

Dezembro | 2016

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 16

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

JOSE LUIZ MATIAS
LEANDRO BERNARDO GUIMARÃES
LETÍCIA UENO BONOMO
LÍVIA PENEDO JACOB

ENSAIOS

DANIELLE MAGALHÃES
FILIPE MANZONI
KÁTIA CARVALHO DA SILVA
LIA DUARTE MOTA

ENTREVISTAS

ALVARO COSTA E SILVA & MÀNYA MILLEN
por Dau Bastos
MÁRCIO SOUZA
por Allison Leão, Denis Bezerra, Josebel Akel Fares,
Paulo Nunes e Vânia Torres

RESENHAS

ELIS COSTA
GILBERTO ARAÚJO
LYZA BRASIL HERRANZ
MARCUS ROGÉRIO SALGADO

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 16

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



2016



© 2016 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)
Friedrich Frosch (Universidade de Viena)
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
Pedro Vieira de Castro
Rodrigo Lopes da Fonte
Thais 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

7

Artigos

Itinerários do Guimbaustrilho:
viajando com Nei Lopes pela hinterlândia carioca

José Luiz Matias

15

Memória da ditadura na lírica de Francisco Alvim

Leandro Bernardo Guimarães

25

A fragmentação em Dalton Trevisan e
a representação de uma virilidade inquieta

Leticia Ueno Bonomo

41

Alteridades às margens dos antepassados:
figurações indígenas em quatro obras contemporâneas

Livia Penedo Jacob

59

Ensaaios

Sustentando-se como um meio de vida:
ir com a poesia de Annita Costa Malufe

Danielle Magalhães

71

Leonardo Gandolfi, cafona de vanguarda

Filipe Manzoni

101

Tecer e destecer: uma porção da experiência
poética de Orides Fontela

Kátia Carvalho da Silva

123

Performance em *O grifo de Abdera*

Lia Duarte Mota

141

Entrevistas

Alvaro Costa e Silva & Mânia Millen

por Dau Bastos

161

Márcio Souza

por Allison Leão, Denis Bezerra, Josebel Akel Fares,

Paulo Nunes e Vânia Torres

175

Resenhas

Do livro-ilha à ilha-homem

Meditações, de Jamesson Buarque

Elis Costa

193

Sinal verde para o poeta

Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015], de Heleno Godoy

Gilberto Araújo

207

Poética (i)memorial

Tempo de voltar, de Mariana Ianelli

Lyza Brasil Herranz

213

O discreto charme da escrita em abismo

Belo como um abismo, de Elias Fajardo

Marcus Rogério Salgado

219

APRESENTAÇÃO

Esta edição se diferencia das anteriores por conter mais abordagens de poesia do que de ficção. Como a temática da revista é aberta, talvez se possa cogitar de a universidade começar a equilibrar a atenção dada à literatura escrita em verso e em prosa.

Mesmo que o fato se explique pelo predomínio dos textos curtos na época em que vivemos, indica que a academia se mantém atualizada. Seja como for, reforça a ideia de que os pesquisadores escolhem seus objetos de estudo independentemente do potencial mercadológico.

Artigos

José Luiz Matias analisa o livro- revista *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos*, que o cantor, compositor e escritor Nei Lopes ambienta na área compreendida entre o centro e a periferia do Rio de Janeiro. Composta de uma matéria-prima que inclui desde registros históricos até situações fictícias, a obra explora amplamente as ideias de distância e trânsito, desenvolvendo-se em pontos variados da cidade, por meio de cenas distribuídas em diferentes séculos. De quebra, proporciona o prazer do contato com a prosódia carioca, recriada por um de seus artistas mais representativos.

No segundo texto, Leandro Bernardo Guimarães parte da ideia de que a catástrofe estimula a dedicação de uma parcela da produção ficcional e poética ao que Márcio Seligmann-Silva associa à literatura de testemunho, para esquadrihar alguns poemas produzidos pelo mineiro Francisco Alvim durante a ditadura. O diálogo se refina devido à inclusão de um leque de teóricos que vai de Adorno a Hugo Friedrich e Agamben, além de estudiosos como Viviana Bosi.

Ganha realce a comprovação de que, quando a linguagem é trabalhada a fundo, a criticidade pode, inclusive, ampliar o rendimento estético.

Entre as narrativas curtas, Letícia Ueno Bonomo privilegia o miniconto, sobre o qual tece considerações históricas e teóricas, em seguida o investiga como parte significativa da obra de Dalton Trevisan. Com vistas ao espessamento da avaliação, concentra-se em duas antologias feitas de textos especialmente concisos. Consegue fazer ainda mais foco ao pinçar situações reveladoras das mudanças ocorridas na maneira de o machismo se manifestar. Assim, aponta a ironia a que parte considerável do gênero masculino é submetida nos escritos – reveladores, além disso, da inventividade do escritor curitibano.

O número de autores indígenas cresce velozmente, obrigando os estudiosos a abrirem os olhos para mais uma parcela da literatura nacional situada a grande distância do cânon. O fenômeno se mostra claramente no trabalho de Livia Penedo Jacob, que traça um paralelo entre duas conhecidas ficções contemporâneas e os romances *Meu avô Apolinário*, de Daniel Munduruku (2009), e *Todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaka Werá Jecupé (2002). Naturalmente, sublinha a relevância de um protagonismo que inclui cada vez mais a autoria, para dilatação do horizonte ficcional em nosso país.

