

Dezembro | 2015

ISSN 1984-7556

# FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 14

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



ARTIGOS

CLAUDICÉLIO RODRIGUES DA SILVA  
DIÓGENES OLIVEIRA DA COSTA  
MARCUS RODOLFO BRINGEL DE OLIVEIRA  
PAULO NUNES & VÂNIA TORRES COSTA

ENSAIOS

GUSTAVO RAMOS DE SOUZA  
HELDER THIAGO MAIA  
LUDWIG FERREIRA ARAÚJO  
MARCELO FERRAZ DE PAULA

ENTREVISTAS

CARLOS ANDREAZZA & FLÁVIA IRIARTE  
por Dau Bastos  
EDGARD TELLES RIBEIRO & JOSÉ CASTELLO  
por Godofredo de Oliveira Neto  
CHICO LOPES  
por Lohanna Machado

RESENHAS

MAURÍCIO CHAMARELLI GUTIERREZ  
PEDRO ALEGRE  
ROGÉRIO PIRES AMORIM

# FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 14

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**

Rafael Mendes  
Thais Seabra

**Revisão**

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

**Projeto gráfico**

Francyne França

**Capa e diagramação**

Walter Pinto

**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

---

CDD 869.09005

## SUMÁRIO

Apresentação  
9

### *Artigos*

“Corpo de Deus, boca minha”:  
Adélia Prado e o erotismo do sagrado  
Claudicélio Rodrigues da Silva  
17

Roberto Piva em *Paranoia*:  
intertextualidade a serviço de muitas vozes  
Diógenes Oliveira da Costa  
31

Modos de ser no feminino: *Rakushisha*, de Adriana Lisboa  
Marcus Rodolfo Bringel de Oliveira  
45

De palavras e silêncios:  
Belém no centro-periferia da poética de Vasco Cavalcante  
Paulo Nunes & Vânia Torres Costa  
63

### *Ensaaios*

O clichê em *Como desaparecer completamente*, de André de Leones  
Gustavo Ramos de Souza  
87

Sem-vergonhices, descaramentos e  
safadezas na obra de Marcelino Freire

Helder Thiago Maia

109

A escrita musical e cinematográfica de Victor Giudice:

“O homem geográfico”

Ludwig Ferreira Araújo

127

Saudades da utopia ou vergonha de um dia ter sonhado? Poesia e  
política nos últimos livros de Ferreira Gullar e Thiago de Mello

Marcelo Ferraz de Paula

143

### *Entrevistas*

Carlos Andreazza & Flávia Iriarte

por Dau Bastos

177

Edgard Telles Ribeiro & José Castello

por Godofredo de Oliveira Neto

197

Chico Lopes

por Lohanna Machado

223

### *Resenhas*

Poesia e retenção

*Um teste de resistores*, de Marília Garcia

Maurício Chamarelli Gutierrez

245

Poesia em transe  
*Pig brother*, de Ademir Assunção

Pedro Alegre

253

O desafio do olhar  
*Desalinho*, de Laura Liuzzi

Rogério Pires Amorim

261





## APRESENTAÇÃO

Nossa prioridade é veicular textos de estudantes de literatura, escolhidos com muito critério e submetidos a um preparo metuculoso. Também aceitamos colaborações docentes, mas em menor número, de modo que a revista preserve suas características de incubadora de ensaístas. É assim que chega à décima quarta edição como testemunho vivo da existência de uma quantidade impressionante de críticos jovens e talentosos nas diferentes instituições de ensino superior do país.

O senso democrático do projeto se deixa perceber igualmente no encontro anual, feito de dezenas de comunicações resultantes de pesquisas em andamento Brasil afora e de entrevistas públicas realizadas com autores e profissionais do mundo do livro. O resultado das exposições e dos diálogos também aparece nas diferentes seções, às quais imprime ainda mais frescor.

Nova prova disso o leitor encontra nas páginas a seguir, cujo conteúdo sintetizamos abaixo.

### **Artigos**

Claudicélio Rodrigues recorre a pensadores como o francês Georges Bataille e o italiano Giorgio Agamben, assim como a reflexões de autores como o mexicano Octavio Paz, para apontar a secularização da poesia de cunho religioso em *A faca no peito*, de Adélia Prado (1988). Assim, consegue demonstrar que a erotização do enlevo e a assunção do partido da poesia possibilitam que os versos da mineira preservem o caráter transgressivo da literatura e, no mesmo movimento, se mostrem belamente modernos.

A coletânea *Paranoia*, de Roberto Piva (1963), estimulou Diógenes Oliveira da Costa a desenvolver um texto em que combina a análise de poemas com a inserção do paulistano numa linhagem maldita que inclui nomes como Coleridge, Wordsworth, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e vários outros. Distribuídos ao longo do tempo, esses criadores constituem uma espécie de tradição que encontra na inquietude um antídoto para todo tipo de acomodação e um estímulo a se correr desde riscos formais até temáticos.

Cada obra exige que o analista atente para suas particularidades, de modo a entrever até mesmo a bibliografia com que poderá atingir o máximo de profundidade e polifonia. Pensando nesses termos, Marcus Rodolfo Bringel de Oliveira busca base nas teorias da contemporaneidade e do feminismo para abordar *Rakushisha*, de Adriana Lisboa (2007). Respeitoso do mérito literário do romance, destaca traços marcantes de nosso tempo, como o desenraizamento geográfico e afetivo, além do rompimento dos grilhões de gênero.

O escrito de Paulo Nunes e Vânia Torres Costa partilha com a poesia a soltura da linguagem e o cultivo da mais ampla ideia de horizonte. Em seu centro, encontra-se a análise minuciosa do volume em versos *Sob silêncio*, do paraense Vasco Cavalcante (2015). Em suas bordas, vemos uma Belém pródiga em iniciativas literárias, a exemplo do grupo Fundo de Gaveta (que o poeta integrou na década de oitenta) e da plaquete *Cultura Pará: 30 poetas, 30 poemas* (que mostra uma verdadeira efervescência literária).

## **Ensaios**

A ficção não tem qualquer preconceito quanto a conteúdo, contanto que possa digeri-lo à vontade e, ao recriá-lo, se realize

plenamente como literatura. É o que parece comprovar o romance *Como desaparecer completamente*, do goiano André de Leones (2010). Segundo Gustavo Ramos de Souza, a narrativa se alimenta abundantemente do clichê, porém, em vez de resvalar para o mau gosto, firma-se como original devido à capacidade de esvaziar chavões e perspectivar lugares-comuns.

Helder Thiago Maia apresenta Marcelino Freire como alguém que escreve para oferecer alguma visibilidade aos marginalizados e perturbar os códigos com que as diferentes injustiças se perpetuam. Para comprovar a pertinência de sua hipótese, percorre três livros do autor, nos quais analisa seis contos e um poema. Assim, traz à tona uma versatilidade estilística que faz pensar que a abertura do pernambucano às mais diferentes alteridades enriquece sobremaneira sua criação.

Costuma-se posicionar Victor Giudice ao lado de ficcionistas como Kafka, Murilo Rubião e José J. Veiga. Sem negar a presença do fantástico na obra do fluminense, Ludwig Ferreira Araújo buscou seus liames com as vanguardas. Concentrou-se no conto “O homem geográfico” (1989), no qual enxergou desdobramentos da fragmentação dadaísta, do aproveitamento literário da estética cinematográfica inaugurado entre nós por Oswald de Andrade e da convivência, defendida por Mário de Andrade, entre a construção melódica e a simultaneidade polifônica.

As afinidades e dessemelhanças entre Ferreira Gullar e Thiago de Mello dão margem a que Marcelo Ferraz de Paula trace um paralelo entre os versos dos dois poetas desde a ditadura até a atualidade. Irmanados no engajamento, na prisão e no exílio, o maranhense e o amazonense partilham também a mudança de tom quando da redemocratização. Todavia, desde o início se mostram muito distantes relativamente ao “temperamento poético”. Essa

dissonância é ressaltada no ensaio, que funde história e teoria para lançar luz sobre questões que, talvez devido à própria renitência da realidade, insistem em permanecer em pauta.

## **Entrevistas**

Carlos Andreazza atua como editor-executivo da Record e Flávia Iriarte dirige a Oito e meio. Em resposta a indagações levantadas por Dau Bastos e outros interlocutores, ambos deixaram claras as diferenças entre os projetos que capitaneiam no tocante a diversos aspectos, entre os quais os critérios de escolha de originais e a tiragem média dos títulos publicados. No entanto, chegaram à concordância absoluta quando se tratou, por exemplo, da luta pela ampliação do número de leitores de obras literárias. A possibilidade de democratizar a publicação mediante o uso de e-book como suporte de determinados textos e, ao mesmo tempo, fortalecer o livro físico foi mais um dos tópicos a afinar a conversa, ocorrida em 2015, durante o V Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea.

A segunda entrevista deste volume foi conduzida por Godofredo de Oliveira Neto, durante o VI Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Edgard Telles Ribeiro e José Castello responderam a perguntas que lhes possibilitaram comentar várias narrativas publicadas. Falaram de motivações fundamentais à escrita de certos livros e apontaram as singularidades de cada processo, ora lançando luz sobre a coerência interna da obra, ora apontando dados exteriores recriados. Afeitos à linguagem literária a ponto de se permitirem transitar entre a suposta realidade e a pretensa ficção, articularam igualmente estética e ética, para firmar um posicionamento contrário à instrumentalização nefasta do jornalismo.

Chico Lopes é tão assumidamente dado ao interior que tudo o que cria sai naturalmente universalizado. Eis uma das muitas conclusões a que se pode chegar lendo a entrevista realizada por Lohanna Machado, que conhece a produção do paulista o bastante para estimulá-lo a sintetizá-la, a um só tempo, como múltipla e coesa. A pintura intercambia com a ficção, que incorpora o cinema e se desdobra em ensaio. A perpassar as diferentes manifestações, encontramos a atribuição do primeiro plano ao pobre-diabo e uma dedicação à labuta com a linguagem nem sempre condizente com o pragmatismo da indústria cultural. Prova do valor da opção encontramos nas próprias respostas, que, enviadas por e-mail, nos permitem saborear o estilo ímpar do autor.

## **Resenhas**

A análise de Maurício Chamarelli Gutierrez resulta claramente da entrega franca, mas nunca subserviente, a *Um teste de resistores*, de Marília Garcia (2014). Pautada pelo pulso do livro, esmiúça suas diferentes composições sem jamais se enredar. Mostra os versos se vendo em construção e ampliando o foco para abarcar uma temática sempre próxima de seu próprio universo, mas heterodoxa a ponto de comportar questões sobre crítica, edição e distribuição de poesia. Norteia a resenha a lembrança reiterada da busca de ressemantizar a própria ideia de resistência.

Pedro Alegre filia *Pig brother* (2015) a uma tradição que aposta na rua como fonte dos versos com alguma pretensão à autenticidade. Ciente de que desde o século de Baudelaire até o presente o tumulto se tornou insuportável e o progresso se despiu de qualquer disfarce humano, Ademir Assunção arrosta a aparência terminal do cenário. A naturalização da brutalidade e a massificação

pela mídia são alguns elementos a balizarem o desenvolvimento de vivências e vocabulários imunes à utopia. Mas a refrega com o vazio tonifica de tal maneira o verbo que a coletânea demonstra a possibilidade de se atingir qualidade independente da perspectiva e convence como convite para que a poesia de nossos dias se jogue na vida.

Em seu segundo livro de poemas, Laura Liuzzi amplia a expectativa de se firmar na poesia brasileira contemporânea. Na visão de Rogério Pires Amorim, *Desalinho* (2014) combina despojamento com destreza, para conduzir o leitor por entre versos que colocam no papel alguns estados subjetivos, tendo o cuidado de preservar seu inevitável desconcerto. Em cultivo do diálogo desprovido de fronteira espaciotemporal que marca a literatura moderna, de vez em quando a poeta puxa para sua companhia predecessores como Manuel Bandeira. Assim, permite que entendamos um pouco mais sua capacidade de seguir por um caminho próprio, cuja singularidade se alimenta da canibalização de experiências do passado.

## **Amplitude**

Quem se der ao trabalho de listar as naturalidades de ensaístas, ficcionistas e poetas cujos nomes figuram nesta edição perceberá que boa parte do território nacional se faz presente. Que o leitor tire partido da consistência do conteúdo, mas também da variedade de dicções e paisagens.

*Os organizadores*

# ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS  
DA LITERATURA





## **“Corpo de Deus, boca minha”: Adélia Prado e o erotismo do sagrado**

Claudicélio Rodrigues da Silva\*

A poética brasileira contemporânea é fecunda de um paradoxo: frequentemente, poetas e ficcionistas procuram, pelo indiscernível, tocar a imagem sagrada, confrontando-a, profanando-a, modelando o deus com a agoridade da palavra. O verbo que se faz carne, pelo humano mesmo, é também palavra que goza, mistério gozoso, que cobra o amor do alto, que se insurge contra a falta de corpo da divindade, que anseia por uma relação mais horizontal, que vocifera e nega o culto instituído historicamente, enquanto propõe culto e liturgia personalizados. Poesia e erotismo, pois, são complementares. Pode-se dizer que aquela pensa no corpo tanto quanto este; aquela verbaliza o que o corpo só consegue sentir num ato. São dois ritos perfeitamente fundados pelo campo da palavra.

Diz-se que a poesia opera no limite entre o profano e o sagrado, nem é puramente da ordem dos deuses, nem puramente do domínio do humano. Seria a intermitência o seu lugar, o espaço da instabilidade. É partindo desse abismo, desse intervalo, que Octavio Paz define poesia usando não um amontoado de pares contrastantes; usa, antes de tudo, esse estado de aproximação e distanciamento dessas instâncias (e estâncias) do poético: “Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela

\* Professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Ceará (UFC).

angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente” (1980, 15). Nesse sentido, ao se investigar a relação corpo/espírito, o erotismo imerso no sagrado, imbuído dele (todo rito é erótico porque pressupõe a penetração de um deus no corpo do homem, não é o homem que se eleva à altura do Deus, mas o contrário), mostra-se que o corpo do homem é o receptáculo da experiência mística, que é também uma experiência erótica, pessoal, intransferível e, por isso mesmo, ambígua.

A literatura sempre foi um território da transgressão. Ela não opera na subserviência, não compactua com a infantilização da divindade, nem se coloca numa posição teocêntrica diante do numinoso. Rebatendo a própria ideia de um deus desencarnado e distante, desumanizado por ser Deus, retira-o das alturas e coloca-o no horizonte do homem; os poetas querem que aí ocorra um diálogo justo ou um embate entre criador e criatura. Rebaixamento necessário, mas não um sacrilégio no sentido mais destruidor. Isso seria da ordem da profanação, um conceito desenvolvido por Giorgio Agamben (2007) para dizer que profanar é um modo de o homem reaver o que lhe fora destituído. A transgressão é necessária para assegurar que o prazer exista e a palavra se faça voz ou grito, abolindo o interdito, conforme indica Georges Bataille (2013). Reafirmando isso, Octavio Paz aponta o caráter erótico da poesia e o caráter poético do erótico:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda, uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota

ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é a sexualidade transfigurada: metáfora (1994, 12).

Apresentada geralmente como uma poeta do sagrado, Adélia Prado rechaça a ideia de ser vista como propagadora do catecismo. Sua lida com o sagrado é, em primeiro lugar, uma relação poética centrada num jogo erótico. É preciso, pois, ter cuidado ao fazer uma leitura apressada de sua poética, reduzindo seu discurso a uma teologia dogmática cristã. O Deus que é a obsessão do discurso poético, *leitmotiv* da palavra de Adélia, é apresentado a partir de uma relação horizontal. Há uma tensão entre o ser e a divindade, relação nunca apresentada de modo subserviente, mas crítico. O deus não é mais aceito como distanciado, precisa tornar-se presença. É na horizontalidade de seu discurso poético que a poeta promove uma queda do deus, não para desmoralizá-lo enquanto ser divino, mas para questioná-lo enquanto criador preocupado com suas criaturas. Muitas vezes esse discurso assume um tom erótico, porque a poeta reclama o gozo do alto já aqui na terra. O Eros envolve o discurso amoroso, por vezes excedendo-se numa relação ambígua de manifestação não somente da graça, mas sobretudo do terrífico, atitude que Rudolf Otto (2007) classificaria como da ordem do *tremendum*: o sagrado se manifesta na palavra que dá conta do corpo em frêmito.

### **Discutindo a relação: a poeta e o divino amor**

Em Adélia Prado, a procura pela corporificação do amado divino se dá quase sempre como cobrança, como uma espécie de DR

(termo corrente para designar discussão da relação), e o deus é conduzido pelo discurso hábil de sua amada para se materializar em Jonathan. É o que ocorre, por exemplo, em *A faca no peito* (1988), que já pelo título mostra a sofrida arte de amar, ainda mais quando o ser amado é uma divindade. As duas partes do livro apresentam títulos que oferecem o motivo da existência da poesia: a beleza do mundo e o amor. E já no primeiro poema, “Biografia do poeta”, enquanto as mulheres do grupo de oração rezam sem sentir ou saber o que fazem, oração mecânica, cujas palavras se esvaziaram de sentido, a poeta se rejubila; o corpo todo convulso ante o olhar divino: “Ó Beleza, adoro-vos! / Treme meu corpo todo ao Vosso olhar” (p. 10). Para a poeta, não há liturgia que não seja amorosa, é preciso ver a Beleza do mundo, que é o próprio Deus. A partir do quinto poema, ocorre uma transgressão. O inominado é nomeado, rebaixado à categoria de um nome humano que só se faz presença no corpo da palavra:

### **Laetitia cordis**

Sossegai um minuto para ver o milagre:  
está nublado o tempo, de manhã,  
um pouco de frio e bruma.  
Meu coração, amarelo como um pequi,  
bate desta maneira:

Jonathan, Jonathan, Jonathan.

À minha volta dizem:

“Apesar da névoa, parece que um sol ameaça”.

Penso em Giordano Bruno

e em que amante incrível ele seria.  
Quero dançar  
e ver um filme eslavo, sem legenda,  
adivinhando a hora em que o som estrangeiro  
está dizendo eu te amo.  
Como o homem é belo,  
como Deus é bonito.  
Jonathan sou eu apoiada em minha bicicleta,  
posando para um retrato.  
[...].

(p. 17)

O título do poema, em latim, apresenta o amado como a "alegria do coração". O idioma do amor é associado ao ato de ver um filme numa língua em que pouco importa o significante, porque o único significado é "eu te amo". A ambiguidade do poema está em não deixar claro se Jonathan seria a encarnação da divindade ou obra dela, todo imerso nela, um Deus feito à imagem e semelhança do humano. Nesse caso, a poeta é uma oleira, modelando um Deus do sexo masculino para ser seu amante. Para tocá-lo, ela inventa Jonathan. Assim, forma-se um trio que se faz duplo à medida que um se configura no outro. A poeta contempla a face de Deus, o corpo de Deus; entalha-o na figura de um homem, mesmo que alheio às vontades dela. Tal inapreensão quer desfazer-se pela palavra, na invenção dos prazeres carnavais. Um Deus erotizado; cristianização de Eros. Trata-se do resgate do desejo carnal perdido pela tradição espiritual que anula o corpo.

No poema seguinte, a trindade tornada dupla mostra-se na apresentação do amado:

**Opus Dei**

[...].

Abre-te,

Jonathan é apenas um homem,  
se lhe torceres o lábio zombeteira  
a lança dele reflui.

[...].

Se Jonathan for deus estará certa  
e se não for, também,  
porque assim acreditas  
e ninguém é condenado porque ama.

(p. 23)

Se levamos em consideração o título do poema, avançamos para a primeira compreensão de que a poeta trata aí do amado como obra divina. Entretanto, ela mesma encerra o poema com uma sentença que lembra a teoria dos conjuntos: o elemento A (Deus) está contido no elemento B (Jonathan), que é obra também do elemento C (a amante-poeta). A santíssima trindade de Adélia, portanto, é o próprio discurso amoroso, que pode não ter nome, mas é abrasador:

**As palavras e os nomes**

[...].

Os escritores são insuportáveis,  
menos os sagrados,  
os que terminam assim as suas falas:  
“Oráculo do Senhor”.



Em seu tratado sobre o erotismo, Georges Bataille enumera três tipos de erotismo: dos corpos, dos corações e, por fim, do sagrado. Seu conceito de erotismo parte da certeza de nossa finitude e, diante disso, uma afirmação da vida. O erotismo seria a passagem “do descontínuo ao contínuo” ou vice-versa (2013, 38). Para Bataille, não é a reprodução que tem um caráter de continuidade do ser, mas a morte. Por isso a ritualizamos erotizando o sagrado na nostalgia da busca de uma continuidade, ou melhor, “a busca de uma continuidade do ser levada a cabo sistematicamente para além do mundo imediato designa uma abordagem essencialmente religiosa” (Bataille: 2013, 39). Embora tenhamos medo de uma aniquilação, a morte nos ronda e se torna, inclusive, metáfora para nosso discurso amoroso. Em Adélia Prado isso fica evidente nas inúmeras recorrências à morte: “Jonathan, a morte é amor / e por que, se tenho certeza, ainda temo?” (p. 33); “O ritmo do meu peito é amedrondado, / Deus me pega, me mata, vai me comer o deus colérico” (p. 35); “Tudo no mundo é perfeito e a morte é amor” (p. 41); “amor e morte são casados / e moram no abismo trevoso” (p. 51). Associada ao amor, a morte é a própria essência do erotismo do sagrado, a certeza da continuidade de que fala Bataille, por isso a experiência religiosa não deixa de ser uma experiência erótica, intransferível e única. Ainda que os fiéis se reúnam em torno do sagrado, ainda que verbalizem o que sentem, não têm como partilhar essa experiência mística.

No caso da poeta, a matéria de seu amor é a ficção, a forma de expressão desse doloroso amor, um mistério gozoso e ao mesmo tempo doloroso, que fere. Não há como sair de uma experiência com o sagrado sem essa ferida que não sara. Por isso, a poeta afirma o equívoco de os teólogos tentarem encerrar Deus num conceito e



se coloca como digna de apresentar uma outra teologia, pautada em sua experiência amorosa, o trino-duplo:

### **A cicatriz**

Estão equivocados os teólogos  
quando descrevem Deus em seus tratados.

Esperai por mim que vou ser apontada  
como aquela que fez o irreparável.

Deus vai nascer de novo para me resgatar.

Me mata, Jonathan, com sua faca,  
me livra do cativo do tempo.

[...].

Ter um corpo é como fazer poemas,  
pisar margem de abismos,

eu te amo.

Seu relógio,

incongruente como meus sapatos,

uma cruz gozosa, ó *Felix Culpa!*

(p. 45)

O poema é todo um hino ao amor e, por isso, um desejo de morte elevado à potência máxima do gozo. O que parece contradição é perfeitamente justificado na expressão *felix culpa*, cunhada por São Tomás de Aquino em sua *Suma teológica*. *Felix culpa*, ou culpa feliz, é o resgate do pecado original, no mito de Adão e Eva, que permitiu a encarnação do divino em Cristo, um deus encarnado. Entretanto, note-se que o amor é uma ferida que não cicatriza, uma tentativa de anulação, de morte. Não é à toa que a frase “me

mata!” é uma súplica constante dos amantes em seu êxtase. Pelo gozo, anula-se o tempo e a própria ideia de morte corporal. Os homens carregariam a culpa não como expiação, mas com felicidade. A poeta segue sua teologia, instaurando seu próprio rito poético amoroso:

### **O conhecimento bíblico**

Deus me deu um amor e estas palavras  
 pra que eu possa erigi-lo,  
 palavras e um rito,  
 um lugar entre ruínas, longe  
 de todo bulício humano conhecido.  
 [...].  
 Eu só quero o que existe,  
 por isso erijo este sonho,  
 concreto como o que mais concreto pode ser,  
 vivo como minha mão escrevendo  
   eu te amo,  
 não em português. Em língua nenhuma,  
 em diabolês, que quer dizer também  
   eu te odeio, [...].

(p. 47)

Se Deus é feito de amor, sua fisionomia é o amado. Jonathan seria homem, não Deus, mas é também imagem e essência divinas, porque é o objeto do amor. Entretanto, essa relação trinitária só existe, de fato, enquanto palavra e desejo. E se Jonathan for uma ficção para deixar o amado com ciúmes? A própria poeta esclarece:

### **Mandala**

Minha ficção maior é Jonathan,  
mas, como é poética, existe  
e porque existe me mata  
e me faz renascer a cada ciclo  
de paixão e de sonho.

(p. 61)

A relação entre criador e criatura, como delineia o poema acima, é circular. Seu título sugere um círculo autopoiético feito de morte e vida, de vida e renascimento. Pela palavra da poeta nasce Jonathan, a encarnação do *mysterium tremendum* que, segundo Rudolph Otto, seria a impossibilidade de explicitação da manifestação do numinoso, sensação que “pode passar para um estado d’alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. Mas também [...] tem sua evolução para o refinado, purificado e transfigurado” (Otto: 2007, 44-5). O caráter circular da poética de Adélia revela que a relação entre os amantes é igual à de um casal humano: repleta de impasses, negaças e reaproximações, de culpas e esperas, da necessidade de dizer e ouvir a afirmação do amor como alimento: “O amor... / Ficou só esta palavra do inconcluído discurso, / alimento da fome que desejo perpétua. / Jonathan é minha comida” (p. 79). Tudo dá conta de um discurso apaixonado, de uma entrega total do ser ao amado, de um desejo de morte: “Ele, Jonhathan e eu, / faça, doçura e gozo, / dor que não deserta de mim” (p. 82).

Em “Trindade”, somos instados a perceber que o dogma trinitário instituído pelo discurso amoroso da poeta revela-se binário. O caráter trinitário, portanto, é uma dissimulação:

Deus só me dá o sonho.  
O resto me toma, indiferente aos gritos,  
porque o sonho é Ele próprio travestido de Jonathan  
e sua cara de mármore inalcançável  
[...].  
Deus me separa de Deus, é frágua seu coração  
ardendo de amor por mim que ardo de amor por Jonathan  
que observa Orion, impassível como um rochedo.  
[...]  
Jonathan que amo é divino,  
acho que é humano também. [...]

(p. 75)

Estamos, portanto, adentrando o domínio do erotismo do sagrado, feito de morte e de vida, de continuidade e descontinuidade, de afirmação da vida diante da morte (Bataille, 2013). Mas o que era trinitário circulariza-se numa espécie de jogo de amor que remete ao poema “Quadrilha”, de Drummond. O domínio do amor é o Eros, um deus torto, que não se deixa prender facilmente, ainda que viva a pregar peças no humano. Como aponta Paz, “a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo” (1994, 12). O título do livro proclama que o conteúdo trata de sofrimento e paixão, não há paixão sem dor, metaforizados pela faca no peito. Se Deus é da ordem do inapreensível, Jonathan constitui uma ficção, nenhum dos dois é carne, e a trindade amorosa ocorre no corpo da poeta, um sacrário para guardar o que há de mais precioso nessa relação: o próprio ato de amar. Desse modo, não é contraditório um discurso poético que erotiza a relação com o sagrado, como nos revela a poética de Adé-

lia, porque a afirmação reiterada dá conta de que criador e criatura estão num embate, num frêmito pela poesia: “corpo de Deus, boca minha” (p. 84).

**Referências**

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BRANCO, Lucia Castelo. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PRADO, Adélia. *A faca no peito*. São Paulo: Record, 1988.

## **Roberto Piva em *Paranoia*: intertextualidade a serviço de muitas vozes**

Diógenes Oliveira da Costa\*

Apesar de constituírem minoria, não são poucos os poetas malditos. É possível elencar um número considerável de nomes importantes para essa “literatura das sombras”, essa “comunidade amaldiçoada” e, ainda assim, um ou outro nome seria fatalmente esquecido. Entretanto, nenhuma lista de poetas malditos é digna de respeito se não traz o nome de Charles Baudelaire.

Claudio Willer propõe, através da poética baudelairiana adotada por Lautréamont, mostrar “como ambos partilharam o confronto com a ordem estabelecida e o conseqüente apreço pela marginalidade e pela condição de poeta maldito” (2014, 39). *As flores do mal* e *Os cantos de Maldoror* são as principais obras utilizadas para revelar como essa aproximação acontece. *As flores do mal* é uma obra repleta de ansiedade, angústia, inquietação e loucura. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, comenta que, “de acordo com o conteúdo, elas [*As flores do mal*] oferecem desespero, paralisia, voo febril ao irracional, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação” (1978, 39), em versos como “ao verme que te beija o rosto” (“Carniça”) e “que tu venhas do céu ou do inferno, que importa” (“Hino à beleza”). Marly Bulcão afirma que

o poema *Os cantos de Maldoror* irrompeu no cenário literário francês no início do século XX como emblema de rebeldia, pois,

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

além de contrariar a métrica dominante na época, contestava os valores estéticos que, então, vigoravam. Apresenta-se como a descrição poética dos ritmos de um pesadelo, no qual se destacam as ações instintivas e monstruosas da crueldade animal e humana. Sua narrativa é entremeada de lacunas e ausências, dando a impressão de que o autor quis, intencionalmente, afastar a continuidade e a cronologia temporal, características habitualmente indispensáveis às histórias contadas. Os versos em prosa são, além disso, apresentados de forma pouco usual e vão revelando, através de ações transgressoras e de atos de crueldade vividos pelo personagem, a primitividade e a espontaneidade do instinto animal de agressão (2014, 87).

Ternes ressalta que, para tornar-se leitor de Baudelaire, Lautréamont precisou primeiro se encantar com a força baudelairiana que aparecia diante de seus olhos como revelação, para, só então, se lançar ao caos. “O poeta, assim como o cientista, não existe senão após uma trágica, dolorosa, conversão” (Ternes: 2014, 68), pois “o ser humano, através do verdadeiro poema, tem de sofrer uma metamorfose” (Bulcão: 2014, 97). Assim, segundo Rosa Dias, o leitor pode “adquirir os hábitos e os atributos de criador, ser artista da própria existência” (2011, 110). Isidore Ducasse torna-se Conde de Lautréamont e atualiza o ato divino de criação:

Devorava primeiro a cabeça, as pernas e os braços, e por último o tronco, até que nada mais sobrasse; pois roía seus ossos. E assim por diante, durante as outras horas da sua eternidade. Às vezes exclamava: “Eu vos criei; portanto, tenho o direito de fazer convosco o que bem entender. Nada me fizestes, não digo o contrário. Façovos sofrer, e isso é para meu prazer” (Lautréamont: 2014, 126).



A importância do já convertido Lautréamont é ressaltada pela abertura de diálogos poéticos que sua valiosa intertextualidade proporciona. Willer aborda o que Lautréamont retém de outros poetas sem desconsiderar sua criação delirante, traço que o faz pioneiro do surrealismo, já que a “escrita automática [...] é transcrição, reescrita de outros textos” (2014, 38). Mergulhar em outras águas era, aos olhos de Bachelard, a novidade de uma escola “inspirada nos mesmos ideais das revoluções científicas modernas, em que se trata de, antes que preservar verdades bem estabelecidas, recomençar em novas bases” (*apud* Ternes: 2014, 70).

Aproximações perigosas. E quanto mais perigosas, mais se quer chegar perto. A intertextualidade na poesia de Lautréamont faz do campo poético um lugar para trocas, possíveis leituras e releituras. Willer utiliza uma gama múltipla de textos – mantendo coerência com a poesia de Lautréamont – para mostrar os vários níveis de aproximação, de semelhanças, de identificações que existem na relação entre Isidore Ducasse e Charles Baudelaire, abordando o mal, a anormalidade como estética, “o sentido do hibridismo, das ligas” (2014, 39), a marginalidade e o poeta maldito, entre outros temas igualmente relevantes, como a imaginação, a loucura, a insanidade e o desequilíbrio – características com as quais Baudelaire marcou alguns de seus mais importantes leitores: Rimbaud, Mallarmé e, claro, Lautréamont: “Uma doença contagiosa; um vírus que ‘pegou’ o ambiente literário e artístico do final do século XIX e o que veio depois. Lautréamont foi muito atacado por esse vírus. Não se limitou a ler Baudelaire: respirou-o” (Willer: 2014, 61).

Charles Baudelaire, por sua vez, fez questão de tornar pública sua admiração por Edgar Allan Poe. Lúcia Santana Martins, em sua introdução aos *Ensaio sobre Edgar Allan Poe* – obra que

Baudelaire escreveu sobre o poeta americano –, ressalta que essa admiração é “tanto no plano da vida atormentada e maldita quanto no plano do ideal estético” (2003, 8). Uma das possíveis razões de Baudelaire haver simpatizado com a escrita de Poe seria o fato de ele ter percebido no americano os vestígios dos mestres que também o influenciaram, como os ingleses Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth.

Lautréamont, leitor de Baudelaire; Baudelaire, leitor de Poe; Baudelaire e Poe, leitores de Coleridge e Wordsworth. Essa linhagem atrai, encanta e transforma. Tem-se um grupo. Em *A comunidade que vem*, Giorgio Agamben (1993) fala de uma comunidade formada pelo qualquer – um qualquer marcado por uma singularidade sem identidade, grupo ou classe –, o que não o caracteriza como desinteressado, frio: “não é o ser, qualquer ser, mas o ser que, seja como for, não é indiferente; ele contém, desde logo, algo que remete para vontade, o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo” (1993, 11). Esse qualquer que tem contato com a vontade e com o desejo é o centro para a compreensão do conceito de comunidade, algo que não se encontra aqui e agora, mas que está sempre por vir. A aproximação acontece pela experiência da linguagem como o avesso do politicamente correto, fazendo da comunidade, acontecimento: “a antinomia do individual e do universal tem a sua origem na linguagem [...]. Ela transforma, assim, as singularidades em membros de uma classe” (Agamben: 1993, 15).

A atração, o encantamento e a conseqüente transformação estão presentes também na aproximação que Sergio Cohn experimenta em relação à poesia de Roberto Piva, principalmente no que concerne a *Paranoia*. Em *Ciranda da poesia: Roberto Piva por Sergio*

Cohn, o autor relembra o dia em que adquiriu um exemplar de *Paranoia* (o ano era 1992) e o que aquilo representava:

Na saída, o dono do sebo chamou a Priscila e disse no ouvido dela, para nosso riso posterior e encantamento: – Cuidado com esse seu namorado, ele é perigoso. Um livro que faz você perigoso. O que mais um garoto de dezoito anos pode querer? (2012, 15).

Cohn, leitor de Piva, e Piva, leitor de tantos outros poetas. Alguns deles são nominalmente citados em *Paranoia*: Jorge de Lima, em “Jorge de Lima, panfletário do Caos”: “foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima”; Rilke, em “há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”, de “Visão de São Paulo à noite”; Rimbaud, no verso: “Oh minhas visões lembranças de Rimbaud”, de “Praça da República dos meus sonhos”; o próprio Lautréamont, tanto em “eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília”, de “Stenamina Boat”, quanto em “Poema submerso”: “eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror”.

Outros poetas estão presentes em Piva, na forma de inspiração. Dentre as principais influências estão a poesia italiana, como no poema “L’ovalle dele apparizioni”, cuja epígrafe – “e quindi il vivere è di sua própria natura uno stato violento” – remete à obra *Operette morali* (1835), do poeta italiano Giacomo Leopardi; a geração beat (nas figuras de “angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos”, verso extraído de “Visão de São Paulo à noite – poema antropófago sob narcótico”); e o surrealismo, presente desde o primeiro verso de *Paranoia*: “As mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma flor de saliva” (“Visão 1961”).

Em 1963, Roberto Piva – que até então perambulava por São Paulo protagonizando episódios que já o faziam conhecido – surge com seu primeiro livro publicado. *Paranoia*, todavia, teve pouca repercussão ou quase nenhuma na época de seu lançamento: “não poderia ter sido recebido com maior frieza” (Willer: 2005, 155). Em “O mundo delirante (a poesia de Roberto Piva)”, Davi Arriguucci Júnior ressalta o conservadorismo com que a obra foi recebida, porque “a agressividade, a bandeira acintosa do homossexualismo, o desregramento dos sentidos – um traço rimbaudiano a que Piva dá vazão [...] – não estão aí para tornar ameno o convite à leitura e podem dificultar o reconhecimento crítico” (2011, 98). Segundo o próprio Roberto Piva, na recepção “a alma parnasiana do paulistano se manifestava” (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 60). Thomaz Souto Corrêa, autor do prefácio de *Paranoia*, expõe sua opinião sobre o caso destacando que

a grande imprensa sempre foi conservadora e formal. Os padrões estabelecidos não podiam ser quebrados. Não me surpreende que tenham praticamente ignorado a existência do livro, vindo de críticos de 70 anos com formação clássica [...]. Além do mais, o Piva era um rapaz homossexual que nunca fez segredo disso. Claro que jamais dariam espaço para o livro de um cara assim (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 62).

Por muito tempo a crítica não abraçou a obra de Roberto Piva. Aqueles que se aventuram pelos versos incendiários do poeta destacam um “eu” violento, rebaixado e profanador. As várias negações do dia em “Poema de ninar para mim e Bruegel” (“A noite

vibrava o rosto sobrenatural nos telhados manchados”), a tirania puritana de “Poema lacrado” (“Minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman”), a investida contra a prisão do sentido em “Os anjos de Sodoma” (“Eu vi os anjos de Sodoma inventando a loucura e o arrependimento de Deus”), o choque com a domesticação da vontade no “Poema da eternidade sem vísceras” (“Eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio”) e o comodismo padronizado de “Meteoro” (“Eu sou a alucinação na ponta de teus olhos”) evidenciam a opção pela exposição de sexo despuerado, homossexualidade e adolescência dionisíaca. Comparece na obra o desejo sexual vigoroso, explicitado pelos gritos escandalosos no lugar dos gemidos abafados.

*Paranoia*, de acordo com o autor, é “uma visão mágica da cidade, como uma grande carniça apodrecendo [...]. Um imenso pesadelo [...] numa explosão de cores, de temas, de poesia [...]. Um mundo alucinatório, imaginário” (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 53-4). Thomaz Souto Corrêa ressalta que o volume traz uma “renovação que nenhuma outra obra poética brasileira superou desde então. A linguagem rebuscada e o conteúdo repleto de sentimentos que ninguém ousava colocar para fora é que fazem a força desse livro” (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 58). Antonio Fernando de Franceschi complementa que *Paranoia* “foi o primeiro [livro] a vocalizar um pouco as pulsões presentes na experiência daquela geração. É um livro libertário e prenunciador” (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 59).

A ruptura com a ordem estabelecida que *Paranoia* propõe talvez seja um dos motivos a fazerem o livro não merecer a atenção devida. “Eu era boicotadíssimo”, afirma Piva (*apud* Hungria & D’Élia: 2011, 62). Mas por quem?

Homens entediados, escondendo-se atrás dos costumes e das opiniões alheias. Por preguiça e temor do próximo, comportam-se de acordo com as convenções e seguem a moda do rebanho [...]. São guiados por [...] juízos adquiridos [...] e, como todo mundo, acreditam que a maior virtude é estar conforme as opiniões de todos [...]. Um homem que se despojou do seu “gênio”, do seu criador e inventivo. Falta-lhe medula. Só tem fachada. Assemelha-se a um fantasma da opinião pública (Dias: 2011, 103-4).

A nítida intertextualidade em *Paranoia* não é gratuita. A influência de um texto sobre o outro proporciona um “diálogo de muitas vozes” (Willer: 2005, 154) que reforça uma veia poética contestatória em relação a uma realidade reprodutora. A aproximação dessas “muitas vozes” acontece sem diminuir a originalidade ali presente, conforme destaca Eliane Robert Moraes em artigo sobre Roberto Piva intitulado “A cintilação da noite”:

Como pode um escritor estabelecer relações sensíveis entre uma tradição revolucionária de fundo libertário, o legado libertino de Sade e a herança visionária de Rimbaud sem se apresentar como um anacrônico repetidor das fórmulas surrealistas? (2006, 159).

Dessa maneira, a poesia se torna um espaço aberto a diálogos, trocas que possibilitam um crescimento à margem das prisões sociais. Um outro mundo surge e é apresentado pelo poeta. “Piva sente a necessidade da explosão” – a explosão de uma individualidade anárquica que “dá voz [...] ao outro com que se convive no avesso da ordem dominante” (Arrigucci Júnior: 2008, 200-1).

*Paranoia* apresenta a realidade de mentes que mergulham nas profundezas de si, trazendo para a superfície aquilo que o convívio social desde cedo nos força a esconder. A poesia de Piva em *Paranoia* é um grande sonho que invoca o mal, a escuridão, o caos, a loucura, o pesadelo, o sonho. É uma invocação que, ao mesmo tempo, serve de convocação àqueles que não despertaram, que seguem sonâmbulos, aprisionados. Sua revolta é herança de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud. Muitos a tiveram antes, mas agora é a vez de Piva, e sua beleza é febril, sua imaginação berra contra qualquer tipo de controle. Quem controla não conhece a força do delírio e da embriaguez – ou talvez a conheça e, por isso, a censure.

Piva explora, portanto, a violência de uma alma sem Deus, sem paraíso, sem recompensa divina. A alma se faz ouvida, desordem no sexo, na vida, no outro. O grito que se ouve em *Paranoia* é de cada ser humano. Enquanto as regras são esmagadas pela força do desequilíbrio, a marginalidade mantém seu caráter de exclusão, mas para uma existência diferente, orgulhosa de si, de ser desnudada diante de olhos incrédulos. Em *Paranoia*, a liberdade está sempre perto do fim, testando os limites da vida e da poesia como se não houvesse nada depois do próximo verso.

A inquietude faz os versos de *Paranoia* brilharem. Esse brilho atrai. É o brilho dos inconformados, dos inconformistas, dos que se sentem sozinhos, desamparados diante de algo que não se encaixa, de algo no qual não se encaixam. Piva é uma dessas figuras à margem nos anos 60, entretanto, ao entrar em choque com uma vida falsamente ideal e uma poesia elitista, não combate sozinho, mas de braços dados com outros poetas malditos, delinquentes românticos, artistas subversivos que compõem uma gama incrivelmente vasta e sólida. “Eu sempre fui um anarquista

individualista” (*apud* Hungria & D’Elia: 2011, 34), declarou Piva. O anarquismo e o individualismo são instrumentos que o aproximam dessa comunidade amaldiçoada de poetas, que não são apenas os citados nominalmente em *Paranoia*, mas muitos outros também presentes em sua poesia e que fazem da obra um fio condutor, conduto que apresenta quem os inspirou aos que hoje são inspirados por ele – e este é o “qualquer” de que fala Agamben em *A comunidade que vem*.

Os conformistas determinam o que é e o que não é arte, o que é e o que não é poesia. Não levam em conta uma tradição (ou seja, algo que não é novo e sim retomado num outro contexto) marcada pela maldição, uma maldição da própria poesia, da própria condição marginal do poeta, que talvez venha desde Platão. Tanto a poesia quanto o poeta são aceitos apenas quando se enquadram em determinadas regras. Quebrá-las é típico de uma poesia que não se submete, uma poesia que tem suas próprias diretrizes, uma poesia perigosa. O poeta é maldito, o poeta é marginal pela sua própria condição. O poeta estaria sozinho se não fossem muitos outros iguais a ele que, em diferentes situações, são tomados por essa maldição. Todos são encantados por ela, formando esse grupo, essa comunidade, essa linguagem marcada pela maldição da própria poesia.

