabalho hercúleo e muito impressionante. É de se acrescentar apenas que precisam respeitar determinados limites, sob pena de o resultado se mostrar problemático.

Émilie – Entre os pesquisadores, o debate acerca das relações entre teoria e prática é muito importante e bastante acalorado. Trabalhei com teoria da tradução e pude perceber que fundamentar nosso exercício apenas na prática ou apenas na teoria invariavelmente conduz a algum tipo de frustração, seja de ordem profissional, seja de ordem pessoal. Quando comecei a me interessar pela literatura do Rosa – e não passava, naquela época, de uma tradutora amadora –, tinha uma posição sobre os outros tradutores que começou a mudar no momento em que me profissionalizei. Com a prática, pode acontecer de você abandonar o ponto de vista de um leitor despretenhoso, que enxerga a esfera da narrativa estrangeira sob seu prisma íntimo, às vezes nacionalista, para se deixar contaminar pela língua com que está em contato, tanto quanto para transformar o texto que tem em mãos numa obra representativa de seu país. É uma questão de escolha, sobretudo editorial. Seja como for, você deve não perder de vista o leitor que o livro convoca. Em minha prática, me preocupo com a língua francesa e com o leitor. Não posso deixar, por exemplo, que um trecho se mostre canhestro em francês. A tradução precisa ter fluidez, de modo que a leitura seja, no mínimo, agradável. Em resumo, a teoria não ajuda tanto assim no trabalho do tradutor. No fundo, ela é somente um posicionamento crítico.

Sophie – A esse propósito, vivi uma história curiosa como editora. Certa vez, um tradutor enviou, juntamente com o texto do russo Oleg Pavlov que havia traduzido, uma explicação pormenorizada do trabalho realizado, com a sugestão de que eu a publicasse como introdução do livro. Li com um certo horror sua explicação, porque ela não só apontava a dificuldade de abordar a linguagem técnica de Pavlov como, nas entrelinhas, comunicava que também para o leitor seria complicado, já que até os russos se viam constrangidos perante o autor. Segundo a avaliação do tradutor, apenas trinta por cento da tradução poderia ser considerada bem-sucedida; o resto era ruim. Deliberadamente ruim, é importante frisar, o que havia exigido dele um trabalho descomunal de escolha de palavras e edição de texto. Um tanto desanimada, passei à leitura da tradução e, surpreendentemente, achei uma maravilha. Difícil e estranha, é verdade, mas como se fosse uma janela posta entre dois mundos: o da ficção e o da realidade. Quer dizer, a estratégia que esse tradutor usou foi exitosa, apesar de sua descrença em seus próprios esforços. É bom que se diga que publiquei sua tradução, mas não sua explicação.

Maria Lucia – *Gostaria que vocês duas nos permitissem dar uma olhadela no ateliê de cada uma, no momento em que estão tomadas pelo suor, enfrentando as dificuldades do processo de tradução. Objetivamente, pediria que comentassem algum trabalho realizado. Começando pela Émilie, pensei na mencionada tradução de Faca, do Ronaldo Correia de Brito, que deve ter sido um grande desafio em termos de linguagem, mesmo para você, que atualmente mora no Brasil. Embora os dramas humanos sejam o tema principal dos contos, trata-se do livro de um cearense que trabalha bastante com o contexto, os costumes e as tradições*

do Nordeste. Além disso, como você própria disse, tem uma linguagem muito apurada. O que nos conta da experiência de traduzi-lo?

Émilie – Bom, o primeiro impasse surgiu no próprio título, que em português é curto, forte e extremamente significativo: *Faca*. Já na edição francesa ficou enorme: *Le Jour où Otacilio Mendes vit le soleil*. Um título que não corresponde à proposta da coletânea, que tem em cada conto um personagem trazendo consigo uma faca, à espera de um final trágico. Sem esquecer que o próprio estilo do Ronaldo é cortante. Por que, então, esse título em francês? Antes de tudo porque “faca” seria “couteau”, palavra francesa que sugeriria um livro mais de culinária que de literatura. A escolha do título foi bastante demorada. Após uma pesquisa acerca de todos os tipos de facas e objetos cortantes, cheguei a sugerir algumas alternativas, mas nenhuma deu certo. Aí propus “lame”, que é lâmina, só que em francês tem o problema sonoro, que levaria também a “l’âme”, “a alma”. Por isso também foi descartada. No fim das contas, quem escolheu o título foi o editor, que o retirou de um dos contos, o que deu ao livro um aspecto, a um só tempo, poético, luminoso e meio misterioso. Embora distante do sentido do título original, coube perfeitamente para a tradução francesa.

Depois, à medida que avançava na tradução, precisei enfrentar outros percalços, como a questão dos nomes dos personagens e dos lugares – não os nomes próprios, que via de regra não se traduz, mas os que contêm alguma simbologia. Em vários momentos, o Ronaldo se refere ao Rio São Francisco como Velho Chico: o francês dificilmente associaria o nome próprio ao rio. Então acrescentamos um glossário que apresenta diversas referências importantes para

a compreensão do livro. Inserimos também vocábulos regionais, assim como nomes de árvores do sertão, frutas e personagens históricos, como Zumbi, por exemplo.