Ensaio

Danielle Magalhães salienta o caráter precário e fugidio de certos temas da poesia de Annita Costa Malufe para se permitir um tasteio de que resulta um texto perpassado pela imanência, no qual imponderável alforria e areja. Em pauta, entram poemas de quatro livros da autora paulistana, esmiuçados por meio de imersões em versos dos quais a analista parece emergir ainda mais dada ao risco.

A estimular a aposta no potencial da deriva e, ao mesmo tempo, oferecer algum substrato, encontra-se uma bibliografia marcadamente filosófica, em que se distinguem desde Karl Marx até Gilles Deleuze.

O longo debate sobre a tensão entre vanguarda e kitsch é resumido por Filipe Manzoni com base em ideias de Clement Greenberg, Jesús Martín-Barbero, Peter Bürger e outros autores. A pavimentação teórica leva à poesia do carioca Leonardo Gandolfi, apresentado como “cafona de vanguarda”. O aparente paradoxo da curiosa expressão se desfaz na lida com os poemas, expostos no tocante à recriação de fragmentos do universo da música dita brega. Exigente de consciência literária, a operação rende versos que, belos em si, promovem desde a aproximação entre vida e arte até a articulação entre cita e trauma.

Uma vez que conhece bem a poesia de Orides Fontela, Kátia Carvalho da Silva elege poemas passíveis de proporcionar uma visão global da obra da autora paulista. Focaliza três composições irmanadas pelo motivo, tratado de uma maneira sempre diferente, mas capaz de revelar a importância da temática de cunho existencial. Outro elemento em comum é a reflexão nada óbvia, frequentemente implícita, sobre o fazer poético. Ambos os elementos firmam o afastamento da linguagem automatizada, com vistas à exploração de camadas subjacentes de significação, por sua vez submetidas a combinações inusitadas.

O teor performático de *O grifo de Abdera* é visto por Lia Duarte Mota como convite à elaboração de um ensaio igualmente experimental. Como se se espelhasse nos vaivéns entre estética e existência empreendidos na narrativa, a pesquisadora se alterna entre a apresentação da performance como desdobramento do legado vanguardista e o exame do romance. Povoado de escritores e leitores,

o escrito de Lourenço Mutarelli problematiza a ideia de obra, tematiza o entrelaçamento das artes, perspectiva os processos criativos e investe na ultrapassagem das fronteiras entre recepção e autoria.

Entrevistas

Nos últimos tempos, o meio literário viveu uma verdadeira comoção ao ver a grande imprensa reduzir drasticamente ou mesmo eliminar o espaço reservado à análise e à divulgação de livros. Entre os suplementos vitimados encontram-se o *Ideias* e o *Prosa & Verso*, com cujos ex-editores – respectivamente, Alvaro Costa e Silva & Mànya Millen – conversamos longamente na Faculdade de Letras da UFRJ.

O papo incluiu o lamento diante da situação, mas passou à aposta na internet como alternativa propícia à difusão de livros. Sites, blogs e páginas de Facebook se prestam cada vez mais à veiculação democrática de resenhas, entrevistas, trechos de obras, fotos de lançamentos e outros materiais capazes de levar longe a crítica, a ficção e a poesia. Para o meio acadêmico, resta o desafio de acrescentar às suas muitas atividades a ampliação da presença na web.

A segunda entrevista nasceu de uma interlocução rica e multifacetada, mantida por e-mail, entre Márcio Souza e cinco especialistas em sua produção: Allison Leão, Denis Bezerra, Josebel Akel Fares, Paulo Nunes e Vânia Torres. Os entrevistadores percorreram diferentes livros – entre romances, coletâneas de peças de teatro e ensaios –, de modo que o diálogo rendeu um verdadeiro panorama de uma obra iniciada em 1969 e, no presente, em plena efervescência.

Como os escritos têm como principal cenário a Amazônia, falou-se de questões que interferem diretamente na criação literária e teatral nascida fora do Sudeste e do Sul do país, como o cultivo, por parte de certos críticos, de uma noção de regionalismo anacrônica e

nefasta. As mazelas nacionais também entraram na conversa como elementos de um processo de crescente agravamento. Em cenário tão desolador, o corpo a corpo da ficção com a realidade se mostra um convite e um desafio – que nosso autor enfrenta com sucesso há décadas.

Resenhas

Elis Costa é parcimoniosa em adjetivos e, talvez por isso mesmo, logra êxito em seu elogio do volume de poemas *Meditações*, que Jamesson Buarque gestou ao longo de sete anos. A analista chama a atenção para o vigor das imagens que o pernambucano semeou nesse seu quinto livro, das quais realça também a capacidade de expansão espaciotemporal. Se o título da coletânea indica que muitos textos se dedicam à reflexão, a leitura encanta pela forma e embala pela melodia. Os versos partem da recriação de flashes de nossa jornada e encontram, na arquitetura bem pensada, apoio e estímulo a uma saudável soltura.

O goiano Heleno Godoy comemorou os setenta anos de idade lançando *Inventário*, no qual reúne textos dos dezessete anos até a atualidade. Em apreciação da vultosa seleta, Gilberto Araújo sintetiza um percurso que parte da Poesia Práxis e desemboca num momento em que o poeta “sai do peso da influência para o alívio da conversa”. A segunda fase já soma mais de trinta anos e parece tão significativa que a antologia se faz em marcha a ré, do livro mais recente até o primeiro. Tal ordenamento amplia a expectativa em relação aos versos que virão, para enriquecer uma obra já admirada em seu conjunto.