A solidão é a armadura do poeta. Mesmo fazendo parte de um grupo, ele está sozinho. É preciso ser um inquieto solitário para ser solidário a uma longa inquietude poética? Fazer vir à tona várias vozes dentro da voz da vez e mostrar aos poetas atuais que a necessidade de confronto não vem de agora? Tal qual Lautréamont e tantos outros poetas que compõem, nas palavras de Raul Antelo em “De cidade/city/citéa Babel”, essa “genealogia suplementar”



diante da “inoperância do sistema convencional” (2010, 2), a intertextualidade de Piva em *Paranoia* difunde a Beleza que é também de Baudelaire e Lautréamont – uma Beleza que não tem dono. O que vale é levá-la adiante.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.
- ANTELO, Raul. “De cidade/city/cité a Babel”. Disponível em: <[http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/default/files/ficheiros/RAUL\\_ANTELO\\_cidade\\_para\\_gulbenkian.pdf](http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/default/files/ficheiros/RAUL_ANTELO_cidade_para_gulbenkian.pdf)>. Acesso em 5 fev. 2015.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mundo delirante (a poesia de Roberto Piva)”. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008, pp. 196-203.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BULCÃO, Marly. “Bachelard diante do onirismo dinâmico e visceral de Lautréamont”. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Ricochete, 2014, pp. 86-103.
- COHN, Sergio. *Ciranda da poesia: Roberto Piva por Sergio Cohn*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna. Da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Dora Ferreira da Silva e Marise Moassab Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HUNGRIA, Camila & D’ÉLIA, Renata. *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista da poesia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

- MARTINS, Lúcia Santana. “Introdução”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003, pp. 7-8.
- MORAES, Eliane Robert. “A cintilação da noite”. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Mala na mão & asas pretas*. São Paulo: Globo, 2006, pp. 152-61.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.
- TERNES, José. “Bachelard e Lautréamont: literatura, primitividade, animalidade”. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Ricochete, 2014, pp. 65-85.
- WILLER, Claudio. “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Um estrangeiro na legião*. São Paulo: Globo, 2005, pp. 144-83.
- \_\_\_\_\_. “Lautréamont, leitor de Baudelaire”. In: ALMEIDA, Fábio Ferreira de (org.). *Tempo de Lautréamont*. Goiânia: Ricochete, 2014, pp. 37-64.



## **Modos de ser no feminino: *Rakushisha*, de Adriana Lisboa**

Marcus Rodolfo Bringel de Oliveira\*

A obra mais recente de Adriana Lisboa é marcada pelos deslocamentos e desencontros da mobilidade contemporânea, que produzem descentramentos fundamentais em certos conceitos preestabelecidos. Tanto em *Rakushisha* (2007) quanto em *Azul corvo* (2010) e em *Hanói* (2013), a fluidez de paradigmas identitários e territoriais é uma marca basilar da construção temática e estrutural dos romances, que se voltam para personagens em trânsito, cujos deslocamentos constituem-se como caráter essencial e produtivo das experiências narradas.

Em *Rakushisha*, objeto da presente análise, é narrada a história de Celina, artesã carioca que perde a filha, Alice, num acidente de carro conduzido por seu marido, Marco. Anos após se separar do esposo, ainda em busca de se reencontrar e se reposicionar no (novo) mundo, conhece Haruki, ilustrador de origem nipônica, que a convida para uma viagem ao Japão. A viagem de Haruki, a trabalho, tem por motivação conhecer as paisagens e o percurso do livro que ilustrará: o diário de Matsuo Bashô, traduzido por sua ex-namorada, Yukiko, com quem havia recentemente encerrado o relacionamento. Partindo desse enredo, o romance promove, a partir de deslocamentos geográficos e identitários, questionamentos

\* Mestrando em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília (UnB).

das estruturas fundantes da sociedade patriarcal, ao deslocar o feminino<sup>1</sup> e as características a ele atribuídas para uma experiência que o discute por meio de suas práticas constitutivas. A partir de sua singular relação com Haruki, suas lembranças da filha e de seu ex-marido e sua situação de estrangeira no Japão, Celina se vale desse deslocamento geográfico para refletir sobre sua existência. As categorias associadas ao feminino, como a maternidade, a sexualidade e as marcas de gênero, são ressignificadas a partir de sua nova perspectiva de mulher, mãe, esposa, amante e estrangeira.

Tal deslocamento geográfico e existencial, que reposiciona e debate papéis discursivos atribuídos à mulher no contexto patriarcal, coaduna-se com o descentramento empreendido pelo feminismo a partir da modernidade, conforme Stuart Hall (2005). Para o autor, o feminismo e seu impacto como crítica teórica e movimento social parecem agregar várias das discussões presentes em outros descentramentos epistemológicos, ao problematizarem a identidade nos níveis social, político, linguístico, psicológico e histórico, e colocarem em xeque todas as estruturas “naturalizantes” da sociedade. Dessa forma, o movimento contesta politicamente a subjetividade, a identidade e o processo identitário, critica as noções de privado e público e questiona aspectos da vida doméstica

1 Neste trabalho, utiliza-se tal conceito a partir do disposto no artigo do site *Wikipedia*. A escolha da plataforma enciclopédica indicada apresenta-se como opção metodológica, por tratar-se de um termo construído pelas sociedades patriarcais, de forma que um site com verbetes de livre acesso e edição pode melhor defini-lo na seara do senso comum:

O feminino é muito associado com criar, nutrir, qualidades associadas à capacidade de gestação, criatividade e estar aberto a todos ao redor. Categorizar as características humanas e comportamentos em “feminino” e “masculino” é basear-se na cultura dominante de qualquer sociedade, assim como nas noções essencialistas

até então associados ao feminino, como a família, o trabalho doméstico, a divisão do trabalho, o cuidado das crianças e, principalmente, a sexualidade, tanto em termos de identificação de gênero quanto de orientação. São essas atribuições de gênero que entram em discussão, principalmente, na representação das identidades sexuais, pois é inegável que a formação se dê dentro de um sistema de gênero,

um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade (Lauretis: 1994, 211).

Como forma de continuidade desse processo fragmentário da pós-modernidade, as teorias sociais atuais voltam-se para os dilemas da contemporaneidade, tendo em vista que ambos os períodos indicam uma verticalização dos questionamentos e dos descentramentos fundantes da sociedade patriarcal. No limite e abismo das possibilidades identitárias, o contemporâneo fundamenta-se

da binariedade homem/mulher. Traços que são normalmente considerados femininos podem ser categorizados biologicamente por base em diferenças físicas, embora variáveis (como faces e costas mais estreitas, seios grandes, quadris largos em relação ao tamanho do corpo, menos pelos no corpo, grande quantidade de gordura no corpo, cintura fina, olfato aguçado etc.); diferenças psicológicas e de comportamento (como preocupação por relacionamentos, empatia, simpatia, boa capacidade verbal), que resultariam de uma interação entre biologia e ambiente social; e puramente diferenças sociais (como cuidados com a casa e consigo mesma, escolha de carreiras e preferências de lazer).

na desterritorialização de todas as suas formas etológicas, ao entender que elementos originários como “corpo, clã, aldeia, culto, corporação – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado” (Guattari: 2006, 169). Tal perspectiva inegavelmente promove uma tensão limítrofe de caracteres identificatórios, que eleva a discussão a “fatores ético-políticos [os quais] adquirem aí uma relevância que, ao longo da história, anteriormente jamais tiveram”, que exigem “novas formas de conceber as relações com a infância, com a condição feminina, com as pessoas idosas, as relações transculturais” (Guattari: 2006, 172-4). É evidente o que há de relação entre as teorias da contemporaneidade e do feminismo, em seus questionamentos mútuos das propostas identitárias, propondo uma subjetividade múltipla, portanto não unificada.

No vendaval de contestações ideológicas, “o feminismo vem sendo considerado como uma das alternativas mais exemplares e concretas para a prática política e para as estratégias de defesa da cidadania” (Hollanda: 1994, 10). Para tanto, atendo-se aos deslocamentos metodológicos e conceituais promovidos pela contemporaneidade, a questão da mulher se volta a uma abordagem, “como em todas as questões de sentido [...], sistemática, particularizada, especificada e localizada historicamente, opondo-se a toda e qualquer perspectiva essencialista ou ontológica” (Hollanda: 1994, 9).

É essa perspectiva que o feminismo dos anos 80 promove, ao perceber o sujeito como um ser social e as implicações significativas do intercâmbio entre a subjetividade e a socialidade a partir do gênero. É dessa forma, partindo do sujeito “engendrado”, que se



pode entender e problematizar além da diferença sexual. Para Teresa de Lauretis, as representações culturais e os códigos linguísticos – ou seja, os discursos que constituem o sujeito – encaminham a discussão para fazer um foco especial não apenas “na experiência das relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (1994, 208).

A abordagem da literatura contemporânea que tenha por base essa pluralidade de sujeitos – postulada pelas teorias da contemporaneidade e do feminismo – potencializa as vozes do discurso, muitas vezes conflitante, de modo a produzir uma diversidade polifônica que ressoa no tecido textual. Na obra em análise, *Rakushisha*, a peregrinação de Celina, após a morte de sua filha, se encontra com a de Haruki, rapaz de origem nipônica que ignora sua ascendência japonesa, apesar dos traços físicos evidentes, rumo ao país desconhecido por ambos. A perda e a sensação de não pertencimento, em níveis que os diferenciariam, unem-nos nessa relação inusitada, que é intermediada pela tradução dos diários do escritor japonês Matsuo Bashô e de seus haicais, modelo de poesia japonesa cujos temas costumam tratar da natureza, da vida e do tempo.

Vozes de diversas origens ocupam espaço dentro da narrativa, postulando visões acerca das temáticas da viagem, do pertencimento e da perda, o que demarca uma pluralidade de perspectivas e situa os sujeitos a partir de suas experiências discursivas: Celina e Haruki (por meio de uma voz narrativa heterodiegética), o diário de Celina e o diário de Bashô (em primeira pessoa) e os haicais (em nota poética) ocupam pluralmente o espaço textual, posicionando-se por meio de fontes tipográficas que conferem variedade visual à obra. Coaduna-se, assim, o tra-

balho narrativo de Adriana Lisboa à contemporaneidade, ao posicionar sujeitos e respectivas vozes, pois “situá-lo [o sujeito] [...] é reconhecer diferenças – de raça, sexo, classe, orientação sexual etc. Situar é também reconhecer a ideologia do sujeito e sugerir noções alternativas de subjetividade” (Hutcheon: 1991, 204). No romance aqui analisado, o jogo de intertextos e de posições narrativas expõe o local de fala e a legitimidade da autora para falar em nome do outro.

Lauretis defende que a arte, como forma de representação, associa-se ao gênero. Entende que “a representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum, pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção” (1994, 209). A partir da pós-modernidade, com sua implosão dos conceitos outrora estanques, a arte e, neste caso, a literatura, situa-se “no sentido de ‘debilitar as noções do objeto artístico autossuficiente e do concomitante sujeito artístico transcendental, que está fora de qualquer história social, política ou sexual’” (Lewis *apud* Hutcheon: 1991, 211-2). O feminismo insere-se numa revisão da teoria e da ficção literárias, criticando radicalmente as narrativas hegemônicas e suas verdades universais

por meio do estudo da diferença sexual, por meio da demonstração, dentro da própria arte, da maneira como o sentido e a identidade sexual são fixados mediante a representação e pela representação, e são, portanto, inerentemente instáveis (Hutcheon: 1991, 212).

Na perspectiva da contemporaneidade, em que a mobilidade impera como elemento central, na qual a desterritorialidade demarca o humano, dar espaço e voz às personagens torna-se res-

peito à subjetividade da alteridade, assumindo que “o espaço, hoje mais do que nunca, é constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não” (Dalcastagnè: 2012, 109). Como resposta à incursão de um “nomadismo selvagem da desterritorialização”, nas palavras de Félix Guattari, promove-se

uma apreensão “transversalista” da subjetividade. Quero dizer com isso uma apreensão que se esforçará para articular pontos de singularidade (por exemplo, uma configuração particular do terreno ou do meio ambiente), dimensões existenciais específicas (por exemplo, o espaço visto pelas crianças ou deficientes físicos ou doentes mentais), transformações funcionais virtuais (por exemplo, mudanças de programa e inovações pedagógicas), afirmando ao mesmo tempo um estilo, uma inspiração, que fará reconhecer, à primeira vista, a assinatura de um criador (2006, 177).

Em *Rakushisha*, o sentimento desterritorializado, da falta de pertencimento, ocupa o epicentro temático das personagens: Bashô, escritor nômade do século XVII, Haruki, desenhista brasileiro que renega sua origem nipônica, e Celina, que, após a morte da filha e a separação do marido, busca equilíbrio para reaprender a caminhar: “para andar, basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado” (Lisboa: 2014, 11). Celina, ao tentar reencontrar o chão, procura uma terra que não é a sua: desterritorializar-se ao máximo parece ser a expressão necessária à sua dor, ao seu sentimento de clandestinidade, que não se refere às instâncias burocráticas e, sim, ao seu lugar no mundo:

Eu não nasci aqui. Não sei se você está muito interessado em saber. Sou do outro lado do planeta. Pode-se dizer que vim escondida dentro da bagagem de outra pessoa. É como se eu tivesse entrado clandestina, apesar do visto no meu passaporte. De fininho, para que não me vissem, para que não vissem as coisas invisíveis que eu trazia na mala. [...] Não pertenço a este lugar (Lisboa: 2014, 11-2).

A maternidade, como signo do feminino, é cindida na obra e encaminha Celina a uma trajetória, a caminho da Cabana dos Caquis Caídos (Rakushisha), o que vai reforçar a mobilidade como aspecto fundamental, seja em termos geográficos ou em termos humanos. Essa situação leva ao questionamento da noção de núcleo familiar, cara ao feminino, e à separação de seu marido, correspondendo às demandas criticadas pela teoria feminista em torno da família patriarcal:

A dificuldade em lidar com todos esses papéis ao mesmo tempo, quando não mais se encontram fixados em uma estrutura formal institucionalizada como a família patriarcal, explica a dificuldade em manterem-se relacionamentos sociais estáveis dentro de um lar cuja base é a família (Castells: 2008, 276).

Dentre as temáticas associadas ao feminino questionadas pela obra de Adriana Lisboa, a maternidade como estrutura hierárquica preestabelecida também é colocada em jogo na relação de Celina com Alice, que assume caráter quase fraternal:

A primeira bolsa de pano que fiz foi para Alice. Brincávamos de costura juntas. Gostávamos de ir comprar os aviamentos: cores e

texturas em linhas, botões, rendas, tecidos, galões, paetês, vidrilhos, qualquer coisa que atraísse nossos olhos e nosso tato (Lisboa: 2014, 92).

Certa noite, anos mais tarde, Celina e Alice olhavam para o céu. Perto do rio corrente. Bem no alto do céu, Celina mostrava Fomalhaut, a estrela mais brilhante do Peixe Austral.

Ela está perto daqui. Uma estrela que é na verdade duas. [...]

As duas ficaram ali, sozinhas com as irmãs Fomalhaut e mais alguns bilhões de outras estrelas, muitas já mortas, afastadas delas por distâncias mágicas (Lisboa: 2014, 114).

A noção de maternidade é revisitada a partir de um olhar que entende e ressignifica os signos associados à mulher, de forma que representa uma atualização e uma mudança de paradigma próprias das reivindicações de pensamento feminista. Assim, as transformações históricas do papel social e subjetivo feminino não se limitam às mulheres/mães nascidas no quarto final do século XX, mas influenciam suas filhas, as quais, assim como suas genitoras, apresentam

personalidades [...] mais complexas, menos seguras de si, porém mais capazes de adaptarem-se aos papéis em mudança constante dentro dos contextos sociais, uma vez que seus mecanismos de adaptação são acionados por novas experiências desde a mais tenra idade (Castells: 2008, 275).

A sexualidade, tanto nos termos da formação da identidade de gênero quanto na prática sexual, é temática importante

dentro do feminismo, cujo impacto na conscientização da mulher e nos valores sociais a ela associados trouxe consequências fundamentais, em menos de três décadas, em quase todas as sociedades. Sua repercussão se deu de forma indelével na experiência humana, desde o poder político até a estrutura da personalidade (Castells: 2008). Em *Rakushisha*, tais questões são problematizadas por Alice, no que se refere às suas escolhas identitárias, que se afastam da projeção feminina patriarcal, e por Celina, em sua forma de expressão sexual.

Alice mostrava destreza ao pilotar rapidamente a bicicleta sobre uma estrada de terra, comprazia-se em tocar os pedais com os pés nus e, principalmente, em estar descalça com o objetivo de endurecer os pés, “o suficiente para que os sapatos não fizessem falta nunca. [...] Tinha ouvido dizer que as moças precisavam ter pés finos” (Lisboa: 2014, 68). Nessa oposição ao senso comum construído pelo patriarcalismo, reside “uma essência comum subjacente à diversidade do feminismo: o esforço histórico, individual ou coletivo, formal ou informal, no sentido de redefinir o gênero feminino em oposição direta ao patriarcalismo” (Castells: 2008, 211).

Os pés, nessa narrativa que privilegia a mobilidade e o pertencimento, são uma metáfora fundamental. A necessidade de transgressão de Alice vai além de questões estéticas, ligadas à imagem da mulher, mas se relaciona com seu espaço e a mobilidade feminina. Comumente ligada à imobilidade, ao espaço doméstico e ao sedentarismo, o feminino constrói acepções de ser mulher relacionadas ao espaço privado ou à ligação rizomática com a terra (como em “terra materna” ou “país natal”). Alice, contudo, propõe um deslocamento do corpo da mulher, tanto sobre sua imagem – nos pés endurecidos – quanto acerca de sua mobilidade, ao buscar

a velocidade, com os pés nus nos pedais da bicicleta, e alçar novos espaços e trânsitos tradicionalmente masculinos.

O deslocamento atinge, assim, um nível de revisão conceitual e histórica da construção do feminino quando Celina completa o ciclo de transgressão do espaço, ao narrar em seu diário o percurso à procura de sua reconfiguração pessoal numa terra estrangeira e desconhecida. Nessa perspectiva, a obra estabelece um paralelo espacial e narrativo com o diário de Bashô, que registra uma peregrinação em busca de experiências constitutivas outrora reservadas exclusivamente aos homens.

No romance de Adriana Lisboa, sobressai-se uma atitude atualizada sobre as práticas sexuais: Celina se coloca em pé de igualdade também nesses termos, entendendo-se “igual ao homem, com direito às mesmas prerrogativas e de controlar seus corpos e suas vidas” (Castells: 2008, 170). Na narrativa, aprofunda-se tal perspectiva quando a personagem nota, sobre ela e o marido, que “houve uma época, ou momentos, pelo menos, em que fomos de fato a mesma pessoa. Para o bem e para o mal. Houve épocas em que seria quase impossível dizer o que era de um, o que era de outro” (Lisboa: 2014, 32). Poetiza ainda sobre essa indissociação:

Por que as suas estrelas teriam privilégio sobre as demais? Eram só corpos celestes sem talvez nenhum poder de fato sobre os corpos terrestres de carne, osso e sexo. Os corpos sem asas dos anjos deste mundo, que escrevem cada um sua própria história de acordo com aquilo em que cabem, e se desviam da vertigem do abismo (Lisboa: 2014, 90).

As marcas de gênero são questionadas no livro, ao mesmo tempo que a condição da mulher – sempre depositária de um sexo

e suas consequências, ao contrário dos homens – é ressaltada como quase impossibilitada de separar-se de seu sexo:

Acho-os bonitos, esses adolescentes, eles me passam um ar algo andrógino. Gosto de seus corpos magros e suas roupas folgadas e seus cabelos intencionalmente despenteados. Dos rapazes mais do que das moças. Elas, as moças, estão quase sempre excessivamente maquiadas, o rosto parece um artifício (Lisboa: 2014, 88).

Assim, o gênero, além de representação, é efeito sobre os corpos e as mentalidades, conforme afirma Lauretis: “O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial, que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (1994, 209).

É também por meio da crítica às estruturas patriarcais que fomentam a noção de família e de relacionamentos que o livro de Lisboa aproxima-se da percepção feminista, abordando “a transformação da estrutura familiar e das normas sexuais, uma vez que as famílias constituem o mecanismo básico de socialização [...]. É assim que a interação entre a mudança estrutural e os movimentos sociais [...] nos transforma” (Castells: 2008, 173).

E se os nossos encontros não vierem com o rótulo de família, do cartório, da aliança, da hora do jantar, do jornal à porta pela manhã, das compras de supermercado [...]?

E se for preciso assumir a fragilidade dos nós mesmos na fragilidade daquilo que somos juntos?



E se eu esmagar com a ponta dos dedos esse seu gesto ridículo de carregar no seu sobrenome o sobrenome do seu marido? (Lisboa: 2014, 182).

Ao problematizar muitas destas questões-limite do movimento feminista, Adriana Lisboa não deixa de discutir aquilo que ficou pelo caminho da evolução feminina, ou seja, tentativas de libertação das práticas patriarcais que ainda se mantêm, conscientes ou inconscientes, na experiência feminina. Segundo Manuel Castells, tamanhas mudanças em termos psicológicos, sociais e políticos provocadas pelo movimento feminista indicam um horizonte em que se possam repensar as estruturas anteriores e no qual “se estabeleçam novas formas institucionalizadas de relacionamento social de acordo com as modificações ocorridas no relacionamento entre os gêneros” (2008, 276).

É nesse sentido que Celina muitas vezes se vê encurralada pelas estruturas antiquadas do feminino, como ao se sentir culpada pelo gozo sexual anterior à morte da filha (que evoca a construção psicológica e religiosa das sociedades ocidentais), o sentimento de vazio ao encaminhar-se para Rakushisha – “De algum modo suas duas mãos vazias da companhia de outras mãos insistiam em pesar, como partes do corpo fragilizadas, como se convalescentes de uma ruptura” (Lisboa: 2014, 157) – e a lacuna da perda de seus referenciais afetivos, dolorosos espaços desocupados por uma perda dupla:

Que doam, os ocos. Não tenho a pequenina mão de Alice grudada à minha mão direita, suando um pouco, o anel de plástico que veio de brinde na caixa de cereal, nem a mão angulosa de Mar-

co topando numa carícia com a minha mão esquerda, as pontas dos dedos desenhando sem querer a minha linha da vida (Lisboa: 2014, 158).

A contemporaneidade e sua mobilidade vertiginosa, entrecortada pelas reivindicações do feminismo na narrativa de Adriana Lisboa, possibilita entender a condição da mulher no século XXI, em meio a discursos de “fim da história, do social e do político” (Hollanda: 1994, 10), a partir de uma perspectiva que afirma o significado e as potencialidades de experiências subjetivas, localizadas e particularizadas. A narrativa de *Rakushisha* contempla essas possibilidades ao diegetizar as problemáticas que confluem do mundo físico para o tecido verbal, entendendo a ficção pós-moderna como

herdeira dessa crise, embora a utilização que [ela] dá à narrativa condicione inevitavelmente sua potencial radicalidade: o múltiplo e o heterogêneo investem diretamente contra a ordem totalizante da narrativa, e por isso complicam e comprometem o texto de uma maneira que o gênero poesia quase poderia evitar (Hutcheon: 1991, 225-6).

Na obra de Adriana Lisboa analisada, investiga-se essa possibilidade de valer-se do texto poético, no caso, o haicai, para contornar os problemas da narrativa contemporânea e da multiplicidade de discursos sobre o feminino. A temática do deslocamento, atual ou antigo, oriental ou ocidental, apazigua e, ao mesmo tempo, aprofunda os discursos, ao encontrar ressonância nas instâncias poéticas e narrativas, proporcionando

um diálogo fecundo entre as viagens do século XVII e do século XXI:

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feito a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashô num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção (Lisboa: 2008, 187).

Os desenraizamentos geográfico e afetivo unem-se à pluralidade discursiva das narrativas entrecortadas e, refletidos pela ótica contemporânea, tornam-se o eixo do questionamento dos conceitos patriarcais. Nesse contexto, encontra-se espaço para promover deslocamentos conceituais, que alcançam o feminino e o gênero, revisitando a memória e rediscutindo o presente das personagens na obra de Adriana Lisboa. Na redescoberta do ser de Celina, ao afastar-se dos discursos preconcebidos sobre ser mulher, mãe, esposa e amante, a posição feminina, outrora definida pela voz autoritária do machismo, é desconstruída pelas experiências pessoais, como a perda, e contemporâneas, como a reflexão sobre o afeto e a sexualidade.

Na construção das identidades, seja de Haruki, no encontro/conflito com sua ancestralidade, ou de Celina, no deslocamento e reposicionamento de seus significados pessoais, o registro narrativo propõe-se a um enriquecimento de perspectivas que abala as imagens clássicas, em favor de representações deslocadas, incompletas, mas críveis, próximas. Adriana Lisboa promove, nesse narrar repleto de vozes e experiências, problematizações que discutem as relações humanas e, na leitura aqui

empreendida, os limites e as reconstruções do gênero feminino, ainda pressionado pela permanência de estruturas patriarcais, mas que sinaliza e aponta para as potencialidades da existência feminina para além dos modos de ser tradicionais.

## Referências

- CASTELLS, Manuel. “O fim do patriarcalismo: movimentos sociais, família e sexualidade na era da informação”. In: \_\_\_\_\_. *O poder da identidade (a era da informação: economia, sociedade e cultura)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: EdUERJ; Vinhedos: Horizonte, 2012.
- GUATTARI, Félix. “Restauração da cidade subjetiva”. In: \_\_\_\_\_. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “Introdução – feminismo em tempos pós-modernos”. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. “O sujeito na/da/para a história – e sua estória”. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.



## **De palavras e silêncios: Belém no centro-periferia da poética de Vasco Cavalcante**

Paulo Nunes e Vânia Torres Costa\*

“A mão que abre o livro mundo  
escreve folhas e folhas de árvores.  
Lê, com olhos na ponta dos dedos,  
o alfabeto de estrelas que se apaga  
a cada página...”

Antônio Moura

Numa sociedade urbana como a nossa, de espetacularização das vaidades superficiais, de sobreposição das mídias poluentes e manipuladoras (não no sentido platônico, mas no pior sentido que a palavra pode abarcar, o da enganação), todas as vezes que surge um novo poeta, mesmo que seja um “novovelho poeta” (emprega-se “velho”, diga-se de passagem, no sentido das experiências ameríndia e africana: o “velho” instado na experiência com a linguagem), há que se comemorar. De modo geral, imbuído de seu papel demiúrgico, o poeta imita Deus, e o é, de certa forma (e isto depende da forma). Artesão, ele lança mão de (manipula) seu poder adâmico para criar e dominar o mundo a seu redor, artifício da linguagem. Se este “(re) nascimento” se dá longe do eixo Rio-São Paulo, como é o caso de Belém, um centro profícuo de produções do poético, isto nos ajuda a pensar a força da literatura contemporânea e suas extensões, espécie de movimento centrípeto.

\* Professores titulares da Universidade da Amazônia (UNAMA).

É isso que desejamos fazer aqui, uma vez que este trabalho visa auxiliar, de algum modo, a reinserção de Belém do Pará, capital oriental da Amazônia brasileira, como polo de irradiação da contemporaneidade literária do Brasil. Cidade que vive, apesar da falta de densidade (ou mesmo da inexistência) de políticas públicas permanentes e consequentes, de diversos fluxos descontínuos de produção/difusão/circulação literária. É daí que se traz à cena a figura do belenense Vasco Cavalcante (1962), que, como figura catalisadora, é responsável por um sem-número de ações culturais, entre as quais se destacam a criação e a alimentação do sítio eletrônico *Cultura Pará* ([www.culturapara.art.br](http://www.culturapara.art.br)), a organização e a edição da plaquete *Cultura Pará: 30 poetas, 30 poemas* (2015), que reúne parte significativa da atual poesia produzida nas terras do Grão-Pará e, mais recentemente, o lançamento do livro *Sob silêncio* (2015).





A plaquete acima configura uma antologia comemorativa, pois celebra os dezoito anos do sítio *Cultura Pará*, e reúne trinta escritoras e escritores que produzem e publicam nas mais diversas mídias, de diversas mesorregiões do Pará: Belém, Marabá, Santarém (há ainda os que migraram para além das fronteiras do estado), o que demonstra a representatividade da produção literária contemporânea neste estado da federação. Pode-se aí citar: Vicente Franz Cecim, Ademir Braz, Antônio Moura, Marcílio Costa, Alfredo Garcia, Jorge Henrique Bastos, entre outros. Percebe-se que, embora produzindo e publicando, Vasco Cavalcante preferiu exilar-se da antologia em que serve de editor, ausentando-se dela enquanto autor – o que é uma atitude incomum e demonstra o nível de isenção/vaidade pessoal do organizador.

Vasco Cavalcante é poeta, designer e produtor cultural. Integrou-se “oficialmente” ao cotidiano da literatura ainda na década de 80 do século passado, quando participou do grupo Fundo de Gaveta, que discutia a poesia e publicava os autores de modo alternativo, em envelopes poéticos que circulavam pelos espaços públicos da capital do Pará. Publicou, em face do extinto edital literário da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC), o livro *Poesias: coletiva* (1985), selecionado em primeiro lugar naquele certame, em parceria com Jorge Henrique Bastos, Zé Menino, Rey Vinas. Em 2012, Vasco integrou a plaquete com seus pares brasileiros, poetas contemporâneos, lançada pelo Centro Cultural de São Paulo, intitulada *Desvio para o vermelho: treze poetas brasileiros contemporâneos*, organizada por Marcele Becker.

### **Algo Sob silêncio**

Ao ler a poesia de Vasco Cavalcante, que, além de cultor da palavra, é designer experiente (por isso, excelente programador

visual), colocamo-nos a refletir sobre o motivo pelo qual ele, apesar da experiência com as novas tecnologias, opta pelo formato de livro impresso, “mídia convencional”, para fazer circular sua poesia. Para que essa reflexão não se ampare apenas em suposições, trazemos aqui um texto de Carlos Ávila, publicado inicialmente no caderno Letras, da *Folha de S. Paulo*:

Datado de fins do século passado (mais precisamente, 1897), mas prenunciador de toda a evolução posterior que se daria com as vanguardas do século XX [...], [o poema *Un Coup de dés*, de Mallarmé], inspirado nas novas técnicas tipográficas, [e] influenciado pela visualidade da imprensa e pela música, o “lance” mallarmaico presidiu a abertura de um diálogo fecundo entre a poesia e os novos recursos comunicativos que surgiam (1990, s/p).

Vê-se que Ávila aponta o poema de Mallarmé, já naquela época, como abertura, diálogo fecundo entre a literatura em versos e os novos recursos comunicativos, mais pautados na plataforma visual. Certamente, Vasco Cavalcante, antenado leitor, abebera-se das fontes de influência da modernidade, dentre elas a do “Lance de dados” mallarmaico. Ou seja, não há lances ao acaso na poética de Vasco Cavalcante. E é o que tentaremos comprovar mais adiante, numa leitura de sua obra mais recente.

*Sob silêncio*, intitulado provocativamente, tem em seu DNA estético ser antigramatical, pois gira ao redor de um alfabeto instado no bulício da linguagem. O poeta é animal fecundo na/da linguagem, e dela retira o sumo, sumo sacerdócio de servir e ser servido por ela, canal que leva o leitor à fruição, ante seus altares, dialogando com outro poeta destas bandas: João de Jesus Paes Loureiro e seu *Altar*

em *chamas* (1984). O leitor que folhear as páginas de Vasco perceberá corpos (vale aqui o “corpo da letra” barthiano) consagrados e distendidos, numa consumição de “religares” que nos reposicionam, leitores que somos, no cosmo, ou para além dele, ancorado no alfabeto literário dessa antologia, que prega o silêncio no título, mas nos instiga ao diálogo e à celebração do verbo.

A “paLAVRA” oriunda de *Sob silêncio* remete-nos a Iuri Tinianov, que afirma, na abertura de *O problema da linguagem poética II*: “A palavra [poética] não tem significado preciso. É um camaleão no qual se manifestam não somente nuances diversas, mas às vezes também colorações diferentes” (1975, 5). Pois é desse camaleão que o leitor se alimenta; leitor que deve investir na rispidez de um caça+a+dor de sentidos, sentidos que façam ressignificar aquilo que o poeta seleciona (uma escolha lexical) como repertório e conteúdo, fibras de palavra, donde advém a originalidade de seu discurso. Assim:

A originalidade e a especificidade das funções da língua na literatura determinam a escolha lexical. Toda palavra que seja feita objeto é assimilada [pelo poeta e conseqüentemente pelo leitor], mas para que a característica lexical da palavra possa ser inserida no verso, deve ser reconhecida construtivamente no plano literário (Tinianov: 1975, 17-8).

Daí que *Sob silêncio*, como toda obra sugestiva, pede ao leitor uma cumplicidade com sabor estético, aventura de descoberta, na medida em que avança em cada esquina-página (páginas são ruas, estâncias são bairros, livros, afinal, alguém já o disse, são cidades de símbolos). Essa construção que simula os sinais da vida urbana faz o livro de Vasco Cavalcante dialogar intertextualmente com um dos

poetas-paradigma da poesia no Pará, João de Jesus Paes Loureiro, e seu *Altar em chamas*. É fato que essa associação não é assim explícita como sugestão temática, mas, uma das fontes de inspiração de Vasco Cavalcante, se intui o gosto naquilo que os dois livros têm talvez de mais vibrante, a metalinguagem:

Trafego em versos em um céu  
de espelhos  
nos entrecortes,  
entorpeço o mundo,  
mudo.

(Cavalcante: 2015, 73)

O verbo “trafegar” – escolha lexical vibrante – empresta a dicção para (a)firmar em passos largos o tom do movimento/busca da palavra, se não exata, que satisfaça ao leitor-transeunte no mundo que silencia o eu lírico. A escrita de *Sob silêncio*, potencial fingimento [poético] do mundo, faz espelho de refração do céu e do inferno, labirintos do caos urbano, este-um repleto de cadafalsos, armadilhas parenterais, como talvez desejassem os que estudam as relações mimético-aristotélicas do texto literário. Afinal, diz o poema de abertura de *Sob silêncio*: “sobre o silêncio, não há nada... / à luz de um poema, sob silêncio, // mu(n)do”. Eis a sentença, talvez a mais tensa dessas páginas, em que o leitor ou ficará recolhido em si, num movimento cada vez mais centrípeto e prospectivo, ou se distenderá, movimento centrífugo, opção a fazer em um livro em que a palavra é levada às últimas consequências.

A anunciação do silêncio, entreposta (para não tapear o leitor) já desde o título e que reitera uma postura cerimoniosa, é a

paradoxal encenação do poema, que se faz à la Carlos Drummond de Andrade (o grande ícone de que a quase totalidade dos poetas brasileiros contemporâneos não se pode livrar), com aqueles versos que estavam lá dentro da máquina criativa do poeta das Minas, e de dentro de si não saíam nem a fórceps:

Gastei uma hora pensando um verso  
que a pena não quer escrever.  
No entanto ele está cá dentro  
inquieta, vivo.  
Ele está cá dentro  
e não quer sair.  
Mas a poesia deste momento  
inunda minha vida inteira.

(Andrade: 1979, 85)

Veja-se que, enquanto o poeta mineiro blefava num tom de falsidade estética, para seu gosto/desgosto, o poema tomava forma na folha de papel, mostrando-nos, corpo a exhibir-se, o rosto sangrado em comunicabilidades, precárias fontes de fazer-se linguagem. Paradoxal isto de prenciar-se – tanto o mestre Drummond quanto o contemporâneo Vasco – sob silêncio, mas escrever um poema ou um livro para demonstrar que somos animais que nos desenhamos não no alarde, mas no antissilêncio, pois, filhos da linguagem, nos fazemos dela e nela. Então parece coerente a-firmar na leitura que aqui se faz para confidenciar-lhe, leitor, que o paradoxo é um dos pilares de sustentação do projeto estético dessa antologia. Assim sendo, ela poderia ser chamada de “antilogia”, pois este vocábulo é sinônimo de outro, ou seja, antilogia é (quase) igual a paradoxo.

A propósito dessas contradições humanas, chamamos para este diálogo George Steiner, que, em texto instigante, alerta:

Vivemos no interior do ato do discurso. Mas não devemos pressupor que uma matriz verbal seja a única em que as articulações e o comportamento da mente são concebíveis. Existem modalidades da realidade intelectual e sensória baseadas, não na linguagem [verbal], mas em outras energias comunicativas, tais como o ícone e a nota musical. E existem atividades do espírito enraizadas no silêncio. É difícil falar delas, pois como poderia a fala transmitir adequadamente a forma e a vitalidade do silêncio? (1988, 30).

Fazemo-nos humanos na linguagem, está dito, mas no “interior do ato do discurso” sobressaem-se, conforme constatamos acima, outras modalidades sensórias e intelectivas, de modo que, segundo Steiner, deve-se levar em conta, nesse conjunto, o silêncio. E o silêncio, sabe-se, é caro para os ocidentais, que pouco sabemos lidar com ele, mas é de força significativa e transcendente – como, por sinal, este poeta aposta – para os orientais. Diz Steiner que é difícil lançar mão das palavras (manipulação como escolha) para (a)bordar o silêncio. No entanto, nesse dialético jogo, o dizer ou o “calar”, para o poeta, faz-se provocação, afinal o poeta faz-se do desaFIO, e assim impõe-se des(a)FIAR o silêncio, através do jogo de palavras entrecruzadas, atravessadas pelo branco da página, que no poema pode dizer tanto quanto a significação das palavras, como, por sinal, se lê:

guardo-me silêncio  
 lua, avessa luz  
 céu...  
 duras estrelas

vias do amor,  
vastos alicerces  
estendem-se  
deito ali,  
onde tudo é ouro,  
  
rio estende,  
mar excede.

(Cavalcante: 2015, 19)

O branco da página, “conquista consciente” da poesia ocidental, que, salvo engano, desde os fins do século XIX faz-se de elipses e silêncios, rasuras que não devem ser ignoradas pelo leitor atento. Assim é que Vasco Cavalcante, sentindo-se desafiado, refaz-se como se fora uma espécie de “Ariadna de calças compridas”, que traz à cena estético-comunicacional das páginas de *Sob silêncio* a metalinguagem, um estratagema que, tal qual sabemos, faz-se caro aos escritores da modernidade e se transforma, página a página, na senha (não existem, afinal, livros-cidade sem as senhas por onde o leitor-habitante possa caminhar, ainda que não sem tropeços e esforços cerebrais) a ser apresentada como uma das mais instigantes estratégias da prática do fazer poético, constituindo uma espécie de piscadela chamativa aos leitores que se sentem atraídos por essa esfinge de palavras, essa coletânea de poemas lançada pela editora Patuá.

### **Mais de *Sob silêncio***

*Sob silêncio* está dividido em duas partes bastante distintas. Cada uma delas tem a preocupação de fazer jus ao percurso do escritor, desde a década de 80 do século XX. Ao comparar textos das duas

fases, o ontem e o hoje, perceberá o leitor o quanto os textos de hoje estão mais amadurecidos em relação à fase inicial do autor, aquela em que ele integrou o emblemático Fundo de Gaveta, grupo que agitou os espaços culturais da capital do Pará e tinha como base Zé Menino, Jorge Eiró, Celso Eluan, Paulo Castro (William Silva), Yrú Bezerra.



O que chama a atenção nessa experiência coletivizada de difusão da poesia – o movimento Fundo de Gaveta – é que, além da literatura de sua própria lavra, os rapazes agregam outros contemporâneos seus, de diversos cantos do Pará, para publicar nos envelopes literários: Aglair Porto, Tê Ribeiro, Haroldo Baleixe, Maru, Mapio, Josette Lassance, Tinho, Almirzinho Gabriel, Fernando Jatene e Fernando Escócio. Todos que se não eram poetas iniciantes eram jovens que,



anteados na movimentação da literatura que se fazia no centro-sul do Brasil, figuravam nos envelopes poéticos e promoviam, mesmo que raramente, performances literárias em livrarias e outros espaços culturais. O movimento desperta a atenção de vários intelectuais, dentre eles dois poetas paradigmáticos do Pará: Ruy Barata e Paes Loureiro. Este, inclusive, escreve o prefácio de um dos envelopes poéticos do grupo e enfatiza a importância da ação cultural do movimento, que o poeta-professor classifica como “grupo de ação poética”:

O grupo de ação poética Fundo de Gaveta procura observar ecleticamente essas tendências [de fazer literatura]. Há, em seu trabalho atual, preocupação com a palavra, gosto pela espacialização, construtivismo, valorização da estrutura do poema, espacialização expressiva, retificação da palavra, cerebralismo na composição, idealismo poético, a volúpia da transgressão verbal, a linguagem como leito de prazeres, a exótica da defloração verbal. Em muitos casos o poema fecha-se sobre SI mesmo, feito concha, um cofre que se contém, uma fechadura que se fecha. Em outros, abre-se à comunicação mais austera até os limites de uma poética da prosa (Loureiro: 1983, s/p).

De cima de sua autoridade de teórico da cultura, Paes Loureiro faz uma leitura transversal das estratégias do grupo Fundo de Gaveta, ação eclética, dinâmica, que acaba por instaurar um movimento autêntico pró-nova-poesia na capital do Pará. Desse movimento surgem alguns poetas que, depois de intercambiarem com seus pares, caminham com suas próprias pernas e procuram publicar seus livros individualmente.

Em busca já de uma “carreira solo”, Vasco Cavalcante, sem distanciar-se do Fundo de Gaveta, passa a integrar, por força de

processo seletivo, a antologia *Poesias: coletiva*; trata-se do reconhecimento público, que vem através de um edital de artes literárias então prestigiadíssimo no Pará, o Prêmio SEMEC/Belém. A literatura de Vasco Cavalcante elaborada nos fins dos anos 80 e início dos 90 (em *Sob silêncio*, ela está aglutinada com a denominação de “Nichos poéticos, 1983-1985”) dialoga com a poesia marginal brasileira ou com a dos poetas *beats* norte-americanos.

Assim, não é exagero dizer que *Sob silêncio* se inscreve na boa safra de que o Pará e Belém se locupletam. Lugar de várias safras de bons poetas da década de 90 do século passado até hoje, aquela terra, terreno fértil, vê surgirem, cada vez mais (impulsionados em grande parte pela força dos editais de arte do Instituto de Artes do Pará e da Fundação Cultural do Pará), poetas que se afastam da verve dos vates aventureiros, cultores da “regionalice descabida”. Não que o rio como representação matricial da grande planície brasil-nortenha não esteja, feito eco, presente nestas, como noutras páginas de navegar-se.

Há que se dizer que é desafiador fazer poemas neste Par’Amazônia, terra que engendra grandes poetas e os aperfeiçoa, em cada época, com seus feitos paradigmáticos. Um poeta-paradigma é aquele que, além de fazer literatura, o faz com tamanha força expressiva e inserção social que acaba por tantalizar no entorno de si um grupo de literatos (jovens ou maduros), dando-lhes, proposital ou despropositadamente, diretrizes estéticas, políticas e culturais. Assim se viu no estado do Pará nos séculos XX e XXI.

Exemplos são os de Bruno de Menezes (entre os anos 20 e 60 do século passado), Ruy Barata (fins dos anos 50 até o início dos anos 70), Max Martins (anos 80 a 2000), Paes Loureiro (90 até hoje) e Antônio Moura (até hoje com a novíssima geração).

Esses poetas são tão determinantes que demarcam, na esfera de suas obras literárias, raios de influência estética, um sem-número de novos leitores-autores, daí o cuidado que estes têm de (ad)mirá-los sem se deixar, no entanto, hipnotizar.

Vasco Cavalcante, embora com poucos livros individuais publicados, vive à cata de um estilo próprio, apura seu modo de escrever, que passa a ser assinalado por um conjunto de circunstâncias que se concretizam a partir dos intercâmbios resultantes ora de suas leituras e dos diálogos com seus pares de geração, ora como fruto da interlocução com suas referências paradigmáticas – no caso, os poetas Max Martins e Paes Loureiro, que se mostram mais presentes em seu rol de influências literárias. A “poesia inicial” de Vasco Cavalcante – a da fase do grupo Fundo de Gaveta e de *Poesias: coletiva* – dialoga e apreende, por exemplo, com Paes Loureiro, que funciona como poeta-mestre, como se percebe no poema a seguir:

[mundos]

superfícies,  
 não me atenho

sou afim nas profundezas,  
 no impalpável,  
 essência, átimo.  
 então

decanto,

liberto(-me),

vi (bro)

vo.

(Cavalcante: 2005, 28)

A espacialidade, a significação da página em branco que grita, uma dicção que parece ter sido tomada emprestada diretamente do mestre Paes Loureiro, neste poema que é apenas uma mostra do que se terá nessa antologia, sobretudo quando ela tematiza o mundo urbano, tão comum ao autor de *Altar em chamas*.