Também tive de fazer um esforço tremendo para transmitir bem, para o leitor francês, algumas passagens complicadas, como os aforismos postos aqui e ali pelo autor. Hesitei se deveria traduzi-los literalmente ou usar de algum provérbio equivalente, que existisse na língua francesa. Mas optamos pela tradução literal. Uma das situações embaraçosas envolvendo expressões regionalistas foi não saber ao certo o que fazer com uma sentença que dizia que “as histórias não têm apenas princípio e fim, elas são sobretudo o meio, que é o tempo de maior duração, o de se comer juntos uma arroba de sal”. Essa “arroba de sal” é bastante difícil de traduzir. Eu queria manter a imagem da “arroba de sal”, que é bela e vigorosa, mas os editores discordaram e, dentre inúmeras possibilidades, escolhi uma expressão francesa equivalente: “le temps d’ajouter des années à la vie” [“o tempo de acrescentar mais anos à vida”].

Maria Lucia – *Sophie, como você editou traduções de literatura brasileira, mas não as traduziu, pensei em perguntar a respeito do impactante Thérèse et Isabelle, da escritora francesa Violette Leduc. Na tradução para o inglês que você fez desse romance, percebemos seu esforço mas também seu prazer. Importa-se de falar um pouco sobre essa combinação?*

Sophie – Violette Leduc é uma autora meio escamoteada no meio literário. Simone de Beauvoir a ajudou, mas também a dominou. Violette enfrentou grandes dificuldades para publicar, principal-

mente porque abordava o sexo com muita verdade. Entre suas narrativas encontra-se um tipo de autobiografia, ou autoficção, em três partes, das quais a primeira trata de sua paixão por outra menina da escola religiosa. Depois a autora produziu diversos outros textos, cada vez menos convencionais, sobre os quais os editores diziam: “Isso é ótimo, mas não podemos lançar, pois será considerado ilegal e nos criará problemas com a lei”. Assim, a primeira parte da autoficção, sobre a paixão adolescente, teve tiragens pequenas e edições censuradas, até que, em 2000, a Gallimard a publicou. Apenas em 2000! Ou seja: décadas depois do momento de escrita!

Pois bem: tive a honra de encarar o desafio de traduzir esse livro. Imagine quão provocativo pode ser um texto que põe às claras o relacionamento de uma menina introvertida e sua colega de escola. Além disso, retrata as condições de vida de estudantes que ocupam aposentos mínimos, asfixiantes, sem janelas, mas ao mesmo tempo gozam de uma certa liberdade. Uma das dificuldades foi encontrar vocábulos em inglês para traduzir aquela realidade. Para “cubículo”, por exemplo, escolhi “box”, que definitivamente não acho adequado, mas poderia estabelecer uma relação com as gírias usadas pelas alunas quando se referiam aos cômodos onde dormiam. Por outro lado, poderia aludir à sensação que aquele colégio opressor despertava no íntimo de cada uma.

Quanto ao sexo, é um assunto que o francês se sente muito mais à vontade do que nós para tratar. Ao transpormos para o inglês essa concepção “espontânea” francesa, somos obrigados a optar entre a frieza clínica, quase patológica, ou a pornografia eschachada. Mesmo para isso dispomos de poucas palavras e expressões. Para reconstruir, no inglês, o relacionamento sexual das duas meninas,

precisei pesquisar literaturas lésbicas de todo o século, conversar com amigos e fazer verdadeiros ensaios. Foi uma aventura extenuante. Especialmente porque Violette Leduc adentra a psicologia dos personagens e abandona as convenções da gramática. Ao final, a editora queria limpar o texto, torná-lo impessoal, meio aos moldes de um best-seller. Precisei brigar para defender minha tradução: argumentei, apresentei as razões da autora e disse de sua vontade de produzir um romance realmente estranho.

Maria Lucia – *Pensando agora na experiência do leitor: a proposta é fazê-lo esquecer que não está com o original ou, pelo contrário, torná-lo agudamente consciente de que tem diante de si um texto que passou por uma operação interpretativa, criativa, crítica e interventiva? Dizem que um dos prazeres da velhice de Goethe era ler-se na tradução do Gérard de Nerval. Ele achava que, em alguns momentos, Nerval tinha ido além dele e o superado. Há também casos como o de Rosa, que acompanhou laboriosamente o trabalho de alguns tradutores, às vezes até corrigindo. Por exemplo: ele recebia a tradução do alemão antes da publicação, elogiava muito, mas mexia em quase tudo.*

Émilie – A teoria da tradução discute as duas opções. Na França, pode acontecer de algumas editoras optarem por não suscitar no leitor um estranhamento muito grande, do ponto de vista ideológico e poético. Particularmente, gosto de imprimir minhas marcas de tradução no texto. Afinal, nesse processo de pesquisa, escrita e reescrita, sou coautora da obra. Acho interessante dar voz a quem traduz, por que não? Mesmo que seja numa nota de rodapé. Não sou muito adepta de acrescentar notas em tradução, porém acho justo o leitor tomar

consciência de que está lendo um livro arduamente trabalhado pelo escritor e, depois, arduamente retrabalhado pelo tradutor.