Desde sua estreia, em 1999, Mariana Ianelli mantém uma regularidade de escrita que lhe permite chegar ao presente com oito

livros de poesia. Ao tratar de *Tempo de voltar*, Lyza Brasil Herranz lança luz sobre o diálogo que a paulistana estabelece com pares de diversos períodos e proveniências, como o brasileiro Jorge de Lima, o espanhol García Lorca, a italiana Cristina Campo e o português António Salvado. Igual abertura se constata na ancoragem geográfica dos poemas, que se estendem da Minas colonial à Europa do Holocausto. O balizamento é assegurado pela habilidade com que a poeta retorna ao berço da vida e à origem do mundo.

Belo como um abismo faz pensar que o mineiro Elias Fajardo chegou àquele ponto da carreira em que a tarimba o deixa à vontade para ousar na arquitetura e na lapidação. Segundo Marcus Rogério Salgado, o romance se divide em três eixos bem construídos e harmonizados. O primeiro se centra num casal em crise e, ao se nutrir de uma grande dose de referencialidade, ajuda a legitimar o segundo, tomado por devaneios que incluem a presentificação de Emily Brontë e Emily Dickinson nos trópicos. Subjacente a ambos, desenrola-se a tematização do duplo, graças à qual a narrativa cresce em profundidade e prumo.

Boa navegação, caro leitor!

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Itinerários do Guimbaustrilho: viajando com Nei Lopes pela hinterlândia carioca

José Luiz Matias*

Por meio da análise do livro- revista *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos*, de Nei Lopes (2001), a proposta deste artigo é refletir sobre a contribuição da verve suburbana para a construção do que poderia ser denominado como cultura carioca. O volume é o segundo da Coleção Sebastião, uma iniciativa da Prefeitura do Rio de Janeiro de patrocinar publicações que contem histórias sobre a vida carioca.

Desde o início vale a pena desvendar o que seja Guimbaustrilho, tomando emprestada a palavra do próprio autor, embora ele só revele o enigma na última página do livro:

O “Guimbaustrilho” [...] é a aglutinação (com supressão do s final) da expressão “guimba aos trilhos”. E era esse o nome de um jogo em que os praticantes, enquanto esperavam o trem na plataforma da estação, lançavam nos trilhos baganas ou guimbas de cigarros com filtro, vencendo aquele que primeiro conseguisse que seu “projétil” caísse de pé (Lopes: 2001, 211).

Para o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, “Guimbaustrilho é um jogo da grande olimpíada da Zona Norte” (2016), à medida que resume as atitudes mais frequentes na vida do suburbano: a

* Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

criatividade do jogo para lidar com as trapaças da vida; o cigarro da paciência para esperar o trem sempre atrasado; a estação da desesperança e os trilhos de uma rotina cotidiana que parece infundável. Por isso, o Guimbaustrilho será o fio condutor da viagem narrada por Nei Lopes ao longo da hinterlândia carioca, que “compreende as antigas zonas suburbana e rural, inclusive Guaratiba e Sepetiba, e exclui a zona portuária, bem como a Barra da Tijuca” (Lopes: 2012, 176).

Nei Lopes é um artista multifacetado que milita na literatura, no jornalismo, na pesquisa histórica e cultural, além de ser cantor e compositor consagrado. Possui uma expressiva produção literária e musical, com mais de 35 publicações e cerca de trezentas composições musicais. Seus trabalhos sobre a cultura afro-brasileira mostram a maestria do pesquisador profundamente comprometido em enfatizar a maiúscula contribuição da negritude para a formação cultural do país. Tal comprometimento o leva também a sustentar um duro embate para superar atitudes preconceituosas daqueles que contradizem ou minimizam a importância desta contribuição.

Para o biógrafo Osvaldo Faustino (2009), a obra de Nei Lopes segue três vertentes que se intercomplementam. A primeira é a carioca, fruto da capacidade de absorver, digerir e recriar, com o bom humor e a ginga dos antigos malandros, tudo que acontece no dia a dia no Rio de Janeiro. A segunda consiste na identidade negra, resultante de uma busca incansável de conhecer, compreender e divulgar tudo que se refere a essa parte fundamental de sua origem. A terceira aborda a memória, definida pelo autor como “emoção pura”.

É ainda Osvaldo Faustino que reconhece não haver “racismo, preconceito ou discriminação que resista aos incessantes ataques de um malungo [guerreiro] como ele” (2009, 95). Terá

sido a disposição de malungo um dos motivadores para que Nei Lopes resolvesse mostrar uma face do subúrbio como polo gerador de cultura, a fim de confrontar alguma visão mais segregacionista da mundivivência da hinterlândia carioca com relação ao centro urbano. Entre algumas destas manifestações excludentes, é antológica a sarcástica observação de Nelson Rodrigues na TVE, em 1973, cujo teor foi repetido em suas múltiplas entrevistas: “Nunca viajo porque, a partir do Méier, sinto saudades do Brasil. Ninguém acredita. Eu só sei viver com minha língua e minha pátria. Sou um homem da minha rua. Quando vou muito longe me sinto um peixe fora d’água”. Embora essa tenha sido mais uma de suas famosas frases de efeito, a tirada rodriguiana deu vazão a uma série de comentários depreciativos da vida suburbana. Além disso, paira no imaginário da sociedade a vinculação do subúrbio aos altos índices de criminalidade, aos logradouros maltratados, ao provincianismo de seus habitantes, ao descaso das autoridades, considerando-o um submundo, lugar de excursão e incursão de políticos apenas com intenções eleitoreiras.