Numa fase posterior à de *Poesias: coletiva*, Max Martins é outro referencial criativo de quem Vasco Cavalcante empresta a maestria, na linhagem da poesia como “corpo em exercício de prazer”, via os ensinamentos de Roland Barthes. Assim, o autor de *Sob silêncio* escreve o poema em que a “luz do cio” se alimenta do diálogo do ato de mirar, evidenciado no/pelo outro:

a luz  
 que emana  
 da pupila  
 da luz  
 do cio  
 das estrelas  
 advém  
 dos olhos  
 dos que  
 vibram  
 amam  
 confundem.

(Cavalcante: 2005, 19)

Este marco aqui computado, o erótico barthiano, por “via secundária” de Max Martins, se diz-e-entre-diz através de elipses perfurantes que tendem a excitar o leitor que se faz mirone das páginas-esquinas: “os espasmos da noite, / aos anseios do sêmen /

aos delírios...”, o que se quer também deslindar em “surto / a noite / o arcabouço, / vértebras // a linha tênue / o verbo / soa, ecoa, / trinca, na árdua madrugada”. O corpo se expõe como palavra, verbo-verso, o corpo oferecido feito letra em conjunção de amor potencializado, que se doa ao leitor. Não se trata de exibicionismo, mas uma espécie de voyeurismo, com o qual talvez não estejamos habituados (sim, a poesia não é mesmo para hábitos mecânicos), dado seu teor de beleza insinuada.

Ou ainda quando, abeberado da influência oriental, o eu poético instilado pelo autor empírico, ao mirar a natureza, promove a transcendência no poema “Quando olho um rio...”:

Quando olho um rio,  
rio inteiro olha  
  
híbrido,  
transcendo-me.

(Cavalcante: 2005, 17)

O rio, por sinal, é tema que se alarga na maior recorrência possível. Afinal, nunca é demais lembrar que o binômio rio/floresta se faz como característica das mais presentes na literatura brasileira feita ao Norte. Mas não deixemos de retomar a influência de Max Martins e, mais, para que o diálogo faça-se quase citação:

*E veio então o amor  
e seus arroubos,  
as tardes ensolaradas  
meu verso enaltecido,  
teus olhos e minhas lamparinas  
E veio um mar,*

a imensidão da lua  
refletida,  
a neblina  
das tuas madrugadas  
teu semblante  
e minha aldeia.

E veio o amor

E veio –

nó (s)

eu (s)

eu.

(Cavalcante: 2005, 31; grifos nossos)

Enquanto em Max Martins se lê, como modelo de inspiração:

... E veio o amor, este Amazonas fibras febres  
E mênstruo verde  
Este rio enorme, paul de cobras  
Onde afinal boiei e enverdeci  
Amei  
E apodreci.

(Martins: 2001, 35)

Em todos os casos, veremos nessas páginas um poeta dialo-  
gante, mas que traz suas próprias armas propositivas para o diálogo  
fértil com seus mestres. São tantos os cantares às estrelas, solos, rios,  
céus, plantas que vemos em Vasco uma forma singular de assumir-se

um “homogeograficus”, geológico ser de escritas. Mas também um poeta-gráfico que forja o diálogo com a fotografia. Mais uma vez é preciso mirar, mirar-se:

por teus olhos,  
agora verei a terra que habitas,  
todos os dias

o véu que descortina  
cada fotograma,  
cada linha que divisas  
na reconstrução  
do mundo sob tua mira

aqui e ali, um pedaço teu  
vislumbro, em cada instância,  
passo a passo sob a retina  
da película que suavemente  
queimas, e assim, transpões  
a grandeza dos teus olhos  
à mercê do mundo que espreita.

(Cavalcante: 2005, 9)

A cena é instigada pelo significante “véu”, que reúne ao mesmo tempo visual e tato, no enlevamento de algo que é desvelado pelo eu poético no abismo das descobertas vazadas de sensualidade. Olhos emprestados do outro, ser desejanste, que se insinua com a força de um mirone.

Mas não é só. Ainda em se tratando da literatura visualizante, os poemas dialogam com as fotografias (de Luiza Cavalcante, a quem

o poema anterior é dedicado), e com a arte cinematográfica (de que se traveste algumas vezes o eu lírico, como se fosse um olho por trás do projetor que espalha não sobre a tela, mas sobre o papel), sem deixar dúvida, porém, acerca da homenagem ao Concretismo em “Sobre a pele dos poemas”:

SOBREAPELEDOSPOEMASSOBAOLEOSIDAD  
 EDAEPIDERMEDOPAPELEMQUESEDESDOBR  
 AMVERSOSLÂMINASDEVENTOSBRANDOST  
 EMPESTADESLÚMENSSEEXPANDEMPELASB  
 ORDASARESTASVOOSPELOSVÃOSDAVIDAS  
 EGREDOSARRAIGADOSDESVANECEMESEIN  
 CORPORAMNAESSÊNCIADOATODEVIVER.

(Cavalcante: 2005, 34)

*Sob silêncio*, desse modo, não poderia deixar de fazer seu tributo ao movimento concretista, que tanto interferiu no modo de fazer literatura a partir da segunda metade do século XX na cultura urbana brasileira.

É necessário dizer que um dos traços significativos dessa antologia é também o fato de elaborar-se na Amazônia, nela *ser/estar*, mas não se circunscrever na literatura de caráter regional. O modo como as vozes poéticas enunciam a natureza, o rio (provavelmente a mais recorrente de todas as motivações), os céus, as estrelas, ficamos a perceber aqui algo de oriental na dicção de uma poesia na qual a celebração à natureza nos con-VENCE da ideia de que se faz necessário cantar a “grande mãe” para nos tornarmos filhos aconchegados e por ela fornidos. A poesia faz-se, assim, em tom de oração, o “religare”:



### **Húmus**

um grão apenas,  
um rasgo fecundo  
neste pátio branco,

lacera, estufa e sangra  
desenha a rinha na epiderme  
escala, perde o veio,  
engasga a dor, esfola o tempo,

escorre, acende, expande

um grão,

húmus

sobre os penhascos,  
rente  
as retinas.

(Cavalcante: 2005, 21)

### **Conclusão**

Pois bem, já nos estendemos demasiado. Que o leitor (o que teve acesso ao livro) se locomova, emocionadamente, por essas páginas. Que mais dizer? Enverede-se pelos caminhos e descaminhos desse livro. Ou conforme-se sob os silêncios e não silêncios deles advindos:

Sob o silêncio  
teu véu viscoso  
arrisca-se, a risco: nos lábios-mundo  
ou na página tonta  
de tanta, escrita:  
cidade florida  
e sob o véu  
o silêncio que cala: fala.

(Cavalcante: 2005, 8)

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ÁVILA, Carlos. “De que modo a tecnologia influencia na literatura contemporânea”. Caderno Letras. *Folha de S. Paulo*, s/p, 1990.
- BECKER, Marcele (org.). *Desvio para o vermelho: treze poetas brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2012.
- CAVALCANTE, Vasco. *Poesias: coletiva*. Belém: SEMEC, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Sob silêncio*. São Paulo: Patuá, 2015.
- \_\_\_\_\_. et al. *Fundo de Gaveta*. Belém: Edição do Autor, 1983.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Cultura Pará: 30 poetas, 30 poemas*. Belém: Cultura Pará/Gráfica Alves, 2015.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. “Ação poética”. In: \_\_\_\_\_. *Fundo de Gaveta*. Belém: Edição do Autor, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Altar em chamas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- MARTINS, Max. *Não para consolar: poemas reunidos, 1952/1992*. Belém: CEJUP, 1992.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Tradução de Catarina Barone et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.



# ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO



## **O clichê em *Como desaparecer completamente*, de André de Leones**

Gustavo Ramos de Souza\*

Em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* de 17 de março de 2007, foi anunciado um projeto idealizado pelo produtor cultural Rodrigo Teixeira e pelo escritor João Paulo Cuenca, cuja finalidade era levar dezessete escritores, entre eles André de Leones, a diversas cidades mundo afora para que escrevessem histórias de amor, sendo que os custos – cerca de R\$ 1,2 milhão – seriam financiados pela Lei Rouanet de incentivo à cultura. O projeto chamava-se Amores Expressos.

Em sua dissertação de mestrado, *Amores Expressos: narrativas do não pertencimento* (2010), Rosana Corrêa Lobo destaca que o projeto foi duramente criticado devido ao fato de fazer uso de dinheiro público, reunir amigos dos organizadores e basear-se numa temática batida, o amor. Contudo, segundo a autora, não há nenhuma determinação da Lei Rouanet que impeça a escolha de amigos e parentes, por isso a polêmica não faria sentido. Quanto à escolha do tema, Lobo afirma que, “apesar de essa temática ser uma cláusula do contrato de Amores Expressos com os autores, nenhum deles parece ter sido obrigado a abordar o amor heterossexual, idealizado e com final feliz” (Lobo: 2010, 39).

Passados mais de oito anos do anúncio do projeto, onze romances foram publicados, sendo que dois foram recusados por

\* Doutorando em Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

sua editora “oficial”, a Companhia das Letras: *Desde que te amo tanto*, de Cecília Gianetti, e *Como desaparecer completamente*, de André de Leones. O autor noticiou em seu blog, em janeiro de 2009, que a Companhia das Letras havia recusado o romance que escrevera para o projeto e que preferia não entrar em detalhes sobre a recusa, destacando apenas que a editora tinha esse direito por contrato e fez uso dele.

Em 2010, quando o livro saiu, com o título *Como desaparecer completamente*, pela editora Rocco, algumas resenhas demonstraram que valeu a pena o autor insistir no material escrito. Em “André de Leones narra encontros e desencontros em São Paulo”, publicado em 5 de outubro daquele ano no *Correio Braziliense*, Nahima Maciel afirma:

É muito fácil olhar para São Paulo como uma cidade feita de camadas, abrigos de faunas e paisagens particulares. O difícil é conseguir tratar as camadas em um único romance sem estereotipá-las. Encontrar nela personagens, histórias e mundos diferentes, independentes, que raramente se tocariam, e transformar o conjunto em narrativa coesa marcada por interconexões improváveis, mas verossímeis. *Como desaparecer completamente* se aventura por esse caminho e faz um percurso bastante convincente graças à habilidade narrativa de André de Leones. São Paulo é o cenário e, ao mesmo tempo, personagem das histórias fragmentadas desenvolvidas no livro.

A resenhista destaca a capacidade do autor de dar coesão à pluralidade de personagens e histórias, o que faz com que o romance consiga exprimir, pela sua forma, o mesmo caos que caracteriza as



grandes metrópoles, em especial a cidade de São Paulo. No entanto, como veremos mais adiante, ainda que Maciel diga que o romance foge de estereótipos, o pouco aprofundamento psicológico das personagens – descrevendo mais suas ações do que suas motivações –, aliado à rápida fluidez dos acontecimentos, cria um universo que não vai além da superfície, em que as situações e os diálogos primam pela gratuidade.

É preciso ressaltar que, no caso de *Como desaparecer completamente*, isso não constitui propriamente um defeito, porquanto o assunto do livro é justamente o vazio das relações interpessoais e a incomunicabilidade. Mais adiante, Maciel compara o romance a uma ciranda – ressoando o poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade: “Mariana, que se apaixona por Augusta, deixa Marcelo, neto de Angélica, envolvida com o septuagenário João Bosco, que troca a senhora por uma moça de 20 e poucos”.

Já na resenha publicada na revista *Veja* em janeiro de 2011, sob o título “A reinvenção formal de *Como desaparecer completamente*”, ressalta-se o ritmo “ágil, líquido”, que cruza histórias “como a malha do metrô de uma grande cidade”. O texto, porém, aponta a passagem em que Augusta encontra Mariana caída em uma esquina como uma “cena surreal em que alguma inverossimilhança se mistura com um certo espanto diante da metrópole”.

Como aspectos positivos do livro, a resenha destaca que “é no cruzamento de personagens e na dissolução e reinvenção formal que reside a força de *Como desaparecer completamente*”, tendo em vista que há mudanças de foco narrativo e alternância formal a cada capítulo. Os aspectos negativos, por sua vez, estão presentes “na descrição das personagens que por ele [o romance] transitam e no olhar sobre a capital por vezes como que lançado do interior”,

o que faz o romance perder substância. É preciso salientar que se trata de uma imposição estrutural: uma vez que forma e conteúdo estão interligados, o vazio e a superficialidade das relações interpessoais exigem uma planificação psicológica das personagens, evitando qualquer adensamento – mesmo porque o ritmo veloz não permite que o fluxo da narrativa se detenha demoradamente sobre suas nuances.

Apesar das ressalvas ao romance, não se pode deixar de destacar a extrema habilidade do autor em cruzar diversas histórias. Na resenha de Marcos Vinicius Almeida para a edição 2010/2011 da *Copa de Literatura Brasileira*, enfatiza-se o entrelaçamento entre forma e conteúdo:

É aqui que está, ao mesmo tempo, o maior vício e a maior virtude do livro, a grande sacada de André de Leones: emular de maneira original os clichês da falta de tempo, das relações rasas, impingidos pelas necessidades concretas do cotidiano, através de uma experimentação formal que subverte o humanismo das personagens. As personagens são vazias porque não têm tempo, não encontram espaço para ser outra coisa. Estão subjugadas às necessidades formais tal como os habitantes das metrópoles estão subjugados às necessidades “formais da vida”, ou seja, precariedade do tempo, valores ancorados no imediatismo e uma suposta felicidade fundamentada na satisfação de egos. Relacionamentos são cortados de forma abrupta como são cortadas as frases, os diálogos, os capítulos. Sujeitos desaparecem da vida uns dos outros, porque só importam na dimensão do efêmero do estar aqui, na medida imediata em que são úteis ao egoísmo uns dos outros. No mínimo, aterrador.

Embora seja um lugar-comum atribuir à época em que vivemos o rótulo de pós-modernidade, caracterizando-a a partir de categorias como crise da identidade, descentralização do sujeito, perda de referências, fragmentação, falência das relações interpessoais, imediatismo etc., trata-se de um assunto da ordem do dia que a literatura tem absorvido e mimetizado.

Em *Amor líquido*, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman discorre acerca da fragilidade das relações humanas na dita pós-modernidade, que traz à baila a gratuidade do amor, a dificuldade de amar o próximo, a incomunicabilidade, o amor como mercadoria. Em suas palavras, isso se dá “numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro” (2004, 21). Quando o amor se torna uma mercadoria a ser consumida, passa a ser visto pelo prisma da economia, levando em conta o investimento emocional e a oferta amorosa.

Numa grande metrópole, em que a oferta de parceiros é gigantesca, selecionamos aqueles com quem vamos nos relacionar e investimos na relação de acordo com o “lucro” que acreditamos poder obter a médio e longo prazo. Assim, “consideradas defeituosas ou não ‘plenamente satisfatórias’, as mercadorias podem ser trocadas por outras, as quais se espera que agradem mais, mesmo que não haja um serviço de atendimento ao cliente e que a transação não inclua a garantia de devolução do dinheiro” (Bauman: 2004, 28). As relações são bruscamente interrompidas; parte-se em busca de outra que possa satisfazer e assim por diante.

De uma relação fracassada, dois indivíduos encontram outros que também possuem sua bagagem de relações fracassadas. É como

se todos se mantivessem conectados de alguma forma (teoria dos seis graus de separação), apesar de seguirem trajetórias individuais. A principal qualidade de *Como desaparecer completamente* é expressar, em sua estrutura, a instabilidade das relações por meio de sua forma descontínua, afinal trata-se de relações interrompidas e efêmeras, heterogêneas (as particularidades de cada indivíduo) e múltiplas (destinos individuais), ainda que se entrelacem em algum momento. Paradoxalmente, o único fio temático que parece unir a todos é a solidão.

### **Um clichê é um clichê é um clichê é um clichê**

“Eu jamais escreveria:  
A marquesa saiu às cinco horas”.  
Paul Valéry

Na segunda metade do livro, revela-se o *modus operandi* de todo o romance: no início do cabeçalho do roteiro – forma sob a qual está tal capítulo –, o narrador afirma que se trata de “uma estrutura limpa para um conteúdo desgraçadamente sujo”, de um filme sem sentido “porque comporta coisas que normalmente um filme não comportaria” (Leones: 2010, 117-8). Não podemos considerar essa explicação gratuita, pois ela denuncia que o romance explora uma tensão entre forma e conteúdo. Interessa-nos demonstrar como ocorre o descompasso entre essas duas instâncias, na medida em que o conteúdo se apresenta como uma sucessão de clichês e a forma os dissolve antes que ganhem vigor.

Vladimir Safatle, no artigo “David Lynch ou a arte de construir estradas com ruínas” (2004), comentando a maneira como Lynch recicla uma história gasta ao estruturá-la sob uma forma extremamente elaborada no filme *A estrada perdida* (1997), afirma que

o material narrativo é banal, mas a composição não. Toda a peculiaridade de *A estrada perdida* está nesta tensão entre elementos apodrecidos da linguagem cinematográfica e processos de composição capazes de provocar estranhamento diante daquilo que era muito visto.

De fato, em *A estrada perdida* temos a sensação de que aquelas personagens foram extraídas de um filme que já conhecemos: um homem misterioso caracterizado como um vilão de filme B, o amante da personagem principal se parece com um típico *latin lover*, os policiais são caricatos e ineptos. As histórias também habitam nosso imaginário cinematográfico: o marido acusado de matar a esposa adúltera e o jovem de passado obscuro que se deixa seduzir por uma *femme fatale* – justamente a amante de um gângster. Como se isso não bastasse, no início do filme o clima carregado que atravessa os diálogos entre as personagens cria a sensação de que algo já aconteceu. Acrescenta Safatle:

Os personagens são carregados demais e às vezes parecem apenas repetir falas e desempenhar papéis que todos sabem gastos. Tudo parece ter sido reaproveitado, como em uma liquidação de antigos clichês da história do cinema que já não funcionam direito. Dessa forma, Lynch filma com ruínas da gramática do imaginário cinematográfico.

Em razão disso, o procedimento de Lynch, segundo Safatle, consiste em tornar estranho aquilo que nos é excessivamente familiar. Logo, o diretor mistura a história do marido assassino com a do gângster, fazendo com que uma recomece onde a outra se deteve e

que se espelhem mutuamente. Para Safatle, “a forma da estrutura narrativa nega o conteúdo da história que ela deveria suportar”, fazendo com que o eixo de desenvolvimento esteja “exatamente em forçar suas margens ao introduzir instabilidade naquilo que, de tão visto, parecia não poder significar mais nada”. De certa forma, André de Leones realiza algo semelhante em *Como desaparecer completamente*, afinal não faz mais sentido escrever histórias de amor: todos os filmes e todos os livros sobre o assunto já foram escritos.

Embora não possamos reconhecer as ações das personagens em suas motivações psicológicas, seus gestos não causam indignação ao leitor, tampouco estranhamento. A exemplo do filme de Lynch, a impressão que temos é que já conhecemos essas personagens, já as vimos ou lemos em algum lugar. Esse reconhecimento se deve ao fato de encenarem situações enraizadas em nosso imaginário.

Após o término do namoro, Marcelo se isola num quarto de hotel – onde, inclusive, quebra o espelho do banheiro num momento de fúria –, embriaga-se e procura prostitutas; Mariana precisou fazer um aborto na adolescência e tinha dúvidas sobre quem era o pai, viveu a primeira experiência homossexual no banheiro da escola, perdeu a virgindade com um tio, mantém uma relação difícil com a mãe e conhece Augusta por causa de um acidente em que esta a socorreu; Augusta namorou e se casou com a vizinha com quem cresceu junto, perdeu a virgindade com um primo do interior, seu pai desapareceu na época da ditadura militar, e passou-se por namorada de um amigo drag queen; Angélica traía o marido nos tempos de casada, educou o neto por causa da mãe ausente, envia e-mails raivosos ao ex-namorado e faz sexo com um rapaz muito mais jovem; João Bosco recorre ao uso do viagra em suas relações sexuais, se faz passar por um magistrado erudito conhecedor de literatura, encarna

o playboy jovial que se casa com uma mulher mais jovem e morre durante o sexo; Maria Paula estuda Direito apenas porque a mãe é advogada, casa-se com um homem mais velho e participa de uma despedida de solteira com um garoto de programa.

Ora, já vimos essas personagens e essas histórias um sem-número de vezes, portanto seria um romance banal se o lêssemos de maneira linear, convencional, com começo, meio e fim. Mas André de Leones tem consciência de que essas histórias não podem ser mais contadas – pois estão demasiadamente gastas, tornaram-se clichês –, por isso opera os seguintes procedimentos: espelhamento, saturação, consciência do clichê e dissolução da forma.

O espelhamento ocorre por meio de coincidências improváveis ou pela repetição de situações e temas do universo diegético. Algumas passagens merecem destaque: Angélica, que censurava João Bosco por transar com uma “putinha de vinte e três anos” (p. 10), transa com um rapaz em Goiânia que tem praticamente a mesma idade. O livro fictício *Luz absconsa* antecipa – apesar de surgir apenas na metade do romance – a predileção de João Bosco por mulheres mais jovens, mesmo porque narra a relação de um magistrado com uma ninfeta de treze anos. A cor azul na lembrança do aborto de Mariana, que “jamais se esqueceria daquele azul” (p. 10), também é um *leitmotiv* de João Bosco, visto que é a cor da pílula de viagra a que ele recorre todas as vezes em que faz sexo: “ostensiva e pétrea felicidade azul” (p. 51).

Esse espelhamento torna-se ainda mais nítido no sonho que Mariana narra a Augusta no primeiro capítulo da terceira parte: “sonhou com Augusta, ela sofrendo aos setenta por um velhote que a trocara por uma menina de vinte e poucos” (p. 169). Nesse sonho, o velhote chega a lhe dizer: “Gostaria muito que você se dispusesse a

conhecê-la. Ela tem apenas 23 anos, mas já leu todo o Borges no original” (p. 170). A referência ao triângulo vivido por João Bosco, Maria Paula e Angélica é tão clara que se torna absurda, sobretudo porque Mariana não conhece diretamente nenhuma dessas personagens.

Outra forma de conexão entre as personagens se dá por meio do jornal. Pouco depois de narrar o sonho absurdo a Augusta, Mariana lê no jornal a notícia sobre o falecimento de João Bosco:

“O juiz aposentado João Bosco Brás e Gouveia, 60, faleceu ontem à tarde em sua residência, em Higienópolis, quando fazia amor com sua esposa, Maria Paula Brás e Gouveia, de apenas 23 anos. A causa da morte ainda não foi divulgada. Segundo um dos empregados, que pede para não ser identificado, o juiz teria morrido durante uma relação sexual com a esposa. Estavam casados havia poucas semanas”. Que texto truncado. Eles afirmam uma coisa, depois dizem que foi o empregado quem disse. Quer dizer, eles não sabem, não têm certeza de porra nenhuma (p. 173).

O paralelo entre os pais ausentes que delegam aos avôs a educação dos netos é percebido tanto em Marcelo quanto em Silvéria, pois, enquanto ele é criado por Angélica, ela é criada por João Bosco. Por fim, quando Angélica conta por e-mail a João Bosco sobre a impulsividade da ex-namorada do neto, especula se isso não teria também ocorrido com ele:

Não é civilizado agir assim, com tamanha impulsividade. Dois impulsos aí. O primeiro, quando ela, também gratuitamente, chamou Marcelo para viverem sob o mesmo teto. O segundo, quando o expulsou. Alguma coerência nisso, ou um padrão de



comportamento. Não sei ao certo. Como disse (escrevi), mal a conheci. Mas não é civilizado. Foi assim com você? Um impulso, dois impulsos? Eu não quero saber, quero? (p. 115).

A despeito de soar gratuita a menção que Angélica faz de Mariana, enfatizando desconhecê-la, como se fosse apenas um pretexto para criar conexão entre essas personagens, essa passagem revela como Mariana é vista pelas outras personagens e também como seu caráter impulsivo faz com que repita suas decisões: “Foi Mariana quem, àquela mesma mesa, disse para Augusta: ‘Se muda logo pra cá’. Algo natural, dito naturalmente, Mariana pensou, descomplicada, e Augusta: ‘Por que não?’, não disse, mas pensou, e também pensou: ‘Mas quem é essa mulher?’” (pp. 178-9). O fato de essa conversa com Augusta estar localizada na última aparição das personagens reforça um aspecto cíclico do romance, como se Mariana estivesse condenada a impulsivamente convidar para morar e expulsar os namorados de sua casa.

No tocante à saturação, isso significa que, devido ao excesso de clichês, eles são obrigatoriamente confrontados, criando um esvaziamento de sua significação fetichizada. Produz-se, portanto, um simulacro em que se abre espaço para uma experiência autêntica, mais próxima do real. É nesse sentido que devemos compreender a epígrafe do romance, retirada de *Avalovara*, de Osman Lins, em que se explora a inapreensibilidade do real e a falência da representação, tal como acontece no conto “Do rigor na ciência”, de Jorge Luis Borges, publicado pela primeira vez em 1935. Eis a epígrafe:

Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência à imaginação humana, às que só

existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse esse princípio? (Lins: 1974, 14-5).

Se a epígrafe serve para antecipar ou ilustrar o assunto do romance, poderíamos afirmar que o autor, que não é paulistano de nascimento, assume a posição de “inadvertido viajante”, de turista na cidade de São Paulo, e ignora deliberadamente o princípio postulado por Lins, invertendo-o e fazendo com que a cidade sonhada tenha mais consistência do que a verdadeira, que a São Paulo que habita seu imaginário seja o pano de fundo em que as histórias acontecem. O modo como enxerga a cidade pode ser resumido na definição que Augusta faz de Mariana:

[Mariana] permanecia para Augusta como algo indecifrável, tantas pessoas quantas eram as suas histórias, tantas pessoas quantas eram as suas frases, e a cada história, a cada frase, a cada comentário, por mais banais, por mais gratuitos que fossem, uma nova Mariana, não inteira, nunca completa, mas sempre aos estilhaços, e, de tão indecifrável e inclassificável, acabava sendo artificial, algo como uma personagem desenvolvida a inúmeras mãos, um roteirista diferente para cada passagem de sua vida, para cada fala isolada, para cada mínimo gesto, porque não havia nada que a definisse, nada, Mariana não fazia nada duas vezes de um mesmo jeito, fosse pegar um copo e enchê-lo de água, fosse se despir, se

deitar na cama e abrir as pernas para Augusta. Fosse o que fosse, Mariana era sempre tão contraditória quanto a própria cidade em que viviam (p. 179).

Basta substituírmos “Mariana” por “São Paulo” para desvelarmos como a cidade é vista dentro do romance. Ou seja, trata-se de uma cidade construída pelo imaginário coletivo, composta por meio de inúmeros discursos. Não à toa os cineastas paulistanos Roberto Santos e Luís Sérgio Person – diretores de *O grande momento* (1958) e *São Paulo, sociedade anônima* (1965), respectivamente – são mencionados no último capítulo. Além do cinema, essa São Paulo-Mariana constitui-se por meio do modernismo literário de Oswald de Andrade e Mário de Andrade e do modernismo pictórico de Tarsila do Amaral, pelo registro documental de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig em *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (1929), pelas canções cantadas por Adoniran Barbosa e Caetano Veloso sobre a cidade, pelas notícias nos jornais, no rádio e na televisão, pelo discurso de sociólogos e urbanistas, entre outros.

Sendo assim, afora os clichês que atravessam as diversas histórias do romance, o discurso sobre a cidade é também erigido sobre a saturação de clichês. Talvez por isso o narrador pontue, com certa gratuidade, os cartões-postais da cidade e dê às personagens os nomes de ruas e bairros da cidade: Augusta = Rua Augusta; Angélica = Avenida Angélica; Maria Paula = Rua Maria Paula; Mariana = Vila Mariana; Marcelo = Vila Marcelo; Cecília = bairro de Santa Cecília; Liberdade = bairro da Liberdade; João Bosco = Igreja São João Bosco.

Com esse expediente, Leones faz com que esses espaços, devido à sua importância histórica e cultural para a cidade, sejam

personificados, ganhem existência autônoma e existam independente de sua realidade física. É justamente pela força da repetição que os clichês ganham existência própria, desvinculando-se de seu contexto original. Ademais, dar nome às personagens de lugares da cidade é por si só um recurso que visa enfatizar a redundante relação entre indivíduo e meio, e o fato de todas as personagens principais antropomorfizarem a cidade revela essa artificialidade.

Em razão disso, ocorre a tomada de consciência do clichê, que passa a ser visto como tal, assumindo que sua essência é meramente simbólica. E se o clichê nada mais é que o empréstimo de um discurso anterior, afirmá-lo é resgatar esse discurso, é banalizá-lo ao repeti-lo fora de seu contexto de origem. No segundo capítulo da primeira parte, há uma referência gritante a *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf: “Ela disse à colega que não se preocupasse: ‘Vou eu mesma buscar os livros’” (p. 23). A fala da personagem Augusta cita sub-repticiamente a fala de Clarissa Dalloway, que abre o romance de Woolf: “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores” (Woolf: 1980, 7). Além de ser uma paródia do original, a passagem sinaliza que essa realidade está nos livros, isto é, a experiência “real” da diegese busca imitar a experiência puramente literária. Assim, a realidade diegética do romance torna-se clichê na medida em que parodia situações de nosso imaginário (quer sejam livros, filmes etc.), como, por exemplo, quando é narrado o pesadelo da prisão do pai de Augusta:

Majestoso, balofo, repleto de cicatrizes, ele como que surgiu do nada, materializando-se no topo da escada em seu roupão escuro, negro. Carregava uma tigela com leite e cereais na qual repousava uma colher. O roupão, desamarrado, flutuava atrás dele no ar frio

que entrava por uma janela lateral. Tal e qual aquele Mulligan (muito depois eu saberia), ergueu a tigela e entoou: “Introibo ad altare Dei” (p. 139).

Trata-se de uma paródia da abertura de *Ulisses* (1922), de James Joyce:

Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tigela com espuma sobre a qual repousavam, cruzados, um espelho e uma navalha de barba. Um penhoar amarelo, desamarrado, flutuando suavemente atrás dele no ar fresco da manhã. Ele ergueu a tigela e entoou: – *Introibo ad altare Dei* (Joyce: 2005, 4).

Mais interessante do que a própria referência, é o fato de no pesadelo de Augusta o pai repetir deliberadamente a frase de Buck Mulligan. E se no texto joyciano o *Introibo ad altare Dei* já representa um deslocamento herético – porquanto são as palavras que o padre diz ao subir ao altar, antes de rezar a missa, enquanto Mulligan diz isso ao entrar no banheiro –, Leones faz uma paródia da paródia, pois seu modelo direto é Joyce, sendo que, em vez da tigela com espuma para fazer a barba, a personagem tem em mãos uma tigela com leite e cereais.

Assim, segundo temos sustentado, o clichê nada mais é que a repetição descontextualizada do que já foi feito ou dito antes, banalizando, portanto, o discurso anterior. O que Marcelo faz no terceiro capítulo da primeira parte é justamente banalizar e dessacralizar o texto bíblico, ao ler em voz alta uma passagem do Livro das Lamentações: “Como jaz solitária a cidade” (Lamentações: 1; 1). Enquanto

o profeta Jeremias refere-se à cidade sagrada de Jerusalém, Marcelo tem em vista a profana cidade de São Paulo.

Essa apropriação indevida que assume sua própria artificialidade também pode ser percebida quando Mariana tenta convencer Augusta a “viajar” por São Paulo, dizendo que “um maluco aí já fez isso e depois até escreveu um livro sobre o assunto” (p. 176). O que ela propõe, mais do que mostrar que a ideia não é ruim, é repetir um gesto já solidificado, que já se tornou senso comum. Isso também pode ser verificado no relato de Marcelo a Liberdade, no final do livro, em que ele narra: “*Feito um* índio de filme americano, eu me abaixei e coleí o ouvido no chão” (p. 185; grifo nosso). Ao dizer “feito um”, Marcelo denuncia que seu gesto já foi realizado antes – mais exatamente, nos faroestes americanos –, logo, tem consciência de que sua performance é um clichê.

Há outros momentos no romance em que é possível notar como as personagens têm consciência dos clichês das situações que vivenciam, como, por exemplo, quando Angélica reclama da humilhação sofrida por ser trocada por uma mulher mais jovem: “‘O que me incomoda’, diz ao neto, ‘é o maldito clichê. Me deixa com a cabeça doendo’” (p. 43). A dor causada pelo ridículo e sua repetição manifesta-se, com Marcelo, quando mentalmente ele continua a ouvir a voz de Mariana ao expulsá-lo, soando como se fossem bordões de algum programa humorístico: “tudo o que ouvia eram as risadas gravadas, repetidas a cada vez que Mariana dizia e redizia, em sua cabeça, os malditos bordões” (pp. 41-2). Vendo o próprio reflexo na TV apagada, ele se imagina estrelando, contra a vontade, uma sitcom, pois as palavras de Mariana martelavam em sua cabeça, seguidas de risadas gravadas. A alusão a esse tipo de programa televisivo reforça a banalidade da situação que atra-

vessa, ainda mais porque ele se sente como se estivesse atuando num papel já previamente determinado, sendo que seu sofrimento é nivelado às risadas gravadas.

Além disso, quando Maria Paula transa pela primeira vez com João Bosco, “ela apoiada na mesa e ele arremetendo por trás, calças arriadas a alguma pressa”, ela diz: “Me fodeu como se eu fosse uma secretária” (p. 71). Mais adiante, ela revela que se sentiu como “uma secretariazinha de pornochanchada” (p. 83) e que gostou de ter se sentido assim. No quinto capítulo da segunda parte, quando Augusta revela já ter feito feleção num homem, mas não engolido sêmen, Mariana ironiza: “Que coisa clintoniana” (p. 141) – fazendo referência ao “Escândalo Lewinsky”, estampado pelos jornais do mundo inteiro devido ao fato de o então presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, ter sido acusado de manter relações sexuais com uma estagiária da Casa Branca de nome Monica Lewinsky.

No início do quarto capítulo da segunda parte, quando o narrador descreve as perambulações de Marcelo até entrar num bar, é dito: “o que ele encontra? Um balcão, exatamente o que ele esperava encontrar, sim, como nos melhores filmes, com os melhores atores, concebidos pelos melhores diretores” (p. 117). Ao afirmar “exatamente o que ele esperava encontrar”, o narrador indica que a vida não guarda surpresas, pois o mundo é programado de forma a criar rotina e repetição de padrões anteriores, os quais estão condenados a se perpetuar. Mais: essa repetição é sintoma de um simulacro, produzido nos filmes, e que invade nossa realidade. Nesse sentido, as situações vividas pelas personagens sempre encontram um correspondente anterior, fazendo com que seus gestos e ações sejam vistos tão somente como uma repetição, como um clichê que se reconhece enquanto tal.

Por fim, a consciência do clichê apresenta-se num nível metalinguístico. No capítulo “Marcelo”, da segunda parte, o qual se estrutura como um roteiro cinematográfico, o narrador diz a propósito do capítulo em si e, por extensão, do romance como um todo: “Mas este é um filme de papel e, enquanto tal, um filme de amor dentro de um filme de papel, que é também um livro de amor, na medida em que o amor é (são) todos esses lugares estranhos” (p. 118). Ao dizer aquilo que o leitor já sabe, o narrador está não apenas reduzindo o conteúdo a uma fórmula preestabelecida, como sendo redundante; ou melhor, recaindo num clichê.

Diante disso, em vez de dizer que o amor é um lugar estranho, o mais acertado seria dizer que é um lugar-comum. Logo após narrar as desventuras de Marcelo, o narrador conta uma anedota que espelha, em certa medida, a maneira como Augusta e Mariana se conheceram. Eis a premissa: após pular de um prédio, uma mulher tentando suicídio cai sobre um pedestre e isso salva sua vida. No hospital, os dois se dizem apaixonados um pelo outro. A história é tão banal e gratuita que o narrador conclui o capítulo do seguinte modo: “Filmes ruins sempre podem contar com esse tipo de coisa. Saltos no vazio, encontros insólitos. Filmes ruins sempre têm alguma coisa a ver com *amor*” (p. 131).

Se num primeiro momento é dito que se trata de um filme de amor dentro de um filme de papel e depois que filmes ruins têm a ver com amor, somos levados à seguinte conclusão: o romance nada mais é que um filme (de papel) ruim. Evidentemente, nossa análise desmente isso, visto que temos apontado exaustivamente as qualidades do romance. Ser um filme ruim significa valer-se de clichês. Todavia, em *Como desaparecer completamente*, o uso de clichês é manipulado com bastante destreza, visto que, além da



saturação e da consciência de clichêização, sua própria forma visa ressignificá-los.

Os clichês são constantemente esvaziados, porque não se permite que o romance siga um fluxo contínuo e linear. As histórias avançam dentro de cada capítulo, são interrompidas por outras histórias nos capítulos seguintes e depois retomadas novamente. Essa descontinuidade bastaria para promover a dissolução da forma. No entanto, na segunda parte, essa implosão formal é radicalizada: cada capítulo organiza-se de uma maneira: blog, e-mail, roteiro etc. Em decorrência disso, a estrutura narrativa impede que o conteúdo aflore plenamente, tornando-o fragmentário, elíptico e incompleto. Desse modo, o clichê é desestabilizado, forçado a abandonar a fixidez semântica, assumindo uma natureza proteiforme, a qual se refaz a cada momento. Aquilo que, de tão gasto, não significava mais nada passa a produzir sentido novamente.

Em *Como desaparecer completamente*, uma vez que não existe uma forma fixa, é a recorrência do clichê (quer seja sobre amor, incomunicabilidade ou solidão) que confere unidade à multiplicidade dispersiva. Inútil querer saber se é o conteúdo que determina a forma ou vice-versa, mesmo porque um se torna dependente do outro: se não fosse pelo excesso de clichês, as invenções formais recairiam no experimentalismo vazio; se não fosse pelas invenções formais, o romance naufragaria num oceano de clichês. Essa tensão entre forma e conteúdo é o que mantém a obra viva.

## Referências

- ALMEIDA, Marcos Vinicius. “Jogo 1: *Como desaparecer completamente X Olhos secos*”. *Copa de Literatura Brasileira*, 28 fev. 2011. Disponível em: <<http://copadeliteratura.com.br/index.php/clb2010/jogo-1-como-desaparecer-completamente-x-olhos-secos>>. Acesso em 10 de maio de 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. “Do rigor na ciência”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas, volume II (1952-1972)*. São Paulo: Globo, 1999.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- LEONES, André de. *Como desaparecer completamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre uma aventura”. Disponível em: <<http://vicentemiguel.wordpress.com/2012/11/15/notas-sobre-uma-aventura/>>. Acesso em 29 de maio de 2014.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- LOBO, Rosana Corrêa. *Amores Expressos: narrativas do não pertencimento*. Dissertação de mestrado defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- MACIEL, Nahima. “André de Leones narra encontros e desencontros em São Paulo”. *Correio Braziliense*, Diversão e Arte, 5 de outubro de 2010.
- SAFATLE, Vladimir. “David Lynch ou a arte de construir estradas com ruínas”. *Trópico*, São Paulo, 1 de agosto de 2004.
- VEJA. “A reinvenção formal de ‘Como desaparecer completamente’”.

Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/livros-da-semana/como-desaparecer-completamente/>>.

Acesso em 29 de maio de 2014.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.



## **Sem-vergonhices, descaramentos e safadezas na obra de Marcelino Freire**

Helder Thiago Maia\*

“Eu quero, no que eu escrevo, fazer o que fizeram os artistas que admiro. Jogaram merda no ventilador. Eu quero dar a minha contribuição ao desconforto”.

Marcelino Freire

Marcelino Freire nasceu em 1967, numa pequena cidade do agreste pernambucano chamada Sertânia. Filho de retirantes, migrou para Paulo Afonso e Recife, até fazer de São Paulo seu lugar de produção. Simbolicamente, entretanto, sua literatura circula tanto pelo agreste nordestino quanto pelas grandes cidades; tanto pelo morro quanto pelo asfalto.

Revisor, escritor, agitador cultural, ex-estudante de Letras, Marcelino faz da palavra seu lugar de produção artística e de sobrevivência material. Escreve para se vingar e para gerar desconforto, como costuma dizer; faz de suas inserções no mundo literário uma possibilidade de, por meio do afeto, da arte e da violência, não só tornar visíveis aqueles historicamente marginalizados e silenciados, mas de, a partir da marginalidade, perturbar os códigos das políticas assimilacionistas do paternalismo, da governabilidade que produz estatísticas, das normas que regem nossas etnias, nossos gêneros e nossas sexualidades.

\* Doutorando em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Sua produção é majoritariamente em contos – *AcRústico* (1995), *Angu de sangue* (2000), *BaléRalé* (2003), *Contos negreiros* (2005), *Rasif: mar que arrebenta* (2008) e *Amar é crime* (2010) –, mas conta também com um livro de aforismos: *EraOdito* (1998) e o romance *Nossos ossos* (2013). Além disso, o autor organizou as coletâneas *30 minicontos para você ler no intervalo da novela* (2002) e *Os cem menores contos brasileiros do século* (2003).

Escolhemos, para este artigo, analisar o lugar da(s) homossexualidade(s) masculina(s) e das transexualidades em seis contos e um poema, contidos em três livros do autor. Ainda que tudo nos levasse à análise da obra *BaléRalé*, cuja presença de dissidentes de gênero e de sexualidade é mais marcante, nossa opção foi ler o lugar desses “desviantes” a partir dos livros *Contos negreiros*, *Rasif: mar que arrebenta* e *Amar é crime*, com o objetivo de ter uma visão mais panorâmica da obra.

As diversas homossexualidades masculinas presentes nos textos de Marcelino Freire produzem poucas imagens positivas sobre a homossexualidade – não se trata, portanto, de uma narrativa militante-identitária; ao contrário, a proliferação de homossexualidades que enxergamos na obra do autor parece dialogar mais com o que o padrão gay-branco-universal fez questão de esconder: as sexualidades fluidas e populares que estão fora do ambiente de consumo do *pink money*. A opção de Marcelino parece quase sempre ser a de enxergar o escuro do escuro ou a minoria subalternizada dentro das próprias minorias subalternizadas.

Vejamos, por exemplo, o conto “União civil”, que parece ser o escrito mais heteronormativo<sup>1</sup> desses três livros: a narrativa nos

1 Segundo Richard Miskolci, a heteronormatividade é um regime de visibilidade, ou seja, um modelo social regulador das formas como as pessoas se relacionam em que a heterossexualidade

relata o encontro de um narrador, que é escritor e vai a São João Del Rey palestrar sobre narrativas curtas em uma universidade que estuda sua obra, com dois homens que empurram um carrinho de bebê. Há, portanto, como a própria narrativa sugere, um esgarçamento entre as fronteiras da realidade e da ficção, da memória e da invenção, do conto e da autobiografia, já que a figura do narrador coincide com a do autor Marcelino, tanto pela atividade profissional quanto pelos deslocamentos espaciais que ambos realizam.

A partir desse encontro, o narrador especula sobre quem seriam aqueles dois homens, ao mesmo tempo que começa a discutir o processo de escrita do conto e também a projetar-se nos dois, que lhe parecem um casal com um filho adotivo. Contudo, a fluidez da sexualidade de João, namorado do narrador na infância, assim como o pouco afeto do namorado com o filho do narrador e a ironia do casamento infantil nos fundos de uma igreja parecem expor as fissuras da heteronormatividade, que, visíveis, borram não só a imagem de uma família (plasticamente) feliz, mas o lugar dos dissidentes no regime heteronormativo, bem como as exigências de imagens positivas sobre a homossexualidade de parte da militância LGBT. Assim, num regime de crescente assimilação das homossexualidades pelos bens culturais – que no Brasil ainda não se reflete em mudanças legais significativas –, Marcelino parece questionar o papel reservado às dissidências sexuais sob o regime dos modelos estabelecidos pela heteronormatividade.

é tida como um padrão inquestionável mesmo para os desviantes de gênero e de sexualidade, que são tidos como anormais, já que as normas sociais hegemônicas se impõem a todos os sujeitos, inclusive àqueles que não conseguirão atingi-las (2012, 41). A heteronormatividade, como o padrão de normalidade, de inteligibilidade e de comportamento imposto aos indivíduos e aos corpos, tendo como modelo as relações monogâmicas heterossexuais, objetiva regular e controlar corpos e práticas, funcionando, portanto, como um dispositivo de subjetivação normativo e hierárquico.