Sophie – Acho desgastantes as negociações, entre editores e tradutores, em torno da permanência ou não, na versão final, do olhar do tradutor acerca do universo do texto original. A chave dessa mediação talvez seja a boa vontade, de ambas as partes, em encontrar a intenção do autor, em ir além do que simplesmente está sendo dito no escrito. É evidente que há uma enorme diferença entre traduzir um livro que se pretende de entretenimento e traduzir uma obra cujo exercício com a linguagem é levado ao extremo. João Guimarães Rosa, aqui no Brasil, inventou uma língua. Como deixar de lado esse detalhe fundamental no momento da tradução? Nesse sentido, o olhar do tradutor é imprescindível. Não apenas o olhar, mas seu sentimento quanto à intenção do autor.

Tamara Amaral (UFRJ) – *Minha linha de pesquisa, aqui na Faculdade de Letras, se direciona ao uso da literatura na formação docente. Para vocês, que são estrangeiras, em que a literatura brasileira contribuiu para o aprendizado de nossa língua e a familiarização com nossa cultura?*

Sophie – Não tenho a menor dúvida de que a literatura foi essencial para que eu me interessasse, conhecesse, admirasse a língua e a cultura dos brasileiros. A literatura me parece uma das ferramentas mais eficazes quando se trata de tentar compreender o mundo.

Émilie – Para mim também a literatura teve um papel preponderante no aprendizado da língua e da cultura brasileiras. Mas o fato

de eu morar aqui me fez conhecer de perto, na prática cotidiana, o que de fato significa ser brasileiro, falar e agir como tal. Isso ajuda muitíssimo na tradução.

Gregory Costa (UFRJ) – *Em seu trabalho com a linguagem, Guimarães Rosa fez uso de uma série de métodos de formação de palavras para, a partir disso, realizar uma infinidade de combinações diferentes. A linguagem soa inusitada, como se fosse um idioma novo, ao mesmo tempo que ecoa modos de fala típicos do sertão mineiro. Pergunto a vocês: como traduzir, por exemplo, a palavra “nonada”, que abre Grande sertão: veredas, preservando a capacidade, presente nos textos rosianos em português, de forjar a fala do sertanejo alçando-a, também, à categoria mitopoética?*

Émilie – Todos sabemos do desafio que Guimarães Rosa representa para os tradutores. Na França, *Grande sertão: veredas* teve duas traduções: a primeira em 1972 e a segunda em 1999. Em breve, vai sair uma terceira tradução. Se lembro bem, o primeiro tradutor deixou “nonada” em português e a segunda tradutora traduziu por “Que nenni”, que é um belo achado. Prova da complexidade do trabalho do tradutor é a necessidade de destrinchar a aglutinação que Rosa faz de palavras de várias regiões e tempos históricos do mundo. Ao tradutor cabe se aprofundar no estudo de todas essas línguas, antes de escolher a expressão mais adequada à transmissão da poeticidade do autor.

Sophie – Nunca traduzi Guimarães Rosa, mas creio que qualquer tradutor, não sem muito esforço, consegue romper as fronteiras do impossível que obras como a dele impõem. É possível encontrar, no

processo de tradução, um ponto de equilíbrio entre os significantes e significados do original e da língua para a qual ele é transposto.

Cintia Lopes (UFJF) – *No momento vocês estão desenvolvendo algum projeto de tradução da ficção brasileira contemporânea?*

Sophie – Eu realmente adoraria traduzir a poesia e a prosa de Hilda Hilst, mas tenho consciência de minhas limitações. Portanto, preciso pesquisar mais um pouco, conhecer mais a literatura brasileira, então dar o primeiro passo nesse sentido.

Émilie – Estou envolvida com a tradução de uma antologia de contos produzidos nos séculos XIX, XX e XXI. Em nossa lista, há muitos escritores brasileiros importantes e que nunca foram traduzidos para o francês, como Autran Dourado, José J. Veiga, João do Rio, entre outros.

Eucanaã Ferraz (UFRJ) – *Carlos Drummond de Andrade dizia não desejar o Prêmio Nobel porque achava muito ruins as traduções de seus textos. De fato, elas estão muito aquém de sua grandiosidade poética. À obra de muitos autores brasileiros não foi feita a devida justiça no exterior, onde se produziram traduções um tanto precárias, que resolveram de maneira não muito feliz os problemas apresentados pelo texto e, de um modo ou de outro, acabaram se perdendo. Da mesma forma que a excelente tradução da obra de Clarice Lispector lhe rendeu estudos na Europa e na América do Norte, uma má tradução pode ser danosa para a recepção de um escritor pelos leitores estrangeiros. Como há um número cada vez maior de traduções de romances, contos, poemas e ensaios*

brasileiros para outras línguas, eu gostaria de saber se vocês acham que uma tradução antiga ajuda no trabalho de tradução atual, se serve como material de consulta, se possibilita um estudo comparativo.