Por outro lado, Lima Barreto já havia traduzido, em sua escritura, o protagonismo do subúrbio na literatura brasileira com publicações como *Clara dos Anjos*, romance em que relata a saga da mulher negra, pobre e ingênua seduzida pelo malandro Cassi Jones. Adotando uma postura crítica diante da injustiça e do preconceito social, o autor não deixa de representar o subúrbio como um *locus* de personagens característicos e de extensas tramas melodramáticas colhidas no afã da vida agitada por uma série de acontecimentos:

São operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos

e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, do dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil réis. O subúrbio é o refúgio dos infelizes (Barreto: 1990, 85).

Nei Lopes se dispõe a refazer o percurso de Lima Barreto adotando uma abordagem mais integradora do subúrbio, mediante a qual ele mesmo se inclui como coparticipante do ambiente cultural, tornando a escritura extremamente contaminada pelas emoções de sua biografia e pela atitude compreensiva diante das tramas e de seus personagens, por quem demonstra ligação afetiva. Eis o convite que faz aos leitores:

Vambora, leitor! Vambora, leitora! Pois vocês estão convidados a viajar comigo pelos trilhos do Rio e conhecer o Guimbaustrilho. Numa viagem tão atemporal quanto bem-humorada. De trem, no bonde que não existe mais, de ônibus, de kombi, de van, e até mesmo a pé. Indo da Central à Baixada e à Zona Oeste. Percorrendo os bairros bacanas da Zona Norte. Visitando lugares, histórias, costumes, tradições e personagens dessas outras margens do Rio. Desse Rio que escorre seu samba, sua macumba, sua cultura entre os trilhos da Central, da Leopoldina e do Metrô. Trilhos às vezes de asfalto, chamados Brasil, Automóvel Clube, Suburbana ou Rio-São Paulo. Trilhos esses que muitos bondes também já cruzaram. E onde o Guimbaustrilho também fez muito sucesso. Vambora! Do comezinho (Lopes: 2001, 8).

Depois do irrecusável convite, o narrador envereda pelos quatro itinerários em viagem *sui generis* pela hinterlândia carioca, passando pelas estações de trem, esticando até a Baixada Flumi-

nense e encerrando na estação das barcas da Ilha do Governador. Sobre o tecido narrativo em que predomina o relato de itinerários, Michel Certeau afirma que é uma forma de narrar marcada por “descritores do tipo mapa, que têm como função indicar ou um *efeito* obtido pelo percurso (‘você vê...’), ou um *dado* que postula seu limite (‘há uma parede’), sua possibilidade (‘há uma porta’) ou uma obrigação (‘há um sentido único’)” (1998, 205; grifos do autor). Em vez de focar detidamente cada um desses itinerários, vale a pena extrair do texto alguns flashes que apresentem a ideia dos efeitos e dados nos descritores existentes no mapa deste verdadeiro roteiro de viagem suburbana:

1. Com Dom João VI tomando banho sob a Ponte Rio-Niterói e o “orvalho” da U. S. Air Force caindo em Vila Isabel [...].
2. Com Melo Maluco passando com seu teco-teco por baixo da ponte de Cascadura, Cruz e Souza tomando cerveja preta e a Igreja Universal nascendo na Abolição [...];
3. Com o presidente da Portela dançando suingue ao lado de revolucionários espanhóis em Irajá; o Maracanã na Pavuna... E o ônibus pirata metendo bronca na Baixada [...].
3. Com seu Sete da Lira em Santíssimo, Dr. Castor em Bangu, o Bispo de Maura na Penha e Josephine Baker baixando num terreiro de Ramos [...].

(Lopes: 2001, 8; 52; 105; 162).

Nestes itinerários se identifica claramente a “cosmovisão carnavalesca” (Bakhtin: 2010, 139) com que é composta a narrativa: uma sucessão de “causos”, fatos, registros históricos ou fictícios, descrições, citações, todos amalgamados numa sequência atemporal

e sinuosa, quebrando totalmente as barreiras hierárquicas entre os personagens: por exemplo, na construção da imagem de Dom João VI em sua Casa de Banhos na Praia do Caju, em pleno século XIX, porém à sombra da Ponte Rio-Niterói, que só viria ser inaugurada em 1974. Em outra oportunidade, reproduzem-se algumas regras de comportamento a serem observadas no botequim, até porque o livro-revista viria ser lançado no Bar do Costa, ponto de encontro da boemia em Vila Isabel:

O botequim não é, tradicionalmente, lugar de bêbados, pinguços, pãodoces [sic], paudáguas [sic]. Para o frequentador típico desse gênero de estabelecimento, o boteco é mais um espaço de socialização, onde o álcool, e principalmente a cerveja, entra apenas como um denominador comum. [...]

No botequim, o cara só ganha diploma de alcoólatra, mesmo, quando fica enchendo o saco, cutucando, errando de copo e não dizendo coisa com coisa (Lopes: 2001, 36-7).

Tais registros, entretanto, não se apresentam por meio de uma enumeração caótica. A narrativa se compõe mediante um amálgama de situações cuja conexão se dá pela lógica dos espaços visitados pelo autor e pelo leitor. O percurso dos itinerários se realiza na sucessão dos microrrelatos, que, embora pareçam independentes em algumas oportunidades, estabelecem um nexos entre si, à semelhança da sucessão de fotogramas que criam a dinâmica dos filmes. A sequência de fotografias, várias das quais fragmentadas, cria um caleidoscópio de imagens do subúrbio e oferece ao leitor diversos ângulos de visão, compondo o que Susan Sontag sugere como “antologia de imagens”. Para a autora,

ao ensinar-nos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam as nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e, mais importante ainda, uma ética de visão.