Em outro extremo, quanto à possibilidade de uma leitura heteronormativa, poderíamos falar do “poeminha de amor concreto”, que abre o mesmo livro de “União civil”. As rimas internas do poema, por exemplo, que provocativamente mantêm em suspenso o verbo “dar”, inclusive sendo publicado em negrito, e seus múltiplos significados – especialmente o sexual – desterritorializam o possível dentro da linguagem poética, ao mesmo tempo que marcam uma performance desafiadora do eu lírico. Poderíamos dizer que os versos de Marcelino remetem ao poema “Esfíncter”, de Allen Ginsberg, onde o cu e o sexo anal são tomados tanto em sua potencialidade gozosa quanto estética:

da mesma forma que você **dá** de cara **dá** de frente **dá** de bandinha **dá** de ombros de bandinha **da** mesma forma que você não me **dá** a mínima não me **dá** ouvidos não me **dá** bola **da** mesma forma que você não **dá** o melhor de si eu **dou** o cu meu amor e **daí** (Freire: 2010, 21).

Propomo-nos, em seguida, a ler outros contos de Marcelino a partir da ideia de que existe na literatura latino-americana contemporânea algo que poderíamos chamar de uma escritura queer.<sup>2</sup>

De acordo com Roland Barthes, há em todo texto uma categoria que não é nem o estilo, nem o conteúdo e nem a língua: “um para além da linguagem” que é a história e o partido que o escritor toma diante desta. A essa categoria Barthes atribui o nome de escritura, que seria, portanto, um tom, um *ethos*, um ato de solida-

<sup>2</sup> O conceito de escritura queer encontra-se mais longamente explicado em meu livro *O devir-darkroom e a literatura hispano-americana* (2014), especialmente no capítulo “Constelações queer ou Por uma escritura da diferença”.



riedade histórica, aquilo que amarra o escritor à sociedade (2004, 7); um arrebatamento, um transbordamento do estilo para outras regiões da linguagem e do sujeito (2003, 89); a linguagem literária transformada em sua destinação social (2004, 13). Uma escritura, portanto, escancara a situação e engaja o escritor sem que ele precise dizer (2004, 24).

As escrituras queer são uma seleta de textos, de fluxos poéticos, que compartilham entre si a possibilidade de uma leitura desierarquizante e não normativa sobre gêneros e sexualidades; escrituras que surgem a partir da singularidade histórica das performatividades dissidentes frente à heteronormatividade hegemônica. Uma escritura queer, longe de fixar identidades desviantes ou normativas, agencia alianças com a alteridade e se desloca, se abjura, todo o tempo, para resistir às reterritorializações normativas. Assim, nos pontos seguintes, discutiremos questões estético-políticas que perpassam o conceito de uma escritura queer latino-americana e atravessam a obra de Marcelino Freire.

### **Escuridão ao sol**

Presente em *Amar é crime*, o conto “O meu homem-bomba”, cujo duplo sentido remete tanto a homens de músculos hipertrofiados – as famosas *barbies gays* – quanto aos suicidas-terroristas, narra a história, em primeira pessoa, de um europeu entediado que, fugindo dos calores sexuais do turismo gay internacional, viaja para a cidade de Moab,<sup>3</sup> no Cazaquistão. No trajeto que faz diariamente

3 Não sabemos se a cidade realmente existe, mas Moab é o nome de uma arma de destruição em massa.

em Moab, apaixonou-se por um homem que, ao final do conto, explode um ônibus logo depois que o narrador desce.

Como vemos no conto, os personagens de Marcelino parecem experimentar a vida a partir da escuridão ou daquilo que temos chamado de devir *darkroom*.<sup>4</sup> Expliquemos: o *darkroom*, enquanto território atravessado por pulsões sexuais, é um lugar privilegiado de desterritorialização dos corpos disciplinados pelas hegemonias da heteronormatividade e de experimentação de corpos-sem-órgãos; é, portanto, um território de resistência onde os corpos dançam na escuridão e compõem campos de imanência de desejos dissidentes.

Desse modo, entendemos uma experiência em devir *darkroom* como uma vontade de alguns personagens de experimentação de corpos-sem-órgãos, de corpos desautonomizados, bem como a representação de nossa vontade, que é também a desse narrador especificamente freiriano e de muitos outros, de, ao apagar as luzes, enxergarmos aquilo que sempre esteve ali mas não era possível ver. A luz, portanto, é entendida segundo a metáfora de Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011), ou seja, enquanto a lei, a norma, o dogma, a razão do Iluminismo ocidental, que, além de nos docilizar, cumpre o papel de não nos deixar enxergar os escuros de nosso tempo.

Consequentemente, como o homem contemporâneo de Giorgio Agamben, é somente no apagar dessas luzes (normativas e racionais) que passamos não só a enxergar o que antes era invisível, mas a nos enxergarmos por outras lógicas ou exatamente por meio da falta delas. Não se trata, então, de jogar luz, razão, norma, lei ao

<sup>4</sup> Para uma explicação mais ampla sobre o devir *darkroom*, consultar o capítulo "Preliminares" de meu livro *O devir darkroom e a literatura hispano-americana* (2014).

que está escuro, mas de ver, a partir de corpos-sem-órgãos, as luzes do próprio escuro, as luzes que não são nem nossa razão, nem nossa norma ocidental. Parafraçando Agamben, diríamos que há nos personagens de Marcelino um desejo de, ao estarem mergulhados na escuridão, perceber o presente em suas luzes e em seus escuros (2009, 63). São, portanto, narradores/personagens marginalizados e indisciplinados que propõem um outro arranjo social, uma outra forma de enxergar a alteridade.

No conto, o narrador desloca a narrativa tradicional sobre esses suicidas, já que antes de falar de morte, suicídio e assassinato, fala de amor e desejo onde o Ocidente só enxerga terrorismo e violência. Nesse deslocamento na forma de enxergar o outro, o que Marcelino parece nos propor é que enxerguemos a “escuridão ao sol” (Freire: 2008, 31), ou seja, aquilo que nos fica invisível pelas narrativas hegemônicas ocidentais, que são usadas para demonizar esses homens, além de animalizá-los e distanciar-los da racionalidade ocidental. Freire constrói, portanto, uma narrativa que não só enxerga essa alteridade de forma diferente, equiparando os personagens aos cristãos em sua paixão religiosa, mas que também propõe um olhar deslocado, uma linha de fuga para nossas racionalidades.

Marcelino opera, assim, um segundo deslocamento muito sutil, que é ver as semelhanças entre Ocidente e Oriente a partir do fundamentalismo religioso e da paixão mística que organizam e estruturam ambas as sociedades. O narrador utiliza uma forte intertextualidade bíblica, principalmente nos nomes dos personagens e nos paralelismos de suas histórias. Como bem resume Sônia Galvão,

a obra de Freire situa-se [...] na busca dos abismos que a regra suprimiu, a fim de que tal estado de verdade emerja de seu esta-

do latente. Não se trata de se vislumbrar um caminho de defesa dos desvalidos, mas de apontar um sujeito que surge deslocado do mundo e da norma, da história, e constrói paradigmas ainda não percebidos por aqueles que se fecham no centro (2013, 129).

### **Bicha devia nascer sem coração**

O conto “Coração” (2010), que oscila entre um narrador em terceira pessoa e as vozes em primeira pessoa do personagem principal e de um amigo, narra a aventura sexual de Célio com outro homem, Beto – aventura iniciada com uma masturbação no vagão de um trem. Paralelamente, temos as lamentações de Célio pelo desaparecimento de Beto.

As descrições espaciais, assim como a performatividade dos personagens, parecem sugerir uma narrativa *camp*<sup>5</sup> para o conto, primeiro traço que afasta os personagens do gay-universal-urbano-jovem-classe-média, ao mesmo tempo que os aproxima de formas mais marginalizadas de se viver a homossexualidade. Contudo, para além das categorias estéticas, o que encontramos no conto são dois homossexuais distantes dos circuitos eróticos do *pink money* (boates, *cruising bar*, saunas etc.) e próximos dos circuitos eróticos da cidade (praças, trens, banheiros públicos etc.). Há uma sexualidade e um desejo não privatizados que recusam a segurança dos ambientes fechados, mas assumem os riscos fora das quatro paredes e negociam com eles. Vejamos um trecho do diálogo entre Célio e o amigo, que relata seu segundo encontro com Beto:

5 Entendemos o *camp*, segundo Denilson Lopes (2002), como uma questão estética, que o aproxima do brega assumido, uma predileção pelo artificial, pelo exagero e pela afetação.

Depois encontrei com ele de novo. Oi, Oi. Perguntou se eu tinha um cigarro, se morava na XV de Novembro. Se eu trabalhava, de que trabalhava, essas coisas. Se ele podia me acompanhar até em casa. E você? Deixei, deixei. Eu não tenho medo. Se for um ladrão, não tem o que levar. E ele parecia, sei lá, um menino bom. Bafão, mona (Freire: 2010, 59-60).

Outro traço a ser destacado é que a relação amorosa entre Célio e Beto acontece seguindo um modelo bofe-bicha que hoje nos parece praticamente em extinção, ao invés das relações igualitárias gay-gay. Ainda que muitas dessas relações sejam marcadas por uma violência simbólica e física, negociáveis entre o bofe e a bicha, percebe-se nelas uma maior fluidez das identidades relacionadas à sexualidade.

Quanto a uma leitura queer, além da não privatização dos desejos e da fuga ao modelo normativo identitário gay-gay, temos duas outras características que nos aproximam dessa possibilidade: a utilização da antiperistasis e a utilização de uma língua menor. A antiperistasis é um fenômeno conhecido pela aceitação, reapropriação e festejo de algo que inicialmente provocava danos e agressões. No conto, os dois personagens, em atitude bastante queer, se reapropriam do insulto “bicha” e o esvaziam de seu sentido pejorativo, fazendo dele um lugar de enunciação política coletiva. Vejamos um trecho do lamento de Célio:

No lugar do coração, bicha devia ter uma bomba. A minha vontade era ter uma granada, para estourar no trem. Para fazer uma desgraça, juro. Só assim Deus vai olhar para mim. Vai me trazer de volta aquele anjo. Sim, porque era um anjo. Não me roubou. Não me bateu (Freire: 2010, 62).

Duas características marcantes da linguagem do conto, bem como de toda a obra de Marcelino, são, como já pudemos ver pelos trechos citados, a oralidade e a concisão. Como esclarece Emerson Inácio, Marcelino investe num tecido textual marginal às formas fixas da literatura, mas que é o único capaz de materializar o conteúdo que deseja vincular (2012, 52). A marginalidade de seus personagens pede uma linguagem marcadamente oral e concisa, mas que muitas vezes se revela ritmada e próxima ao cordel.

Podemos dizer, portanto, que Marcelino faz um uso menor da língua. Em “Coração”, especificamente, temos uma língua de bicha suburbana que desterritorializa as convenções gramaticais e oscila entre o masculino e o feminino, fazendo da linguagem literária um questionamento e uma potência desterritorializantes dos gêneros e das sexualidades fixas. Percebemos isso, por exemplo, na frequência com que Célio chama seu amigo no feminino: “A pior coisa, amiga, é uma trepada quando fico engasgada. Vira uma lembrança agoniada. Uh!” (Freire: 2010, 61).

Seguindo Gilles Deleuze e Félix Guattari, entendemos língua menor como a língua que uma minoria constrói numa língua maior, portanto pressupõe um certo grau de desterritorialização (2003, 18). Uma língua tomada num devir minoritário (2013, 382) que recusa a inscrição literária nas formas dominantes da linguagem (2013, 86). Como afirma Guattari,

essa noção de expressão menor no campo da produção literária não é forçosamente sinônimo de um degrau numa suposta hierarquia de tipos de expressão, numa espécie de divisão de trabalho literário. [...] É exatamente essa produção singular e menor, esse ponto de singular criatividade que terá um alcance máximo na produção

de mutação da sensibilidade, em todos esses diferentes campos que chamei de revolução molecular (2013, 134).

Esteticamente, portanto, a língua menor freiriana perturba os modos oficiais do bem dizer e do bem escrever da nossa cidade letrada, mas é somente através desse uso menor da língua que Marcelino é capaz de vincular o conteúdo que deseja. Há em seus contos, por exemplo, incorporações constantes do pajubá<sup>6</sup> à escrita literária, como “bafão”, “mona”, “bofe” etc. O uso menor da língua em Marcelino, que no conto “Coração” dá voz a bichas suburbanas, seja por meio do pajubá ou da oscilação entre masculino e feminino, é, assim, uma traição às tradições (literárias) normativas de gênero e de sexualidade, revelando-se como escritura queer por enfrentar e desestabilizar as hegemonias da linguagem heteronormativa.

### **O senhor não tem vergonha**

O conto “Jesus te ama” (2010) narra o desenrolar de um flagrante feito por um policial que encontra um padre fazendo sexo oral em um adolescente. Já no começo do conto o padre aparece rezando e pedindo um milagre: que a autoridade o perdoe. Seu pedido se realizará, ao final do conto, visto que a situação parece assustar tanto o policial que ele decide não levar o caso adiante – o que explicita menos o milagre religioso e mais os casos de subnotificação de

6 O pajubá, segundo Carlos Lima (2013), é o repertório vocabular mobilizado pela comunidade LGBT, que aponta para subjetividades dissidentes, cuja performatividade busca criar uma outra realidade, em que as diferenças de gênero e de sexualidade não são empecilhos à dignidade humana. Considero, portanto, que o pajubá é uma espécie de língua menor deleuziana.

abusos sexuais, além dos conchavos entre as diversas instituições macropolíticas.

O narrador, através da voz do policial, questiona-se como um “candidato a santo” pode cair nessas fraquezas e pergunta ao padre se ele não tem vergonha. Há, portanto, uma humanização da figura do padre, cuja causa é o crime que comete. Contudo, ao final do conto essa humanização é desfeita pelo próprio padre, que se compara ao “Senhor” durante sua performance no púlpito.

No desenrolar da narrativa, o padre passa a jogar a culpa de todo ato sexual no adolescente, dizendo que foi seduzido e azucrinado pelo jovem. Essa é uma argumentação bastante comum nos casos de abuso sexual cometidos por sacerdotes em nossa realidade. O rapaz assume, então, duplamente a figura de Cristo: é tanto aquele que expia o pecado dos outros quanto o corpo perfeito, desejado, das imagens de Cristo.

Ao fim, depois de liberado e de uma noite de penitências, o padre volta à batina, à igreja e à missa, a perguntar-se se não tem vergonha de tudo o que aconteceu. Equiparando-se ao Senhor, a Deus, responde que não (não tenho vergonha), o Senhor (Deus, o padre) não tem vergonha. Cristo, o garoto, ao contrário, sente vergonha porque chora na delegacia; o Senhor, o padre, mesmo humilhado, consegue operar milagres sem chorar, sem ter vergonha, sem perder o controle.

A possibilidade de esse Senhor assumir a figura fantasmática de Deus é criada a partir da própria grafia da palavra, visto que quando o policial pergunta ao padre e quando o padre se pergunta se não tem vergonha, a palavra “senhor” se inicia com uma minúscula; já na última frase, “Senhor” é escrito com a primeira letra em maiúscula. No começo, a pergunta do policial:



“o senhor não tem vergonha?” (p. 105); depois, o padre se pergunta: “o senhor não tem vergonha?” e a resposta, que sugere a própria comparação com a divindade, é: “não, o Senhor não tem vergonha” (p. 108).

Gostaríamos, então, de abordar um trecho do conto a partir da ideia de terrorismo textual.<sup>7</sup> Beatriz Preciado, teórica queer, primeiramente a partir de Roland Barthes (1990) e depois de Guy Hocquenghem (2009), diz que são terroristas todos os textos capazes de intervir socialmente, não graças à popularidade ou êxito de vendas, mas à violência metonímica que permite que excedam as leis de uma sociedade, de uma ideologia ou de uma filosofia, para criarem sua própria inteligibilidade histórica (Preciado: 2009, 138).

Barthes chama de violência metonímica a justaposição, num mesmo sintagma, de fragmentos heterogêneos pertencentes a esferas da linguagem geralmente separadas pelo tabu sociomoral. Assim, se juntariam, por exemplo, igreja, estilo rebuscado, pornografia etc. (1990, 34). Entendemos como terroristas aqueles textos que, por meio dessa violência metonímica barthesiana, terminam por confrontar a linguagem da heteronormatividade.

Essa correlação criada no conto “Jesus te ama”, que explicita a hierarquia da tradição cristã entre Deus e Cristo, pode ser lida como terrorista a partir dos paralelismos feitos entre as duas divindades e os dois pecadores. Na narrativa, por meio das comparações, enxergamos um Deus egoísta, cujo milagre serve apenas para escapar de uma situação criminosa, e soberbo, por sentir-se melhor do que os humanos que se ajoelham diante dele na missa. Ao mesmo tempo

7 A crítica literária e escritora argentina Sylvia Molloy utiliza uma expressão muito parecida, “vandalismo literário”, ao falar sobre a obra de Alejandra Pizarnik (*apud* Balderston: 1998, 358).

vemos um Cristo frágil, que se envergonha diante da autoridade divina (ao dizer que não teria feito nada daquilo se soubesse que o outro era padre) e também diante da autoridade secular (ao ser levado para a delegacia e chorar).

É, contudo, a humanidade de Cristo – sua fraqueza e seu corpo – que confere ao conto seu caráter mais profanador, mais terrorista, para além da violência metonímica barthesiana, que nesse texto junta, por exemplo, sexo oral, bosta, santo e Deus. O poder erótico da imagem de Cristo preso na cruz, transfigurada na imagem do adolescente de pernas abertas que se deixa chupar por um padre, profana a imagem sacra do filho de Deus, conferindo-lhe uma humanidade capaz de despertar em seus fiéis, por meio de seu corpo desnudo, desejos e tentações reprováveis para a doutrina cristã.

Ao mostrar essa potência erótica de um corpo que deveria ser lido exclusivamente como divino, Marcelino excede, através da profanação, a ideologia cristã, para revelar, assim como no conto “O meu homem-bomba”, quanto há de erotismo na paixão religiosa. Confronta, portanto, a linguagem religiosa e a linguagem heteronormativa, ao devolver a sexualidade das duas divindades a um sexo casual feito em um beco escuro entre um homem e um adolescente. Vejamos, para finalizar, um trecho em que o padre-Deus fala dessa relação erótica com o corpo do adolescente-Cristo:

Entrou na minha alma como um vampiro. Rezo. Como um Cristo, meu Deus, não posso. Certas imagens me ameaçam. Cristo e o seu corpo. Quando pequeno, queria tocar o corpo de Cristo. Esconjuro. O corpo perfeito. O corpo de braços abertos. Esconjuro (Freire: 2010, 107).

## Corri para o colo da travesti

Uma escritura queer não é um discurso de tolerância, mas um discurso de afirmação das diferenças que, desterritorializando – seja por uma leitura em *darkroom*, seja por terrorismos textuais, normas e convenções culturais –, permite um agenciamento com o leitor que é transformador de seu território simbólico. Uma escritura queer engendra uma política da diferença que aspira a um diálogo solidário e transformador do leitor e da sociedade. Como afirma Richard Miskolci, uma política da diferença está ligada ao reconhecimento do outro sempre como possibilidade de transformação das relações de poder e do lugar que o outro ocupa (2012, 16).

Uma política da diferença, nesse sentido, reconhece o outro e o valoriza em suas especificidades. Assim, a literatura de Marcelino está implicada, como um *ethos*, na desterritorialização do lugar subalterno que esse outro silenciado e marginalizado ocupa, mas a partir do reconhecimento do outro como parte de nós mesmos, como demonstra, por exemplo, o conto “O meu homem-bomba”. O reconhecimento da diferença na narrativa freiriana pressupõe sempre não uma atitude de mera tolerância, mas uma transformação da cultura a partir desse outro marginalizado e excluído. Um outro olhar, portanto, a partir dos escuros de nosso tempo.

No conto “Júnior” (2008), por exemplo, cujo principal narrador é a criança que dá título ao texto, temos um bom relato de como o diálogo com o outro, que é construído socialmente como o estranho, o anormal, o outro distante, o perigoso, pode se transformar em afeto e amor a partir de um olhar que enxerga a nós mesmos nas diferenças do outro.

O conto narra a história do encontro entre o pai de Júnior e a travesti Magaly Sanchez. Eles estavam em um hotel quando o pai a convida para tomar um café em sua casa. Magaly acha estranho que um homem supostamente casado a convide para tomar um café em casa, mas termina cedendo ao convite. Na casa, o pai lhe serve biscoitos, pães, ovos e café. Marcelino não deixa de relatar a tensão entre esses dois mundos: uma prostituta transexual e a casa de uma família, não rica, mas aparentemente conservadora.

Magaly está preocupada com a possível presença da mulher do outro e estranha todo o tratamento carinhoso que vem recebendo; acredita-se amada. Fica encantada com aquele mundo que sempre lhe foi negado, mas decide ir embora, porque, apesar do carinho com que é tratada, sente-se uma intrusa nesse mundo que sempre a excluiu. Nesse momento, uma criança de dois ou três anos chamada Júnior aparece de fraldas, enrosca-se no colo de Magaly e a chama de mãe.

A partir desse duplo gesto, que não é de tolerância e que também não é uma assimilação que apaga as diferenças de Magaly, do pai e de Júnior, mas também a partir da própria solidão que parece envolver as três personagens, constrói-se entre eles o amor, o afeto e o vínculo. Longe, portanto, de ser uma escritura identitária ou tolerante, a escritura de Marcelino Freire é a escritura do encontro com o outro a partir das diferenças, mas também a partir do reconhecimento do outro como parte de nós mesmos.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BALDERSTON, Daniel & GUY, Donna (orgs.). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perro-ne-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Rasif: mar que arrebeta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Amar é crime*. São Paulo: Edith, 2010.
- GALVÃO, Sônia. “*Rasif, a poética do deslocamento*”. In: COUTO, Rita & SILVA, Maurício (orgs.). *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*. São Paulo: Terracota, 2013, pp. 119-30.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Petrópolis: Vozes, 2013.
- HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Espanha: Melusina, 2009.

- INÁCIO, Emerson. “Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem”. *Via Atlântica*, nº 22, pp. 43-54. São Paulo, dez. 2012.
- LIMA, Carlos. *Sobre os chavões de Felix: por um manifesto Pajubá*. Disponível em: <<http://www.ibahia.com/a/blogs/sexualidade/2013/06/06/sobre-os-chavoes-de-felix-por-um-manifesto-pajuba/>>. Acesso em 10 jan. 2015.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MAIA, Helder Thiago. *O devir darkroom e a literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- PRECIADO, Beatriz. “Terror anal”. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Espanha: Melusina, 2009.

## **A escrita musical e cinematográfica de Victor Giudice: “O homem geográfico”**

Ludwig Ferreira Araújo\*

Quando o escritor não produz em grande quantidade ou não faz propaganda de si mesmo, arrisca-se a cair no esquecimento. Porém, é papel do crítico insistir nos grandes autores deixados de lado. É o que fazemos neste ensaio com Victor Giudice.

Analisaremos um de seus contos a partir de elementos recorrentes em sua obra, como a música, o cinema e o aproveitamento matizado do cotidiano. Entretanto, como a presença do fantástico em sua ficção já nos parece devidamente evidenciada, privilegiaremos a aproximação de “O homem geográfico” (1989) com as propostas vanguardistas do início do século XX, com ênfase no cubismo francês e no modernismo brasileiro.

Nosso caminho certamente não passa de mais uma via de abordagem de uma obra conhecida pela multiplicidade, portanto sempre aberta a novas leituras. A torcida é que este texto contribua, em alguma medida, para a ampliação do lugar de Victor Giudice na literatura brasileira contemporânea, afinal, como tentaremos demonstrar, seus escritos merecem toda a atenção.

### **Caleidoscópio cubista**

“O homem geográfico” integra a coletânea *Salvador janta no Lamas*, terceiro livro de contos e quarto de cunho literário do autor.

\* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O título faz referência a um café e restaurante centenário, reduto da intelectualidade carioca durante décadas, localizado no bairro carioca do Flamengo. Composto de dez contos bastante singularizados, o volume tem, entre outros elementos harmonizadores, a ultrapassagem do realismo e a exploração da cidade do Rio de Janeiro como cenário.

O autor constrói seus personagens a partir da reunião de observações corriqueiras que, uma vez lapidadas, revelam-se verdadeiros vitrôs ontológicos. Realmente impressiona sua capacidade de transformar frases e ideias simples em raciocínios profundos e entrecchos de forte impacto.

É o que já podemos dizer das linhas de abertura de “O homem geográfico”:

A honestidade é o único impulso a comandar cada gesto daquele homem enquanto ele coloca seis balas no Taurus, trinta e oito, cano curto. Nome, idade e profissão passam a ser informações dispensáveis diante da firmeza com que a tarefa é posta em prática. No caso dele, é possível que a justiça seja antítese da bondade. Embora nem todos os seres justos sejam maus, a maioria dos seres injustos são bons. Devido a isso, prefere-se a bondade à justiça, e quem afirma o contrário troca favores com a mentira. A justiça é cega, enquanto a bondade é míope. Daí a superioridade canhestra dos bons sobre os justos (p. 58).

A trama se desenrola em diferentes bairros, pelos quais se distribuem as ações e vivências de seus vários personagens. A narrativa se pulveriza de uma maneira muito peculiar: tem seus segmentos marcados, porém não pode ser chamada de literatura fragmentária



típica, ou seja, composta de blocos separados por linhas em branco e outros balizamentos. A junção entre suas partes é tão apertada que pode se revelar superposição: aqui e ali, corremos o risco de pensar que estamos lendo a história de um personagem quando, na verdade, estamos acompanhando a de outro.

Cada personagem vai ganhando clareza e, em certo ponto, esmaece e acaba suplantado pelo próximo. Assim, o sentido interno (o tempo) e o sentido externo (o espaço) se embaralham entre si e com o que lhes segue. O misto de fissura e fusão faz pensar no cubismo, em sua presença na pintura, na poesia e na prosa.

A lógica cubista dos contrastes de tom, tinta e linha possibilita, por exemplo, que um objeto de um cinza-claro uniforme colocado sobre um fundo cinza mais claro pareça ainda mais claro ao aproximar-se de suas bordas. A mesma lógica parece reger a composição do conto aqui analisado, pois é pelas beiradas que conhecemos um pouco a subjetividade dos personagens.

Os personagens são identificados pelo aspecto físico, pelo papel social, pelo local de origem e, sobretudo, por um determinado objeto. Assim, encontramos "o homem do Taurus", "o homem da camisa vermelha", "o homem da pasta marrom", "o velho", "o homem da cabeleira grisalha", "o mulato da Penha", "o homem do aeroporto", "o policial". Esse expediente promove uma espécie de coisificação em que pessoas não recebem nomes convencionais e são pautadas pelos objetos que as denominam.

A coisificação do sujeito é um dos artifícios usados por Victor Giudice para exorbitar até o universo do absurdo, como podemos constatar em textos tão diferentes quanto o romance *Bolero* (1985) e a famosa narrativa "O arquivo", do livro *Necrológio*, na qual lemos:

Todos os dias, um caminhão anônimo transportava-o ao trabalho. Quando completou quarenta anos de serviço, foi convocado pela chefia:

[...]

– Agradeço tudo que fizeram em meu benefício. Mas desejo requerer minha aposentadoria.

O chefe não compreendeu:

– Mas seu João, logo agora que o senhor está desassalariado? Por quê? Dentro de alguns meses terá de pagar a taxa inicial para permanecer em nosso quadro. Desprezar tudo isto? Quarenta anos de convívio? O senhor ainda está forte. Que acha?

[...]

João afastou-se. O lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu, ficou lisa. A estatura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Tornou-se cinzento.

João transformou-se num arquivo de metal (Giudice: 1972, 4).

Se em “O arquivo” um ser comum (João) se transforma em coisa (arquivo), em “O homem geográfico” as coisas dão o traço de humanidade das personagens. Logo, o “homem do Taurus” é a simbologia exemplar da explosão de violência quando algo nos é imposto:

Quando se viu abandonado, não chorou como pretendia, mas permitiu que a revolta se oficializasse e lhe indicasse a melhor providência a ser tomada. Agora, às três da tarde, faltam só alguns minutos para executá-la. Tudo lhe soa como um réquiem para a desgraça. [...] Enquanto o velho repõe a garrafa na cristaleira, o homem do Taurus tira o revólver do bolso, embrulha-o numa almo-

fada flácida e aponta-o às costas da vítima. Os trinta centímetros entre o gatilho e o alvo favorecem a pontaria do assassino. O tiro é seco e eficaz (Giudice: 1989, 59).

A mesma lógica rege o “homem da pasta marrom”, que arrasta consigo seu conhecimento e suas decepções com o mundo acadêmico. A inquietação quanto ao sucesso ou fracasso de seu estudo marca sua personalidade, também travada e presa às conveniências. É como se a angústia diante da avaliação que os colegas farão de sua pesquisa também estivesse trancafiada na pasta, pois só temos acesso a seu sentimento através do discurso indireto livre do narrador.

A certeza da derrota só se delineou quando um dos conselheiros fiéis, com a intenção de consolá-lo, acenou com a possibilidade de uma grandiosa glória póstuma. Ora, tudo que é póstumo inexistente. Tanto derrota quanto vitória são sensações da vivência de cada um. O vitorioso nunca se preocupará com uma derrota póstuma, assim como uma vitória póstuma jamais fará a alegria de um derrotado. É inútil qualquer tentativa de consolo com base em acontecimentos *post-mortem*. O que vale é o que se vive. O homem da pasta marrom viveu o fracasso, sem ouvidos para os cumprimentos que lhe eram dirigidos sob a forma velada de exaltação ao futuro (p. 63).

As margens da série de segmentos que formam o conto são constituídas pelo início e o fim do relato dedicado ao “homem do Taurus”, que poderia se mostrar arredondado pela presença de um homicídio e a descoberta do assassino. Todavia, o policial responsável pelo caso aproveita o acesso ao escritório do agiota assassinado para

rasgar uma promissória em que seu próprio nome aparecia como devedor. Assim, o enredo se aproxima da dita literatura pseudopolicial.

Essa nomenclatura ganhou força principalmente entre os estudiosos da ficção hispano-americana, por conta de romances como: *Abril vermelho*, do peruano Santiago Roncagliolo (2007), que trata de um crime comum para, na verdade, abordar as crises política e de segurança ocasionadas pelo Sendero Luminoso; *Rádio Cidade Perdida*, de Daniel Alarcón (2012), que dilata o foco de um sequestro qualquer para o sequestro da identidade nacional; e *Mundos sujos*, do cubano José Latour (2005), que, a pretexto de elucidar um assassinato, oferece um amplo painel do submundo habitado pelos compatriotas do autor em Miami. No Brasil, vários escritores também colocaram em circulação escritos ficcionais em que, em vez de simplesmente se esclarecer um crime, lança-se luz sobre toda uma estrutura social.

O fato de a descoberta do cadáver fechar não somente o caso do “homem do Taurus” mas todo o conto realça a participação de um narrador onisciente que, ao passar de um embate particular de um determinado personagem para a história seguinte, costura os mais variados casos de inadequação, como a lembrar a universalização da vulnerabilidade a que todos estamos expostos. Em seu deslocamento pelos pontos da urbe em que as cenas se ambientam, desnaturaliza os diferentes enredos e imprime cada vez mais consistência ao título do conto.

### **Mahler versus Mozart**

Na coletânea *Salvador janta no Lamas*, a música é um componente constante, mas sutil. Desempenha, digamos, o papel de “baixo contínuo”, pois, apesar de discreta e intermitente, sublinha

determinadas passagens, como no conto “Minha mãe”, em que uma ária da ópera *Orfeu* tem um inegável valor dramático. Em “O homem geográfico”, a música assume primeiro plano no segmento protagonizado pelo “homem da cabeleira grisalha”, maestro que se defronta com uma dificuldade possibilitadora da encenação de uma espécie de enfrentamento entre Mahler e Mozart.

Como sabemos, Mahler usava combinações de instrumentos e timbres que conseguiam expressar suas intenções de forma muito criativa, original e profunda. Em geral, suas obras (principalmente as sinfonias) são extensas e com orquestração variada e numerosa. Em muitas de suas composições, há longos trechos que parecem não estar em tom algum, em prova de que o exímio orquestrador tentou romper os limites da tonalidade.

Sua criação é marcada também por um certo caráter sombrio, que, aliás, se coaduna ao conto em estudo, pois Victor Giudice orchestra uma composição em que os efeitos umbrosos do capitalismo tardio são sentidos por todos. Seja pela ambientação na mesma metrópole, seja pelos atos dos personagens, a sinfonia literária configurada por “O homem geográfico” conota um mundo funesto, regido por um narrador que parece caminhar e observar cada fato isoladamente e também em conjunto. Assim, assemelha-se a um maestro com a batuta do tempo e do destino, atuando como um orquestrador das ações polifônicas da trama.

Dessa maneira, cada personagem experimenta uma grande variedade de emoções e a trama individual pode ser lida isoladamente ou em conjunto. Ou seja, a musicalidade decorre do manejo da palavra e da constituição da frase, mas também da organização textual. Logo, encontramos um ficcionista entregue à dupla função de compor e reger.

O texto configura uma negação da literatura de fácil assimilação. Embora não apresente grandes dificuldades para ser entendido, evita a apresentação despuddorada de sua multiplicidade de significação – a ser alcançada apenas pelo leitor disposto a combinar o prazer da primeira leitura com a fruição, não menos intensa, da releitura.

O contraste entre Mahler e Mozart se dá através do roubo das partituras do primeiro, um incidente que tira o “homem da cabeleira grisalha” completamente do sério:

O empresário gordo teve a infelicidade de sugerir uma alteração no programa:

– Qual tal se em vez de Mahler fossem apresentadas duas sinfonias de Haydn e outra de Mozart?

A sugestão levou o homem da cabeleira grisalha a um estado apoplético. Quebrou a batuta ao meio e arremessou os pedaços sobre o empresário gordo, acompanhando a gesticulação de uma descompostura tão escandalosa que, apesar de ser proferida num francês parisiense, punha em xeque sua dignidade de maestro de fama internacional:

– Então dirija você mesmo a orquestra, já que está pensando que Haydn e Mozart são mais fáceis do que Mahler. Vou cancelar o contrato! (pp. 69-70).

O alcance da reação do personagem só ganha a devida clareza se lembramos que Victor Giudice era também músico. Como tal, sabia que as sinfonias de Mozart têm um padrão estrutural uniforme. Assim, não seria exorbitância interpretativa pensar que a reação do “homem da cabeleira grisalha” ao modelo melódico de Mozart

traz subjacente uma crítica à literatura que prima pela passividade do leitor. Mozart se associaria ao embelezamento que acomoda, enquanto Mahler representaria a arte dada a rupturas e capaz de incomodar o receptor.

Aqui, cabe uma aproximação com Mário de Andrade, que no “Prefácio interessantíssimo” a seu *Pauliceia desvairada* (1922) propôs a convivência, na poesia, da construção melódica com a simultaneidade polifônica. Três anos depois, no ensaio *A escrava que não é Isaura*, voltou ao tema, para afirmar:

Quero dizer apenas que não tenho a pretensão de criar coisa nenhuma. *Polifonismo* é a teorização de certos processos empregados cotidianamente por alguns poetas modernistas.

Polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa. O nome *Polifonismo*, caracteristicamente artificial, deriva de meus conhecimentos musicais, que não qualifico de parcos por humildade.

Sempre me insurgi contra essa afirmativa muito diária de que a música é a mais atrasada das artes.

Inegavelmente no princípio, escravizada à palavra, tivera uma evolução mais lenta. Mas isso era natural. Sendo a *mais vaga* e a *menos intelectual* de todas as artes, fatalmente teria uma evolução mais lenta. Os homens, pouco livres ainda em relação à natureza, tinham compreendido as artes *praticamente* como IMITAÇÃO. A música não imitava de modo facilmente compreensível a natureza. Daí, apesar do prazer todo sensual que destilava, da preferência em que era tida, de seu lugar preponderante e indispensável nas funções de magia e religião, o estar sempre *esclarecida*, tornada *inteligível* pela palavra.

[...]

Libertada da palavra, em parte pelo aparecimento da notação medida, em parte pelo desenvolvimento dos instrumentos solistas, conseguiu enfim tornar-se MÚSICA PURA, ARTE, nada mais (2010, 72-3).

O trecho acima chama a atenção para a possibilidade de a literatura incorporar a música e, assim, ampliar as chances de crescer em efeito e estimular a participação do leitor. É o que ocorre com “O homem geográfico”, que, concebido como musicalidade orquestrada, consegue aumentar o rendimento formal.

### **Uso literário da imagem em movimento**

Podemos dizer que a relação entre sétima arte e literatura se iniciou em 1895, ou seja, no momento mesmo em que os irmãos Lumière inventaram o cinematógrafo e, assim, criaram a possibilidade de se imprimir movimento à imagem, desde então utilizada amplamente para a construção de narrativas, entre as quais se destacam as ficcionais. Desde seu surgimento, o cinema de ficção trouxe, em seus enredos, marcas de expedientes narrativos e temas desenvolvidos no âmbito do romance. É o que afirma Olga Arantes Pereira:

Nos primórdios do cinema, D. W. Griffith (1875-1948), o pai da técnica cinematográfica, não hesitou em reconhecer que seu trabalho tinha influências de Charles Dickens (1812-1870), o mais popular dos romancistas da era vitoriana, e que apreciava muito seus modelos narrativos, suas técnicas, sua concepção de ritmo e de suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas.

Já em 1897 o mago Georges Méliès adaptava, da literatura, *Fausto*



e *Margarida*, e em 1898, *A Gata Borralheira*, para, em 1902, iniciar seu percurso de versões de obras de Júlio Verne, com *Viagem à Lua* e *Vinte mil léguas submarinas* (1907). Graças às características textuais semelhantes, podemos afirmar que há muito tempo o cinema e a literatura ensaiam relações de fascínio mútuo (2009, 46).

Por seu pendor industrial e seu potencial para alcançar amplas fatias de público, evidentemente o cinema tenderia a aproveitar da literatura sobretudo aqueles recursos narrativos que melhor se ajustassem à sua especificidade e prendessem a atenção do espectador. No entanto, o próprio processo de descoberta dos caminhos a serem trilhados o levaram à experimentação. Sem falar que sua simples emergência provocou uma verdadeira revolução na arte de narrar – como se constata na própria canibalização das técnicas cinematográficas pela ficção literária.

Nossos modernistas, tendo Oswald de Andrade à frente, trataram de incorporar a estética cinematográfica, mas não para se colocar de maneira subserviente diante da sétima arte, e sim para levar ainda mais longe a busca propriamente literária. É o que se constata no romance *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), finamente analisado em diferentes aspectos, inclusive no tocante à sua relação com o cinema, por Haroldo de Campos no ensaio “Miramar na mira” (1964).

As técnicas amplamente empregadas na imagem em movimento se fazem sentir com igual intensidade no conto de Victor Giudice que temos analisado aqui. “O homem geográfico” é repleto de fusões, closes, aproximações e distanciamentos. A fusão, em especial, se mostra crucial à conexão entre os segmentos dedicados aos diferentes personagens. É o que percebemos, por exemplo, na

passagem do “homem da pasta marrom” ao “homem da camisa vermelha”.

O homem da pasta marrom viveu o fracasso, sem ouvidos para os cumprimentos que lhe eram dirigidos sob a forma velada de exaltação ao futuro. Fabricou um contentamento facial e se retirou sob o signo de uma esperança: pelo menos a derrota não significava a eleição de outra teoria. A pesquisa ainda permanecia na estaca zero. Assim que se viu só, percebeu que a noite lhe devolvia um desejo antigo de atravessar a cidade e rever o subúrbio onde passara a infância. Pegou outro ônibus e se acomodou para o périplo. Da janelinha, viu à distância as luzes de um avião. Quis estar nele qualquer que fosse o seu destino. Como seria bom desembarcar no fim do mundo. De certa forma, pelo tempo de viagem, se o subúrbio que buscava não fosse o fim do mundo, estaria bem próximo. Saltou no ponto final, entrou por uma rua de casas muito velhas e andou até encontrar um botequim mal iluminado. Alguns homens com roupas baratas bebiam e discutiam futebol em altas vozes. Sentou-se na única mesa vazia e pediu uma cerveja. Logo que os outros o viram com a camisa vermelha, começaram a debochar. Diziam que ele não tinha como negar, que o preto da pele e o vermelho da camisa eram suficientes para comprovar sua preferência pelo Flamengo. O clube acabara de perder uma partida importante. O homem da camisa vermelha tentou sorrir no mesmo compasso das risotas do garçom que abria a garrafa. Encheu o copo, bebeu dois goles, acendeu um cigarro e arrotou (Giudice: 1989, 63-4).

A caracterização a partir de elementos externos, portanto integrantes do campo visual – como a pasta e a camisa –, é uma

constante no conto, que, conforme comentamos, coisifica para humanizar. Os relatos se mostram de tal maneira autônomos que parecem partes de um todo composto de partes forçadas à justaposição. A densidade e a pluralidade fazem pensar em curtas-metragens a constituírem um longa-metragem – ainda que "O homem geográfico" ocupe apenas 21 páginas do livro.

Seus diferentes segmentos mantêm entre si uma relação ambígua, em que a autossuficiência esbarra sempre nesse recurso, amplamente usado pelo cinema e pela televisão, chamado fusão. Ele ainda não aparece no romance pioneiro de Oswald de Andrade, que faz seu processo de colagem através de cortes ou pequenas rupturas; mas em Victor Giudice se mostra um elemento essencial à estrutura.

No modernista e em nosso quase contemporâneo, o aproveitamento de expedientes da imagem em movimento possibilita ao texto se mostrar ainda mais literário. Se *Memórias sentimentais de João Miramar* tem no tratamento propriamente antropofágico dispensado à estética cinematográfica uma das razões de continuar desconcertando, em "O homem geográfico" a fusão é de tal modo forçada que, contrariamente à maciez que oferece ao espectador, exige muito mais atenção e atividade do leitor. Somente ao participar da recriação da passagem o receptor do conto escapará ao extravio.

É principalmente a esse leitor disposto à atividade que acenamos desde a primeira linha de nosso texto, com o qual esperamos haver mostrado por que consideramos Victor Giudice um autor que soube tanto o que estava fazendo que se mantém atual e merecedor de grande apreço.

## Referências

- ALARCÓN, Daniel. *Rádio Cidade Perdida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. [1922]. In: \_\_\_\_\_ . *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A escrava que não é Isaura: discursos sobre algumas tendências da poesia modernista*. [1925]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. [1924]. São Paulo: Difel, 1964.
- CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difel, 1964, pp. 9-46.
- GIUDICE, Victor. “O arquivo”. In: \_\_\_\_\_ . *Necrológio*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Bolero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- LATOURE, José. *Mundos sujos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MICHELI, Mario de. “A lição cubista”. In: \_\_\_\_\_ . *As vanguardas artísticas*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 173-94.
- PEREIRA, Olga Arantes. “Cinema e literatura: dois caminhos semióticos distintos”. *Revista Calíope*, ano 5, n° 10, pp. 42-69. São Paulo, 2009.
- RONCAGLIOLO, Santiago. *Abril vermelho*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.
- SANTOS, Acácio Luiz. “Representação de uma desumanização naturalizada: uma leitura de ‘O arquivo’ de Victor Giudice”. *CADERNOS DE SEMIÓTICA APLICADA*, v. 6, n° 2, dez. 2008. Disponível em:

<http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa>.  
Acesso em 18 dez. 2014.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.