Sophie – Algumas vezes, traduzi obras importantes, canônicas, bem posicionadas na história da literatura, que já haviam recebido tradução no passado. Poder perceber a diferença entre minha abordagem e a dos tradutores anteriores me ajudou muito no processo. Acredito que retraduzir não é apenas consertar as possíveis incorreções dos trabalhos anteriores, mas principalmente aproveitar a oportunidade de conectar a obra antiga ao momento atual. Nesse sentido, o tradutor é um operário capaz de devolver fôlego à obra; que pode, digamos, ajudá-la a escrever mais uma página de sua trajetória histórica. Para tanto, é fundamental usar com muita consciência as traduções anteriores. Respeitá-las é essencial para que o trabalho flua e seja bem-sucedido.

Émilie – É notável a diferença entre o trabalho de um profissional que acompanha a linha do tempo da tradução e o de outro que não o faz. A mim interessa a abordagem baseada no estudo das traduções antigas. Aliás, estamos produzindo na França uma história das traduções, um projeto inédito e inovador que pretende render as devidas loas aos tradutores e às traduções, da mesma maneira que existe a história das literaturas nacionais (para os textos originais). Participei do capítulo das traduções de obras da América do Sul. Esse trabalho coletivo é extenso, demanda muito tempo de pesquisa e produção exaustivamente minuciosa. Mas decerto será determinante para que as gerações futuras não apenas reconheçam e admirem o ofício do

tradutor, como se sintam motivadas a trilhar esse caminho, a fim de que as obras literárias do mundo perdurem, refinem a sensibilidade e enriqueçam os saberes de todos, sem distinção.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

Desconforto, excessos e rock and roll

A maçã envenenada, de Michel Laub

Anna Carolina Botelho Takeda*

“Não morres satisfeito.
A vida te viveu
Sem que vivesses nela.
E não te convenceu
Nem deu qualquer motivo
Para haver o ser vivo”.

Carlos Drummond de Andrade

Um adolescente deslumbrado com as possibilidades da relativa liberdade recém-adquirida e fascinado pelos ídolos do rock desponta como personagem principal do romance *A maçã envenenada*, de Michel Laub. Entretanto, o desejo de ver o primeiro show no Brasil de uma de suas bandas preferidas – o Nirvana – esbarra nas responsabilidades e dores adultas.

Um artifício que chama a atenção na narrativa é um distanciamento temporal em relação aos eventos recontados que acaba quebrando a cronologia. Em pequenos capítulos, vamos de

* Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP).

Porto Alegre a São Paulo no mesmo momento em que passamos a Ruanda e Londres. As ligações se dão por meio de fatos importantes para o narrador: o show do Nirvana, a morte de seu líder anos depois, a estada em Londres e o genocídio ocasionado pela guerra civil em Ruanda. O enredo se constitui em vaivéns entre acontecimentos que refletem o processo de amadurecimento e o rito de passagem vivido pelo rapaz, que, ao invés de seguir de modo dócil e subordinado a vida de estudante de Direito e reservista, opta por aventurar-se, mesmo que timidamente, na rebeldia.

Ele é uma espécie de Holden Caulfield – protagonista do romance *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger – nos tempos da cultura de massa, da febre gerada pelo surgimento de ícones rebeldes do rock atrelados à forte indústria fonográfica americana, com sua influência sobre o comportamento juvenil. No entanto, sua rebeldia é proporcional a seu medo de lançar-se num mundo em que somente as paixões podem existir.

Apaixonado por Valéria, sua primeira namorada, assusta-se com a instabilidade emocional da garota, que o tira parcialmente da disciplina cotidiana, fincada na rigidez das normas do Exército e do conservadorismo da Faculdade de Direito. Seu meio é opressor, mas não o nega em bloco para não desrespeitar completamente as normas sociais a serem acatadas por um jovem de classe média que, conforme salienta, conseguiu entrar num dos cursos mais concorridos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O quartel e os botecos sujos em que ouve as bandas punks de garagem são dois polos que, como alegorias, representariam o mundo da ordem e o da desordem, respectivamente.

Entre os eventos que marcam sua vida, o mais importante é a morte do líder do Nirvana, Kurt Cobain, símbolo da falência da

sensibilidade diante da violência da sociedade. Definindo-se como “triste, pequeno, sensível”, o músico se suicidou com a justificativa de não ter mais paixão pelas coisas que fazia. Ídolo de uma geração formada pela televisão e, nesse caso, mais especificamente pelo canal de música e entretenimento MTV, sua morte despertou uma grande comoção entre jovens de todo o mundo. A postura romântica do cantor configurou uma verdadeira denúncia da indústria cultural, que extermina a criatividade dos artistas em prol de resultados financeiros. Para o narrador, o incidente é importante não apenas por isso, mas porque está intimamente ligado ao fim da adolescência e ao doloroso término da relação amorosa com Valéria.