Por fim, o resultado mais significativo da atividade fotográfica é dar-nos a sensação de que nossa cabeça pode conter o mundo todo – como uma antologia de imagens (1986, 13).

Por sua vez, Regina Dalcastagnè considera que “o espaço, hoje mais do que nunca, é constitutivo da personagem seja ela nômade ou não” (2012, 109). Dalcastagnè observa também que o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano e delineado em duas perspectivas: “*polis* (grega): símbolo da sociabilidade humana, consistindo em lugar de encontro e da vida em comum; Babel: símbolo da diversidade humana, compreendendo o espaço de convívio das massas que não se reconhecem ou se hostilizam” (2012, 110). Para a autora, a segunda é mais fascinante, pois trata do local onde se abrem todas as possibilidades de relacionamento, a ponto de tornar a cidade a própria personagem da narrativa.

Em *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos*, o subúrbio é representado, ao mesmo tempo, como espaço de sociabilidade (*polis*) e de diversidade (babélica), integrando-se à complexidade cultural do Rio de Janeiro à medida que consegue, com o protagonismo do acervo relatado no texto, quebrar a hierarquia e a pretensa hegemonia cultural do eixo Centro-Zona Sul. Ao privilegiar a viagem por esses itinerários antes nunca palmilhados por muitos cariocas, Nei Lopes consegue confrontar os constrangimentos impostos ao subúrbio por seus detratores, favoráveis ao segregacionismo. O autor ressignifica a presença do subúrbio no contexto da cultura carioca,

desvirtuando a ideia de haver espaços culturais hierarquizados, pois todos são importantes para sua construção. Outro escritor que se afina com a perspectiva de Lopes é Zuenir Ventura, autor do livro *Cidade partida* (1994) – obra em que relata a desigualdade social do Rio de Janeiro –, que revela em entrevista seu desejo utópico de ver a cidade unida em torno da cultura, reconhecendo que é a situação socioeconômica que a divide inapelavelmente: “o melhor da cultura nasce no morro, na periferia, com o samba, o funk. É uma questão social” (2016, 37).

A partir das reflexões propostas, entende-se a necessidade de que o movimento de valorização da complexidade cultural do Rio de Janeiro seja conduzido também pela literatura e demais manifestações estéticas cultivadas no subúrbio, uma vez que já se verifica intensa cumplicidade entre manifestações, como ocorre com o carnaval e suas escolas de samba, evento em que o eixo Centro-Zona Sul se desloca para a hinterlândia a fim de viabilizar sua participação nos desfiles carnavalescos. Nesse caso, formam-se “espaços de aglutinação” (Dalcastagnè: 2012, 120) totalmente legitimados e apreciados pela sociedade.

Segundo Collot, “o espaço não é, para os escritores, somente um cenário exterior, mas a expressão de valores e de significações de seu imaginário mais íntimo, portador de um potencial considerável de invenção linguística e formal” (2012, 29). Portanto, o mapa delimitado por Nei Lopes em *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos* pode não ser a representação real do espaço retratado, mas guarda a vantagem de recolocar o subúrbio, embora de maneira fragmentada e repassada de afetividade, no protagonismo do cadinho cultural do Rio de Janeiro.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, pp. 115-206.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.
- CERTEAU, Michel de. “Relatos de espaço”. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998, pp. 199-217.
- COLLOT, Michel. “Rumo a uma geografia literária”. Tradução de Ida Alves. *Gragoatá*, n° 33, pp. 17-31, 2° semestre de 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Espaços possíveis”. In: _____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: EdUERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012, pp. 109-45.
- FAUSTINO, Osvaldo. *Nei Lopes*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- LOPES, Nei. *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.
- _____. *Dicionário da hinterlândia carioca: antigos “subúrbio” e “zona rural”*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- RODRIGUES, Nelson. “Entrevista Nelson Rodrigues”. Entrevista concedida por Nelson Rodrigues ao canal TVE em 1973. Disponível em: <<http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=12&i=33#>>. Acesso em 25 de agosto de 2016.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “Mistérios do Rio”. Caderno B, *Jornal do Brasil*. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com>>.

br/jb/cadernob/2001/08/25>. Acesso em 25 de agosto de 2016.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. “Minha utopia é escrever sobre a cidade unida”. Caderno Economia, *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 2016, p. 37.

Memória da ditadura na lírica de Francisco Alvim

Leandro Bernardo Guimarães*

O testemunho, a princípio, foi associado ao relato escrito ou oral de sobreviventes de guerras, genocídios, ditaduras, prisões, perseguições políticas, representando, portanto, um modo de resistência, por meio da rememoração, ao poder autoritário. No âmbito europeu, a tradição crítica concentra-se no testemunho de sobreviventes da *shoah*, a exemplo de *É isto um homem*, do italiano Primo Levi, publicado em 1947. Para Jeanne Marie Gagnebin, o relato da experiência traumática significava, para os sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, “tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade” (2009, 99).

No âmbito hispano-americano, além de abarcar obras que testemunham a sobrevivência a regimes ditatoriais, o campo de estudo tem se ampliado, abarcando também o relato vivencial de grupos vulnerabilizados, como negros, indígenas, moradores de favelas, homossexuais e mulheres. Essa literatura, como afirma Valeria de Marco, possibilita “a entrada na cultura letrada das vozes de outras identidades, das vozes até então silenciadas” (2004, 48). Os livros *Meu nome é Rigoberta Menchú: e assim nasceu minha consciência*, de

* Mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal de Goiás (UFG).