# **Saudades da utopia ou vergonha de um dia ter sonhado? Poesia e política nos últimos livros de Ferreira Gullar e Thiago de Mello**

Marcelo Ferraz de Paula\*

“Ando muito decepcionado com os homens  
e comigo.  
Com minha geração  
em especial.  
Íamos salvar o mundo  
e falhamos.  
Alguns ainda tentam  
(Não me iludem)

Merecíamos melhor sorte.  
Nós, os ilustres fracassados  
– e o povo  
que nem se dá conta  
que tínhamos projetos ótimos para redimi-lo”.  
Affonso Romano de Sant’Anna

Em um livro marcado pelo seu conhecido tom mordaz, Terry Eagleton remonta os pressupostos históricos da chamada pós-modernidade para questionar suas principais conclusões, tidas por ele como insuficientes para explicar o mundo contemporâneo. Para a nova ordem social que emerge das ruínas da antiga União Soviética e do abalo profundo das alternativas históricas ao modelo capitalista, o autor traça o retrato melancólico de uma esquerda esfacelada, hesitante entre os caminhos da conversão derrotista, da resignação cínica ou de uma fidelidade pouco convincente aos antigos ideais. Eagleton observa que nessa emergente dinâmica neoliberal,

\* Professor adjunto de Teoria Literária na Universidade Federal de Goiás (UFG).

que se fortaleceu sobremaneira nos anos 1990, às antigas vozes de contestação caberiam algumas poucas e ingratas saídas, que ele enumera impiedosamente:

Como se espera que a esquerda política reagisse a uma derrota desse tipo? Muitos, sem dúvida, por ceticismo ou boa fé, descambariam para a direita, arrependendo-se de suas ideias passadas e reputando-as idealismo infantil. Outros manteriam a fé por hábito ou nostalgia, aferrando-se a uma identidade ilusória e correndo o risco de neurose que dela pode advir. Existem, afinal, aqueles devotos para quem nada neste mundo serve para desvirtuar suas crenças – aqueles cristãos, por exemplo, que, fiéis ao que os doutores da ciência chamam de “subdeterminação de dados pela teoria”, continuariam a reunir-se sorridentes em torno da mesa eucarística, mesmo depois de todo mundo já ter se dado conta de que os evangelhos são fraudulentos do início ao fim (1998, 10).

O impacto dessas transformações tem repercussão em todos os níveis da vida social, dentre eles, claro, os campos intelectual e artístico. No caso da poesia brasileira, é importante lembrar que os vínculos entre produção poética e consciência política estiveram sempre muito evidenciados em nosso mais prestigiado repertório – ainda que em constante tensão com perspectivas que defendiam um escamoteamento das questões sociais e a construção de um espaço de autonomia artística com protagonismo absoluto da dimensão estética da poesia. Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Castro Alves, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto são exemplos de poetas de primeira grandeza que, com suas particularidades e em diferentes níveis, exigem do intérprete



uma atenção aguçada e livre de preconceitos esteticistas para o viés político de seus projetos artísticos.

Essa vertente politicamente participante da lírica brasileira teve um momento de radicalização no início da década de 1960, quando vimos aflorar um discurso de defesa do caráter engajado da poesia, cujas sistematizações teóricas podem ser vistas no “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” e no livro *Cultura posta em questão* (1966), de Ferreira Gullar, ambos compostos a partir dos debates travados nos Centros Populares de Cultura (CPCs), ligados à UNE. A proposta se pautava por um desejo de conciliação entre a cultura popular brasileira e a matriz jdanovista adotada pelos PCBs e voltada para a defesa do realismo socialista. Desse modo, propunha-se uma concepção de literatura na qual, segundo Heloisa Buarque de Hollanda, “a relação direta estabelecida entre arte e sociedade era tomada como palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia imediata” (2004, 19).

O principal veículo de difusão dessa corrente poética foi a revista *Violão de Rua*, publicada pela editora Civilização Brasileira. Pelos seus três números passaram alguns dos mais importantes poetas brasileiros do século XX, como Vinicius de Moraes, Ferreira Gullar, Moacyr Félix, Geir Campos, José Paulo Paes, Joaquim Cardozo e Affonso Romano de Sant’Anna. Abortado por conta do golpe militar de 1964 e a conseqüente perseguição aos seus simpatizantes, o projeto se diluiu em buscas individuais, perdendo o sentido coletivo que perpassava os poemas da revista. Dessa forma, se é bem verdade que os resultados mais programáticos da poesia cepecista apresentaram nítidas limitações, decorrentes do dogmatismo, do sectarismo e da ênfase estritamente pedagógica – tópico já bastante examinado pela crítica –, por outro lado é também preciso destacar

que as potencialidades, desafios e aporias enfrentados em nome da confiança no papel transformador da palavra poética foram decisivos para os contornos que essas poéticas assumiriam nos anos seguintes – este sim um tema ainda pouco explorado pelos estudos literários brasileiros e quase sempre negligenciado pela fortuna crítica dos autores que passaram pela revista.

Hoje a poesia cepecista é alvo, para utilizarmos as palavras de Roberto Schwarz, de uma “unanimidade com algo de exorcismo” (1999, 219), não apenas por parte de uma influente parcela da crítica que “se formou repetindo os ensinamentos mais tatibitates do formalismo mais estreito” (Sanches Neto: 2014, s/p), mas também por parte da maioria dos autores que passaram pelos CPCs. Mais do que uma necessária autocrítica, alguns dos poetas têm feito uma longa purgação pública da produção ligada àquele período, muito conveniente, aliás, à guinada à direita que se tornou comum entre vários desses intelectuais. Por conta disso, um balanço crítico da produção mais recente de poetas que viveram aquele momento de esperança e militância poética pode ser útil para compreendermos não apenas algumas linhas da poesia brasileira contemporânea, como também sondarmos o que ficou – se é que algo ficou – da experiência cepecista e como a poesia ainda pode continuar incomodando de peito aberto as ideologias dominantes, mesmo que seja através da fragilidade intempestiva e desencantada de suas atuais condições de existência.

Elegemos para a análise a obra de Ferreira Gullar e Thiago de Mello, dois autores bastante ligados ao engajamento literário dos anos 1960, que sofreram o baque da imposição violenta de um regime civil-militar no país, foram presos, perseguidos, exilados e sobreviveram ao período de terror, dando continuidade a duas das trajetórias mais longevas da poesia brasileira contemporânea. Ape-

sar desses interessantes pontos de contato, é difícil imaginar dois temperamentos poéticos tão distintos. Trata-se de duas expressões formais que se aventuram por caminhos quase opostos e cujos resultados mais recentes – os livros *De uma vez por todas* (1996) e *Campo de milagres* (1998), de Thiago, e *Muitas vozes* (1999)<sup>1</sup> e *Em alguma parte alguma* (2010), de Gullar –, escritos num período de refluxo utópico e frustração, podem ser lidos como termômetros dos impasses políticos enfrentados pela poesia de nosso tempo.

### **Do exílio ao reencontro**

Thiago de Mello e Ferreira Gullar aderiram ao engajamento poético no início da década de 1960 e, após sofrerem duras perseguições, incluindo prisão e tortura, seguiram para um longo período de exílio forçado. Nesses anos de dura privação, passaram por países da Europa e da América Latina, estando os dois no Chile durante o golpe militar que derrubou o governo socialista de Salvador Allende – experiência que ambos tematizaram em vários poemas. No exílio, publicaram seus livros mais conhecidos: *Faz escuro mas eu canto* (1966) e *A canção do amor armado* (1967),<sup>2</sup> de Thiago, e *Dentro da noite veloz* (1975) e *Poema sujo* (1976), de Gullar.

O primeiro a regressar ao país é Ferreira Gullar, em 10 de março de 1977. A volta de Thiago de Mello é posterior; já coincide com a anistia e com o processo de redemocratização. O que é comum aos dois, e a todos que foram obrigados a sair do país, é a chegada a um Brasil bastante

1 As coletâneas de poemas que Ferreira Gullar lançou até 2009 e citamos aqui se encontram na edição de mesmo ano de seu *Toda poesia*.

2 Esses e outros volumes de poesia que Thiago de Mello publicou até o início da década de 1980 integram a edição de seu *Vento geral* com que trabalhamos, datada de 1981.

diferente do que deixaram em meio à agitação política do final dos anos 60 e início dos 70. Diferentemente do ímpeto grupal que guiou a atuação do CPC, do grupo Opinião, do tropicalismo, do concretismo e demais movimentos culturais da época, a sensação era de que os planos de um outro Brasil pareciam ter sido sufocados de vez, junto ao clima efusivo de outrora. A sensação predominante era a de que o governo ruía dentro de seu próprio cansaço, concluindo sua prometida transição lenta, segura e gradual. O clima parecia não oferecer mais espaço para proposições conjuntas, transgressoras, ou grandes projetos coletivos. A literatura mostrava-se engessada, oscilando entre uma rebeldia ainda confusa pelas transformações em marcha e a morna elaboração para atender ao emergente mercado de massas. Os projetos de luta armada estavam definitivamente enterrados; Lamarca e Marighella estavam mortos e sem qualquer indício de se converterem em símbolos de resistência ou combustível para novas revoltas.

É bem verdade, porém, que graças à atuação de artistas, intelectuais e novas lideranças políticas, o período da ditadura seria recontado na historiografia brasileira sob a ótica das vítimas do regime, ponto de vista que permanece praticamente consensual, malgrado recentes tentativas de revisionismo histórico de fundo conservador.<sup>3</sup> Apesar disso, a vitória das forças progressistas no

3 Vide, por exemplo, o recente episódio em que o editorial de um grande jornal de São Paulo se referiu à ditadura brasileira como “ditabranda”, defendendo, com o infame trocadilho, que o governo militar no Brasil teria sido razoavelmente pacato se comparado aos dos vizinhos latino-americanos, sobretudo Chile e Argentina. Livros em que se apresenta um sórdido revisionismo histórico, de caráter autoritário, também não têm faltado na praça, bem como uma proliferação de colonistas que de modo mais ou menos aberto tentam lançar novas luzes (ou melhor, novas sombras) sobre o período da ditadura. O eco dessas vozes nas recentes manifestações populares que tomaram as ruas do país e sua barulhenta representação no Congresso Nacional tornam essa disputa pela memória uma tarefa de primeira ordem no cenário contemporâneo.

plano simbólico e seu aparente triunfo na “batalha pela memória” em relação aos anos de chumbo não se refletiam efetivamente no jogo de forças pelo poder político. Em outras palavras, a ditadura parecia ter cumprido mais uma etapa da modernização conservadora brasileira<sup>4</sup> e realizava uma serena transição para deixar a cena, mediada por uma elite econômica consciente de que as coisas precisavam mudar para continuarem iguais.

O resultado dessas modificações sociopolíticas já é sentido nos livros que os autores publicam na década de 1980. *Na vertigem do dia* (1980) e *Barulhos* (1987), de Ferreira Gullar, e *Mormaço na floresta* (1984) e *Num campo de margaridas* (1986), de Thiago de Mello, correspondem a um movimento de transição de uma etapa altamente politizada para uma poesia mais voltada para os dramas pessoais, acentuando uma reflexão mais filosófica que sociológica, e perdendo parte do otimismo militante dos anos anteriores. Sem dúvida esse movimento é mais agudo na obra de Gullar. Em Thiago de Mello não há, de fato, uma ruptura total com um *ethos* militante, embora ele se resguarde cada vez mais num sentimento de fraternidade, em detrimento do protesto aberto e do canto revoltoso. São versos que apelam cada vez mais para o amor, que prometem um mundo mais digno de se viver, sem se preocupar muito em indicar/estimular o movimento social, político e histórico que nos levaria até ele.

Nos anos 1990, o êxito dos princípios neoliberais nas esferas políticas e culturais ajuda a consolidar os rumos tomados pelas duas poéticas. Gullar adota publicamente um discurso que assinala a derrota

4 O conceito é discutido no livro *Mudanças sociais no Brasil* (1974), em que Florestan Fernandes visa compreender como as reformas modernizantes no Brasil convivem pactualmente com a conservação de práticas ligadas, por exemplo, ao autoritarismo, ao patriarcado, ao clientelismo e à escravidão.

das forças de esquerda: suas posições políticas são revistas, passagens de sua poesia mais ligada ao ideal socialista são renegadas, tolhidas e tachadas de ingênuas; as aspirações revolucionárias passam a ocupar o vão das ilusões juvenis, abafadas por posições inicialmente moderadas, depois abertamente conservadoras. Em uma entrevista para a revista *Bravo!*, em março de 2009, ele é indagado se continuava acreditando na validade do engajamento poético. Sua resposta é contundente e enfática:

Não, de jeito nenhum. Os poetas, agora, irão se engajar em quê? No socialismo ridículo do Hugo Chávez? Foi um engano imaginar que versos contribuiriam para a revolução social. Admito que um poema consiga iluminar o leitor, consiga lhe abrir a cabeça. Mas daí a mudar a sociedade... Muito complicado! Abandonei todos os mitos daquela época. Não creio mais em luta de classes. Já aprendi que o capitalismo é como a natureza: invencível (Gullar: 2009, s/p).

Em seguida, na mesma entrevista, reforça sua desilusão com o projeto socialista:

Repito: o capitalismo vai imperar porque segue a lógica da natureza. É brutal, é feroz, é amoral. Não demonstra piedade por nada nem por ninguém. Em compensação, nos oferece uma série de benefícios. O capitalismo, à semelhança da natureza, se desenvolve espontaneamente. Não precisa que meia dúzia de burocratas dite o rumo das coisas, como acontecia nos regimes socialistas (Gullar: 2009, s/p).

Evidentemente o impacto dessas mudanças não tende, por si só, a gerar mudanças qualitativas, para pior ou melhor, em seus poe-

mas. No entanto, é preciso examiná-las de perto para compreendermos algumas alterações formais marcantes: 1) a preferência crescente por temas como a morte e a memória, em detrimento da denúncia social e da representação poética dos humildes e explorados e 2) a apuração da linguagem poética; mesmo mantendo a base coloquial que caracteriza seus melhores versos, a construção do estilo parece priorizar mais o rigor, o artesanato verbal. Ao examinar o livro de 1999, Alfredo Bosi (2004) utiliza uma série de termos elogiosos, como “maturidade expressiva”, “condensação lírica”, “domínio da forma”, para se referir à nova etapa da poesia de Gullar. Entretanto, apesar da qualidade literária indiscutível, nem *Muitas vozes* nem *Em alguma parte alguma* chegaram a causar um impacto no meio artístico maior do que o esperado de um poeta da envergadura de Gullar e, até aqui, não há nenhum indício de que essas obras possam vir a colocar em dúvida a posição do *Poema sujo*, livro em que a temática social comparece com vertiginosa agudeza, como ápice da produção gullariana.

A recepção aos livros recentes de Thiago de Mello é bem menos acolhedora. As auroras celebradas em sua poesia, imersas num mundo hostil à esperança de renovação e justiça, vêm sendo lidas pela crítica principalmente como sonhos vagos que se repetem monotonamente no interior de sua obra. Lembrando novamente das palavras de Eagleton, elas representariam, talvez, a nostalgia de um tempo de maior vitalidade política que, por princípio ou segurança, o autor não aceita renegar. Essa aparente dificuldade em problematizar o contexto é apontada severamente pela crítica; o seguinte trecho de uma resenha de Felipe Fortuna é um bom parâmetro:

Como quem não domina seus recursos formais, Thiago de Mello se deixa embalar por composições que são, a um só tempo, cantigas melodiosas e anotações pessoais – mas, em nenhum dos dois casos,

se trata de grande poesia. [...] No Brasil, a sua poesia é uma das que mais se aproximou do texto discursivo, e é lícito afirmar que, desejando ser poeta, ele é quase sempre um prosador. A distinção é necessária por vários motivos. Inicialmente, porque retrata a mania quase obrigatória dos poemas políticos, que é a grande extensão da obra. A musicalidade também se compromete, e por fim a expressão poética se reduz ao quase nada (Fortuna: 1986, s/p).

A peculiaridade da poesia de Thiago de Mello, apartada das linhas mais aplaudidas da poesia contemporânea, é tão inusitada como a escolha do autor em, ao retornar do exílio, viver na pequena cidade de Barreirinha, no interior do Amazonas. O caminho solitário de sua poesia é coroado pelo distanciamento voluntário dos grandes centros brasileiros e o encontro com sua cidade natal. Poderíamos pensar até num exílio depois do exílio, este último opcional, mas nem por isso imune aos efeitos de deslocamento e estranhamento, da incompreensão e do distanciamento de sua obra em relação à crítica e ao público leitor “especializado”, quer dizer, influente. Longe dos centros legitimadores de cultura, a poesia de Thiago de Mello será muitas vezes recebida sob o duvidoso rótulo do regionalismo – acentuado por certo anacronismo –, atuando de longe nos debates literários.

### **De uma vez por todas, poesia**

Como dito anteriormente, são dois os livros de poesia publicados por Thiago de Mello nos anos 90: *De uma vez por todas*, lançado em 1996, e *Campo de milagres*, de 1998. O primeiro anuncia já no título uma despedida; o poeta, cansado pela longa marcha da vida, reivindica um merecido descanso do ofício que fora, em sua obra, sinônimo do próprio existir:



Este livro, de um homem e sua vida,  
que nada traz de novo além do amor,  
me despede da mágica aventura  
de dar sonho sonoro à humana argila  
e transformar estrelas em palavras:  
mistura de alegria e agonia.

(Mello: 1996, 31)

Nos primeiros poemas do livro, a despedida presta contas principalmente aos leitores e aos críticos. No poema “Palavras perto do peito”, por exemplo, a defesa de sua poética parte da afirmação de antigos propósitos ligados à sua obra, como o compromisso com a liberdade e o desacordo com o formalismo academicista:

(Alguns, da arte só pela arte,  
me torcem a cara quando  
canto em nome do meu povo  
a aurora da liberdade)  
[...]  
Ainda não consegui, eu que leio  
poetas todos os dias,  
encontrar a medida universal,  
a fita métrica mágica,  
para aferir quem é grande, quem é maior  
ou menor.  
Menor, por quê? Por que maior?  
Somos poetas, os que somos.

(Mello: 1996, 35-6)

Não obstante, o autor desfila referências aos seus versos mais conhecidos e a passagens de sua biografia. Também são abundantes as citações de autores consagrados, eruditos, vários deles símbolos de uma poesia hermética e de extremo apuro formal, como Paul Valéry, T. S. Eliot e João Cabral de Melo Neto. Malgrado a constante afirmação de humildade, o sujeito dos poemas se insere numa tradição literária das mais nobres linhagens, sobretudo ao relatar a convivência e o sentimento de amizade que nutria com vários autores brasileiros e hispano-americanos. Essas citações, juntamente ao tom solidário dos prefácios, das notas de rodapé e dos retratos íntimos que ilustram o livro, ressaltam uma rede fraternal de vozes e intertextos que transitam na tessitura do livro, marcando a construção de um *ethos* cosmopolita, erudito, mas generoso e íntimo do leitor.

Outra marca dessas passagens em que o poeta reflete sobre sua trajetória artística e se defende, literariamente, do discurso crítico em torno de sua obra está presente na enfática afirmação de seu estilo, assumindo um vínculo de continuidade de sua obra. A começar pela epígrafe do livro, emprestada de Jorge Luis Borges: “De un hombre que ha cumplido los setenta años que nos aconseja David poco podemos esperar, salvo el manejo consabido de unas destrezas, una que outra ligera variación y hartas repeticiones” (Mello: 1996, 28).

Podemos retirar daí dois elementos principais. Primeiro, a marca de enunciação fixada na velhice, com o poeta já rondando a casa dos setenta anos, envolto no cansaço do corpo, na ameaça mais concreta da morte e num desejo de repouso. Em segundo lugar, um aviso solene de que o livro não pretende alcançar qualquer novidade em relação ao timbre já consolidado pelo poeta.

As duas questões aparecem interligadas: a afirmação de um estilo que não se quer “antenado” às novas modas literárias é, de algum modo, justificada pelo avançar da idade. Como afirma em chave literal no poema “Os impenetráveis”,<sup>5</sup> o autor renega estratégias obscuras e esteticizantes de trabalhar a poesia. Em outras passagens, o aviso de continuidade formal contido na epígrafe, bem como de uma marca estilística avessa ao experimentalismo e às inovações, é repetido.

Em “Canto do meu canto”, por exemplo, lemos:

Mas dito seja, de uma vez por todas,  
que nada faço por literatura,  
que nada tenho a ver com a história,  
mesmo concisa, das letras brasileiras.  
Meu compromisso é com a vida do homem  
a quem trato de servir com a arte do poema.  
[...]  
Nada criei de novo.  
Nada acrescentei às formas

5 O poema diz:

Quero confessar, penalizado  
e com palavras brandas  
que não consigo entender  
por mais que leia e releia  
as palavras impenetráveis  
dispostas em forma de verso  
que deram de aparecer.  
Textos que se querem poemas  
construídos com o ostensivo empenho  
de não permitir acesso  
ao leitor comum de poesia [...].

(Mello: 1996, 49)

tradicionais do verso.

Quem sou eu para criar coisas novas,  
pôr no verso, Deus me livre, uma  
invenção?

(Mello: 1996, 46-7)

Por sua vez, “Só sei cantar” traz:

Sou simplesmente um cantor.  
Já disse que nada invento  
nem produzo formatos diferentes [...].

(Mello: 1996, 48)

O livro é dividido em capítulos que abarcam seus grandes eixos temáticos: metapoesia, erotismo, amizade e denúncia social. A diferença é que as separações agora são mais rígidas, fazendo com que a matéria propriamente política não esteja tão disseminada nas outras facetas de sua poesia. A presença constante dos versos decassílabos e da redondilha também é confirmada, uma vez mais, nas opções rítmicas, o mesmo valendo para a pouca frequência das rimas, o tom prosaico, reflexivo e regular dos poemas. Não há sinal algum de extravagância ou ousadia em relação ao que produzira até então.

Para além da monotonia formal, podemos mapear na articulação expressiva e na posição do sujeito dos poemas duas mudanças substanciais: primeiro, a preocupação mais alongada com a morte, sendo o estágio da velhice a base biográfica para ponderações mais íntimas sobre a finitude; em segundo lugar, uma visível e profunda rearticulação da matéria utópica em seus poemas.

Isto é, embora persista uma crença na redenção humana, na liberdade e na justiça – dirá o poeta: “Lúcido escrevo, de uma vez por todas, / que confio no amor e na utopia. / Os cínicos, os fofos, que preferam / enganar a favor do apocalipse” (Mello: 1996, 33) –, as entrelinhas deixam entrever um cenário desfavorável, em que os planos utópicos, outrora criados sobre o chão concreto da história e da rebeldia (vide a sugestão violenta do título *A canção do amor armado*), passam a ser adiados para um futuro disforme, sem nenhum apelo revolucionário. Agora, mais do que anunciar a utopia futura, trata-se de reafirmá-la no plano poético para que, gravada na literatura, ela continue a existir e resistir. Em outros termos, à poesia não caberia mais auxiliar na tarefa de realizar a utopia, mas sim de, cantando-a, protegê-la.

Essas indicações de leitura parecem válidas também para o livro seguinte, *Campo de milagres*. Em certa medida, a publicação do novo conjunto de poemas é a contraprova do livro anterior: um triunfo do esforço criador sobre o cansaço da idade e da realidade histórica. A promessa de despedida contida em *De uma vez por todas* não é cumprida e sua explicação reside na vitória da criação (eminentemente coletiva e comunicante, para o caso do poeta) sobre o desejo de repouso (individual). Os poemas afirmam que não há como o sujeito dessa poética – cuja maior particularidade talvez seja o radicalismo com que insiste na fusão entre vida e obra – abdicar da poesia sem abrir mão do viver em si. Nesse sentido, reforça-se o elo que segue toda a sua produção:

Quem me frequenta de livro  
ou de vida, o que afinal  
vem a dar no mesmo, sabe

que não padeço da feia  
 enfermidade da falsa  
 modéstia.

(Mello: 1998, 48)

O título de fundo religioso – extraído de um poema de Manuel Bandeira do qual saiu a epígrafe do livro<sup>6</sup> – é a metáfora da própria vida: radiante, mas com o escuro da morte à espreita. Um campo de milagres, semeado pelo potencial solidário e fecundado pelas dádivas da amizade. Os pequenos milagres do cotidiano dividem espaço com o ainda presente milagre da utopia – como dissemos, cada vez mais apartada de um chão social e histórico. O poeta fala da morte, que na velhice o encara, mas sempre para refutá-la, para ir além dela e, com uma dose comedida de melancolia, celebrar a vida:

6 Diz o belo poema “Preparação para a morte”, de Bandeira (1960):

A vida é um milagre.  
 Cada flor,  
 Com sua forma, sua cor, seu aroma,  
 Cada flor é um milagre.  
 Cada pássaro,  
 Com sua plumagem, seu voo, seu canto,  
 Cada pássaro é um milagre.  
 O espaço, infinito,  
 O espaço é um milagre.  
 O tempo, infinito,  
 O tempo é um milagre.  
 A memória é um milagre.  
 A consciência é um milagre.  
 Tudo é milagre.  
 Tudo, menos a morte.  
 – Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

Como nunca morri, não sei da morte.  
Da vida sei, e tanto sei que faço  
com este verso uma declaração  
de amor, talvez de queixa: ela é que vem  
de mim se despedindo devagar,  
fatigada de mim, enquanto agarro,  
com as garras de todos os sentidos,  
o que ela ainda me dá, sempre encantada.

Em *Campo de milagres*, novamente a morte é revisitada com dolorosa resignação:

A morte me pertence. Digo a minha.  
A que nasceu comigo. Vive em mim,  
de mim vive. Depende do que sou  
e do que faço. Do que faz comigo,  
não faz por mal e tem todo o direito  
de repartir comigo a vida dela.  
Não me quer mal, a morte. Se dá bem  
com as leis do meu ser e seus segredos  
que talvez os conheça mais do que eu.

(Mello: 1998, 36)

Se seguirmos tomando como contraponto a poesia de Ferreira Gullar, veremos que na obra do autor maranhense as imagens da morte também ganham importância nos livros mais recentes, sobretudo a partir de *Barulhos*. Em *Muitas vozes* já há a amarga consciência de que “a morte é uma certeza invencível”. Diferentemente da obra de Thiago, porém, em Gullar não há nenhum desejo de reconciliação

com a morte, nenhuma possibilidade de ternura. Ao contrário, a aceitação de que tudo acaba e de que não há transcendência alguma é repetida, poema a poema, nos últimos livros do poeta: quanto mais se acentua a certeza lógica do inevitável, mais o sujeito se ressentido diante do abismo que o cerca.

Fiquemos com a força exemplar do poema “Aprendizado”. Nele está marcado o despojamento do autor ao retratar a morte, sobretudo na economia de palavras, na ausência de rodeios retóricos e mistificação:

Quando jovem escrevi  
num poema “começo  
a esperar a morte”  
e a morte era então  
um facho  
a arder vertiginoso, os dias  
um heroico consumir-se  
através de  
esquinas e vaginas

Agora porém  
depois de  
tudo  
sei que  
apenas  
morro  
sem ênfase.



É importante esclarecer que o interesse dos autores pela temática da morte não era nem de longe ausente nos livros anteriores. Ela apenas passa a surgir com uma recorrência maior e um tratamento que explora cada vez mais aspectos autobiográficos. Não se trata simplesmente de um mergulho na individualidade, como forma de escapar ao esvaziamento das propostas políticas semeadas nas décadas anteriores, mero efeito interno de uma situação externa desencantada; tampouco o fato pode ser entendido apenas como efeito de uma etapa biográfica, a chegada da velhice. O caminho mais interessante nos parece ser o da mediação crítica entre a explicação particularista, biográfica, e o movimento histórico, como uma expressão dialética imprescindível para que alcancemos uma leitura mais interessante dessa obsessão pela morte.

Em Thiago de Mello temos, portanto, preservado o compromisso com a mudança, a simpatia pelos povos mais sofridos e as múltiplas referências que criam uma “poética da camaradagem”,<sup>7</sup> capaz de carregar o leitor carinhosamente pela mão, num diálogo de cumplicidade afetiva. Por outro lado, seus poemas de denúncia soam como uma necessidade mais ética que expressiva; valem como pegadas de uma desilusão contida, um vago sentimento de derrota que a voz poética, ao reafirmar uma confiança inabalável no poder da poesia, tenta constituir em vitória, ou, retomando as palavras de Eagleton, uma nostalgia, uma saudade de uma participação política mais promissora.

### **Ruínas da memória, ruínas da política**

Nos últimos livros, Ferreira Gullar eleva a patamares de extremo labor construtivo o tom coloquial que persiste no cerne de

7 A sugestão é de Miguel Sanches Neto, em texto já mencionado.

sua expressão. Como resultado concreto dessas mudanças, vemos em *Muitas vozes* o predomínio de poemas curtos, como “Manhã de novembro”, “O morto e o vivo” e “Reflexão”; outros com requintados ritmos musicais, como “Dança flamenca”, além de referências abundantes à tradição erudita, como nos diálogos com Rodin, Willemsen, Mallarmé, Rilke.

A decepção política parece ligada à adoção de um discurso que se afasta dos temas mais diretamente sociais, mas não significa necessariamente que, por isso, ela perca alcance crítico ou abandone completamente sua “função social”. O que ocorre é uma migração de seu canal de resistência. Num mundo cada vez mais alheio à reflexão e às experiências sensíveis, a arte passa a cumprir papel cada vez mais importante na defesa crítica da humanização, sendo mais que nunca necessária. Os poemas de *Muitas vozes*, com suas investidas na questão da morte, suas ponderações sobre a arte e seu mergulho na memória, são exemplos decisivos de uma rearticulação nada ingênua da palavra poética para fins que também são, em última instância, políticos.

A decepção com o projeto socialista resulta numa aceitação mais ou menos crítica do modelo vigente, no caso o capitalismo em seu estágio informatizado e globalizado. Assim, a defesa de uma consciência terceiro-mundista, anti-imperialista e abertamente revolucionária, pulsante em sua produção mais conhecida, cede lugar a um cosmopolitismo voltado para a tradição literária ocidental. As exceções a esse silêncio programático são relativas às escritas da memória. Sem a ambição totalizadora do *Poema sujo*, a memória continua sendo matéria importante do livro de 1999. Vários poemas exploram passagens biográficas e problematizam o jogo do lembrar/esquecer, desafiando, ainda que sabidamente

em vão, a força corrosiva do tempo. É neles que a reflexão política ressurgue de modo mais incisivo. Nesse processo de empenho na memória pessoal, ressoa uma memória social mais ampla, que diz respeito ao balanço do passado latino-americano, em especial dos anos de maior agitação social e de anseios revolucionários. Retorna à cena sobretudo o período de exílio no Chile, como no poema “Queda de Allende”:

**1**

A luz da manhã era  
leitosa e não se via o  
leiteiro na esquina  
da Carlos Sampaio  
Desci  
com dois litros  
vazios atravessei o  
conjunto residencial do  
outro lado da  
praça havia uma fila  
de gente comprando leite  
e à minha frente  
uma senhora se  
dirigia também para lá  
pensei em bancar o cavalheiro  
mas o leite era  
pouco deixei-a para  
trás sem saber que  
daquele leite  
não haveria de beber

**2**

escondi meus escassos  
dólares sob a  
palmilha do  
sapato pus numa  
sacola escova e pasta de  
dentes e saí para  
participar da  
resistência mas  
na primeira esquina havia  
numa banca de  
jornais uma fila  
                                ouvia-se  
longe o matraquear das  
metralhadoras aviões  
sobrevoavam La Moneda o mundo  
desabava e ainda  
assim entrei na fila  
para comprar cigarros

**3**

cheguei à Vila  
Olímpica: de uma esquina  
soldados atiravam contra uma  
fábrica que  
resistia  
enquanto entre  
os soldados e a  
fábrica num

terreno baldio um  
grupo de rapazes  
jogava futebol: quando  
os soldados atiravam  
eles se abaixavam e  
quando o tiroteio cessava  
voltavam a jogar

(Gullar: 2009, 443-4)

O poema está presente em *Muitas vozes*. Como bem observa Alfredo Bosi (2004), é o único poema do livro que faz menção direta a um evento histórico. É também a referência mais clara aos anos de exílio do poeta na América Latina. Muito mais do que um posicionamento negativo diante do golpe militar que assassinou Salvador Allende, vemos uma ênfase no aspecto da rememoração de acontecimentos testemunhados por esse *eu* num passado difuso, repleto de névoas e traumas. Os procedimentos literários convergem para uma expressão interiorizada dos acontecimentos, valendo mais a carga íntima que eles despertam do que sua relevância ou eventual dramaticidade do ponto de vista social da história da América Latina. Isso ocorre, sobretudo, pela economia da pontuação. A falta de pausas marcadas gera um ocultamento das fronteiras entre as frases, embaralhando a sintaxe e exigindo do leitor uma postura de reordenação dos sentidos, transmitindo a quem lê uma sensação de desconforto e vertigem análoga à vivida pelo sujeito poético.

A começar pelas imagens dos primeiros versos: a luz leitosa da manhã contrastando com a ausência do leite e a necessidade de ir buscá-lo nas filas de distribuição. Temos aqui o que pode ser uma referência invertida, altamente negativa, do desfecho do poema “A morte do leiteiro”,

de Carlos Drummond de Andrade, cuja imagem final é a da mescla do sangue do trabalhador assassinado com o leite que lhe cabia entregar, formando “um terceiro tom a que chamamos aurora”. A manhã chilena do poema é uma manhã sem leite, farta de sede, e a aurora não se costura no sangue que cairá nas ruas após o golpe já maquinado.

As situações narradas também cumprem a função de dilatar a atmosfera obscura da memória traumática, aparentemente solta, flertando com o inconsciente: a senhora que ele deixa para trás na fila, a banca de jornal, os jovens interrompendo intermitentemente a partida de futebol para se protegerem dos tiroteios... tudo carrega consigo um tom surreal e absurdo. A violência legível nas frestas do discurso, no desejo de resistir, logo cortado pelo desejo banal de comprar cigarros, ou, mais adiante, na fábrica que “resistia” (a palavra é inserida solitariamente num verso, marcando melancolicamente o isolamento dos defensores de Allende). Em “Queda de Allende”, poema recente, fundado na memória do exílio, não há mais espaço para o olhar perplexo que contemplava, ferido, as ruínas da esperança chilena nos “Dois poemas chilenos”, presentes em *Dentro da noite veloz* e escritos no calor dos acontecimentos. Neles o diálogo com Allende é cúmplice, fraternal; o leitor se depara com um ponto de vista solidário e leal ao presidente assassinado.

Em *Muitas vozes*, como nos prova esse poema, Allende não pode mais ser chamado de “amigo”. Não há nenhuma abertura para um balanço histórico edificante. A resistência muda de lugar: não é mais abertamente participante, antes é desiludida, ferida em suas convicções coletivas, mas se concentra na defesa do sentir, almeja fazer da poesia uma constante renovação do questionamento, da dúvida, da beleza e da liberdade. Outra mudança em relação ao tratamento do exílio de Gullar pela América Latina pode ser visto

em “Volta a Santiago do Chile”, já do livro *Em alguma parte alguma*, de 2010. Nele é enunciada a problemática separação entre o sujeito que viveu a experiência do golpe militar chileno e o sujeito que a re-memora, passados já muitos anos, bem como entre a cidade agitada dos anos 1970 e a pacata Santiago neoliberal do presente:

O avião sobrevoa a cidade que  
 apesar de tudo  
 continua lá  
 (A cidade que dentro de mim  
 é incêndio e perda)  
 pousa na pista  
 Será  
 a mesma pista donde  
 (em pânico) decolei noutra avião  
 numa tarde afita  
 como se escapasse do inferno?  
 (Gullar: 2010, 118-21)

Inicialmente o poema constrói duas camadas temporais: a do presente da enunciação, criada a partir da perspectiva aérea de quem olha, do avião, a cidade de Santiago, com suas avenidas, mercados, praças e o palácio de La Moneda; e o tempo da memória, do passado que visita o sujeito e o faz lembrar do terror do exílio, da hostilidade daquela paisagem nos anos em que ali viveu. “Pânico”, “inferno”, “incêndio” indicam a dimensão altamente negativa dessas lembranças. Contemplando de cima a cidade, o poeta se indaga sobre o passar do tempo. Num exercício quase heraclitiano, percebe que tudo é diferente, mas a cidade é a mesma:

Estou de volta a Santiago  
 ou não?  
 É esta a cidade onde vivi?

Em cortes secos, a ação vai mudando de lugar: o sujeito lírico já está no carro, cruzando as ruas da cidade, conhecidas/desconhecidas, como labirintos já visitados, mas nem por isso menos enigmáticos:

Cruzando-a agora de automóvel  
 busco em tudo o passado  
 Avenida O'Higgins... Providência  
 e não o encontro  
 La Moneda! É o palácio? não é?

“Busco em tudo o passado [...] e não o encontro”. A linguagem grave acena para a reconstituição de uma experiência, mas o sujeito vai descobrindo no silêncio oco que emana dos versos que tais cenários já são outros, vazios e banalmente alegres. Só resta a certeza dolorosa de que “o passado sou eu”, como se as lembranças e indagações feitas pelo sujeito à cidade só existissem, de fato, em suas próprias experiências. Mais um corte brusco:

Já no quarto do hotel  
 deitado olho o espelho em frente:  
 sua moldura polida, o armário de roupas e à direita  
 a janela  
 Allende não está  
 Não está na cidade não está no país.



A autoanálise, já evidenciada no caráter meditativo das estrofes anteriores, atinge seu grau máximo na imagem do sujeito diante do espelho. A concretude da imagem poética indica o momento de reflexão, o sujeito questionando-se, encarando sua personalidade metaforizada no duplo que o espelho enfatiza. No auge do enfrentamento identitário, Allende novamente retorna como núcleo dessa “Santiago do passado”, do passado já perdido, impossível de ser resgatado. Sua presença é, paradoxalmente, marcada pela ausência: o presidente derrotado simplesmente não está, nem fisicamente, nem com seus projetos, nem com sua resistência, fadada ao fracasso. Tudo se desgastou. A cidade, o passado, um fantasma inofensivo de Allende, afinal são a mesma coisa. “La Moneda não é La Moneda”, “Santiago não é Santiago”, por isso “O passado sou eu”.

O contato fortuito com a lembrança fantasmagórica de Allende faz eclodir no poema as imagens das mudanças sociais da cidade. O presente é agora de segurança, de uma paz conquistada sobre as aspirações derrotadas de sua geração. A tranquilidade das alamedas, os hábitos de consumo dos transeuntes, enfim, toda a vida que prosseguiu enquanto o poeta retornou para o Brasil, geraram uma nova realidade, aparentemente amena. As cicatrizes do passado são mais pungentes para o sujeito do que para a cidade, que seguiu, quase indiferente. Sem fazer qualquer espécie de julgamento político, o poeta chega à constatação, liricamente elaborada nos últimos versos, de que a *nova* cidade (a triunfante, capitalista, com suas mercadorias e shopping centers) é uma espécie de reduto onde a memória não reconhece – nem se reconhece – saudade alguma:

A cidade é agora apenas suas ruas e casas, os supermercados,  
os *shoppings* abarrotados de mercadorias.

Nenhum temor, nenhuma esperança maior.

(Gullar: 2010, 121)

Santiago é descrita sem os índices e adjetivos que a aproximariam de uma típica cidade latino-americana. Em lugar da repetida imagem da miséria, temos a referência neutra aos *shoppings* e à abundância de mercadorias – o exato oposto das filas de distribuição, conforme narradas em “Queda de Allende”. A tensão social, as chagas do subdesenvolvimento, a expectativa de mudanças estruturais, o fim da desigualdade, a ascensão triunfante do socialismo, todas essas referências ao discurso político dos anos 1960 são anuladas nesse novo tempo/espaço, agora domesticado e amistoso – ao menos com a fantasia pouco ameaçadora que reveste os objetos de consumo. Uma paz ambígua, misto de comodidade e tédio.

Em outros termos, a poesia de Gullar acompanha a mudança da história recente do Chile e, por extensão, da América Latina pós-reformas neoliberais, recuperando a consolidação de uma Santiago genérica, típico cenário globalizado, onde a homogeneização e a nivelção capitalistas de sua paisagem a transformam num espaço desprovido de identidade, a não ser por conta daquele espectro invisível de Allende. O aspecto crucial do poema, razão de sua contundência, é que em meio à calmaria, na estagnação exuberante dos redutos criados pelo capitalismo, a segurança parece ser conquistada às custas da esperança humana, da ousadia questionadora. O poema se abre em um espinhoso dilema político e nos encara, sem oferecer, como em outros tempos, uma ajuda confortadora.

Com essas vozes ora arrebatadoras e ora desencantadas, ora céticas e ora apegadas a uma esperança mínima, Thiago de Mello e Ferreira Gullar nos fazem conviver com duas formas frontalmente opostas de rebeldia, erguidas diante dos principais desafios artísticos e políticos que a poesia brasileira enfrentou nas últimas cinco décadas. Compará-las e compreendê-las é uma forma de atestar a relevância desse impulso crítico na poesia contemporânea, levando em conta seu potencial enquanto desmontador de ideologias e a responsabilidade que ele pode almejar ter no tocante à construção de um futuro mais justo e menos violento.

**Referências**

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- ARRIGUCCI JR, Davi. “O silêncio e *Muitas vozes*”. *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da tarde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- BOSI, Alfredo. “Roteiro do poeta Ferreira Gullar”. In: \_\_\_\_\_. *Céu Inferno*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1974.
- FORTUNA, Felipe. “Os enganos da utopia”. Caderno Ideias. *Jornal do Brasil*, 27 dez. 1986.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista”. *Bravo!*, mar. 2009, pp. 48-51.
- \_\_\_\_\_. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- MELLO, Thiago de. *Vento geral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Mormaço na floresta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Num campo de margaridas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

\_\_\_\_\_. *De uma vez por todas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. *Campo de milagres*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SANCHES NETO, Miguel. “Poeta à moda antiga”. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/msanches28.html>. Acesso em 16 out. 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



# ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*  
COM A CIDADE





CARLOS ANDREAZZA & FLÁVIA IRIARTE

**“Se a profissionalização dos processos editoriais se fizesse acompanhar do aumento no número de leitores, poderíamos ter livros belos e baratos”**

A Faculdade de Letras tem cada vez mais estudantes escrevendo ensaio, ficção e poesia. Cresce igualmente o número de alunos que, sem necessariamente se dedicar à autoria, traduzem, preparam originais e revisam textos. Daí a animação diante da visita de editores – que despertam um entusiasmo ainda maior se demonstram uma paixão inequívoca pelo livro, como acontece a Carlos Andreazza e Flávia Iriarte.

Era já uma hora da tarde quando, forçados pela necessidade de almoçar antes da programação da tarde, interrompemos uma conversa durante a qual os dois esbanjaram conhecimento do ofício e ofereceram uma visão nítida do trabalho que realizam. O fato de tocarem projetos com portes diferentes não os apartou, ao contrário, intensificou de tal modo a troca de pontos de vista que rendeu uma imagem matizada e multiface do meio editorial.

Embalados pela própria dignidade do papel que lhes cabe desempenhar, Carlos e Flávia pensaram grande. Assim, apontaram o livro digital como veículo perfeito para determinados tipos de texto, mas discordaram da ideia de que seria uma ameaça ao livro impresso. Ressaltaram, isso sim, a ampliação da base de leitores como única solução verdadeiramente consistente para o barateamento e aprimoramento de ambas as formas de edição.

A honestidade os levou a assumir que não enxergam solução para alguns problemas crônicos, como a dificuldade de distribuição

e o reduzidíssimo número de livrarias no país. Já a desfiguração ou sumiço dos cadernos literários suscitou a afirmação da necessidade de o editor batalhar pela visibilidade das obras e de todos valorizarmos cada espaço passível de ser ocupado pelo livro. Da mesma forma, o enfoque da superficialidade de muitas análises veiculadas pela mídia levou ao convite para que a universidade esboce uma reação, mediante a produção e publicação de abordagens mais profundas.

O realismo e a franqueza encontraram nos planos e propostas o melhor ponto de equilíbrio. Agora, o contentamento se mostrou pleno ao se tematizar a autoria, hoje tão abundante e pulverizada que se compõe dos mais variados perfis. Há desde experimentalistas lidos apenas pelos amigos ligados à arte até vocacionados para best-sellers que criam um público vasto e cativo por meio de um trabalho de marketing desenvolvido basicamente pela internet. Encontrar lugar para todos é o melhor desafio com que agentes e editores podem se deparar.

A esses assuntos se somaram muitos outros, sempre tratados com uma sagacidade que nos deixou certos de que, se a Faculdade de Letras tem no livro seu produto cultural por excelência, vem encontrando naqueles que o tornam tangível interlocutores cada vez mais valiosos.