O próprio título *A maçã envenenada* comprova a importância do Nirvana para o protagonista: trata-se de tradução de parte de um verso da letra da música “Drain you”, que se torna significativa por causa de um cartão-postal enviado pela namorada no momento em que parte de Porto Alegre para São Paulo, com o intuito de assistir ao show. Em dúvida se deserta do quartel para se aventurar junto com o melhor amigo e a namorada, o rapaz decide ficar em Porto Alegre e respeitar as regras impostas, mesmo sabendo que a decisão poderá provocar o fim do namoro. Com sua melancolia, a canção parece sonorizar a narrativa, na qual desfilam personagens angustiadas diante de experiências insuportáveis a ponto de fazê-las trilhar caminhos trágicos. De algum modo, a postura de Kurt Cobain espelha essa desilusão passível de levar à autodestruição.

Ao contrário de uma história investida de utopias revolucionárias, o enredo tem como fim previsível a resistência solitária num universo sem sentido. Assim como Cobain, o narrador é um *outsider* sensível que não se ajusta completamente. Se não tira a

própria vida, desilude-se em relação ao mundo e se anestesia frente aos muitos percalços.

Mas precisamos considerar também a parte do entrecho dedicada à história da garota Immaculée Ilibagiza, que recriou em discurso os horrores do conflito armado vivido em Ruanda, como forma de denúncia e clamor por um mundo menos opressor. Na verdade, desde o começo o romance mescla a vivência do protagonista à realidade dessa menina em meio à guerra civil e ao genocídio vivido por sua etnia. Como o relato não respeita a linearidade temporal, as épocas se misturam e as ações, aparentemente desconectadas, vão se ligando com o avançar da leitura.

O livro de Michel Laub ajuda a entender um pouco a juventude nascida num período que, além de repleto de violências decorrentes da ganância imposta por uma sociedade mercantil e completamente reificada, não conta com as utopias que possibilitaram aos moços de outros momentos assumirem atitudes radicais de luta coletiva. Se aqui não há sequer a possibilidade de iniciar a luta, a rebeldia se desdobra em excessos, como o uso de drogas, o consumo de bebidas e até mesmo a adoção de crenças religiosas – como no caso de Immaculée –, em aprisionamento propício ao desalento. Felizmente o excesso escolhido pelo nosso narrador é a palavra, o desejo de narrar para, quem sabe, reduzir a dor que este mundo desintegrado lhe causa.

A poesia antes ou depois do homem

Trilha, de Leonardo Fróes

Luiz Guilherme Barbosa*

A fotografia de uma folha verde, algo transparente, na capa de *Trilha*, de Leonardo Fróes, chama o leitor a folhear um livro em cujos veios ele poderá se perder. A não ser que reconheça em si, à leitura, que “[n]o interior do pensamento há um rio / que se afunila ramificando-se em veias / para irrigar os corpos transitórios”. São corpos assim, em trânsito, que os poemas são, solicitam e produzem, poemas que podem ter sido “baseados” em textos do japonês Kikuchi Kan ou do chinês Po Chü-i, ou que podem ter sido traduzidos do inglês William Cowper. Seja do século XIX, VIII ou XVIII, seja ainda a partir de um tema de Confúcio, os textos que atravessam os poemas de Fróes apenas o fazem quando o tradutor não se acha “enquanto solidez”: como chuva, como vento, como insetos que invadem tudo e suspendem a solidez em volta, textos alheios participam de operação não tradutória, mas transitória.

Algo como os poemas que, nessa antologia pessoal, são organizados num ziguezague cronológico, entre 1968 e 2015 – uma narrativa se desenha, tênue, organizando os poemas de acordo com os temas da obra. Tensão cronológica que se aguça, por exemplo, nas páginas 26 e 27, nas quais um poema de 1995, “Maluco cantando nas

* Professor do Colégio Pedro II, faz doutorado em Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

montanhas”, baseado em texto chinês do século VIII ou IX (onde se fica sabendo do poeta que, banido, foi viver nas montanhas, “aonde os homens não vêm”), precede um poema de 1981, “Deposição do chefe de uma personalidade” (onde o chefe, que não admite “de saída / que ele está num beco / chuvoso”, usa sua “tesoura mágica / pra cortar o umbigo / das representações” e fracassa). Entre o poeta e o chefe de uma personalidade, como entre deus e um animal (como, “estando em terra”, se pôr “num estado de brisa”), as diferenças, tensas, narram um sujeito que, salvo do dilúvio, flutua “como onda inconstante na correnteza”.

É de uma tal “experimentação existencial” que fala o poeta e editor do livro, Sergio Cohn, na introdução. Marca não somente de Leonardo Fróes, como também de poetas como Roberto Piva e Torquato Neto, entre outros, cujas vozes complicam a narrativa da poesia brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Poetas que pareceram adiantar aquela “retração” ao debate público, às polêmicas, ao tom de vanguarda que, segundo Marcos Siscar, caracterizou uma vertente da poesia brasileira, a exemplo de Manoel de Barros, a partir da década de 1980. A poesia de Leonardo Fróes teria ainda, para Ricardo Domeneck, uma espécie de recado aos leitores de poesia: “Quem sabe seu trabalho ajude a levar tanto nossa crítica como nossa historiografia literárias a uma atenção voltada ao trabalho individual de cada poeta?”