Elizabeth Burgos (1986), e *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus (1960), exemplificam, respectivamente, o testemunho das condições de vida da população indígena da Guatemala e o testemunho da miséria vivenciada por moradores de uma favela paulistana.

Na contemporaneidade, a crítica e a teoria da literatura passam a se interessar pelo testemunho contido em obras literárias do passado e do presente, não necessariamente categorizadas como “literatura de testemunho”. Este conceito, como destaca Márcio Seligmann-Silva, não pode ser restringido ao relato empírico de sujeitos que vivenciaram experiências traumáticas. Segundo o pesquisador, “testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal” (2003, 46). Desse modo, se o sobrevivente de ações traumáticas, ao relatar sua experiência, no papel ou na orali-
dade, esbarra na impossibilidade de reviver o passado por meio da linguagem, não seria plausível o testemunho ser pensado, também, como um recurso estético forjado pela criação artística?

Para Seligmann-Silva, “a literatura sempre tem um teor testemunhal” (2003, 48) que pode ser notado em diferentes gêneros, requerendo da crítica reflexões acerca da memória, da violência, do trauma e das tensões entre ética e estética, criação artística e realidade.

O tratamento estético da experiência ditatorial civil-militar brasileira acontece mais sistematicamente no gênero lírico, a partir das décadas de 1970 e 1980, período em que os poetas direcionaram suas preocupações para “o contexto político brasileiro, as manifestações explícitas da subjetividade e as inscrições do corpo na escrita” (Maciel: 2009, 116).

Em relação a esse gênero, o imaginário social o consagrou, no curso da história ocidental, como reduto elocutivo centrado na primeira pessoa do singular. Assim, essa expressão artística mediada por um único “eu” foi logo vista como um meio de o poeta empírico confessar ao mundo sua experiência subjetiva, como acreditava Hegel (1993, 160). Porém, essa concepção, segundo a qual o poema revela somente a memória individual, se mostra frágil, sobretudo, a partir da modernidade.¹

A mudança de paradigmas sócio-histórico-filosófico-culturais no século XX implicará a compreensão do homem como um sujeito fragmentado pelas incongruências do processo histórico, o que resultará, na lírica, no engendramento de subjetividades cada vez mais dissociadas do ideal de completude romântico. O impacto das duas grandes guerras mundiais, associado à hegemonia do capitalismo reificador, amplificou as desilusões da humanidade e da arte. Theodor Adorno, ao afirmar que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (1998, 26), expressa a crise da linguagem e da expressão convencional, incapaz de traduzir as fissuras da experiência humana fraturada.

Apesar dessas mudanças históricas, perduram nos estudos literários algumas concepções equivocadas acerca do gênero. Conforme ressalta Wilberth Salgueiro, “nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre ‘testemunho e literatura no Brasil’, é nítida a escassez de pesquisas que relacionam ‘testemunho e poesia’” (2011, 10). Segundo Salgueiro, a razão para essa carência de estudos centra-se nos seguintes motivos:

¹ O conceito de modernidade utilizado refere-se ao sistematizado por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1978). Nessa obra, o pesquisador alemão situa como fundadoras da modernidade as produções líricas de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud.

1) a força da narrativa brasileira (autobiográfica ou não) de testemunho, que, sobretudo via alegoria, perscrutou as entranhas das máquinas de poder e extermínio de nosso governo ditatorial; 2) a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, a estreita cumplicidade entre a) aquele que fala – a testemunha e/ou sobrevivente; b) aquilo de que se fala – a violência, a catástrofe, o evento-limite; e c) a coletividade representada – vítimas e oprimidos (2011, 10-1).

No contexto da poesia brasileira contemporânea, o desaparecimento à memória vivida em prol da construção de subjetividades sem vínculo direto com um eu biográfico tem se tornado uma constante. Exemplifica esse exercício de despersonalização do centro elocutório a poesia de Francisco Alvim, já que sua escrita se caracteriza pela recorrente configuração de vozes e personas multifacetadas, muitas vezes dramatizadas em um mesmo poema.

Não seria incoerente, portanto, vincular a poesia de Francisco Alvim à literatura de testemunho, já que na contemporaneidade o sujeito, como pontua Michel Collot, sai de si, “porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem” (2013, 223)?

Embora pareça estranha e incoerente a vinculação do testemunho à obra poética de Francisco Alvim, em cujos poemas o diálogo constitui o eixo dramatizador de subjetividades, a ponto de Antonio Carlos de Brito (Cacaso) afirmar que a maioria de seus poemas “poderiam ser dramatizados, levados ao palco” (1988, 138), é possível, sim, analisar sua obra sob a ótica dos estudos que associam literatura e testemunho.

Márcio Seligmann-Silva, ao situar o testemunho não como sinônimo de “literatura de testemunho”, na medida em que não é um gênero, mas como “uma *face* da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofe” (2003, 85), possibilita ao leitor contemporâneo identificar características testemunhais em canções, contos, filmes, romances, textos teatrais, poemas. Assim, o mais apropriado seria pensar os poemas de Alvim, nos quais há a configuração de sujeitos circunscritos ao contexto ditatorial, como detentores de um “teor testemunhal”. Esse teor tem relação com o real, mas este “não deve ser confundido com a ‘realidade’ tal como era pensada pelo realismo. O real do ‘teor testemunhal’ deve ser compreendido como um ‘evento que justamente resiste à representação’” (2003, 85).

Tendo em vista que a lírica pode, sim, por meio de seus recursos estilísticos, apresentar teor testemunhal acerca de eventos extremos, procederemos à análise de alguns poemas de Francisco Alvim nos quais há possibilidade de associação ao contexto ditatorial civil-militar brasileiro.