**Dau Bastos**

**Dau** – *Eu começaria perguntando a ambos como alguém se torna e se mantém editor. À Flávia, eu pediria que falasse um pouco sobre o processo de criação de sua própria editora, no presente com quatro anos de existência. No caso do Carlos, como foi passar por algumas editoras brasileiras e uma francesa, até se tornar editor-executivo da Record? Que desafios enfrenta o editor de uma casa com quase oito décadas e um histórico riquíssimo de realizações?*

**Flávia** – Em 2003, entrei para a Faculdade de Jornalismo e, como minha ligação sempre foi com a escrita, me frustrei totalmente, pois vi o contrário de tudo o que eu achava, na medida em que se trabalhava um texto que anula o autor. Então mudei para Cinema, que na época era uma habilitação de Comunicação Social, e acabei me formando. No curso de Cinema, me aproximei muito do escrito literário, então, quando terminei a faculdade, fiz uma pós-graduação em mercado editorial na Fundação Getúlio Vargas (FGV) e um mestrado em literatura na PUC-Rio.

Durante esse processo, surgiu a ideia da editora. Ao final de meu curso na FGV, apresentei um projeto de edição do que acabou sendo o primeiro livro da editora: uma coletânea de textos publicados anteriormente no *Plástico Bolha*, que é um jornal literário da PUC. O lançamento deu certo, teve alguma repercussão na mídia e, a partir daí, comecei a receber originais, a coisa foi crescendo e tomando corpo. Agora, como se tratava de um projeto de apenas uma pessoa, só conseguiu se viabilizar graças às novas tecnologias, principalmente da impressão digital, que possibilita fazer tiragens pequenas, portanto permite que se abra um negócio sem muito capital inicial. Passados quatro anos, a Oito e meio continua com uma estrutura pequena e se dedica basicamente à ficção brasileira contemporânea.

**Carlos** – Sou jornalista, mas nunca exerci a profissão. Minha procura sempre foi a do texto, pelo texto. Assim, comecei logo cedo no mercado editorial: aos vinte anos, me tornei estagiário da Contracapa. Lá, conheci o gargalo de uma editora pequena, que, na verdade, é o mesmo de uma editora grande, só que ampliado: a distribuição. A maior dificuldade é fazer o livro chegar à ponta, à livraria.

Depois desse estágio, fui para uma editora onde passei dez anos e fiz carreira: a Capivara, que publica livros de arte e foi uma escola extraordinária. Como a Capivara lançava em torno de três livros ao ano, eu podia ficar seis, às vezes dez meses mergulhado em um mesmo texto, apurando-o como revisor, copidesque e editor.

Em seguida, passei um ano na Table Ronde. Foi no período 2004-2005 – quando o Brasil era o convidado de honra do Salon du Livre de Paris –, então achei que havia uma grande demanda pelo tipo de trabalho que eu poderia oferecer. Como se fazia uma série de traduções de textos brasileiros para o francês, fui útil esclarecendo algumas palavras difíceis ou que suscitavam controvérsias. Também avaliei alguns originais e cheguei a recomendar uns três livros para publicação, mas nenhum deles saiu em francês. Enfim, essa passagem foi quase um fracasso, mas serviu para o meu currículo e melhorou meu francês, que era ruim.

Voltei para a Capivara para uma carreira mais sólida, já como editor, e lá fiquei até 2012, quando a Record passou por uma reestruturação e me chamou para ser editor-executivo.

**Dau** – *Em A ascensão do romance, Ian Watt aborda a popularização do gênero na Inglaterra já na primeira metade do século XVIII, com autores como Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. No Brasil, o primeiro romance só apareceria um século depois, mesmo assim para ser*

*lido por pouquíssima gente, já que, conforme atestam as crônicas desesperadas de Machado de Assis, nosso analfabetismo era verdadeiramente avassalador. Se pulamos mais um século, vamos encontrar nosso país um pouco mais alfabetizado, entretanto satisfazendo sua necessidade de notícia e narrativa menos pelo jornal e o livro do que pela televisão. Hoje, a mídia eletrônica inclui também a internet, que obriga todo mundo a ler e escrever, mas não necessariamente a recorrer a impressos. Ora, seja no período de analfabetismo quase total, seja numa atualidade dada à virtualização, o reduzido número de leitores de livros impressos força a tiragem para baixo, o que amplia o preço do exemplar. Vocês acham que, ao eliminar o principal custo – de impressão –, a edição digital ajudará o Brasil a vencer as dificuldades causadas pelo preço do livro? Como veem a relação entre livro impresso e livro digital?*

**Flávia** – Penso que não é todo tipo de texto que tem vocação para ser veiculado na forma de livro digital. Uma coisa é você ler um *vade mecum* no Kindle; outra é ler Tolstói. Para uma pequena editora como a Oito e meio, que publica ficção contemporânea, o texto está muito atrelado à assinatura do autor, portanto tem uma forte vocação para o impresso. Além disso, o lançamento precisa acontecer, na forma de evento presencial. Portanto, me parece que, no Brasil, o livro digital ainda está muito longe de se tornar central para editoras com o perfil da nossa. O mercado digital tende a crescer, mas ainda é pequeno. O que a gente pode dizer é que as duas formas de edição vão conviver naturalmente e caberá a cada editora encontrar a melhor maneira de dosá-las, em função de suas especificidades.

**Carlos** – Concordo totalmente com a Flávia: hoje, o livro digital ocupa apenas algo em torno de 2% do mercado brasileiro. Em alguns

lugares, com nos Estados Unidos, dizem que chega a 50%, mas acho que, na verdade, se situa entre 35 e 40%. Já na Inglaterra sua fatia é de 20% e, na Alemanha, de apenas 5%, portanto próxima do percentual brasileiro. Vemos, portanto, que é um fenômeno que varia de acordo com o país e, no Brasil, ainda não é muito expressivo.

Ora, o que faz a economia girar é o livro físico, que gera lucros e possibilita, entre outras coisas, que as editoras paguem os salários dos funcionários. Daí que a diferença entre o preço do livro impresso e do e-book não pode ser muito grande. Então se sustenta um preço artificial para o e-book, que, a rigor, é um pdf como outro qualquer e, para pdf, é caro: chega a ser uma afronta que você pague 20, 30 reais por ele, como acontece atualmente.

Quanto à minha visão do futuro do livro físico, é altamente otimista. Ele não vai acabar, pois, como disse a Flávia, haverá uma segmentação. O e-book vai ter de se sofisticar, se tornar um produto mais atraente, da mesma forma que o livro físico – que já melhorou muito – vai virar um produto ainda mais bonito. Talvez com capa dura, quem sabe pensado para leitura e também para decorar a casa das pessoas. Ao se desafiarem mutuamente, tanto o e-book quanto o livro físico melhorarão. Sempre concordando com a Flávia, haverá livros destinados à publicação física, como os clássicos: a literatura canônica, mas também as obras contemporâneas de grande prestígio, para as quais haverá sempre demanda física, no papel. Já o e-book se destinará à experimentação, ao lançamento de novos autores e à publicação de textos acadêmicos, por exemplo.

Agora, seja em que formato for, o papel do editor é mais importante do que nunca em nosso país, onde ainda não se resolveu o velho e crucial problema da leitura. Adoro ser editor, tenho um prazer incrível nesse ofício, quero estimular as pessoas a serem editoras,

mas não para exercer o poder de decidir quem vai ser publicado, e sim para publicar bons livros e atrair leitores. Nosso grande desafio continua sendo formar um público leitor.

Nesse sentido, alguns dias atrás escrevi com entusiasmo sobre o tratamento de *pop stars* que alguns autores receberam na última Bienal. O garoto lê a série *Os instrumentos mortais* – que me parece com potencial de formação de leitor –, aparece no estande da Record em busca de Cassandra Clare e, eventualmente, se interessa por algum livro de literatura brasileira. Minha questão é: o que esse adolescente de 14, 15 anos, que está em um momento de transição na vida como um todo – portanto, inclusive no que diz respeito às suas leituras –, quer? Não tenho resposta para essa questão, mas presto muita atenção ao que acontece.

O alargamento da base de leitores no Brasil é fundamental, também, para que o livro barateie. Não somente lançamos cada vez mais títulos, como os livros têm ficado bonitos, com projeto gráfico primoroso, papel bom, impressão de qualidade, enfim, uma série de cuidados que fazem com que o custo de produção seja alto. O ideal seria que essa profissionalização dos processos editoriais fosse acompanhada do aumento no número de leitores, pois a ampliação das tiragens e das vendas possibilitaria que tivéssemos livros belos e baratos.

**Dau** – *Nos anos 60, os ares democráticos respirados na Alemanha possibilitaram que aquele povo traumatizado pela Segunda Guerra Mundial acreditasse que o país poderia deixar definitivamente para trás o passado e viver um novo momento. Nesse clima de abertura de espírito e aposta no amanhã, surgiram algumas iniciativas importantes, entre elas a criação da Universidade de Constança, destinada a ser uma pequena Harvard. Em sua aula inaugural, em 67, o teórico Hans Robert Jauss disse que, sem*

*que se descurasse da qualidade do texto literário, era chegado o momento de se pensar o leitor, visto não enquanto alguém que recebe passivamente o escrito, e sim como alguém capaz, digamos, de recriar a obra. A aposta nesse receptor ativo colocou por terra a ideia de interpretação exclusiva, ou mesmo autorizada, da ficção e da poesia. Pois bem: transcorrido quase meio século, vemos que o receptor sonhado pelos estudiosos alemães se firmou em todas as latitudes e, o que é muito interessante, deu o passo que faltava em relação à autoria. É o que constatamos na afirmativa que outro teórico da Estética da Recepção, agora Hans Ulrich Gumbrecht, fez numa entrevista que me concedeu recentemente: “Logo haverá mais romancistas em atividade do que leitores de romance”. De fato, quem edita ou estuda literatura contemporânea no Brasil ou em qualquer outra nação sabe que o número de novos autores cresce tão vertiginosamente que é impossível acompanhar tudo o que está acontecendo. O que vocês pensam a respeito e o que imaginam que será o trabalho do editor no momento em que tiver de lidar com um catálogo extremamente plural e não necessariamente repleto de best-sellers?*

**Flávia** – Nesse sentido, o exemplo da Oito e meio é muito sintomático: nossos leitores são praticamente os nossos autores. O autor publica para duzentos leitores que, em geral, também estão envolvidos diretamente com a literatura, muitas vezes na perspectiva da autoria, ou seja, também são escritores. Ontem mesmo a gente teve um lançamento ótimo, o livro vendeu super bem e, em sua grande maioria, os presentes eram amigos do autor e se dividiam entre a escrita, as artes plásticas e outras atividades de nosso meio.

Outro dado importante de nosso tempo são as oficinas, que ajudam a socializar as técnicas narrativas, estimulam a publicação e contribuem para que o escritor se veja como um profissional como



outro qualquer. Tudo isso é muito bom. O problema é que cada vez mais gente se prepara para entrar no mercado, mas o número de leitores não aumenta na mesma medida. Na verdade, se a gente quiser aprofundar a conversa, terá de voltar à velha questão de a cultura no Brasil ser muito elitizada e, além disso, a formação do leitor escapar ao âmbito editorial, pois é uma questão política, social, econômica, educacional... O problema é tão amplo e profundo que, para ser bem pensado, precisaríamos remontar à própria história de formação do país.

**Carlos** – A Record é um negócio comercial e não publica livro que dê prejuízo. É com orgulho que digo isso: nosso catálogo é lucrativo. A Record tem um modelo de negócio industrial, dispõe de um catálogo plural e envolve um conjunto de operações que, no final do ano, resultam em um grande lucro. É claro que a Record tem a facilidade de dispor de um capital de giro que lhe permite aguardar a chegada dos pequenos ganhos gerados pelos diferentes livros, entre os quais os literários; mas o lucro vem.

Outro dia, uma repórter do jornal *Valor* me ligou a propósito de uma matéria em que ela parecia disposta a defender a tese de que poesia não vende no Brasil. Respondi que, comparado a um best-seller como *A culpa é das estrelas*, um livro de poesia não vende em lugar nenhum do mundo. Agora, se a comparação se dá no contexto da própria história da poesia, vende, sim. No ano passado, a Record, que talvez seja a editora brasileira que mais publica autores literários contemporâneos, lançou 25 livros dessa faixa e todos, inclusive os de poesia, se pagaram, deram lucro e renderam algum direito autoral. Entre os livros de poesia que publicamos em 2013, encontra-se *Rua da padaria*, da jovem poeta Bruna Beber, que esgotou rapidamente

as duas primeiras edições e já se encontra na terceira. A tiragem de cada edição foi de 3 mil exemplares, que é muito livro, a gente precisa ter muita clareza sobre isso. Lançamos igualmente um livro da Adélia Prado, que também saiu bastante. Ou seja: uma poeta jovem e uma poeta consagrada, ambas com boas vendas. Enfim, a partir do que ouviu de minha parte e de outras pessoas, a jornalista reformulou a matéria.

Evidentemente, a Record não é uma editora só de poesia e, para o conjunto da operação, é importante que publique grandes best-sellers. Os livros mais vendidos financiam aqueles cuja rentabilidade é menor. O grande desafio é encontrar o equilíbrio do catálogo. Agora, não podemos pensar que a literatura brasileira não dá lucro. Se não desse, as editoras não publicariam. Nenhum editor lança ficção e poesia nacionais por caridade, e sim porque são lucrativas. O que varia é a maneira como cada um conduz seu negócio.

**Dau** – *Os originais chegam às editoras, onde passam por um processo de seleção mediante o qual alguns são escolhidos para virar livros. As obras editadas seguem para a mídia, que seleciona aquelas que merecem resenha, matéria, entrevista e assim por diante. Finalmente, os livros de ficção e poesia chegam até nós, que também exercemos nosso crivo, de modo a dedicarmos o tempo aos escritos que nos parecem dignos de estudo. Cada elo dessa cadeia adoraria ser completamente livre, mas nenhum escapa a determinados condicionamentos. Partindo da assunção de que a avaliação que a editora, a mídia e a universidade fazem dos textos literários é idealmente livre mas sofre certas injunções, pediria que falassem sobre os critérios adotados por vocês na escolha de originais a serem publicados.*

**Flávia** – A Oito e meio se permite usar critérios totalmente subjetivos, pois podemos nos dar ao luxo de publicar os textos de que realmente gostamos, ou seja, aqueles a que atribuímos alguma qualidade. Concordo com o Carlos que a editora precisa se sustentar – portanto, tem de ser administrada como negócio –, mas o modelo pode variar. Como na Oito e meio somos apenas a Tatiana Kely e eu, o custo de manutenção da firma é baixo, então podemos vender menos exemplares de cada título. Agora, mesmo os textos que selecionamos precisam vender, pelo menos, duzentos exemplares.

Em sua pergunta, você tocou em outro ponto importante, que é o papel que a mídia desempenha na legitimação dos livros. As críticas da Bruna Beber, do Gregório Duvivier ou da Fernanda Torres são feitas por jornalistas que, muitas vezes, não conhecem a fundo literatura. Assim, tendem a eliminar a discussão e a criar um consenso vazio: “Ah, o livro da Fernanda Torres é maravilhoso”. Não estou dizendo que não seja, mas sim que seria ótimo haver mais discussão e, de preferência, com crítica literária de verdade. Quem sabe a universidade possa disputar esse lugar ocupado apenas pela mídia?

**Carlos** – Os critérios de avaliação de uma editora como a Record são os mesmos da Flávia, só que com um gargalo grande, que é o número de originais que recebemos. Nosso compromisso é que todos sejam lidos, mas eventualmente isso pode demorar bastante, pois chegam textos todos os dias. Procuo estar sempre trabalhando algum, carregando embaixo do braço um dos livros que vou publicar, até porque do contrário a atividade fica excessivamente material e me afasta do verdadeiro ofício de editor. Agora, por mais que leia 24 horas ao dia, não consigo ver tudo o que chega.

Um dos casos curiosos foi de um original volumoso que apareceu pelo correio, sem nenhuma recomendação, e ficou em cima da minha mesa. Eu olhava para ele, tinha vontade de ler, mas faltava tempo. Até que um dia dei uma folheada e achei interessante. Reparei que minha estagiária na época estava desocupada, no Facebook, então pedi que pegasse o livro para ler, mas sem lhe dar prazo. Três dias depois, ela voltou e disse que estava gostando, tanto que já tinha chegado ao meio. “Lê tudo”, sugeri. Dois dias depois, não somente ela havia lido todo o original como tinha adorado e até pediu para fazer a orelha. “Calma, que orelha é uma conquista”, eu disse. A partir daí, li e a editora de minha equipe também, identificamos que havia um público para o livro, entramos em contato com o autor – um filósofo brasileiro que mora no Canadá –, fechamos o contrato e, assim, acaba de chegar às livrarias o *Filósofo peregrino*.

Quanto ao espaço reservado a livro na imprensa, realmente minguou. Hoje em dia, a gente fica disputando literalmente o espaço em jornal e revista. Ainda há pouco, por exemplo, publicamos um livro de contos sensacional, intitulado *Parafilias*, vencedor do Prêmio Sesc de Literatura. O autor é um bancário de 35 anos chamado Alexandre Marques Rodrigues que, mesmo sendo estreante, demonstra uma maturidade incrível. Como acho que o livro merece visibilidade, resolvi perturbar os jornalistas até conseguir que ele saia na imprensa. Acho que ser editor é também lutar pelos livros como se eles fossem nossos (e, na verdade, são). De outra forma, não conseguimos espaço algum. Os espaços da literatura são reduzidos, mas, por isso mesmo, todos precisam ser valorizados. Daí a importância, por exemplo, de estarmos aqui, na universidade, batendo papo sobre ficção, poesia, tradução e edição.

**Juliana Catalão (UFRJ)** – *Eu pediria que falassem um pouco sobre a relação entre autor, agente e editor.*

**Carlos** – No Brasil, a cultura do agenciamento literário é nova, encontra-se em fase de formação. Alguns agentes atualmente em atividade eram editores que, pouco tempo atrás, passaram para o outro lado do balcão, então os códigos ainda estão sendo apurados. Mas já há excelentes agentes, com os quais mantenho relações muito boas. De toda forma, seja brasileiro, seja estrangeiro, agente bom é aquele que cumpre o que promete ao autor, que planeja e defende sua carreira. É também o que faço como editor. Nesse sentido, sou muito franco nas negociações com o autor. Falo que tenho um projeto de carreira para ele, ou seja, que não quero apenas um livro, e sim todos. Então conversamos sobre a quantidade de exemplares que ele acha que realmente vai vender do livro em fase de contratação e, a partir de um consenso entre nós, fechamos o adiantamento. Mesmo que esse livro específico não dê lucro, ainda que empate, oferece condições seguras para o lançamento do próximo. Estou falando de uma questão econômica, que é real e tem grande importância para a vida das pessoas. Para enfrentá-la, precisamos ter como base a ideia de que os acordos precisam ser bons para todo mundo. Nos últimos anos, infelizmente algumas técnicas do mercado financeiro começaram a se fazer presentes no mercado editorial e comprometeram um pouco a fidalguia que marcava nosso meio e se deixava perceber, por exemplo, no respeito pelos autores da concorrência. De repente, um autor com quem você fez um bom trabalho é assediado por um agente, que o leva para outra editora, com a qual firma um contrato milionário. O autor acha que está fazendo algo muito importante pela sua carreira, mas, na verdade, está dando um passo para trás.

Como pagou caro pelos direitos, a editora gasta uma fortuna no marketing de lançamento, não consegue que o livro se banque e acaba abandonando o autor – que pede para voltar para a Record. Acho que o autor, o agente e o editor têm que perceber que essa loucura de adiantamentos desenfreados é muito nociva para todos. Uma editora grande como a Record ainda segura um fracasso dessa natureza; mas, e quanto às editoras pequenas? Nenhum livro isoladamente é capaz de enriquecer autor, agente ou editor. E, se a editora for pequena, pode até quebrar. Por isso, defendo o bom senso, a busca de um equilíbrio que pense o progresso da carreira do autor, ou seja, investimentos compatíveis com o potencial de venda de cada livro e a busca de aumento paulatino de seu público.

Para tanto, é importante que o autor também tome algumas iniciativas, como, por exemplo, aproveitar que o país está cheio de eventos literários para botar o pé na estrada, ir a todos os lugares e conquistar leitores. A Luciana Villas-Boas publicou um artigo no qual afirmou, acertadamente, que nosso problema é o mercado interno. Se o autor quer ser publicado lá fora, convém primeiramente cumprir um percurso interno no Brasil. Ser publicado lá fora deve ser consequência do que conseguir realizar em nosso próprio território.

**Flávia** – No caso da inserção internacional de autores de editoras pequenas, como a Oito e meio, o próprio editor acaba fazendo o papel de agente. Até porque há poucos agentes para atender os autores iniciantes no próprio Brasil. Diferentemente do mercado americano, que é muito autorreferente, a Europa é mais aberta à literatura de outras nações, entre as quais a nossa. Prova disso é

a Feira de Frankfurt, à qual todos os anos vão agentes e editores brasileiros oferecer títulos de autores que editam ou representam. Este é o primeiro ano em que irei a essa feira mostrar nosso catálogo. Não estou com expectativa de vender nada, mas sei da importância de fazer essa plantação.

**Juliana Catalão (UFRJ)** – *Quando o autor infanto-juvenil estrangeiro vem fazer lançamento no Brasil, há todo um esquema de publicidade que leva o leitor brasileiro a pensar: “Se fez sucesso lá fora, deve ser bom”. Então compra. Só que, na Bienal do Livro, não somente estrangeiros mas também brasileiros chegaram a passar nove horas dando autógrafos, o que significa que todos estão se tornando estrelas. Perguntaria ao Carlos como vê esse fenômeno, levando em conta que o jovem brasileiro tende a ter preconceito contra a literatura nacional.*

**Carlos** – Na Record, quem cuida desse mercado infanto-juvenil, ou *young adult*, jovem adulto, como se chama hoje em dia, é a editora Ana Lima, que sabe tudo e faz um trabalho incrível. Não é só livro, mas também internet, videogame, filme. Você nunca sabe onde começa. O livro deu origem ao filme? O videogame se desdobrou em livro? Esses livros vêm de fora com a mesma lógica do blockbuster, em sinal de que o mercado editorial ganhou alguma importância. O lado perverso é que o livro chega aqui já vendido, como acontece com os filmes. Anunciar que “o livro já vendeu um milhão de exemplares em todo o mundo” é muito atraente para as pessoas. A editora brasileira paga caro pelo direito de publicação, mas tem facilidade de vender, porque depois vem o filme... O livro entra em uma espiral de sucesso e transforma seus autores em *pop stars*. Fui à Bienal e vi os leitores enlouquecidos. A gente tentava arrumar a fila e não conseguia. Era uma questão de vida ou morte.

Quanto ao sucesso dos livros brasileiros voltados para essa faixa, o mérito é basicamente dos autores, que criam o próprio público. Um exemplo incrível é o Eduardo Spohr, escritor carioca que produz uma literatura fantasiosa, inexistente no Brasil, voltada para o jovem. O Spohr não lançou nenhum livro novo este ano, mas a fila para autógrafo dele era imensa. Como todas essas pessoas conheceram o trabalho do Spohr, que, até onde sei, não ganhou resenha em nenhum grande jornal? É que ele, como vários outros autores atualmente em atividade, se inventou em blog, escrevendo na internet, marcando presença em fóruns específicos. Esse fenômeno de o autor criar o próprio público tende a aumentar e ainda não está mapeado no Brasil. Continuo achando que o papel do editor é fundamental, mas não há dúvida de que esses autores podem, inclusive, se autopublicar.

**Maria Lucia Guimarães de Faria (UFRJ)** – *Aqui, na universidade, temos, além de poetas e romancistas, autores que produzem textos difíceis de serem publicados, que são os estudos críticos. Muitos são concebidos como obras de arte e têm qualidade inclusive literária. No entanto, como crescem continuamente em quantidade, não conseguem ser totalmente absorvidos pelas editoras universitárias, que, além disso, são poucas e não dispõem de condições financeiras para cumprir plenamente sua função. Então muitos autores correm em busca de financiamento de alguma agência de fomento, pagam a edição de seu próprio bolso ou simplesmente desistem de publicar. Daí a pergunta: qual é o lugar do livro acadêmico no mercado editorial?*

**Flávia** – O livro acadêmico vende poucos exemplares, mas tem seu público, formado basicamente por leitores especializados. Seu lugar é nas pequenas editoras. Na Oito e meio, publicamos títulos



acadêmicos e, como nós, várias outras editoras de pequeno e médio porte fazem isso: Garamond, 7Letras, Lamparina... Dissertação, tese e demais textos acadêmicos interessam aos pequenos editores. Agora, os escritos acadêmicos mais viáveis financeiramente são aqueles com mais abertura para o público de fora do *campus*. Em Letras, por exemplo, muitos ensaístas encontram uma linguagem que transcende o discurso específico da academia e, assim, conquistam mais leitores.

**Carlos** – Uma das editoras do Grupo Record é a Civilização Brasileira, que tem tradição e continua com um catálogo muito sólido de títulos acadêmicos. No entanto, o rol de obras lançadas realmente é pequeno em relação ao número de originais que recebemos e, às vezes, o prazo de que precisamos para publicar um determinado texto é muito demorado para o autor. Agora, de fato, mesmo que publicar pela Civilização Brasileira garanta a chancela e a distribuição da Record, o mercado está, como disse a Flávia, cheio de editoras pequenas e médias que fazem trabalhos excepcionais.

De volta ao início de nossa conversa, acho o texto acadêmico perfeito para o e-book. Há bastante campo para editoras especializadas em e-book que desenvolvam linhas de produção rápidas e de baixo custo, destinadas à publicação de teses e demais textos acadêmicos. Assim, os livros acadêmicos ficam baratos, lucrativos e não têm de enfrentar um dos grandes problemas das editoras, que é o estoque. Onde armazenar tantos exemplares de livros impressos? Eis um dos grandes desafios das editoras.

**Idmar Boaventura (Universidade do Estado da Bahia)** – *Além do reduzido número de leitores e do fato de o livro ser caro em nosso país, o modelo de distribuição me parece ruim. Se fosse diferente, acho que o*

*livro venderia mais. Por exemplo: uma pequena editora lá da Bahia publica poetas que colocam seus livros debaixo do braço e saem para vender. Um amigo meu já vendeu 1.500 exemplares de um livro, o que é um best-seller. Outra coisa: as cidades brasileiras com menos de 100 mil habitantes dificilmente têm livraria, mas muitas têm banca de jornal. Levando em conta isso, uma outra editora produz livros baratos, destinados às bancas, e consegue vender. Será que o modelo de distribuição das editoras brasileiras não deveria se abrir um pouco mais?*

**Carlos** – A Record trabalha com a Dinap, que é uma distribuidora de bancas séria. Lançamos o livro nas livrarias e, depois de alguns meses, o vendemos nas bancas cobertas pela Dinap com um desconto de 30 a 40%. Isso acontece com frequência, mas não é a solução do problema de distribuição, que, concordo com você, é grave. Além do mais, as editoras de livros têm uma parceria histórica com as livrarias que não pode ser quebrada. Na verdade, as bancas de jornais não têm a mesma estrutura das livrarias, portanto seria até antieconômico priorizá-las. No Pará, por exemplo, há uma livraria instalada numa farmácia. Seria com iniciativas assim que resolveríamos o problema? Confesso que não sei. Mesmo nas grandes redes de livrarias, enfrentamos dificuldades tremendas, por conta da concentração de leitores nas regiões Sudeste e Sul, assim como da dificuldade de fazer reposição de exemplares de livros vendidos em outras áreas do território. Ou seja: o problema de distribuição é sério e parece longe de ser resolvido.

**Flávia** – O editor que decida ampliar a tiragem do livro para reduzir o preço precisa, para não ter prejuízo, vender muitos exemplares. Mas como conseguir isso, se há tantos problemas de distribuição e

os brasileiros leem pouco? Para o pequeno editor, a situação é ainda mais complicada, pois as grandes redes livrarias impõem condições muito rigorosas. Agora, tanto quanto há autores que participam de eventos, muitos editores pequenos vendem livros em feiras e outros acontecimentos literários. É um circuito bem mais restrito, mas importante para levar os livros até os leitores. Entre as alternativas de distribuição, tampouco podemos esquecer o e-book, que certamente ainda vai cumprir uma função muito importante.



EDGARD TELLES RIBEIRO & JOSÉ CASTELLO

**“A literatura está intimamente ligada à existência,  
e é isso que a torna potente”**

As páginas a seguir resultaram de uma mesa-redonda realizada durante o VI Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, em setembro de 2015, quando o país atravessava uma fase especialmente delicada da turbulência política que o assola. Discutido pela sociedade como um todo, o assunto evidentemente se fez presente numa interlocução entre três escritores que, além de terem amargado a ditadura militar, veem a ficção como discurso capaz de combinar liberdade para experimentar com a linguagem e possibilidade de perspectivar o real.

A tarimba contribuiu para imprimir densidade à conversa, feita de vaivéns desenvolto entre as diferentes esferas da existência. À profundidade na abordagem da condição humana e à argúcia na análise de passagens históricas se somaram relatos de processos de escrita reveladores do talento dos autores convidados, que encontraram no confrade de ofício **Godofredo de Oliveira Neto** um entrevistador sempre atento, delicado e estimulante.

**Edgard Telles Ribeiro** estreou em 1991, com o celebrado romance *O criado-mudo*, e até o presente lançou onze livros, vários vertidos para outras línguas. Entre as muitas qualidades de sua ficção destacam-se a originalidade dos entrecchos, a elegância da ironia e um senso de narratividade facilitador da ficcionalização de acontecimentos marcantes de nosso passado. É o que encontramos com igual força em seus últimos romances, *O punho e a renda* (2010) e *Damas*

*da noite* (2014), que conseguem o feito de suplementar documentos e relatos históricos, ao envolverem o leitor num fascinante e prazeroso jogo de construção de sentidos.

**José Castello** é um escritor em tempo integral que, em décadas de trabalho, produziu uma obra vasta, feita de biografias, contos, romances, textos analíticos e, recentemente, também escritos infantojuvenis. Nas diversas frentes, consegue a proeza de harmonizar sinceridade e excelência, o que explica, em grande medida, a admiração de que desfruta junto a seus muitos leitores. Ao ser indagado sobre sua longa atuação no jornalismo literário, criticou duramente o fim dos suplementos. Claramente abalado com o fato de o “Prosa” haver sido fechado algumas semanas antes, nem por isso deixou de manifestar certeza de que o Brasil voltará a ser um país mais dado à reflexão e ao cultivo da pluralidade de pontos de vista.

Por fim, que se registre a facilidade de editar este papo. Proferidas por três pessoas muito inteligentes e bastante articuladas, as falas passaram do gravador ao papel praticamente prontas para vir a lume. Eis mais um motivo para termos certeza de que o leitor se sentirá em embarcação confortável, da qual poderá admirar um mar vivamente belo, frequentemente fundo e irmanado a um horizonte onde se vislumbram a arte, a ética e – por que não? – a utopia.

**Godofredo** – *Edgard, seu romance de estreia, Criado-mudo, de 1991, tem como protagonista um dublê de professor universitário e cineasta não propriamente bem-sucedido que decide fazer um filme sobre uma feminista brasileira avant la lettre: uma compatriota nossa que, em plena primeira metade do século XX, cria condições de falecimento do marido opressor e, finalmente livre das garras do patriarcalismo, parte de uma fazenda no estado do Rio para a Europa, onde vive uma liberdade que inclui a experimentação de vários parceiros e, até, de uma parceira. Pediria que falasse um pouco sobre o processo de produção desse livro, preferencialmente dizendo o que o levou a escrevê-lo e, assim, tornar-se ficcionista aos 47 anos de idade. A narrativa surgiu de um fato ou foi toda imaginada?*

**Edgard** – *O criado-mudo nasceu de um episódio real. Em 1970, meu melhor amigo cometeu suicídio e deixou a mãe, uma senhora de uns 75, 80 anos, simplesmente arrasada. Imaginem o que é perder o filho nessas condições... Ela também era muito minha amiga e passei a aparecer com regularidade, para lhe oferecer algum conforto. Numa dessas visitas, ela virou para mim e perguntou: “Escuta, apesar de ter entrado no Itamaraty, você continua pensando em fazer cinema?” Respondi que ainda não sabia como conciliar as duas atividades, mas acreditava que um dia conseguiria. “Então vou te dar de presente uma história”. E contou que aos quinze anos uma tia-avó, que a adorava, a chamou em seu leito de morte e disse: “Olha, estou morrendo e queria que soubesse de uma coisa: matei meu primeiro marido. Resolvi lhe contar isso porque a amo e quero que saiba que a vida não é exatamente como parece. Ele era fazendeiro no interior do estado do Rio de Janeiro. Fui entregue a ele em casamento aos catorze anos. Naquela época, os casamentos eram arranjos e meus*

pais eram pobres. Na noite de núpcias, ele me currou, completamente bêbado, provavelmente se sentindo ameaçado de impotência. Ainda na véspera, eu brincava de boneca. Não tinha a menor ideia do que fosse sexo. Ninguém me explicou, ninguém disse nada. Me entregaram em uma bandeja e ele me violentou. Descobri naquele momento que precisava matá-lo, porque era a única maneira, como criança, de sobreviver. Levei sete anos me preparando. Um belo dia, aproveitei que os empregados não estavam e fiz por onde fôssemos até o porão da casa. Eu havia planejado tudo. Estimulado por mim, ele se colocou atrás de umas grades para procurar um certo vinho, então o trancafeiei. E passei vários dias conversando com ele, vendo-o morrer de fome e sede”. A mãe de meu amigo me deu de presente a história e mais não me disse. Então comecei a imaginar a vida que a tia-avó dela havia levado depois do assassinato.

Esse crime aparece apenas na página cinco do livro, como um incidente que desencadeia uma série de acontecimentos. A vida da personagem a leva à Europa e a mil outros lugares. A história se desenrola como uma aventura em que me coloco como escritor movido pela força da morte do fazendeiro. Eu me sentia correndo atrás de uma história. Era como brincar de trem elétrico. Eu havia escrito roteiros que nunca viravam filmes e ainda não publicara ficção, de modo que tinha alguma intimidade com a palavra escrita, sim, mas era a primeira vez que encarnava um escritor narrando uma história e vivia o prazer de tentar descobrir o que vai acontecer.

**Godofredo** – *Castello, o protagonista de seu romance Fantasma, de 2001, é um arquiteto a quem um amigo editor encomenda um ensaio sobre Curitiba a ser publicado em livro. Ele resolve, então, fundir a cidade a um de seus filhos mais célebres, Paulo Leminski, que aos poucos é objeto*



*de uma análise tão brumosa quanto a capital do Paraná. Mesmo que o livro importe muito mais pelo trabalho com a linguagem do que pela efabulação, não darei mais informações sobre o enredo, pois gostaria que muito mais gente o lesse. Mas pinço interesseiramente a afirmativa: “Só a literatura me interessa”, feita pelo personagem principal do romance, para transformá-la em pergunta dirigida a você: Castello, só a literatura te interessa?*

**Castello** – Acho que se só a literatura me interessasse, ela não teria interesse algum. A literatura está intimamente ligada à existência, e é isso que a torna potente. Acredito muito na potência vital da literatura, que ganha um valor muito especial neste momento, em que o mundo está dominado por uma tecnologia muito positiva em vários aspectos, mas que achata e iguala tudo. Nosso tempo é marcado por pensamentos nefastos, de gerenciamento de pessoas, de administração de almas. Além disso, o país está convulsionado. Muitos de nossos compatriotas têm soltado ódio gratuitamente para todos os lados e a imprensa brasileira virou uma espécie de seita partidária: já não faz jornalismo e sim propaganda de certas posições, em nome das quais tenta destruir determinadas reputações. A gente vive em um país massificado, dominado pela repetição histórica das mesmas ideias – se é que podemos mesmo chamar de ideias –, dos mesmos sentimentos.

Ora, a literatura é, antes de tudo, o lugar do singular, do particular, daquilo que não se confunde ou que pelo menos tenta não se confundir com mais nada. É, portanto, um lugar de resistência do indivíduo, do subjetivo, do eu, da possibilidade de criação, da esperança. Hoje, a resistência se abriga não só na literatura, mas na arte em geral. Falo da literatura porque sou escritor. Embora rolem por aí mensagens

apocalípticas, de que a literatura está acabando, de que a internet vai destruí-la, eu, ao contrário, acredito enfaticamente na potência da literatura hoje. Justamente porque ela está estreitamente ligada à vida. Isso não quer dizer que vai ser retrato, fotografia, reflexo do real. Ao contrário, cada escritor tem seu caminho próprio de aproximação, lida e transformação do real. É justamente esse exercício de liberdade – palavra muito importante, que anda sob grande ameaça – que torna a literatura potente. Num mundo em que a própria democracia está ameaçada, a literatura se destaca sobretudo por ser democrática.

Augusto Roa Bastos dizia que o livro renasce e é recriado, de maneira sempre diferente, na cabeça de cada leitor. É essa liberdade máxima, interior, que a literatura garante. Então, separar a literatura da vida, da existência, como faz meu personagem, é uma insensatez. É algo altamente autodestrutivo você ver a literatura ou a arte só como uma manufatura, como algo que se deve fazer bem, como uma coisa que envolve habilidade técnica e mais nada. A literatura é, antes de tudo, uma viagem interior solitária e radical. E é essa viagem, é o direito a essa viagem, que todos nós temos, que a literatura reforça, estimula e potencializa. Por isso, só acredito na literatura ligada à vida.

**Godofredo** – *Edgard, se Criado-mudo tem como narrador um professor cineasta, seu penúltimo romance, O punho e a renda (de 2010), privilegia o olhar de um diplomata e seu último livro, Damas da noite (de 2014), é protagonizado por um jornalista. Distribuídos pelas três obras, encontramos, portanto, os quatro ofícios que você desempenhou em diferentes momentos da vida, aos quais se soma, com força total, a atividade de escritor, claro. O que impressiona é que, apesar de você trabalhar com o que talvez possamos chamar de alter ego, suas narrativas costumam realçar*

*outros personagens, estes, sim, muito importantes. Tem-se a impressão de que, além de não resvalar para o narcisismo, você faz uso otimizado e propriamente literário de suas experiências pessoais, que possibilitam, a um só tempo, o adensamento e a dilatação das histórias. É por ter viajado muito – como diplomata que é – que você pode, por exemplo, trazer muito vivamente o Velho Mundo explorado por Guilhermina em O criado-mudo. É por ter trabalhado em jornal que, em Damas da noite, consegue forjar um jornalista em dilacerante relação de “amizade” com um empresário comprometido com os militares, em plena ditadura. Como é que se dá o processo de aproveitamento e potencialização de suas diferentes vivências dentro das ficções que você produz?*

**Edgard** – De fato, em meus últimos dois livros usei vivências muito fortes minhas. A primeira é uma relação com a diplomacia bem antiga, já que meu pai também era diplomata. É como se desde criança eu vivesse em um mundo sem fronteiras, em que as culturas se comunicassem muito facilmente. Posteriormente, eu próprio fiz concurso para o Itamaraty e, ao longo da vida, fui adquirindo experiência como diplomata.

Por outro lado, aos vinte anos passei a escrever crítica de cinema para *O Jornal*, em uma coluna que pouca gente lia, mas estava lá. Em seguida, comecei a trabalhar com Paulo Francis no *Correio da Manhã*. Fazíamos juntos o famoso “Quarto Caderno”, que saía aos domingos, com vários intelectuais. Eu era novo, mas de vez em quando publicava um artigo. Francis gostava de mim, me dava espaço e, com isso, adquiri alguma experiência de uma carreira que considero das mais belas que se pode ter. O papel de um jornalista íntegro é extraordinário, apesar das dificuldades inerentes à lida com os patrões e com as conjunturas políticas. Essa vivência de

jornalista embrionário – tive acesso a dois ou três jornais, escrevi artigos, fiz matérias, entrevistei pessoas e tal – me marcou tanto que cheguei a pensar em abraçar a carreira. Só que estávamos em meados da década de sessenta, às vésperas do AI-5 – que saiu em 1968 –, portanto em um momento complicadíssimo no Brasil. O país começou a se fechar, o *Correio da Manhã* faliu, Francis foi preso, enfim, ocorreram todas aquelas coisas que vocês conhecem. *O punho e a renda* se ambienta durante o regime militar e trata de um diplomata que, de dentro do Itamaraty, denuncia pessoas. Posteriormente, esse dedo-duro assume postos em diferentes países da América do Sul e interage com fascistas do Uruguai, da Argentina e do Chile. A narrativa é conduzida pelo meu alter ego, que descreve esse personagem carismático, maquiavélico e camaleônico, que vai mudando e se envolvendo em esquemas cada vez mais terríveis. Eu o criei a partir de intuições minhas sobre colegas que atuaram nessa fase militarista brasileira.

Depois do lançamento de *O punho e a renda*, continuei entalado com essa história e resolvi escrever uma versão muito parecida, agora pela ótica de um jornalista. Como tive a sorte e o privilégio de atuar na imprensa, pude, com conhecimento de causa, inventar um jornalista que, já aposentado, olha para trás e rememora sua convivência com a ditadura, que lhe impôs o pagamento de preços nem sempre baixos e a tomada de atitudes nem sempre belas.

Os dois livros são, por assim dizer, primos. Apresentam facetas distintas da ditadura, através de experiências pessoais extremamente fortes. *O punho e a renda* é muito próximo da realidade, enquanto *Damas da noite* recria cenários plausíveis, sobre alianças malditas que ocorreram entre empresários, jornalistas e militares. Coisas que nossa geração testemunhou.

**Godofredo** – *Castello, seu romance Ribamar também nasce e se desenvolve dentro da literatura, só que agora o autor de sua predileção é Kafka. Mesmo partilhando a autorreflexividade e outros traços com Fantasma, Ribamar se diferencia do romance anterior por uma série de aspectos, a começar pela extensão dos parágrafos e dos capítulos, que no livro de 2010 são curtos e arejados. Que paralelo você traçaria entre os dois e que lugar ambos ocupam em sua multifacetada obra?*

**Castello** – Os dois romances surgiram de experiências radicalmente pessoais e se impuseram como se fossem facas em minhas costas. É como se cada um deles dissesse: “Você tem que me escrever!” Então, de certa forma, fui escrito por esses livros.

*Fantasma*, por exemplo, teve origem em uma proposta que recebi da Record, que queria lançar uma coleção dedicada às grandes cidades brasileiras e, para tanto, escolheu um escritor que morasse em cada uma delas, mas houvesse nascido em outro lugar, ou seja, que tivesse um olhar estrangeiro sobre a cidade. É o meu caso em Curitiba, já que sou carioca. Daí que a Luciana Villas-Boas, então editora da Record, me convidou para escrever um ensaio sobre Curitiba. Tentei três, quatro, cinco vezes escrever esse ensaio, mas tudo que saía era cheio de clichês. Eu escrevia, jogava fora e ficava cada vez mais desanimado. Nesse período, ganhei um caderno de presente de meu querido amigo Acyr Maya. Como todo escritor, sou fascinado por cadernos. E aquele era tão bonito que, ao sentar para redigir o ensaio, eu dizia: “Ah, vou usar um pouco este caderno”. Então comecei a desenvolver a história de um homem que também escrevia, só que havia escrito um livro que odiava. Um dia, a Luciana me ligou e perguntou como estava nosso ensaio. Respondi: “Não está”. Ela disse: “Mas não é possível! Você já deve ter escrito alguma coisa”. Falei: “Para ser sincero, dedico

algumas horas ao dia escrevendo num caderno, mas o texto que está aparecendo não tem nada a ver com ensaio; acho que é uma ficção”. Esperta como é, Luciana sugeriu: “Então esquece o ensaio e escreve uma ficção”. É obvio que eu deveria ter feito isso desde o começo. Mas, como tinha um contrato assinado, ficava insistindo no ensaio. Quando a Luciana me disse isso, eu já tinha dois cadernos escritos com essa narrativa. De modo que *Fantasma* se impôs, surgiu de uma circunstância totalmente alheia ao meu desejo e ao meu controle. O mesmo aconteceu com *Ribamar*. Tanto na infância quanto na adolescência e na juventude, tive uma relação muito difícil com meu pai, José Ribamar. Quanto mais tentava me aproximar dele e ele de mim, mais fracassávamos. No Dia dos Pais de 1976, saí para comprar um presente para ele e, numa livraria, encontrei *Carta ao pai*, do Kafka. Como sabem, Kafka também não conseguia se relacionar bem com seu pai, Hermann Kafka, e, em um último esforço, escreveu uma longa carta e a entregou à mãe, mesmo sabendo que ela não iria repassá-la ao marido. Na verdade, Kafka não queria que o pai a lesse. Pensei: por que não dar a meu pai um exemplar do livro em que a carta de Kafka havia se transformado? Ao ler sobre o drama de Kafka com Hermann, quem sabe meu pai comece a entender um pouco meu drama em relação a ele? Bom, dei o livro e nunca soube se meu pai o lera ou não. Seis anos depois, meu pai morreu, então fui ajudar minha mãe a desfazer o quarto, o armário, as coisas dele. Meu primeiro movimento foi procurar o livro, para ver se havia algum sinal, alguma marca, algum comentário. Como não encontrei o livro, resolvi esquecer a história. Em 2004, o escritor Rubens Figueiredo, de quem sou amigo, telefonou para minha casa em Curitiba e perguntou: “Zé, por acaso no Dia dos Pais de 1976 você deu *Carta ao pai*, do Kafka, de presente a seu pai?” “Sim”, respondi, “mas como sabe

disso?” “É que vim ao sebo Berinjela, aqui no centro do Rio, comprar o *Carta ao pai* e descobri um exemplar com uma dedicatória com a letra exatamente igual à sua”. “Rubens, pelo amor de Deus, compra esse livro e me manda”. “Já comprei e estou indo ao correio, despachar”. Poucos dias depois, o livro chegou lá em casa e o reli assustadíssimo de ele me voltar trinta anos depois. Reli buscando algum sinal, anotação, indício da leitura de meu pai, mas não encontrei nada. Fiquei com o livro no escritório, ao lado de meu computador, e, sempre que o olhava, pensava: “Tenho que fazer alguma coisa com o que me aconteceu. Essa história não ocorreu de graça”. Até que um dia me veio a ideia óbvia: “Claro, desse livro só posso tirar um livro”. Então o próprio livro do Kafka me deu o livro que escrevi.