Talvez, então, a poesia de Fróes diga algo sobre a experiência democrática. Ou, antes, a produção de comunidades, como a de seus leitores, que formam uma “rede subterrânea” de admiração silenciosa, segundo um dos leitores apaixonados, Alberto Pucheu. Ou ainda como num dos poucos poemas inéditos incluídos em *Trilha*, aquele que começa por afirmar que “[n]o fundo, ninguém conhece

/ ninguém. A não ser por alto”. Narrando as trocas de olhares entre desconhecidos pelas ruas, sempre atento ao lugar-comum da língua e ao lugar comum na linguagem, o poeta flagra o momento em que, aglutinados pela emoção de viver, para dois desconhecidos “a presença da espécie rarefaz-se”.

Em Baudelaire, diante da passante, o instante apenas passa (“Une femme passe”) e foge (“j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais”), pois é o homem, ainda que arauto do Mal, aquele que fala, contra-lírico na modernidade. Algo de distinto acontece no poema de Fróes, onde o ser humano, ao contrário de si mesmo, abandona sua substância – e a expressão que o nomeia, “ser humano”, a sua noção semântica – e, rarefeito, lírico, é como um animal na cidade: “Ninguém porém entrega a senha do mistério / que é humano ser um só na multidão”. Os dois alexandrinos que encerram o poema em versos livres “A lagoa dos olhares” testemunham, com simplicidade e acuidade, algo de uma experiência pós-humana (ou ante-humana), algo de uma visada antropológica do homem da multidão, algo, enfim, dos efeitos líricos que o poeta, o “maluco nas montanhas”, tem a produzir quando não desvia o olhar do outro.

As folhas de *Trilha* parecem representar para nós o sentido de uma sobrevivência lírica – na cidade, nos arquivos, na floresta. Sem agonia, a poesia de Fróes desenha para si um lugar, como a floresta, os arquivos, a cidade, aberto aos caminhos imprevistos e não controlados pelo tempo acumulado, pois o vento, quando chega, a chuva, quando chega, os insetos, quando chegam, mostram que “[n]ão há sentido definido formado de maneira nenhuma. Não são montanhas as montanhas, nem os peixes são peixes, ou só isso”. A poesia, que é outra coisa, é também um aprendizado político com a lírica, o sujeito fora de si, na multidão.

A luta para não voltar ao pó

O professor, de Cristovão Tezza

Roy David Frankel*

A narrativa factual de *O professor* é relativamente simples, o que não impede que Tezza, através de um arguto domínio da forma, transforme o romance em obra de profundidade singular. O livro relata a história de Heliseu, docente de 70 anos, no dia em que se fará na universidade uma homenagem por sua carreira acadêmica. Acordando de um pesadelo, o vemos pensando e construindo o discurso que deverá pronunciar na cerimônia, ato que estabelece o eixo em torno do qual se desenvolve toda a narrativa. Espiral de finíssima espessura, o romance avança a pequenos passos enquanto Heliseu mergulha no terreno de seu passado.

Professor de Filologia Românica, campo visto com maus olhos pelos colegas, Heliseu da Mota e Silva relembra seu casamento crescentemente inosso com sua esposa Mônica, bancária, a paixão por sua orientanda de cama e gabinete, a francesa Thérèse, a relação com seu rígido e inominado pai, seu momento turbulento no seminário, seu filho Eduardo, homossexual, com quem tem profundas dificuldades de se relacionar, entre outros fatos inicialmente dispersos mas conectados pouco a pouco, graças ao gesto explorador de

* Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Heliseu. O ato de memória é construído como uma exploração de um terreno desconhecido em dia de densa neblina, uma cortina de fumaça, um véu que oblitera todos os fatos da vida do personagem.

O gesto da memória em Tezza se insere em um paradigma autoficcional, colocando-o ao lado de escritores como Gustavo Bernardo e Evandro Affonso Ferreira, para citar apenas alguns brasileiros contemporâneos. Nesse paradigma, temos um romance pós-moderno marcado por narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a que instância enunciativa responde, conforme pontua Eurídice Figueiredo.

O professor tem momentos com um narrador em terceira pessoa e outros em primeira, sem uma marca que os delimite, e as memórias são entrecortadas em uma instabilidade constante, liquefeita. Entretanto, dois elementos particularizam o gesto de memória: em primeiro lugar, o gesto mnemônico atribuído a Mônica (paronomásia não sem querer) é amalgamado à narrativa, em uma recorrente vinculação a eventos da história recente; em segundo lugar, é feita uma mimese do gesto filológico de Heliseu através de uma proliferação de citações recontextualizadas do português arcaico, o que nos aproxima ainda mais do pensamento desse personagem instável, como por exemplo ao se envolver com Thérèse, quando ele se lembra dos versos de Brás da Costa: “Senhora, gentil donzela, / por meu mal fostes naçyda; / pois vos hys para Castela, / que seraa da minha vyda?”.

A manhã na qual se passa todo o romance é temporalmente especificada através da manchete do jornal lido por Heliseu: “Bento 16 renuncia; novo papa deve ser escolhido até a Páscoa”, o que nos permite facilmente descobrir quando ele é encenado – essa é a manchete do jornal *Folha* da terça-feira, dia 12 de fevereiro de 2013.