A alusão direta ou indireta ao contexto ditatorial não aparece em seu primeiro livro, *Sol dos cegos* (1968). Embora publicados após 1964, muitos poemas que compõem esse livro foram escritos em período anterior, como os que constituem a parte intitulada “Amostra grátis”, produzidos entre 1957 e 1963.

A referência ao golpe será perceptível em alguns poemas de *Passatempo*, seu segundo livro, publicado em 1974. Em obras posteriores, a memória ditatorial também se fará presente, principalmente em poemas em que a configuração do sujeito se abre para a pluralidade de vozes.

É como se a violência institucionalizada pelo regime ditatorial se fizesse mais verossímil, no texto poético, através da inter-

locução polifônica. Essa dramatização da subjetividade, contudo, não implica a construção de diálogos claros, lineares, facilmente decodificados pelos leitores, como, na maioria das vezes, espera-se que sejam os diálogos de um texto teatral, cujas rubricas situam o leitor no contexto da trama. Como observa Viviana Bosi, os poemas de Francisco Alvim escritos nos “anos 70 e 80 acusam os porões da ditadura, ao insinuar a tortura, o medo e a perseguição, sugerindo a corrupção e o apadrinhamento, muitas vezes de forma velada, figurando situações ambíguas que precisam ser decodificadas pelo leitor” (2014, 19).

Outro poema em que a memória coletiva da ditadura civil-militar é mobilizada, também extraído de *Passatempo* (1974), intitula-se “Nosso trabalho”.

Você tem ideia por que foi chamado?
Não, meu caro, não é nada disso
se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência
O que a gente pode visitar por perto?
Não sei, não saio nunca daqui
Ouvi dizer que Pirenópolis
É preciso que ela venha
Circulamos em meios mais ou menos paralelos
o seu jeito de falar
Passemos agora às torturas
Você acha que o Ministro é capaz de deixar desprotegido

Você vê, esta cidade é um labirinto
Um corredor comprido e estreito
(um gato atrás de um rato)

um prato de jiló sem molho)
É preciso encontrar uma explicação
In dubio contra reo
Microfones

(Alvim: 2004, 287)

Já no primeiro verso do poema – “Você tem ideia por que foi chamado?” – o leitor se vê diante do procedimento estético considerado a linha de força da dicção poética de Francisco Alvim: a dramatização da subjetividade.

A interrogação, dirigida a uma segunda pessoa, seguida por uma resposta no segundo e terceiro versos – “Não, meu caro, não é nada disso / se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência” –, instaura um diálogo, possivelmente entre agentes do governo. Vindos de alguma região do país não identificada no poema, eles estão em Brasília sem saber o motivo de terem sido chamados pela cúpula.

A resposta à pergunta feita no quarto verso – “O que a gente pode visitar por perto?” –, seguida da resposta: “Não sei, não saio nunca daqui”, traz à cena do poema uma terceira voz, possivelmente de algum funcionário residente na capital federal. Não há referência explícita à cidade de Brasília, porém o sexto verso – “Ouvi dizer que Pirenópolis” – expressa um comentário, supostamente proferido por uma das duas vozes iniciais, referindo-se à turística cidade goiana próxima ao Distrito Federal.

É viável inferir que os versos “É preciso que ela venha” e “Circulamos em meios mais ou menos paralelos / o seu jeito de falar” façam parte do diálogo inicial, apesar de haver uma quebra do assunto anterior. O leitor fica sem saber quem é “ela” e que “meios mais ou menos paralelos” são esses, muito menos o significado da

menção ao “jeito de falar”. Até o nono verso da primeira estrofe não há referências explícitas à ditadura militar. No entanto, no terceiro verso – “se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência” – há elementos que permitem situar o conteúdo do poema no contexto da ditadura, já que o vocábulo “eleito” e “presidência”, embora sejam conceitos comuns em contextos democráticos, podem sugerir situações de conchavos políticos comuns na ditadura, na medida em que o “eleito” dependeu do aval da presidência, dando a entender que a referida eleição foi fruto de uma votação encenada, revestida de aparência democrática.

No penúltimo verso da primeira estrofe – “Passemos agora às torturas” –, uma das vozes interrompe o diálogo, até então circunscrito a trivialidades, tentando inserir na conversa o tema tortura, prática comum durante a ditadura para forçar delações dos tachados pelo sistema como subversivos. É curioso notar que os interlocutores passam de assuntos banais, como a possibilidade de lazer nas horas vagas, a assuntos graves, como a prática da tortura, com naturalidade, como se torturar fosse algo banal e corriqueiro em suas realidades. Esse procedimento estético, comum na dicção de Francisco Alvim, denuncia a violência naturalizada pelo Estado antidemocrático.

O verso seguinte, último da primeira estrofe – “Você acha que o Ministro é capaz de deixar desprotegido” –, não apresenta informações sobre torturas, mas deixa subtendido que eles precisam de proteção vinda de escalões superiores. Seriam eles torturadores? Será que estão em Brasília para cumprir outra missão?