Por isso digo que cada vez que escrevo um texto, até um texto crítico, em que assino José Castello, me sinto um pouco falsificador, pois, na verdade, os textos me escrevem. Acho que isso acontece com qualquer escritor. Na verdade, o escritor não é dono, não tem domínio completo sobre aquilo que faz. Em ambos os casos, parti de experiências não racionais, não planejadas. Parti do que tinha dentro de mim e consegui terminar. Por isso, insisto com quem faz oficina de escrita comigo: “Jogue fora todos os seus planos, projetos e rascunhos. Vamos partir de outra coisa: daquilo que tem dentro de você”. É o que estou fazendo também com um livro que escrevo há quatro anos, cujo narrador é um crítico literário que vive uma história trágica. Mais uma vez, parti de uma experiência pessoal que me asfixiava e resolvi transformar em livro.

**Godofredo** – *Os sebos são cenários de histórias muito interessantes. Eu próprio vivi uma delas esta semana. Imaginem que na quinta-feira lancei um livro e, para uma pessoa especial que apareceu na livraria, fiz*

*uma dedicatória do tipo: “Com muito carinho, agradecendo pela presença, emocionado de você ter vindo etc.” No dia seguinte, fui a um sebo do Flamengo que costumo frequentar e, para minha surpresa, aquele exemplar já estava lá...*

**Edgard** – A história do José Castello é muito bonita, não somente porque coloca em cena a relação fortíssima entre pai e filho, mas também porque sublinha o alcance e a capacidade de frutificar da criação de um dos maiores autores do século XX. Quando pensamos que Kafka queria até que sua obra fosse destruída, que pediu insistentemente ao melhor amigo que a queimasse... O que o Godofredo contou também é fantástico. Isso, sim, é recorde de velocidade. Meus livros fazem um trajeto que vai direto das editoras para o sebo, mas nunca consegui atingir tamanha rapidez.

A história do Godofredo me lembra uma que vivi com o Fernando Sabino, meu conhecido desde o início da década de 1970. Na época, eu tinha uns trinta anos e trabalhava em Los Angeles. Ele, já consagrado, estava com aproximadamente cinquenta e, tendo sabido que eu andava envolvido com cinema, me procurou para pedir umas dicas sobre a cidade. Começamos a sair e ficamos amigos até a morte dele, mais de três décadas depois. Aqui e ali nos encontrávamos, quando lancei *O criado-mudo* ele escreveu uma frase simpática na contracapa para ajudar, essas coisas.

Em uma de minhas muitas estadas aqui no Rio, recebi um telefonema de meu editor na Record, Sérgio França, que disse o seguinte: “Vou almoçar com Fernando Sabino, que está muito idoso e tal. Ele mencionou você. Que tal vir com a gente?” O almoço foi agradabilíssimo. Em determinado momento, o França se mandou. Continuei conversando com o Fernando, que a certa altura perguntou: “Gosta de sebo?”



Tem um aqui atrás. Vamos até lá?” No caminho, ele disse que gostava de ver quantos livros tinha no sebo e ler as dedicatórias. Naquele, havia onze livros de sua autoria. “Que infâmia! Não sei se leio todas as dedicatórias ou se escolho. Que acha?” “Olha, Fernando, não sei. Isso depende de sua dose de masoquismo”. Ele olhou para mim e perguntou: “Será que aqui tem também livro seu?” “Não, imagina. Só publiquei três”. De toda forma, fomos olhar e, para minha surpresa, havia um exemplar de *O criado-mudo*, com a maior dedicatória: “À minha querida Teresa, amiga da vida inteira, fiel apoiadora de meus livros, dedico esta obra”. O Fernando ficou morrendo de rir e disse: “Edgard, não fica triste, eu vou comprar”. Comprou e me pediu uma dedicatória, que saiu mais ou menos assim: “Para meu querido amigo Fernando, que com certeza não me trairá como Teresa me traiu”.

**Godofredo** – *Castello, sua obra se faz de biografias, críticas e romances. Você pratica os três gêneros com o mesmo gosto ou tem predileção por algum deles? Que nos conta sobre o processo de produção em cada uma dessas frentes?*

**Castello** – Bom, cheguei à biografia de uma forma completamente circunstancial. No início dos anos 1990, eu editava os suplementos “Ideias/Livros” e “Ideias/Ensaio”, do *Jornal do Brasil*, nos quais, ao contrário desse monólogo que a imprensa pratica na atualidade, havia uma ênfase total no pluralismo. No “Ideias/Ensaio”, por exemplo, escreviam desde a direita (como Dom Eugênio Sales e Sandra Cavalcanti) até a esquerda (como Félix Guattari, Frei Betto e Jurandir Freire Costa). Ainda hoje me orgulho de ter participado desses cadernos, que, merecidamente, ganharam muitos prêmios. Só que um dia a Companhia das Letras me procurou para dizer que havia comprado

os direitos de republicação organizada da obra completa do Vinicius de Moraes e, no contrato assinado com a família, havia uma cláusula que obrigava a editora a publicar uma primeira biografia do poeta. Soube depois que eles haviam convidado primeiramente o Sérgio Augusto, que por algum motivo não aceitou, então pensaram em mim. Ao receber o convite, pensei: “Ah, não farei isso. Sequer sou leitor de biografia...” Mas Luiz Schwarcz insistiu: “Pense uns dois, três dias”. Durante esse tempo, me ocorreu que, nos bancos do Colégio Santo Inácio, eu havia aprendido o que é literatura basicamente lendo três poetas: Bandeira, João Cabral e Vinicius de Moraes, portanto fazer aquela biografia seria uma espécie de retorno, de reencontro com o início de minha relação com a literatura. Então aceitei.

Só que fazer biografia é um trabalho enlouquecedor, porque o modelo que vigora, na linha americana e inglesa, é aquele que supõe que o biógrafo tem que contar a vida inteira do biografado, desde o momento em que ele nasce até o último suspiro – o que é uma tarefa simplesmente impossível. Passei quatro anos completamente perseguido por essa ideia e, ainda por cima, sofrendo as consequências de ser o primeiro biógrafo do Vinicius, ou seja, de não ter nenhuma biografia anterior como ponto de partida. Foi um processo muito complicado. Nos últimos meses, eu já nem conseguia dormir e passava o tempo dando cochilos, feito motorista de táxi. Escrevia três horas, cochilava uma hora na cadeira, e só tinha pesadelos. Claro, quase todos com Vinicius, que em vários deles me agredia ou tentava me matar. No mais terrível de todos, corria atrás de mim por uma avenida do Rio com um machado na mão, para me degolar. Eu ia tropeçando, pois ele era muito mais ágil que eu. Acordei suando frio.

Quando terminei o livro, estava muito inseguro em relação ao que havia escrito porque, ao fazer uma biografia, especialmente uma

primeira biografia, você se torna dono, entre aspas, da vida daquele biografado: o que você escreveu passa a ser a verdade para as pessoas. Eu estava sem coragem de entregar os originais à Companhia das Letras e cheguei a pensar em pegá-los, ir até o Cemitério São João Batista, colocá-los em cima da tumba do Vinicius e ter uma conversa de homem para homem: “É o seguinte, cara, foi o que consegui fazer. Lamento muito. Deve estar cheio de erros, falta um monte de coisa. Você vai me perdoar”. Mas achei ridículo demais fazer isso, patético até. Vai que algum conhecido está lá em um enterro, encontra comigo e me leva para o hospício... Felizmente não sou louco o suficiente para fazer isso, então fui a São Paulo e entreguei o livro.

Acontece que não consegui voltar para casa. Fiquei no Aeroporto de Congonhas, sem saber o que fazer. Finalmente resolvi ir a algum lugar em que ninguém me conhecesse. Olhei os voos que estavam saindo e comprei um bilhete para Belo Horizonte, onde naquela época não tinha amigo ou conhecido. Chegando lá, pedi, no próprio aeroporto, indicação de um hotel, onde passei cinco dias trancado. Pedia comida do próprio quarto, pelo telefone. Só saía para a faxineira fazer a limpeza e voltava. E dormia, dormia, dormia, completamente exausto. De fato é uma viagem muito dolorosa, que decididamente não pretendo repetir. Não tenho nenhum projeto de biografia e não pretendo repetir a experiência.

Quanto a *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma* e *Na cobertura do Rubem Braga*, são ensaios de fundo biográfico. A biografia clássica é um projeto absurdo, de ressurreição de um morto. Essa é uma de minhas brigas velhas com Rui Castro. Já tivemos debates bastante ásperos, em mesas-redondas, porque ele acha que isso é uma confissão de derrota e de preguiça minha. Ele diz: “Se você não consegue descobrir um fato com cinco entrevistas, faça dez. Se não consegue

com dez, faça cinquenta. Se não consegue com cinquenta, faça cem”. Respondo: “Rui, isso é um saco sem fundo, surgirão sempre novas versões, novos dados e você jamais vai conseguir ressuscitar o morto”. Passada essa experiência, ficou muito claro para mim que o que eu queria era fazer ficção, como os contos que havia escrito antes e nunca publiquei.

Como sou jornalista, sempre me aproximei do jornalismo literário, onde começaram a me chamar para escrever resenhas. Finalmente me tornei colunista, primeiro no *Estadão* e, depois, no “Prosa”, do *Globo*. Passei a escrever essas coisas, que suponho que vocês conheçam, que na verdade não são críticas literárias, e sim conversas com meu leitor a respeito da viagem que fiz através de determinado livro. Minha graduação e minha pós-graduação são em Teoria da Comunicação, quer dizer, não tenho sequer graduação em Letras. Não tenho nenhuma pretensão a crítico ou teórico. Leio pouquíssima crítica literária e nenhuma teoria literária. O que leio é: ficção e poesia. Meu caminho é esse e não vejo nenhum outro. Pratico o que se chama de crítica literária por uma questão de sobrevivência. É do que tiro meu pão.

**Godofredo** – *Edgard, diferentemente dos romances da Argentina, do Chile, do Uruguai e de outros países sul-americanos datados dos tempos de chumbo, quase não há narrativa brasileira desse tipo ambientada lá fora. Em 1997, publiquei uma, Amores exilados, mas, até onde sei, é uma das poucas exceções. Em 2010, quando parecia que a ficção feita de eventos daquela época havia ficado um pouco para trás, você aparece com O punho e a renda, cujos cenários se distribuem pelo Brasil e o exterior. Nesse romance, você recria aquele período sombrio a partir de um ponto de vista que conhece bem e que ninguém ainda havia explorado: o dos bastidores da diplomacia brasileira. Ao longo de mais de quinhentas*

*páginas, desenrola um fio denso, tenso e eletrizante que, além de oferecer informações confidenciais, estimula o leitor a usar sua própria imaginação para preencher as lacunas que, devido à censura e à queima de arquivos empreendidas pelos militares, talvez comissão da verdade alguma consiga clarear. Gostaria que detalhasse um pouco mais a construção do personagem Max e, sobretudo, que nos falasse sobre seu projeto de contribuir, com a ficção, para o resgate da história do país durante a ditadura.*

**Edgard** – Uns oito ou nove anos atrás, minha filha perguntou: “Papai, por que você nunca falou sobre a ditadura em casa, para mim e para o meu irmão?” Percebi que certos temas ficam de tal forma entalados que a gente não consegue transformá-los em fala, tampouco em arte. Mas então pensei: bom, vivi esse processo, sou testemunha de certas cenas e tenho intuições a respeito de outras, portanto o que me falta é descobrir como trabalhar esse material.

Entre as várias coisas que me passaram pela cabeça, ganhou destaque uma situação vivida pelo grande cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, que deixou uma obra admirável, iniciada ainda na década de 1920, feita de projetos realizados aqui, mas sobretudo na Europa. Em certo depoimento, ele contou que lhe encomendaram um documentário sobre o correio inglês. Ele pensou, pensou, e resolveu realizar um filme sobre uma carta. De fato, se você faz um documentário sobre o correio inglês, corre um sério risco de matar todo mundo de tédio. Agora, se faz um documentário sobre uma carta que, depois de escrita, é levada ao correio e segue um trâmite em que passa por um escaninho, viaja, circula e tal, até chegar à bolsa de um carteiro, que a entrega, você tem uma narrativa maravilhosa.

Então resolvi fazer uma colagem de vários antigos colegas a respeito dos quais tinha fortes suspeitas de colaboração com o regime. Foi

assim que surgiu o personagem Max, que, em função das ansiedades, angústias e problemas que enfrentei naquela fase, personifica o mal dentro do Itamaraty. Ele é charmoso, inteligente, culto, fascinante e canalha, ou seja, imbatível. Engana todo mundo e, quando a ditadura acaba, permanece numa boa. Já é embaixador e continua ganhando grandes postos, como aconteceu, na vida real, com muitos deles. No início, meu alter ego é seu amigo, mas, em conversas com pessoas tão diferentes quanto um coronel do Serviço Nacional de Inteligência (SNI) e um agente da CIA aposentado, descobre um monte de coisas e perde completamente a confiança em Max. Enfim, é uma ficção mediante a qual desenvolve-se uma reflexão que privilegia um indivíduo, mas se abre para o país e até para a região, já que esse diplomata se movimenta por outros países. No Chile, por exemplo, ele serve exatamente no período de derrubada do presidente Salvador Allende pelo general Augusto Pinochet.

Para produzir esse tipo de ficção, é importante você não colar demais na realidade, até porque não tem acesso ao que realmente aconteceu. Como sabemos, os documentos sobre a ditadura foram destruídos e os militares continuam negando tudo. A Comissão da Verdade faz o que pode, mas a gente sente, por instinto, que seus integrantes pegaram na ponta do *iceberg*, mas não puderam ir fundo em todos os casos. Resta, portanto, a ficção, que pode criar cenas próximas daquelas que de fato ocorreram. Na verdade, a ficção é o melhor caminho até a verdade, porque, além de a realidade ser inacessível, o documentário não tem o mesmo impacto que uma narrativa ficcional. Com a ficção, você consegue criar situações que emocionam muito mais, por exemplo, que um respeitável catálogo de nomes e fotografias de vítimas. Se coloca os personagens em situações envolventes – de amor, angústia, medo... –, tem muito mais chances

de tocar o leitor do que o fato dito real. Foi isso que tentei fazer e, assim, consegui inclusive botar para fora meus fantasmas.

**Godofredo** – *Castello, ficamos muito tristes com a notícia do fim de sua coluna no Globo e emocionados com seu texto de adeus, do qual reproduzo o final:*

É com essa aposta não apenas no futuro, mas sobretudo no presente, que quero me despedir de minha coluna e encerrar esse blog. Aos leitores, fica a certeza de que certamente nos encontraremos em outros lugares. Nem a loucura do nazismo, com suas fogueiras de livros, conseguiu destruir a literatura. Não tenho dúvidas também: nesse mundo de estupidez e insolência, ela não só sobreviverá, como se tornará cada vez mais forte.

*Se não for muito doloroso, pediria que fizesse uma retrospectiva de seu trabalho como crítico. Como você escreveu para quase todas as grandes publicações do país, talvez fosse conveniente focar no JB, na IstoÉ, no Estadão e no Globo. E, se possível, por favor, mate nossa curiosidade e fale sobre seus planos para o presente e para o futuro.*

**Castello** – Na verdade, ainda me sinto de luto. Não só pelo fim de minha coluna no blog, mas também do “Prosa”, cujo fechamento vejo como mais um sintoma do que vem ocorrendo no Brasil. Como falei antes, a imprensa está dogmática e fechada. Quer destruir alguns personagens da política, acabar com certos partidos, banir determinadas ideias. E só pensa nisso: está completamente neurótica, obsessiva. Com isso, o espaço reservado ao pensamento crítico, ao diálogo, ao confronto de ideias, enfim, à reflexão, vinha se limitando

aos suplementos literários, que também foram fechando um por um. O “Prosa” era uma espécie de último reduto de resistência, e sei com que fibra e a que preço a Manya Millen, editora, conseguiu mantê-lo por tanto tempo. Manya é uma mulher brilhante, corajosa e extremamente especial, com quem tive o privilégio de trabalhar durante oito anos e a quem quero fazer um elogio público. Manya sabe escutar, dialogar, trocar ideias com as pessoas com as quais trabalha.

Espero que o fim do “Prosa” sirva ao menos de alerta para as pessoas. Outro dia, um amigo disse: “Você tem que tomar cuidado. Vai parecer que está ressentido”. Não é uma questão de ressentimento. Não estou falando só de mim. Estou falando de um caderno, de um suplemento, de um projeto de primeiríssima qualidade. Tudo isso foi destruído porque se priorizou esse jornalismo do mesmo que predomina na imprensa brasileira e tem seu exemplo mais escandaloso, é obrigatório dizer, na revista *Veja*, que faz uma espécie de ficção científica de horror a respeito da realidade.

O fim do “Prosa” me deixou com a sensação nítida de que agora é um novo momento. É um momento meu, em que também preciso me reinventar. E isso é bom. Ainda não tenho claro o que fazer, mas, por exemplo, mantenho uma oficina regular aqui no Rio, na Estação das Letras, e outra em Curitiba, e quero aumentar o número de oficinas que ofereço nos dois lugares. Pretendo sobretudo partir para mais projetos literários. Acabei de entregar para a Editora Berlendis os originais de meu primeiro livro de narrativa infantil ou infantojuvenil. Chama-se *Dentro de mim ninguém entra*. Escrivê-lo foi uma experiência maravilhosa. Esse é um caminho que se abre e que pretendo ver aonde vai dar.

Como leitor, só me resta torcer e ajudar, na medida do possível, para que estes tempos terminem, que as coisas se revertam, que o



país volte a pensar, a dialogar. Como sou muito otimista, acho que estamos passando por um período difícil, mas o mal não vai vencer. O país vai sair dessa. Estou muito triste, durante as primeiras noites sequer conseguia dormir, mas continuo confiante na literatura e esperançoso em relação ao futuro.

**Godofredo** – *Edgard, como alguém que passou boa parte das últimas décadas em outros países, como vê o quadro descrito pelo Castello? Se possível, fale também de sua relação com os círculos literários no Brasil.*

**Edgard** – Concordo inteiramente com a visão do Castello. Outro dado terrível, como sabemos, é que a realidade internacional também se mostra desagregadora. Se em algumas partes do mundo ocorrem avanços islâmicos com características que alguns diriam incompatíveis com a civilização, temos uma nação hegemônica lidando muito mal com esses desafios e, inclusive, criando condições para que esse estado de coisas se manifeste. Houve uma época em que você olhava para os países e via grandes líderes a conduzi-los. Hoje, nossos destinos são administrados por pessoinhas. Como tudo está globalizado, acabamos pegando essas rebarbas. Acho que as condições externas já foram muito mais sorridentes para o Brasil. Isso também está sendo manipulado pela mídia. Mas precisamos compartilhar a lição de otimismo dada pelo Castelo, até porque não temos alternativa.

Como fui para o exterior em 1992 – portanto, apenas um ano depois de lançar *O criado-mudo* –, de certa forma me distanciei dos escritores brasileiros. Eu vinha ao Brasil a cada dois ou três anos, lançava um livro, havia um pequeno movimento, depois eu ia embora e o livro naufragava. Tenho oito romances e três volumes de contos pela Record e pela

Companhia das Letras, no entanto, por força dessas circunstâncias, provavelmente sou o mais desconhecido escritor brasileiro publicado por editoras grandes. Não acho que isso seja completamente ruim, porque me obriga a escrever solitariamente, anonimamente, portanto com muita determinação pessoal. Mas, ao mesmo tempo, pago o preço de não conviver com minha geração de escritores.

**Godofredo** – *Apesar de você viver no exterior, sua obra despertou a admiração de muitos críticos em atividade aqui, entre os quais nosso querido Antonio Candido. Importa-se de contar essa história?*

**Edgard** – Gilda de Mello e Souza viu *O criado-mudo* numa vitrine, achou a capa interessante, pegou o exemplar para admirá-la e percebeu que a orelha era do Carlos Augusto Calil, uma figura fantástica que à época era professor na USP e, antes, havia sido aluno de Antonio Candido. Ela comprou o livro, gostou muito e o deu de presente ao marido, que quis me conhecer pessoalmente. Fui a São Paulo, tivemos um encontro ótimo e ficamos próximos. Candido gostou muito de dois livros meus e fez o prefácio de uma coletânea de contos. Mas foi pura sorte. Gilda podia não ter visto o livro na vitrine ou não comprado. Em outras palavras, tirando um episódio ou outro como esse, fiquei muito marginalizado por morar no exterior.

**Godofredo** – *Mesmo agora, que se aposentou, você continua vivendo nos Estados Unidos. Então conta para a gente: como anda nossa literatura entre os norte-americanos?*

**Edgard** – Infelizmente nossa literatura não tem visibilidade quase nenhuma nos Estados Unidos. O único sucesso recente foi a estupenda

biografia de Clarice Lispector escrita pelo Benjamin Moser, que mereceu capa do “The New York Times Book Review” e, uma semana depois, ganhou uma nova e lisonjeira crítica. Uma acolhida rara, excelente e bem merecida. Agora, você não ouve falar em Machado de Assis, Graciliano Ramos, João Ubaldo (que vendia e parece que não está mais vendendo tanto). Você não lê sobre Edgard Telles Ribeiro, por exemplo. Meu livro sai lá, mas fica pelos blogs e tal. O acesso à dita grande crítica é muito difícil. Enfrentamos, além disso, o problema da concorrência do espanhol, que virou a segunda língua dos americanos. Os escritores colombianos, cubanos e de outros países que falam castelhano penetram facilmente nos Estados Unidos e, quanto a nós, brasileiros, temos de fazer um esforço tremendo para encontrar tradução e achar quem banque. É um processo longo, cujos frutos vão depender bastante de subsídios como aqueles oferecidos pela Biblioteca Nacional, que criou um programa de incentivo às traduções com condições de mudar esse quadro. Mas se trata de um trabalho de longuíssimo prazo e que precisará enfrentar, além dos problemas decorrentes da situação econômica de nosso país, o fato de o livro brasileiro traduzido nem sempre ganhar uma boa exposição, atrair a atenção dos leitores e ser levado devidamente em conta pela crítica estrangeira.

**Víctor Lemus (UFRJ)** – *Edgard, o que você diria do conjunto de livros sobre o período da ditadura publicados no Brasil?*

**Edgard** – Há muitos livros de qualidade feitos de depoimentos de vítimas e de seus parentes, assim como há obras históricas importantes sobre o assunto. São livros pungentes, capazes de emocionar do início ao fim, com um material iconográfico riquíssimo. Comparativamente, há pouca ficção, o que, a meu ver, se deve sobretudo

ao fato de o horror ser abstrato, impessoal. Eu próprio levei vinte e três anos até pensar em enfrentar esse monstro. Como é que você escreve uma narrativa ficcional sobre o nazismo? Produzindo um livro chamado *O leitor*, em que, através do personagem, vê a Alemanha daquele momento. O mesmo se pode dizer do cinema. É possível fazer um filme sobre o nazismo? Sim, você pode realizar, por exemplo, *A Lista de Schindler*. Ou seja, particulariza um personagem em cima de uma determinada situação. Agora, se você não tem a sorte, a inspiração ou a vivência necessária para se atracar com o personagem e transformá-lo em seu fio condutor, fica muito difícil.

Certa vez, li no *The Economist* uma análise sobre a ditadura brasileira em que os militares eram descritos como homens que haviam tirado seu poder de circunstâncias inteiramente fortuitas e que, em condições normais, seriam medíocres, sem espaço na história. A conjuntura específica do momento do golpe colocou em evidência pessoas sem grandeza, como ocorreu no nazismo. Não estou comparando o que aconteceu no Brasil com o nazismo, mas pensando naquilo que, de repente, põe em destaque um sujeito como Hitler, por exemplo. É isso que, voltando ao que o Castello disse, temos de evitar agora, cada qual em sua seara, através de seu trabalho. Porque, se bobearmos, dançamos.

**Victor Lemus (UFRJ)** – *Castello, como é o dia a dia de alguém que produz crítica literária sem parar?*

**Castello** – Um grave problema de quem pratica crítica literária rotineiramente é ser obrigado a ler muitos livros que, em outras circunstâncias, sequer abriria. Você fica um pouco escravo do mercado editorial. Quando chegavam os lançamentos da semana, eu

tinha de pelo menos folhear, dar uma olhada, discutir com a Manya Millen, com mais alguém que tivesse lido ou recebido, para ao final ler inteiramente uns dois ou três. Assim, é inevitável a gente ler muita coisa que não interessa, de que não gosta, sobre a qual não vai escrever. Enquanto isso, sente uma agonia terrível de ver, na própria biblioteca de casa, livros maravilhosos, que sempre teve vontade de ler, mas não leu porque não tinha mais tempo, forças ou neurônios. A rotina do crítico realmente é muito árdua. Uma vez entrevistei o Silvano Santiago no Teatro do Paiol, em Curitiba, e perguntei mais ou menos a mesma coisa. Ele respondeu de uma forma muito direta e simples: “Ah, Castello, é uma vida muito chata”. Não sei se estou tentando me consolar, mas uma coisa que vejo positivamente – se é que há algo positivo nessa história do “Prosa” – é que agora poderei escolher mais minhas leituras. Poderei ler grandes autores dos quais conheço alguns livros e outros que nunca li e sempre tive vontade de conhecer.

**Jorge Neves (UFRJ e Estácio de Sá)** – *Como o crítico José Castello vê o ficcionista José Castello?*

**Castello** – De uma forma muito dolorosa. Você tem que lutar muito para não ser severo demais consigo mesmo. Mas esse não é um problema só de quem pratica a crítica literária e escreve ficção. A crítica não é inerente ao crítico, ela faz parte do próprio trabalho criativo. Ninguém se torna escritor sem se tornar imediatamente, ao mesmo tempo, crítico de si mesmo. A escrita é um processo crítico: a cada ideia que você tem, a cada linha que escreve, sente um Wilson Martins gritando dentro de você: “Isso é horrível! Abominável! Corte, destrua”. Esse Wilson Martins é uma espécie de espírito que domina

a cabeça de todos os autores. Ele está de peruca e usa martelo. É aquele crítico judiciário. É terrível.

**Alexandra Figueiredo (UFRJ)** – *Castello, você acha que a drástica diminuição no número de suplementos literários pode fortalecer a universidade como espaço de produção crítica?*

**Castello** – Quem tem bons estudos sobre isso é a Flora Süssekind. Dos anos 1970 para cá, com o surgimento das faculdades de Letras, a literatura ganhou bastante espaço na universidade. Isso foi bom, mas também pernicioso, porque até hoje muita gente lê mais crítica, história e teoria literárias do que propriamente literatura. Alguns estudaram dez ensaios sobre *Dom Casmurro* e não se lembram há quantos anos leram o romance de Machado. Isso é péssimo, nefasto. Agora, tenho um imenso respeito pela crítica universitária de qualidade, feita por leitores apaixonados, como a própria Flora, Davi Arrigucci, Leyla Perrone-Moisés, Silviano Santiago e vários outros, que são grandes críticos, mas grandes leitores. Não fazem a crítica pela crítica. Neste momento, em que parece que estão empurrando a crítica novamente para dentro da universidade, peço a vocês que, por favor, tratem bem a literatura. Sejam cuidadosos, leiam a ficção e a poesia o máximo que puderem, porque o país precisa disso – não somos só nós.

CHICO LOPES

**“A literatura sempre se alimentou de tipos proscritos, solitários, pobres-diabos, capazes de olhar a sociedade com a impiedade necessária de quem esteve na chuva e se encharcou”**

A produção artística de Chico Lopes se estende por vários gêneros: conto, novela, romance, ensaio, poema, letra de música, autobiografia, tradução, pintura, colagem... Em todos eles, o que parece uma marca forte, uma espécie de fonte de coesão, é o interesse pela figura do pobre-diabo.

Segundo José Paulo Paes, certos romances de Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Graciliano Ramos e Dyonélio Machado fariam parte de uma tradição de representação de pobres-diabos na literatura brasileira. O interesse pelo indivíduo sem nenhuma importância atravessa o tempo, conforme atestam importantes obras de Lúcio Cardoso, Clarice Lispector e Dalton Trevisan, por exemplo. O crescimento contínuo do público de Chico Lopes comprova a atração exercida pelos matizes contemporâneos do pobre-diabo, evidentemente quando trabalhados com sensibilidade.

Nosso entrevistado nasceu na cidade paulista de Novo Horizonte, onde viveu até os quarenta anos. Mas foi na mineira Poços de Caldas que começou a publicar: cinéfilo inveterado desde garoto, acabou trabalhando como programador e apresentador do Cinevideoclube do Instituto Moreira Salles, que editou seus dois primeiros livros de contos, *Nó de sombras* (2000) e *Dobras da noite* (2004).

Sempre interiorano, Chico Lopes atualmente mora na pequena e turística Brotas, onde, graças à quebra de distâncias proporcio-

nada pela internet, se sustenta da escrita, entre produções próprias e traduções, além da participação em eventos e júris literários. Foi da cidade paulista que respondeu às perguntas que lhe mandei por e-mail, nas quais abordo aspectos específicos de sua obra e, em seguida, abro o foco para incluir temas mais amplos, como o mercado editorial brasileiro e a literatura contemporânea.

Como o leitor verá, Chico Lopes é de uma honestidade intelectual a toda prova e se mostra crítico, inclusive, quanto aos mecanismos da indústria cultural. Demonstra consciência de seu lugar como artista em seus relatos das buscas empreendidas em suas diferentes criações, irmanadas por uma paixão pelo campo da estética cuja profundidade nos ajuda a entender o brilho em tudo o que faz.

**Lohanna Machado\***

\* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).



No ensaio “O pobre-diabo no romance brasileiro”, publicado em 1988, José Paulo Paes defende a existência de uma categoria de “romances de pobre-diabo” em nossa literatura. Evocando *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, e *Memórias do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, defende que a categoria não era exclusiva do romance de 30-40, mas não chega a discutir se teria brilhado durante um certo período e, depois, perdido interesse. Já você afirma, em um dos ensaios da coletânea *Um pio de coruja*, de 2015, que suas histórias são tiradas “das esquinas, dos becos, das pensões, das ruas escuras, dos tipos proscritos, de olhares hostis ou cabisbaixos, de Novo Horizonte, de Poços de Caldas, de tudo que vivi e de outro tanto que me permito imaginar”. Sendo assim, você se veria como um solitário revirando temas de outro tempo ou conhece contemporâneos que também dão voz a esses “tipos proscritos”? A despeito da desatenção da crítica e do mercado editorial, o tema continua atual?

Sim, o tema não perdeu a atualidade. Acho, por exemplo, que os problemas do racismo e do jornalismo mercenário, abordados por Lima Barreto em *Isaías Caminha*, só seriam considerados desatualizados por alguém muito desatento. Quanto ao livro de Aluísio Azevedo, não o conheço, portanto não posso opinar. Mas li o ensaio de Paes e o achei muito apropriado. Poderia ser retomado em desdobramentos atuais. É muito instigante e a gente só lamenta que seja curto.

Penso que a questão da atualidade, em obras literárias, é mais ditada por uma crítica de releases preocupada com modas e autores que de repente surgem no cenário ganhando um concurso literário do que com a história da literatura. Atual parece ser sempre “aquilo de que estamos falando agora”, e nada é mais arbitrário. Digamos que um *Dostoiévski*, com sua carga de solitários e pobres-diabos lúcidos como os de *Noites brancas*, *Memórias do subsolo* e outras histórias,

tem mais a oferecer em termos de leitura do mundo, sendo clássico e remetendo a São Petersburgo no século XIX, do que muita coisa escrita no presente. Não temos que nos preocupar com isso de que está se falando agora. O agora é apenas circunstância; a eternidade é o que conta.

Não me vejo hoje em dia como um solitário, mas já o fui, e muito. Aliás, responder a isso equivale a uma confissão redundante sobre a condição humana. A literatura sempre se alimentou de tipos pros- critos, solitários, pobres-diabos, capazes de olhar a sociedade com a impiedade necessária (e também o lírico ressentimento) de quem esteve na chuva e se encharcou.

*Sua literatura chama a atenção, entre outros aspectos, por colocar no centro da cena personagens e ambiências periféricas em relação aos grandes centros, mas sem a perspectiva do exótico. Você acredita que, marcadas dessa maneira pelo interior, suas histórias podem atrair o leitor cosmopolita e high tech, ou qualquer tentativa nesse sentido se mostraria inviável?*

Não acredito que haja um típico leitor “cosmopolita e *high tech*”, que necessariamente se sentiria pouco à vontade lendo sobre a vivência em cidades interioranas. Quando um escritor atinge um mínimo de universalidade, o que tem a dizer interessa tanto ao habitante da Avenida Paulista quanto a alguém do interior do Tocantins. O que é Macondo, de García Márquez, senão a perfeita metáfora do mundo folclórico e limitado do interior temperado pelo fantástico? Fez sucesso mundial e certamente muitos moradores de Manhattan o leram com deslumbramento. Acho que a literatura é maior do que os temas que a frequentam, as modas que a regem de tempos em tempos. Sempre é preciso distinguir o reino dela, atemporal e

de toda parte, do que é meramente discurso da indústria cultural e seus representantes em jornais, revistas e tevês. Não é botando um sujeito a andar de metrô para cá e para lá e olhando o mundo de um edifício de vidro fumê que se terá a exata perspectiva de um mundo universal. Isso é apenas superficial, acessório.

Realmente, procuro me distanciar desse exotismo fabricado, que tenta dar a ideia de que uma literatura interiorana trataria necessariamente de um mundo ingênuo à parte. A super-urbanização do Brasil e a globalização tornaram as cidades do interior parecidas a subúrbios de metrópoles, com características parecidas, com os mesmos defeitos (violência, anonimato, discriminação interclasses e raças). Foi sempre um olhar complacente, de escritores comprometidos com a classe dominante, que tornou o interior uma espécie de refresco ou passeio turístico, cheio de serenidade (serenidade só possível a abonados ou bem aposentados). Luiz Ruffato observou, com razão, que a literatura brasileira ficou exclusivamente urbana, e eu diria que, ao menos no interior do estado de São Paulo, que é o que conheço melhor, nada é exatamente idílico. E as periferias são muito parecidas em toda parte: ninhos de ressentidos, de violência abafada.

*Outro elemento que se destaca em sua obra é a persistência da imagem de duplos constituídos de uma parte “submissa” (sensível, mais intelectualizada, tímida, insatisfeita com sua própria aparência) e de uma parte “dominante” ( máscula, atraente, segura de si, boêmia, mas frequentemente representada em decadência). Ao contrário do que se poderia esperar num primeiro momento, são poucos os contos em que esses contatos resultam em relações de inimizade. Muito mais frequente é a representação desses duplos como “amigos”, ainda que se trate de uma amizade cheia de confli-*

*tos. A parte submissa orbita em torno da dominante, mas cada uma busca na outra aquilo que lhe falta e os resultados são quase invariavelmente negativos. Qual a razão dessa recorrência?*

Eu diria que a pergunta é grande e abrangente demais para mim. O que posso é seguir os ditames de meu inconsciente. Minha infância e minha juventude foram muito marcadas pelo fato de eu me achar pouquíssimo adequado ao mundo masculino que me cercava, invejando os homens “normais”, que seguiam um caminho aparentemente sem dúvidas, de modo que me idealizei também, mas não com muito sucesso. Era muito inibido e contraditório em minhas relações amorosas, sempre oscilando entre o afeto e a hostilidade de maneira muito veemente. Relações tanto hetero quanto homossexuais me davam a sensação de que eu era um neurótico incurável. O amor, as relações íntimas, sempre me despertaram medo ou me deixaram cético (isso é muito claro em *O estranho no corredor*). O mundo da arte me pareceu mais capaz de me satisfazer – e, claro, ao fim ele não passa de um espelho de todas essas contradições.

*Em entrevista ao programa Entrelinhas, da TV CULTURA, você declarou ter grande interesse por personagens como Luís da Silva, protagonista do romance Angústia, de Graciliano Ramos, um “pobre-diabo brasileiro típico”, segundo suas palavras. Naquela ocasião, você estava estreando na narrativa longa, com O estranho no corredor (2012), cujo protagonista é um espécime mais contemporâneo de “pobre-diabo típico”. Nessa novela, disfarçada por um léxico descomplicado e sem meias-palavras, parece-me que sua complexidade se instala na relação conflituosa entre o narrador e o protagonista. O discurso frequentemente se trunca pela intromissão da personagem, que forceja por falar*

*por si. Creio que sua complexidade também resulte da assunção da perspectiva interior, da memória e dos medos primevos. Você diria que há ironia entre as instâncias do narrador e da personagem principal? Qual o motivo da opção pela terceira pessoa?*

Parece-me que *O estranho no corredor* é muito mais uma condenação desesperada do atavismo do que qualquer outra coisa. A mania do personagem do professor (que não tem nome), de anotar suas lembranças, foi um expediente para alternar a terceira pessoa com a primeira de um modo que parecesse verossímil, e faz eco de minha experiência. Sim, há aí uma ironia de intervenção minha: sempre fui de carregar cadernos ou bloquinhos de anotações, o que me valeu até o apelido de “Caderninho” nos bares que frequentava em Novo Horizonte, nos anos 70 e 80. Aliás, é muito um personagem dos anos 80 – eu mesmo – que está nessa novela. Sua fracassada tentativa de se instalar na capital foi uma experiência que tive em 1987, ano da morte de minha mãe. Fui para São Paulo e voltei para o interior com a sensação de que minha vida jamais sairia daquilo. Também fui professor particular de Inglês e tive um amigo bastante parecido ao Russo – Cido Madrugada, boêmio adorável, sem sorte no amor ou na grana, que a vida tragou.

Acho que o professor é bem um pobre-diabo – luta cegamente por sair de sua condição errática e desejaria não ter que fazer opção. Aspira a uma espécie de imobilidade, mas ironicamente a vida o põe num ziguezague constante porque, culto, ele já não tem nada em comum com os conterrâneos nem com a tia, que simplesmente o inibiu para tudo na vida e lhe transmitiu seus medos e limitações. Ele é forçado a se mover, a ser lúcido, a entender – e fugir do que entende. Isso é muito eu, confesso. Vivi num ambiente muito fechado, de horizontes

mentais estreitos, e minha cultura me distanciou dele mentalmente, mas emocionalmente não. A necessidade de exorcizá-lo parece tarefa de uma vida toda de escritor.

Luís da Silva é muito significativo – é o homem do campo (como muitos de nós) que, ao mudar-se para a cidade grande (Maceió, no caso), perde todas as suas referências de honra e família e se afunda num anonimato do qual tentará se redimir por um assassinato “justiceiro”. Tenho o personagem na mais alta conta e um grande respeito e admiração por toda a obra íntegra de Graciliano.

*Até o presente, sua obra não ficcional se faz de dois volumes de ensaios fluidos, pessoais, ditados por um leitor voraz, não por um crítico com preocupações acadêmicas. Os autores e textos citados revelam uma mente aberta, que trafega de clássicos incontestáveis como Proust e Dostoiévski a Patricia Highsmith e H. P. Lovecraft, estes últimos nomes bastante controversos nos estudos literários. O cinema, tema de seu primeiro livro de ensaios, Na sala escura (2014), é uma presença frequente também em Um pio de coruja (2015), que privilegia a literatura. O contrário ocorre entre os textos sobre cinema, nos quais você frequentemente evoca a literatura, como quando, por exemplo, comenta livros que originaram filmes. Essas características de seus ensaios marcariam uma discordância em relação à maneira como se escreve sobre literatura dentro da academia?*

Gosto muito do formato ensaio, mas, como sempre escrevi os meus para a internet, revistas e jornais, ajustei-os a um público não necessariamente acadêmico, embora não tenha me sentido em nenhum momento aliado à natural vocação massificadora da indústria cultural, que, aliás, critico sempre que necessário nesses

mesmos ensaios. Mas não tenho formação acadêmica, simplesmente fui seguindo meus instintos de leitor assistemático, lendo muito, com prazer, autores os mais diversos que se aproximassem de minhas paixões, o cinema e, claro, a literatura. Sempre gostei de um tipo de ensaio como, no caso do cinema, dos críticos Sérgio Augusto e Amir Labaki, no Brasil, de Pauline Kael e Andrew Sarris, nos Estados Unidos, e de François Truffaut, na França, influências visíveis. No caso da literatura, diria que sempre gostei da forma como Edmund Wilson aborda autores e livros, mas, no Brasil, citaria Antonio Candido, Gustavo Meyer e muitos outros recentes, como Alcir Pécora. Não me sinto comprometido com uma visão acadêmica, por isso gosto de seguir essa linha assistemática, intuitiva, que sempre foi a minha, donde essa mistura de alguém como Proust (para mim, até hoje, o maior de todos os escritores, o meu mais querido) e Lovecraft, um caso excêntrico na literatura de terror, muitas vezes subliterato ou simples imitador de Poe, como dizia Jorge Luis Borges, que não deixou de admirá-lo pela dimensão fantástica, delirante, de seus contos. Patricia Highsmith é outro caso parecido – gosto da atmosfera de seus contos e, aliás, me rendo com frequência ao prazer da literatura policial, lendo muito Ruth Rendell e outros autores do gênero. Creio que por ter sido sempre um leitor solitário, isolado nas cidades do interior onde vivi e onde os grupos literários e as influências acadêmicas não poderiam exercer peso algum, me vi totalmente livre para ir lendo tudo que quisesse, como bom rato de bibliotecas públicas e particulares, de maneira volúvel, eu diria. Mas o tempo me levou a fazer certas eleições e hoje acredito que sei muito mais a respeito de mim mesmo como leitor do que em meu passado de devorador difuso de livros.

*Em entrevista a Daniel Souza Luz, para a revista Verdes Trigos, você afirmou não ter a menor intenção de ser agradável e que se via como comercialmente inviável. No entanto, a despeito de inúmeras dificuldades, das econômicas às de posicionamento, seu público se solidifica e nos últimos seis anos você tem mantido um ritmo de publicação bastante expressivo.*

Acho, em princípio, que, quando se escreve ficção, pensar em ser agradável ao leitor é muito restritivo. Isso não deve vir como um *must*, na frente de tudo (e acrescento que ninguém tampouco pensa *a priori* em ser desagradável, embora muitos se empenhem em parecer grotescos para agradar a públicos específicos). Sei que não estou apresentando personagens fáceis, unidimensionais, ao público, mas também não me agrada complicar demais – dou por “complicar” a necessidade, que vejo em certos autores jovens, de “entortar os textos”, à maneira joyciana, “fragmentária”, para serem melhor aceitos. Creio que os artifícios, quando exibidos, não são muito bons para a leitura – e aí quase sempre me coloco na posição daquele leitor ideal que aprovaria ou não o que estou escrevendo, e penso que é preciso uma boa dose de amor, digamos, naquilo que pode ser claro sem deixar de ser provocador ou complexo. Gosto da naturalidade e não gosto de enxergar as costuras da prosa – penso mais é no ideal da fluência, sem que isso implique ser raso. Por vezes acho que as dificuldades enfrentadas pela literatura contemporânea junto ao público se devem a uma boa dose de pedantismo ou obscuridade e vagueza deliberada dos autores.