Essa notícia é problematizada diversas vezes pelo personagem, pois “Se Deus não existe, tudo é permitido”, máxima de Dostoiévski citada ironicamente com *apud* pelo próprio Heliseu. Interessante essa problematização do divino, presente também na personagem Dona Diva, nascida Divina, empregada do professor que se mostra como uma presença constante em toda a narrativa.

Heliseu é um Raskólnikov pós-moderno: por mais marcado pela culpa cristã que ele possa ser, para em sua história um crime misterioso cuja real ocorrência é mantida em suspenso por toda a narrativa. Sua lembrança é alternada com a descrição de sua relação com Thérèze, cujo caráter idílico minimiza sua própria culpa. A fragmentação pós-moderna é tamanha que não existem mais os fatos como outorgantes de verdades. Eles mesmos podem ter ou não ocorrido, pois a memória é falha em sua própria constituição, e Tezza mantém a dúvida com uma escrita envolvente que, como uma cebola, vai tirando camadas e nos faz querer chegar ao centro.

A visão religiosa de Heliseu é mais um de seus aspectos conservadores: “A religião controla as pessoas: isso é bom”, disse Heliseu a Mônica, mostrando um tradicionalismo presente também em sua aversão à homossexualidade do filho ou no fato de não ser linguista, mas sim filólogo – “Pai, você é o depósito de todos os preconceitos do mundo”, disse-lhe o filho. O *pathos* trágico da narrativa de seus posicionamentos e memórias é alternado com comentários irônicos e com a onomatopeia “ehh”, marca da oralidade que permite um retorno a um registro menos formal.

Mais do que a ironia, o não-dito é outro tema presente, sendo a gramaticalização do não-dito no português brasileiro e as raízes da ambiguidade os temas centrais da tese de doutorado de Thérèze. Esse é um dos elementos metaficcionalis do romance, presentes também, por

exemplo, em Heliseu dando aulas de literatura do português arcaico e afirmando seguidamente que “as palavras são como as moedas, só valem as que são correntes”. Essas questões nos levam naturalmente a pensar sobre qual seria o grande não-dito do romance, qual seria a grande expressão buscada por esse narrador de focalização móvel entre a primeira e a terceira pessoas: “Senhores, as coisas são palavras”.

Enquanto a construção do discurso a ser proferido na cerimônia é o eixo narrativo principal, o motor é explicitamente a busca de sentido da vida. Apesar do recorrente retorno a fatos da história recente do Brasil, esse não é um romance em que a sociologia e a historiografia prevaleçam, mas sim uma profunda marca existencial.

Após o término de seus casos amorosos, por motivos mais trágicos ou menos trágicos, o professor afirma que havia vivido vinte anos de coisa nenhuma, uma grande anomia lhe percorre o fim de vida. A dimensão social da velhice – “aquela sutil fronteira do tempo em que a vergonha, o sexo, até mesmo o pudor desaparecem” – lhe traz a consciência de simplesmente se transformar em um *ser*.

Existencialmente, a busca de sentido se dá através do enfrentamento da morte, da superação da angústia proveniente desse momento fulcral da consciência de si. Negro anjo, ele está presente quando Heliseu repete que “é importante se ocupar”, questionando o que será de sua vida após essa homenagem, esse acerto de contas, um “pré-juízo final” que marca o encerramento de sua vida acadêmica e amorosa. Essa problematização é um forte indício de que a grande sombra não dita abertamente mas presente através de todo o romance é a fuga do esquecimento, pois o esquecimento é a vitória definitiva da morte.

A reinauguração da existência

Circo, de Alckmar Santos

Thaís Velloso*

No romance *Circo*, Alckmar Santos (2014) volta a tratar de um tema abordado, evidentemente de forma distinta, em seu livro de poemas *Circenses*. A imagem do circo como espaço de mutabilidade e metamorfose, de armação desmontável e passível de reinvenção a cada deslocamento geográfico, mostra-se uma tradução bastante fecunda da própria vida. A ambientação em um universo móvel que se desdobra nas muitas cidades em que se instala é oportunidade, além disso, de trabalhar a ideia de um mesmo ser conseguir descobrir-se ou desdobrar-se em outro, à medida que mudanças e transformações ocorrem.

A história se desenvolve em primeira pessoa, mas a partir de perspectivas diferentes, com três protagonistas a revelarem suas impressões. O primeiro narrador é um ex-militante político que, torturado pela ditadura, juntou-se ao circo para ir embora da cidade. O segundo volta à cidade depois de bastante tempo, porém para uma vida totalmente diferente da que levava anteriormente. O último é autor de um diário em que relata a permanência na cidade, além de experiências emblemáticas.

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

O primeiro conta do passado ao presente, enquanto o segundo recua no tempo. Esse movimento em mão dupla permite projetar a revelação proporcionada pelo terceiro narrador, que acaba surpreendendo. Envolvido por uma linguagem leve e com boas pitadas de lirismo, o leitor é agraciado com uma fusão de elementos narrativos que convergem para a clareza do todo.