Contudo, não faço nenhuma defesa da facilidade, da escrita opaca e sem ressonância alguma na psicologia, da estética que os editores comerciais parecem considerar a ideal para o momento. Não quero é complicar por complicar, para que digam que tenho um estilo



repleto de esoterismos teóricos e deitem considerações esdrúxulas sobre coisas que não seriam aquelas que eu queria fazer, ao começar a escrever.

Mas, quanto a ser “comercialmente inviável”, tenho certeza (já me disseram isso) que não sou tônico nem otimista e que meu pessimismo e meus finais geralmente “em aberto” perturbam os leitores. Penso que incomodo mais pelo conteúdo do que pela forma, ou, melhor dizendo, pela atmosfera, por certa dramaticidade visceral com que gosto de lidar. Não sou inovador na forma e, se sou, quando sou, isso também não é premeditado.

Quanto a ir publicando, encontrei editores compreensivos, que têm me dado força para seguir com uma literatura que sei bem que conquista adeptos leais, mas não numerosos. Tenho me surpreendido com leitores que me parecem bem armados teoricamente, e alguns apontando coisas que eu nunca teria visto em meus escritos. Na verdade, isso é maravilhoso, é o melhor da vida literária: capturar esse interesse do leitor, perceber que ele se esforça por penetrar em nosso mundo e pode nos enriquecer de um modo sempre imprevisível. Por isso mantenho um diálogo aberto pela internet.

*Uma pesquisa realizada a pedido do Sindicato Nacional dos Editores de Livros e da Câmara Brasileira do Livro apontava uma recessão no mercado editorial em 2014 e, segundo Marcos da Veiga Pereira, presidente do SNEL, o ano de 2015 aparenta ter sido até mais difícil, embora ainda não existam pesquisas conclusivas. Há alguns anos você optou por dedicar-se exclusivamente à escrita, seja pela via autoral ou pela via da tradução, o que sempre foi, e continua sendo, uma atitude corajosa numa sociedade capitalista. Como está sendo essa experiência? Viver da escrita é uma espécie de vida de pobre-diabo?*

É, eu não negaria que haja muito de pobre-diabice nessa nossa profissão, sempre mais maldição que profissão, sempre mais amadora que realmente profissional, sempre desdenhada ou colocada numa espécie de pedestal de vaidade otária, pois o vaidoso tem mais é que arder: pagará caro por tudo que seus “admiradores” dizem a seu respeito.

Digamos que houve em mim um natural desajuste com as profissões comuns e uma antiga aspiração de estar onde a arte estivesse, de ser artista de algum modo. Não pude ser músico ou cantor, o que gostaria de ter sido, e, desde menino, fui me dando bem com o desenho, a pintura e a escrita. Como tudo isso aconteceu num contexto de pobreza, de cidade do interior onde a ignorância sempre reinou e exigiu de quem fosse diferentes explicações diárias e minuciosas por sua opção incompreensível, nada mais natural que a atitude fosse camicase. Tudo que posso dizer é que o desejo de fazer arte em mim sempre foi tão forte que me dispus a engolir todos os sapos possíveis para fazer aquilo de que gostava. Uma vocação apaixonada para não ganhar dinheiro (rs).

Sobre esta crise editorial, o brasileiro não lê, e a impressão que se tem é que provavelmente os poucos que liam estão lendo cada vez menos. Vai-se à casa das pessoas, mesmo as de uma classe mais abastada, e não se avista uma estante nem com reza brava – o que há são televisões, e cada vez maiores. Creio que as políticas de divulgação da leitura mais enchem bibliotecas públicas e fazem demagogia eleitoral do que outra coisa – os beneficiados por elas se manifestam pouco, ao que parece. Há uma espécie de fetichização ingênua do objeto livro, que mal disfarça uma profunda ignorância dos mecanismos da indústria cultural – como se livros fossem sempre nobres! quanta leitura ruim ou degenerada não há por aí!

Ser tradutor é ser uma engrenagem da indústria editorial, e não das mais valorizadas. Mas ao menos significa remuneração e, para um escritor, um trabalho próximo àquilo que ele já ama: a ficção, sua ficção, que nunca lhe dá dinheiro – pelo contrário: dá-lhe gastos e elogios que não pagam contas. Osman Lins matou essa charada admiravelmente no livro *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. Somos aquele eterno pobre-diabo do romance *O feijão e o sonho*, de Orígenes Lessa, aliás, injustamente esquecido.

*Apesar da alegada crise editorial, 2015 foi um ano agitado pela publicação de três obras importantes: seu primeiro livro de ensaios sobre literatura, Um pio de coruja, seu primeiro romance, Corpos furtivos, e uma caprichada edição de sua tradução de Os papéis de Aspern, de Henry James, todos pela editora Penalux. Como tem sido a recepção dessas obras?*

Creio que *Um pio de coruja* foi muito bem compreendido. Uma porção de leitores, entre eles escritores já publicados, apontaram ensaios que disseram ter enriquecido sua percepção de certos temas. Não era outra coisa que eu queria – sinto-me um apaixonado que quer compartilhar sua paixão, ainda que ela pareça muito peculiar.

Quanto a *Corpos furtivos*, é um projeto antigo que durante muito tempo caminhou junto com a novela premiada *O estranho no corredor*, da qual tinha a mesma extensão, mas foi se estendendo e tomando a forma de um romance, devido ao número maior de personagens e situações e ao arco narrativo. Queria muito escrever essa história e obstinei-me em escrevê-la e reescrevê-la quantas vezes sentisse necessário, apesar da maneira com que várias vezes ela foi rejeitada por editores. Cumpri certo calvário com ela, mesmo depois de ter sido premiado com um Jabuti. Não a senti

muito compreendida, e houve até uma editora importante que me disse algo curioso: “O pessoal (?) não aprovou, mas eu adorei. O título é ótimo. A história é muito forte. Mas não é um livro comercial...”. Bem, fui procurar outras. “Não tem potencial de comércio”, foi sempre isso que alegaram, junto com as negativas. Para mim chega a ser elogio, devido à atual inversão de valores na literatura – parece que as virtudes todas de um texto mais conspiram contra do que colaboram para sua publicação. Não desanimei e nem desanimaria por tão débil argumento, e acredito que isso me fez aprimorar ainda mais o romance, que hoje me agrada mais que no passado. Os editores na certa não sabem que acabam fazendo um bem indireto deixando os originais ficarem conosco tanto tempo (rs). A recepção tem sido boa também, e vem de muitos tipos de leitores, o que me faz pensar que essa objeção ao que pode não ser “comercial” é míope: ninguém sabe direito o que o público quer, e não é massificando-o que se achará o segredo de sua receptividade, pois o que é ruim ou extremamente concessivo não é necessariamente o que dará certo.

*Os papéis de Aspern* também foi bem recebido, e é a segunda tradução que faço de um livro de Henry James (a primeira foi *A volta do para-fuso*, em 2004). Bem, sou suspeito para falar, porque adoro James e seu estilo alusivo, elegante, oblíquo demais, como se diz, que pode tanto seduzir quanto afastar leitores. Li vários livros seus, sempre com prazer, e me interessei muito por sua vida também. Aliás, tenho queda por biografias, o que uma amiga minha chegou a criticar, porque acha que o gênero não tem a devida autoridade, que se nutre de fofoca e comercialismo. Mas me interessam, sobretudo, biografias de escritores, diretores de cinema, artistas. Celebidades da política e outras me dão calafrios.

*É possível que essas rejeições editoriais a Corpos furtivos tenham se dado por uma resistência social, da qual as editoras são apenas um reflexo, em ver a mulher representada como ser sexual, ativamente desejante, desidealizado etc.?*

Creio que as rejeições podem ter vindo um pouco disso, sim. Minha personagem, Eunice, vive aventuras sexuais desprovidas do glamour demagógico do tipo *Cinquenta tons de cinza*, os homens que ela conhece e enfrenta são mais crus, mais reais, seres humanos que cheiram e fedem. Disse várias vezes que não é um livro lisonjeiro ao sexo masculino e não me espanta que até aqui ele tenha sido recebido melhor por mulheres.

Isso me colocou numa situação curiosa como autor, mas vou lembrar que grandes personagens femininas da literatura universal, como Anna Karenina, Madame Bovary, Isabel Archer (do *Retrato de uma senhora*, de Henry James), Capitu, de Machado, Adrienne Mesurat, de Julien Green, Eugênia Grandet, de Balzac – para lembrar algumas –, foram criadas por homens. Criações por vezes mais matizadas e verossímeis que as criações de escritoras femininas quando estas se comprometem demais com a ideologia feminista e se esquecem que a arte é um território acima disso, que lida com as ambiguidades do que é real.

Eu me meti na pele de Eunice, por assim dizer, e acho que entendi perfeitamente o romantismo deslocado dela, bem como as cafajestadas de seus amores (alguns apenas patéticos). Mas devo acrescentar que acho os escritores suspeitos demais para julgar suas criaturas. A literatura não raro escapa do controle consciente para áreas menos definíveis, menos aparentadas ao ego social que o escritor sustenta. É por isso que o olhar do leitor é que acaba sendo o melhor juiz.

*Recentemente o Estadão publicou uma reportagem intitulada: “Escritores premiados começam a procurar os selos menores”. Sua trajetória inclui a publicação por uma editora de grande visibilidade como a Editora 34 e o recebimento daquele que talvez seja o principal prêmio literário do país, mas seus últimos três livros foram publicados pela iniciante Penalux, uma das editoras referidas pela matéria. Qual sua percepção desse movimento de escritores de atestada qualidade literária em direção às editoras de pequeno e médio porte?*

É uma tendência natural. Creio que as grandes editoras devam estar mais atentas aos originais que recebem e rejeitam (não falo apenas pelo meu caso, mas pelo caso de outros escritores que conheço) e suponho que nem leiam com cuidado. Estou certo que o tempo corrido e a delegação de leituras a terceiros produzem distorções. É claro que, rejeitado pelas grandes, que às vezes pedirão ajustamentos concessivos e vulgarizadores demais em seus textos, o escritor que quiser manter sua integridade acabará procurando as pequenas. Se tiver a boa sorte de encontrar gente cuidadosa como a Penalux, a Patuá (onde publiquei meu livro de poesia *Caderno provinciano*), tanto melhor. Prevejo, aliás, que todas essas editoras hoje em dia vistas como pequenas acabarão impondo seus nomes no mercado mais depressa do que se imagina. Acho que nada impede que cresçam, pois vêm arrebanhando um bom número de autores que não ingressam no *mainstream* por pura miopia deste.

*A carreira de escritor veio tardiamente, considerando que, desde a adolescência, foram a pintura e o cinema que mereceram sua dedicação enquanto estudioso e produtor (como crítico, no caso do cinema). Recentemente, uma pintura sua foi capa do livro de poesia *Bar imaginário*, de Paulo*

*Gonçalves. A cada pausa entre uma nova empreitada literária como escritor ou tradutor, aparece um novo quadro, em prova de que esse interesse permanece. Em seus quadros, destaca-se a similitude com ambiências e personagens de sua obra literária. Também surpreende a insistência na representação de pássaros. Quais seriam suas principais inspirações e procuras nas artes plásticas?*

A pintura foi minha primeira aventura em arte, pois, quando menino, já desenhava muito, criava meus próprios gibis (rs) e vivia fascinado por lápis de cor e cadernos de desenho. O primeiro caderno que fiz, aliás, foi uma cópia de um álbum de passarinhos, tendo o cuidado de reproduzi-los com total fidelidade e ainda colocar seus nomes científicos (!), tais como eram apresentados no tal álbum. Frequentei uma escola de pintura para aprender os rudimentos de tinta a óleo, pincéis e fabricação de telas, já impressionando a professora, pois cheguei sabendo desenhar. Eu era assim, um menino com um pé nos quadros e desenhos e outro no cinema de minha cidade. Mas também escrevia, e ganhava elogios por minhas redações nos colégios. Só que a literatura acabou se desenvolvendo muito mais tarde, como você observou, e, curiosamente, foi tomando o espaço de todo o resto. Demorei muito a estreitar em livro publicado (só em 2000, já aos 48 anos, com o livro de contos *Nó de sombras*).

Fui descobrindo os pintores de quem gostava através de leituras, de livros de arte, de um amigo ou outro que desenhava e pintava, em conversas informais. Fiquei apaixonado pelo expressionismo, a princípio, Munch e Van Gogh, e depois pelo surrealismo de Magritte, Ernst, De Chirico. E os pássaros seguiram sendo onipresentes em meu trabalho, que foi tomando um aspecto muito pessoal, depois de muita experimentação e hesitações.

Fiz algumas exposições e senti que o público respondia bem às minhas inquietações.

Creio que faço uma pintura-devaneio, com um forte pé na poesia e, às vezes, no cinema (não raro faço colagens de cartazes, cenas de filmes e rostos de atores nos muros das paisagens que pinto). Às vezes ela se aproxima tanto da literatura que dá certo casá-las, como no caso do livro que você citou, *Bar imaginário*, que li no original e achei que tinha eco num quadro que já havia pintado, chamado *Bar da esquina*. De fato, acabou servindo muito bem, creio, como capa.

Adoro a pintura. Não tenho muito tempo para ela, mas, sempre que posso pintar, me sinto feliz. A mesma alegria do menino pobre que, com uma caixa de lápis de cor de seis cores apenas e folhas precárias de cadernos de desenho comprados em armazéns (na época não havia isso de supermercado), aprontava das suas. Nisso, como no resto, sempre mais autodidata do que outra coisa.

*A coletânea de poemas Caderno provinciano (2013) surgiu após a publicação de três livros de contos, uma novela e uma autobiografia. Já conhecido como pintor e prosador, você surpreendeu o público com mais essa faceta. A repercussão, aliás, foi bastante positiva, tendo o livro figurado como finalista no prêmio Portugal Telecom. No entanto, ao Caderno provinciano seguiram-se os ensaios e o romance. Podemos esperar outro livro de poesias? Como se dá esse trânsito?*

Esse trânsito é um pouco complexo porque, quando comecei a escrever, o que fazia (para amigos) eram letras de música popular, poemas (tempos do tropicalismo, pelo qual eu andava fascinado). E, quando publiquei meus contos e meu romance, já havia escrito dois livros de poemas, que foram se transformando no *Caderno provin-*



*ciano* e no segundo, que publicarei, sim, embora não saiba quando. Desse modo, posso afirmar que primeiro fui (ou tentei ser) poeta. Mas ambicionava demais ser prosador, o que foi um caminho muito mais árduo. Rasgava todos os contos e novelas que produzia, estava sempre insatisfeito (isso explica minha estreia aos 48 anos).

Hoje em dia raramente escrevo poemas. Meu caso parece complicado por um fato simples: produzi a vida toda, mas apenas nas últimas décadas pude começar a revisar e publicar, de maneira que é toda uma obra que foi mantida submersa. O que acontece, nesses casos, é que parecemos prolíferos demais em livros e às vezes somos criticados por isso. Em meu caso, então, o trânsito entre gêneros parece indicar volubilidade, mas isso é só preconceito: quando se lê o que escrevo, seja sobre cinema, literatura, seja conto, novela, romance, ensaio, poema, creio que há uma identidade muito precisa, uma certa cara minha, que assumo conscientemente.

Voltando ao trânsito entre gêneros, há também um aspecto que me parece curioso: existe certa afinidade entre poesia e conto, o que talvez explique eu ter começado a publicar meus livros em prosa por este gênero. Sempre procurei, através da prosa, uma atmosfera poética, na qual se veem influências da pintura, do cinema. Pensava em termos de histórias curtas devido à condensação, à densidade estética que podem atingir. Nesse ponto creio que o conto pede uma concentração de linguagem, de atenção, de beleza, que é muito próxima à poesia. Talvez eu tenha continuado poeta, só que por outros meios.

Você perguntou dos pássaros ao falar da pintura e acrescento que quem reparar na constância de pássaros em meus quadros e ler meus livros todos notará que eles frequentam muito meus contos (tanto que meu primeiro livro, *Nó de sombras*, teve capa feita pelo artista plástico Manu de Almeida em cima do conto “Uma das mil noites”,

em que há um canário no corredor de uma pensão que canta toda vez que a luz dele é acesa; o pobre pássaro e a lâmpada torturante estão lá). Um de meus contos mais amados chama-se “Certo pássaro noturno” e está no *Hóspedes do vento*, meu terceiro livro de contos. E no meu segundo livro de poesia (do que ainda não posso falar muito) há toda uma seção voltada para os pássaros.

# RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS  
DE FICÇÃO E POESIA



## Poesia e retenção

*Um teste de resistores*, de Marília Garcia

Maurício Chamarelli Gutierrez\*

Há muito a dizer sobre a poesia e(m) *Um teste de resistores*, o mais recente livro de Marília Garcia. Talvez porque o livro pareça falar bastante de si, da poesia, da escrita e da vida de poeta. Ou, mais precisamente, porque essa poesia, em grande parte narrativa (ou performática), tematiza e encena a si mesma e a seu entorno: a leitura, os modos de feitura, de circulação editorial e de crítica da poesia na atualidade. Mais do que solipsista, no entanto, esse gesto se quer convidativo: como se alguém nos abrisse a oficina e nos convidasse à visita, à observação do escrever, dessa escrita que se faz sem se distanciar de seus modos de fazer.

Como um todo, o livro é atravessado por figuras de deslocamento desacelerado; motivos que desenham, aqui e ali, um trânsito que se retém sem se deter, um corpo que não se desloca na velocidade ou não funciona da maneira esperada, uma passagem que não é livre de cesuras, de fricção ou atrito. Nos casos mais concretos, trata-se da própria poeta retida no aeroporto, em alguma viagem, por conta de um festival ou leitura internacional de poesia: em “Você chorou em Bruxelas?”, a viagem atrasada por alguns dias por uma burocracia inesperada; ou ainda a retenção no embarque, em “No aeroporto de

\* Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Schönenfeld de Berlim”, por conta da proibição de levar uma sacola de mão no voo. Em outros, momentos, a retenção surge de algum atrito social, como o escândalo da senhora portuguesa diante do pedido por suco de mamão, uma fruta tropical, em um país de clima temperado (“Na 19ª edição da meia maratona de Lisboa”); tais atritos dão vazão mais de uma vez a certa inabilidade social que a poeta se atribui e que leva as marcas dessa mobilidade dificultada: “uma situação dessas me deixa sem saber / como andar ou me mexer / tento sorrir para escapar do mal-estar” (“Uma mulher que se afoga”). É ainda esse motivo que se encarna nos poemas que tematizam algum episódio de tradução de um poema da própria autora. Aqui, no trânsito friccionado de uma língua a outra, nessa passagem e no que se passa aí, entre as línguas, produz-se um excedente que abre sentidos até então imprevisíveis em suas próprias palavras.

Falaríamos, talvez, em um *tropismo negativo* tematizado pela poesia de Marília: o que interessa não é tanto o estímulo externo que acelera o crescimento ou o movimento (caso mais habitual do fototropismo: a planta que se desenvolve na direção da proveniência de luz solar), mas aquele que os desacelera, os retém, os leva a resistir – temporária ou minimamente – ao deslocamento. O que vem à tona aí é uma dinâmica (ou uma dialética não seletiva ou exclusiva) entre ir e se deter, continuar e parar; ou ainda, para dizê-lo em outra língua (e deixar friccionarem as línguas), entre *ça marche* e *ça ne marche pas* (lembrando que, em francês, *ça marche* pode se dizer em contextos em que o movimento não esteja presente).

Um dos poemas mais marcantes do livro, “blind light”, confere a esse motivo do trânsito retido uma nuance bem diversa. Aqui, a retenção surge da cena do filme *Pierrot le fou*, de Godard, em que, em meio a um diálogo, o protagonista se endereça ao espectador,

interrompendo brechtianamente a progressão dramática. Sobre isso, diz Marília:

esse curto diálogo de *pierrrot le fou*  
 contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*  
 de algum modo essa menção ao espectador  
 fura o filme e insere nele uma espécie de  
*corte*  
*interrupção* que dá a ver mais concretamente  
 a dimensão da *montagem* no cinema  
 a mídia que poderia passar despercebida  
 no produto final  
 irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo

Aqui, a fricção que fura o fluxo do filme revela algo que parece central na leitura de *Um teste de resistores*: o gesto de abrir a oficina, falar da poesia para dar a ver o processo de sua feitura. Esse é, de certa maneira, o foco de “blind light” e uma das entradas mais convidativas da reflexão sobre a poesia no livro.

A oficina se abre em mais um sentido e o motivo se encarna agora em uma reflexão sobre as formas de circulação ou marginalidade da poesia na sociedade contemporânea. Primeiramente em “Ztaratztaratsztaratztaratztaratztaratztaratz”, onde o convite para ler poemas de Zuca Sardan em um evento envolvendo poetas atuais e marginais abre espaço a uma referência à discussão, frequente na cena atual, em torno das recentes reedições destes últimos: de livros artesanais de circulação parca ou nula, as obras de Cacaso, Chico Alvim e Chacal saltam para belos e cuidados volumes em capa dura, que passam a circular com tiragem comercial. O problema se for-

mula, mais uma vez, entre circulação – troca acelerada na lógica de compra e venda, da qual se lamenta certo discurso parafraseado no poema – e margem – resistência, reserva, artesanaria autônoma, porém inacessível. A saída acena para a manutenção do impasse entre os dois polos a partir da incorporação da margem do poema (“as linhas tipográficas que servem de / moldura e divisória para os poemas”: o *ztaratztaratsztaratztaratztaratztaratztaratzt*) à sua leitura:

queria trazer o zuca para perto lendo um texto de agora  
 que incorporava a margem do texto ao texto  
 transformando essa margem  
 ztaratztaratsztaratztaratztaratztaratztaratzt era possível amar  
 os marginais lendo um livro com tiragem comercial  
 feito por uma editora de circulação

Em seguida vem “Uma mulher que se afoga”, feito em torno do episódio em que, em uma viagem a Cuba, a poeta tenta adquirir uma revista de poesia cuja venda foi proibida pelo governo. A ressonância política do motivo é reforçada quando, em meio às peripécias para conseguir a revista, Marília se vê acossada por apitos policiais, até ser avisada de que ali era a embaixada americana em Cuba e “ninguém pode ficar parado / na frente da embaixada americana em cuba”; que precisa “andar rápido se não quiser / ser detida”. O jogo entre duas constrições é claro: por um lado, a revista *Orígenes* não pode circular senão clandestinamente em Cuba; por outro, não se pode “parar um pouco e olhar o mar”, se esse mar estiver diante da embaixada *americana* em Cuba. De um lado, a *censura* totalitária dos discursos e, do outro, o apagamento das *cesuras* (identificadas à sociedade democrática espetacular, onde a circulação excessiva de discursos e imagens gera imobilidade social).



A mesma figura retorna em um poema fulcral do livro, “A poesia é uma forma de resistores?”. Aqui, mais uma vez, a cena da escrita e da vida de poeta: a partir de um mal funcionamento – a resistência do chuveiro elétrico que queima –, retorna à memória da poeta uma pergunta feita pela crítica de poesia Celia Pedrosa (pergunta que, na ocasião, a poeta tampouco pôde responder).

nós falamos sobre a resistência  
da poesia mas nós não falamos sobre a pergunta que me fez  
a celia pedrosa e que eu não pude responder  
ontem ao ouvir a palavra resistência  
do chuveiro lembrei da mensagem da celia pedrosa  
a poesia é uma forma de resistência?  
sempre por definição? ou apenas  
em determinados contextos sociais políticos culturais?

Aqui tem lugar o que me parece ser uma curiosa inversão. Primeiramente, a partir da função autocompletar do Google, em que a poeta digita, letra por letra, a pergunta da crítica, cesurando a questão, quebrando-a; nessa fissura, o desespero antecipatório da máquina completa a cada vez a frase e abre, na pergunta, o que ela não pergunta ou antecipa, o inesperado na pequenez de uma formiga – a pequenez da poesia, de sua resistência ou ainda da pergunta, de toda pergunta, na qual surge o que nela há de senso comum e de jargão (o que há de *autocompletável*):

a poesia é  
a poesia é uma formiga  
a poesia é uma forma de

a poesia é uma forma de resistores  
a poesia é uma forma de resistência  
a poesia é uma forma de resistência ao sufoco do momento  
a poesia é uma forma de resistência aos discursos dominantes

Em segundo lugar, e com mais força, uma nova luz sobre a pergunta é lançada, agora pelo episódio do chuveiro:

ontem ao queimar o chuveiro  
descobri que a resistência transforma  
a energia elétrica em energia térmica  
que a resistência ocorre quando um conjunto de elétrons  
encontra dificuldade para se deslocar  
isso é                      a corrente encontra a resistência  
e ao encontrar a resistência      se transforma em calor  
isso é chamado efeito joule  
ontem quando a resistência do chuveiro queimou  
fiquei me perguntando se a poesia  
é uma forma de resistores  
o objetivo da resistência é gerar calor  
mas às vezes o calor é excessivo  
como nos circuitos elétricos  
eles precisam de ventiladores ligados  
vários ventiladores em cima da resistência  
para equilibrar o circuito

Esse é, sem dúvida, o grande momento no livro da formulação de uma poética dos trânsitos retidos. E o jogo não excludente entre movimento e retenção é patente entre, por um lado, o fluxo que

se desacelera e se aquece e, por outro, a parada total que superaquece e queima a resistência.

O crucial, no entanto, está em outra parte; trata-se da inversão que me parece se operar na expectativa da pergunta: em certo sentido, ainda estamos habituados a escutar nessa “resistência da poesia” algo da ordem de uma reserva negativa, de um recuo ou de uma recusa, inclusive ao movimento (*não passarão!...*). De alguma maneira, a resistência metaforiza habitualmente uma intransitividade, algo da ordem da guerrilha, ou desenha, ainda, a imagem de uma defesa de território: a poesia resiste, sobrevive, ou existe *ainda, contra* os discursos que se sobrepõem a ela ou que formulam e reformulam continuamente sua morte ou desaparecimento...

Se essa ideia pode ser profícua para pensar outros contextos atuais e, eventualmente, inclusive o da poesia e da arte, certamente reedita a metáfora bélica (na qual a *vanguarda* se torna *trincheira...*), correndo o risco de tornar a poesia um discurso entre (e em combate com) outros, mas, ao mesmo tempo, com lugar previamente determinado e identificado para ela. Ora, a hipótese de *Um teste de resistores* inverte a *resistência da poesia* em retenção e aquecimento do fluxo discursivo. Assim, o que interessa nessa poesia e em sua resistência não é resistir em si, sendo o que é, dizendo o que diz, tampouco somente circular, mas fazer resistir algo que passa, conter um fluxo e aquecê-lo: cortá-lo para que se veja nele o discurso mesmo (e, portanto, menos *dizer algo* do que inserir cortes e cesuras naquilo que (se) diz), manter-se no limiar em que o fluxo ameaça se interromper, atentar ao instante em que ele se detém para em seguida continuar – o que se passa quando não se é capaz de responder a uma pergunta.



## Poesia em transe

*Pig brother*, de Ademir Assunção

Pedro Alegre\*

Existe certa tradição na poesia, que remonta a Baudelaire, segundo a qual, no tumulto das ruas, e não em outro lugar, a literatura constrói o sentido de sua vocação. Pode-se dizer, inclusive, que tal impulso acontece apenas para que não se perca o nexos, muitas vezes esquecido, entre o que se escreve e o que se vive, isto é, o que há de autêntico entre a arte e a vida. O momento em que o poeta encontra sua linguagem no turbilhão das ruas evidencia dois fatos: o primeiro, que funda a literatura moderna, é a crise do lugar do poeta e de sua arte; o segundo, talvez bastante profundo, a crise da própria palavra, sua capacidade de conferir sentido às coisas. O que procura, então, imerso na vida cotidiana das grandes cidades, o poeta?

No Brasil, João do Rio, aquele que buscou revelar a alma encantadora das ruas, certa vez disse que se tem “todos os horrores e todas as delícias do mundo sentindo uma rua”. O poeta moderno, ao se ver no meio de uma metrópole mundial, entende profundamente os abalos que isso acarreta em sua linguagem. Desde o século XIX, a vida urbana das cidades suja a arte e a literatura de sua precária condição. Assim, ao publicar seus poemas em *Pig brother* (2015), Ademir Assunção retorna a esse lugar para principalmente nos lembrar dele. O que essa poesia teria a nos dizer? Talvez três

\* Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

coisas: uma lição sobre a arte, outra sobre nossa vida atual e uma última que nos lembraria de que maneira arte e vida pertencem a um só movimento.

Se os poemas de Ademir Assunção compõem uma versão própria dentro dessa tradição que encontra diretamente na vivência das ruas o alimento autêntico da poesia, isso ocorre de maneira singular, tendo em vista a natureza contraditória dessa mesma tradição. Ao que parece, ela se constitui ao negar qualquer tradição possível, tanto em seu nível formal quanto, principalmente, em seu conteúdo. Trata-se, portanto, de uma tradição de escrita que aceita apenas a intensidade de uma experiência vivida na ferida exposta do mundo. A partir de um mergulho na realidade é que se pode pensar o poema, nunca a partir de modelos canônicos determinados pela cultura oficial.

Isso nos leva à primeira lição, que diz respeito àquilo que entendemos por literatura. No livro em questão, a vida tal como é percebida em sua vivência direta determina o arsenal do poeta. A poesia se faz na rua, nos instantes em que vivemos e que, na normalidade cotidiana, parece nos fugir. O poeta é vivente e observador, vítima e sujeito dos crimes e aturdimentos que, assim como nos jornais, preenchem nossa vida comum. Assim, o material que compõe a poesia não difere do impacto que presenciamos todos os dias. Ademir Assunção parece forjar uma poesia um pouco distante dos ideais estéticos (sem abandonar o poder de construção da linguagem), para melhor penetrar na cotidianidade caótica que é viver numa grande cidade brasileira. Uma poesia pensada como estética cede lugar a uma escrita delirante, sujeita aos caprichos e movimentos radicais da experiência que podemos colher ao vagarmos perdidos nas ruas do mundo. O poeta, como manda a boa tradição, é um ser errante,

de versos igualmente tortuosos, um andarilho cujo destino final (a própria existência) já se encontra ausente.

De que realidade tratam, então, os poemas de *Pig brother*? Talvez de uma muito próxima dos horrores de que falou João do Rio. Um mundo cujo curso acabou por gerar para os homens uma fragmentação infinita, pautada por sentimentos confusos de desespero, violência e aturdimento. A realidade se tornou expressão de uma vida irreal, em que o espetáculo organizado pelo modo de vida baseado nas formas econômicas do capitalismo industrial rendeu uma completa dissolução daquilo que entendemos por humano. Nosso senso do que é real se perde numa caótica rede de relações dispersas, ordenadas apenas pela dor de uma vida fantasmagórica nos ermos não localizáveis do mapa geral das cidades. A cartografia do desespero é a realidade em forma de golpes de sensações que, num mecanismo infinito, marcam nossa experiência fora do lugar e fora de nós mesmos. Dessa forma, a rua, como cenário, ultrapassa uma situação externa ao homem. O que temos, na verdade, é o delírio das massas humanas como objeto palpável ao olhar atento. Na rua não estão homens que passam, mas seus próprios desejos em convulsão.

Ademir Assunção trata, de maneira particular, não apenas do espetáculo que se tornou realidade, conduzido pelo mundo do consumo e da comunicação de massa, mas do espetáculo por trás do espetáculo, isto é, aquilo que gostaríamos de ignorar e que, no entanto, existe depois que desligamos os computadores e televisores, depois que o holofote se apaga e restam apenas as imagens vestidas de uma maquiagem borrada. Os bastidores do submundo, que são, surpreendentemente, a imagem de nosso próprio mundo.

Em poucas palavras, trata-se de um mundo aterrorizante e impregnado de violência. Saído, talvez, diretamente dos noticiários sensacionalistas, que têm por função definir nossa versão dos fatos,

e dos filmes norte-americanos de terror, ação e sexo. A surpresa é isso tudo, de repente, ter se tornado nossa visão cotidiana das coisas.

No poema “A espessura do olhar”, é possível identificar a qualidade que marca o mundo que o poeta procura registrar. O que se percebe de maneira traumática nas ruas da cidade é uma série desordenada de súplicas e gritos de dor, que, “entre ruínas de vozes, falas dispersas / algaravia nas vielas, / palavras não chegam a lugar algum”. O que se verifica, portanto, é todo o absurdo que a experiência diária se tornou, por debaixo dos escombros da normalidade. A poesia, nesse caso, aparece como uma

orgia de signos, alquimia verbal,  
transes migratórios  
e paisagens lisérgicas.

Os sentidos se dissolvem  
ante a multiplicidade das imagens  
refletidas nas paredes espelhadas.

Os olhos se fecham. Lábios se abrem  
para o Beijo da Morte.

Durante a leitura do livro, é marcante a maneira como as imagens são alimentadas pela intensidade e, ao mesmo tempo, pelo efeito letárgico de uma abstração. Imagens fortes, impactantes, eventualmente se agrupam em emblemas abstratos que reforçam uma sensibilidade fantasmagórica presente na vida descrita. Os poemas, impregnados do início ao fim por imagens como “Lua Cadela”, “Cabine dos Espelhos”, “Dança das Facas”, “Noite Negrume”,



“Noite Neblina”, “Noite Drogada”, “Sol Negro”, “Sala das Bonecas Sodomitas”, “Deus Mercado”, imprimem a energia de um imaginário quase expressionista. Os personagens, tipos errantes que entram e saem da cena do espetáculo bizarro a que assistimos, também reforçam a ideia de que o impacto sombrio e delirante dos poemas tem essa ancestralidade revisitada. Sujeitos como “Lili Maconha”, “Mister Morfina”, “Nigromante”, “Mendigo Kamaiurá”, “Trapaceiro Divino”, “Black Ice” e “Coronel Tempestade Negra” se misturam entre os anônimos e subcelebridades da vida comum e da própria paisagem infernal que se revela a nossos olhos. Os personagens são pessoas sem face, fantasmas de si mesmas, saídas de uma fantástica e perversa realidade – feita de sonho e caos. Embora se pareçam com seres humanos, têm suas imagens perdidas na dispersão frenética de todas as coisas e se tornam breves aberrações ou marionetes entorpecidas.

Segundo afirmou Gerd Bornheim em seu livro *O sentido e a máscara*, um dos fundamentos do expressionismo é o “sentido impessoal da subjetividade”. Assim, sempre que se diz algo, abarca-se um universo além do individual; “o confessado não é de ninguém, o autobiográfico não tem rosto” (2007, 65). Nada mais interessante que ecos desse movimento retornem na poesia feita no século XXI, quando já não se pode falar de subjetividade ingenuamente e a forma do sujeito se sentiu definitivamente exposta diante das coisas. O mundo concentra, em sua exterioridade, a subjetividade fraturada e ambígua da qual parecemos ouvir gestos quando lemos os versos de Ademir Assunção. Seus personagens são intercambiáveis, não possuem uma face particular. Giram todos no caos dos acontecimentos e de infinitas sensações a que estão sujeitos no universo de hedonismo e violência sem limites. “Fala-se uma linguagem incompreensível nas

ruas”, alguém diz. E completa: “apenas sexo e crime fazem vibrar as cidades do Ocidente”.

O livro se divide em círculos infernais, assim como a *Comédia* de Dante. Todos os poemas sugerem a descrição desse lugar inóspito que não é senão nossa própria realidade cotidiana. Os homens andam como mortos pelo inferno. A poesia, nesse cenário, se sente mergulhada no delírio de um mundo no qual a única divindade a que se pode recorrer é o “Deus Mercado”, no meio de sua delirante compulsão sexual/econômica de orgias de lucros. O paraíso que podemos avistar é, na verdade, o nome de um shopping center, onde faremos nossa fé e pagaremos nosso dízimo para garantir uma promessa jamais proferida. Afinal, “não há epifanias / na paisagem de escombros”.

Trata-se de uma paisagem crua, de uma realidade radicalmente entregue à sua própria matéria em decomposição. Entre homens e coisas, tudo parece entorpecido. “Tudo é farelo. Tudo é névoa”. A desordem do mundo é governada pelo sem sentido da existência e o acaso age como um deus cego e embriagado. Numa passagem que nos faz pensar nas vibrações de Mallarmé, é possível perceber como a própria poesia assume as marcas da realidade e sucumbe ao transe verbal dessa experiência precária:

Não há ofensas pessoais nem gestos passionais  
nos dados lançados ao acaso  
no fundo de um naufrágio.  
Apenas uma paisagem em frenético movimento  
e árvores imóveis ante a falta de vento.

O excesso violento de imagens, o barroquismo de construções que não se furtam a alcançar o território do *kitsch* e a saturação

de elementos corriqueiros acabam por levar os poemas a uma zona de indistinção com a própria realidade. Do primeiro ao último verso, desenvolve-se a mesma dicção, como se tivéssemos diante dos olhos uma epopeia sobre o inferno contemporâneo. A poesia em transe assume as emoções humanas até o ponto em que já não conseguimos sentir mais nada – como, de resto, ocorre com todos de *Pig brother*.

Ademir Assunção se mistura temerariamente à matéria, de modo a alcançar o princípio segundo o qual é na vida que a poesia se funda. Se falamos de uma realidade delirante, a poesia penetra, a despeito de todos os riscos, no transe geral. *Pig brother* sacrifica a utopia de uma poesia pura para colocar em circulação uma experiência valiosa para a poesia que não se quer ingênua.

No mundo do capitalismo tardio, da publicidade e da guerra diária da grande mídia, a linguagem sofre abalos irreversíveis. “Há letreiros nas fachadas dos edifícios, / mas eles não dizem nada”. O poeta privilegia a linguagem cotidiana para enfrentar a realidade irreal que se nos apresenta: “sílabas e fonemas são apenas fantasmas, / sem significado algum”. Assim, expõe cruamente sua versão do século ainda nascente, mas já morto, através de “imagens desordenadas, histeria e delírio, / fúria de signos selvagens”. Tudo o que parece restar, e com o que temos que trabalhar na linguagem, é “caos & entretenimento”.

O teatro de horrores de *Pig brother* é uma imagem possível dos perigos que a palavra precisa correr para alcançar a si mesma, autenticamente. A melhor síntese desse processo talvez venha da boca de uma das marionetes de Ademir Assunção:

“Eis uma verdadeira poética do delírio”

– pensa Black Ice,

acariciando o gatilho com o dedo indicador.



## O desafio do olhar

*Desalinho*, de Laura Liuzzi

Rogério Pires Amorim\*

Na primeira carta a um jovem poeta, Rilke estimula Franz Kappus a não olhar para fora, a não se aconselhar com ninguém. O único caminho, salienta, é procurar entrar em si mesmo. Laura Liuzzi – entre as coisas e as palavras, ligeiros olhares, rasgos de intimidade, acenos, confissões e sobretudo memórias – demonstra que cada vez mais se consolida como voz em busca de seu espaço no cenário da poesia brasileira contemporânea.

Na leitura desse seu segundo livro, somos incitados a ir por entre os versos. Aceitamos o convite e confessamos a vontade de entrar. Seguimos a anfitriã, como expresso no poema de abertura do livro, “Vontade”:

Entrar em casa sem que a porta  
rangesse, sem que o cachorro  
da vizinha farejasse minha vinda  
sem que o sofá conservasse as  
formas do meu corpo, sem que  
eu precisasse tomar aquele copo  
de água que toca o azulejo e emite

\* Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

um som rouco, sem que houvesse  
corpo. Entrar em casa como  
a música entra nos ouvidos.

O despojamento que esse poema anuncia certamente é uma das tônicas de *Desalinho*, feito de entradas sorrateiras, visadas de soslaio e a delicada elaboração poética de Laura. Além da promessa de intimidade, há o esforço de oferecer a perspectiva do que a poeta aspira, como vemos em “Autorretrato” (“Insiste a interrogação / quando de frente ao espelho: / como pode ser tão diferente / o frontal do perfil?”) e em “Conversa sobre pedras ou Conversa sobre perdas” (“Reconstituir a memória, costurar / não os fatos, mas a reminiscência”).

A matéria poética se organiza no campo insidioso da linguagem trivial e cotidiana. A leveza atravessa o livro, imprimindo um gosto algo melancólico nos poemas mais introspectivos e também naqueles que não o são. Há a impressão de que paira no ar um certo “convite à intimidade”, com a promessa implícita de que, ao termos acesso ao interior da casa e vislumbrarmos seu mobiliário, estaremos no coração de suas questões.

O tema vital com que nos confrontamos é a busca essencial em que todos, afinal, estamos de alguma forma enrodilhados. Voltar-se para dentro de si (como o “coser para dentro” de Clarice), na tentativa de desencaixotar emoções verdadeiras (o relativo no absoluto, a parte no todo que nos habita), é sempre matéria que aflige. Mesmo entre o dia a dia asfíxiante e os sonhos possíveis, poemas como “Retrato de Szymborska”, “Primeira impressão sobre Lisboa” e outros nos dão a desmedida dessa angústia, desse encontro e desencontro. Ainda que, às vezes, o conjunto dos poemas se mostre rico em sua variedade e não aponte necessariamente para uma unidade manifesta.

Os olhos escarafuncham a memória. O olhar parece desejar transpor os limites do tempo e do espaço, ansiando por fixar aquilo que já não podemos ver, aquilo que não podemos mais, de alguma forma, reter. “Temos que nos agarrar / pelos olhos” para tentar recosturar a memória que a noite do tempo desteceu.

A memória, que segundo Walter Benjamin em “O narrador” é “a mais épica de todas as faculdades”, também constitui um dos ramos desse “tronco” – conforme palavras de Armando Freitas Filho na orelha do livro – que é *Desalinho*. A memória se apresenta tanto nos relatos de histórias vividas (“Por alguma memória de dias na praia”) quanto nas referências explícitas, por meio das dedicatórias (“Fio sem fim”, para citar um exemplo). Assim, oferece uma chave de leitura instigante para aprofundar enigmas que os poemas evocam com essas “promessas” de que, dessa maneira, poderemos adentrar o universo da poeta.

O discreto charme da memória, porém, está presente nas referências indiretas. Como exemplo, gostaríamos de citar uma em especial, pois nos dá a dimensão do fulgor dialógico em que Laura descansa seus encontros. Estamos falando do poema “Conselho”, cuja leitura torna impossível nos esquecermos dos versos de “Lua nova”, de Manuel Bandeira. “A reminiscência” – sempre Benjamin – “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”.

O campo semântico que incorpora as metáforas utilizadas por Laura para delinear sua relação com o conhecimento do mundo, que também é conhecimento de si, se situa dentro da relação que o olhar evoca. “Esse olhar vigilante”, como diz Aducci Novaes no prefácio do livro *O olhar*, “provoca uma resposta: só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver”. Como sabemos, a memória põe esse olhar em desconcerto.

O fato é que Laura se dispôs a ver até o último poema, “Meditação”, entre a existência e a angústia.

São óculos para encaixar  
a paisagem à paisagem  
violentíssima  
do pensamento.  
Uma mínima mudança  
de posição dos pés  
ou da íris  
uma mudança de grau  
contamina o mundo  
dentro do mundo próprio.

*Desalinho* é um marco na trajetória da poeta, já marcada pela busca de “objetivar o subjetivo”, como disse ainda Armando Freitas Filho. A ideia é tentar organizar o caos do horizonte das angústias, mesmo sabendo que o movimento pode gerar mais desconcerto, mais desalinho. Por isso se diz que, sendo ela própria nas palavras e nas coisas, com ligeiros olhares, rasgos de intimidade, acenos e confissões, sobretudo memórias, Laura Liuzzi se fortalece como promessa da poesia brasileira contemporânea.