As vozes dos dois primeiros narradores se dispõem numa espécie de correspondência. Os “fins” de Adilson (fim de relacionamento, de contato com a filha, de morada em outra cidade) encontram paralelo nos “fins” de Tito (fim do contato com Ana Maria, com amigos de onde vivia e com sua cidade). A alternância entre os discursos de ambos se deixa perceber em vários momentos, como, por exemplo, na passagem em que a fala de um termina com a lembrança do falecimento da mãe e a do outro começa, como por acaso, com divagações sobre um livro sobre a morte. Tal recurso reforça a coesão de uma conversa que, na verdade, se desenrola numa mesa de bar, portanto caracterizada pelos constantes desvios de assunto, a levarem o narrador a assumir que perde “a meada” (p. 6). Assim se explica que um tema puxe outro, na interação progressiva dos interlocutores.

A informalidade do cenário legitima a simplicidade da linguagem, ao mesmo tempo que estimula o aproveitamento artístico da palavra, verbalizado pelo próprio narrador ao assumir: “dou agora p’ra poetar” (p. 22). A harmonização entre conteúdo e expressão é levada às minúcias, como se percebe no seguinte trecho: “Ficava, então, imaginando, repetidas vezes, a sequência de fatos que, inexoravelmente, levava a um passeio juntos, a um aperto de mãos, a abraço, ao primeiro beijo...” (p. 137). Vemos que os vocábulos acompanham a aproximação física dos personagens por meio de uma gradação na preposição, que primeiramente se junta ao artigo inde-

finido (indefinição que denota certo afastamento), posteriormente o elimina (transição entre afastamento e aproximação) e, finalmente, aglutina-se ao definido (maior aproximação).

Ao enfoque da visão que os personagens têm de si mesmos e dos demais se soma um movimento de ampliação de visada mediante o qual se estabelece uma comparação entre o passado e o presente do Brasil. Nesse sentido, a escolha do período de 1964 em diante se mostra muito apropriada, pois viabiliza a reflexão acerca da discrepância entre a utopia e a realidade no país.

A perspectivação histórica inclui, por exemplo, a afirmação do ex-militante torturado durante a ditadura de que os integrantes politicamente conservadores da Igreja Católica louvavam “a militância, que, segundo dizer deles padres, todos praticamente, pelo menos ali por Belo Horizonte, tinham salvado o país e nós todos da garra da maldade mais soberana e traçioneira” (p. 70). É de se acrescentar apenas que em nenhum momento o romance resvala para o panfleto e, do início ao fim, mantém seu estatuto de ficção literária.

Considerando a possibilidade de o homem lograr algum conhecimento de si por meio da encenação do inacessível, conforme defende Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário*, a narrativa coloca em primeiro plano conflitos internos universais, às vezes para apresentar a subjetividade como instância capaz de permitir a compatibilização de percepções antagônicas. É o que ocorre, por exemplo, à recordação de um episódio da infância:

Hoje, eu lembrava há pouco, assim mesmo, desse jeito: sempre quando trago à mente o que lá se passou, tenho ainda, muito presente, forte, a mistura, a conciliação de duas sensações opostas. A primeira é a de como o acaso se põe, por vezes, traçoeiro,

espreitando, parece, qualquer vacilação inconsciente nossa, para pespegar seus golpes de surpresa [...].

A segunda sensação, oposta a essa primeira, foi a de euforia, de luta que faz valer a pena do esforço (pp. 114-6).

A aproximação entre passado e presente é, juntamente com o movimento de harmonização subjetiva de contrários, parte da homenagem que Alckmar Santos faz a Machado de Assis, que tem *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* citados. Como sabemos, Brás Cubas era especialmente dado a admitir a coexistência de ideias em conflito, em prova de que o homem é dual e congrega em si o bem e o mal, a vida e a morte, a emoção e a razão. Já Bento Santiago tentou um resgate que, se possibilitou focalizar tempos idos, comprovou que seu eu já não era o mesmo. A igual constatação chega um dos narradores de *Circo*:

Agora mesmo, enquanto deambulo, ao léu, voltando, sem voltar, para casa, passo por ruas, becos, largos, esquinas, lugares, todos, em que já estive inúmeras vezes, com várias idades. Mas há um desvão, uma diferença, palpável, entre aquele que, por aqui, passeava, com relação a este, de agora, que, aqui, está passando (p. 153).

O romance do autor paulista plenifica ficcionalmente a ideia, apontada na epígrafe de Confúcio, de que temos duas vidas e a segunda começa quando percebemos que dispomos de apenas uma. A reinauguração da existência, fenômeno decorrente da transformação que o narrador-personagem Adílson admite sofrer ao distanciar-se de si mesmo e refletir sobre suas experiências, confirma tal pensamento.

Se determinada coisa ou pessoa “pode aparecer de repente e pôr sentido distinto no que até então se via e se pensava” (p. 240), a busca de entender a vida pode ser vã, mas também marcada pelo encantamento. É assim que *Circo* atesta a capacidade da ficção de atribuir ao homem um significado que a realidade não lhe faculta, ao mesmo tempo que situa a escrita de Alckmar Santos entre as mais argutas, sutis e trabalhadas de nossa contemporaneidade literária.