Na segunda estrofe não fica claro se as vozes são as mesmas da primeira estrofe ou se Alvim, para usar uma expressão de Roberto Schwarz, circulou seu microfone para captar outras vozes, agora,

talvez, dos membros superiores do regime – ministros, generais, coronéis –, que precisam “encontrar uma explicação” para algo não explicitado no poema. Estariam conjecturando uma maneira de camuflar os reais motivos da morte de alguém contrário ao regime? Estariam tentando incriminar um inocente para se livrarem da responsabilidade por algum crime? A solução para o dilema em que estão inseridos, conjecturada por uma das vozes, é inverter a máxima jurídica latina: “In dubio pro reo”, que significa inocentar o réu em caso de dúvida, se não há provas suficientes para a condenação, transformando-a na máxima: “In dubio contra reo”. Essa artimanha, objetivando revestir de legalidade algo criminoso, evidencia os meandros fraudulentos e clientelistas da ditadura civil-militar brasileira, capaz de criminalizar quem se opunha à opressão vigente, ao passo que protegia seus aliados.

Em “Revolução”, poema também extraído de *Passatempo* (1974), nota-se a configuração de uma subjetividade profundamente afetada pela repressão ditatorial.

Antes da revolução eu era professor
Com ela veio a demissão da Universidade
Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
(meus pais eram marxistas)
Melhorei nisso –
hoje já não me maltrato
nem a ninguém

(Alvim: 2004, 289)

A enunciação, expressa na primeira pessoa do singular, revela a memória de um ex-professor universitário cassado pela di-

tadura. O título “Revolução” é irônico, já que a imposição ditatorial ocorreu por meio de um golpe civil-militar empreendido pela elite, sem participação popular. Ademais, “revolução” era – e ainda é – a forma utilizada pelos simpatizantes e cúmplices da ditadura para revestir esse evento golpista com uma feição político-institucional. Visando, talvez, evitar mais perseguições, o ex-professor adere à nomenclatura oficial: “antes da revolução eu era professor”. Esse poema traduz o triunfo da força ditatorial, inclusive, no plano da linguagem, uma vez que o próprio oprimido incorpora o discurso do opressor.

Após a destituição do cargo na universidade, possivelmente em razão de ser filho de pais marxistas, o sujeito da enunciação, em resposta à repressão, parece se engajar ainda mais na militância política, como podemos depreender da leitura do terceiro verso: “Passei a cobrar posições, de mim e dos outros”. Os três últimos versos, nos quais ele afirma ter melhorado relativamente às cobranças individuais e coletivas, já que não maltrata mais os outros e a si com cobranças ideológicas, expõe as sequelas da violência ditatorial em sua subjetividade. Como pontua Viviana Bosi, a impressão que se tem é que “tudo lhe foi arrancado, até o direito à indignação” (2014, 21).

Segundo a pesquisadora paulista, o misto de conformismo, autoironia e autocompaixão vivenciados pelo sujeito advém da “impossibilidade de transformações sociais” diante da “revolução” instaurada em 1964:

De forma sintética, o poeta exhibe as significativas divergências entre os ideais que orientavam o intelectual de esquerda até a ditadura, e o que ocorreu com a geração seguinte, que entra na vida adulta por volta do começo da década de 70 (como foi o caso

dos então jovens poetas marginais), adaptado ao novo clima e já se desculpando, diminuído, por nem poder (ou mesmo, querer) “cobrar posições” (Bosi: 2014, 22).

Francisco Alvim e os demais poetas marginais propunham como bandeira estética e ideológica a “liberação das repressões, das instituições, das insatisfações, dos valores morais, familiares e institucionais – como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta que poderia enfrentar o autoritarismo” (Simon: 1999, 6). Pelo viés do humor, da ironia, do coloquialismo, da linguagem elíptica e do despojamento formal, os poetas marginais tentavam exercitar sua crítica ao regime militar.

Do livro *Dia sim dia não* (1978), destacamos o poema “Meu filho”, em que a alusão ao cenário autoritário, violento e arbitrário é mediado por meio de uma metáfora:

Vamos viver a era do centauro
metade cavalo
metade também

(Alvim: 2004, 237)

Composto por três versos, o poema é perpassado pelo tom típico de falas que recorrem a expressões populares para sintetizar situações da realidade. A metáfora do centauro, ser mitológico metade cavalo, metade homem, utilizada pela voz da enunciação para caracterizar o período histórico em que os interlocutores do diálogo vão viver, adquire uma dimensão tragicômica, já que as duas metades do centauro serão compostas por partes do cavalo, o que exclui traços humanos. Se entendermos que a “era do centauro” significa o

período ditatorial brasileiro, a subversão do personagem mitológico faz todo sentido, uma vez que a violência, a brutalidade, a truculência e a desumanidade são marcas desse tempo.

A leitura desse poema e dos demais analisados anteriormente dá a impressão de que “tudo se passa como em uma voz que vem da rua e do vento, e escutamos pela metade, cujo sentido no fundo entendemos, e concluímos o resto sem muitos problemas, pois o contexto é bem conhecido” (Bosi: 2014, 21).

Essa afirmação de Viviana Bosi estabelece diálogo com a afirmação de Roberto Schwarz acerca da linguagem de Alvim, caracterizada pela

limpeza das falas, sem luxo, redundâncias, frases-feitas, figuras de linguagem, arremate lapidar, universalismos etc., ou seja, sem traço literário convencional, é trabalho literário seu, que lhes decanta o conteúdo pragmático e as torna comensuráveis, peças de um mesmo sistema, abrindo à consideração um verdadeiro fundo nacional de ironias (Schwarz: 2002).

Em *Elefante* (2000), livro em cujo “correr da leitura a referência nacional se impõe”, como observa Roberto Schwarz (2002), destacamos a mobilização da memória da ditadura civil-militar no poema “Lembra?”:

O sujeito que foi torturado e que não escondia
O que não foi e dizia que tinha sido
O que tinha sido e que negava
O que foi e que escondia

(Alvim: 2004, 75)

Giorgio Agamben, ao tratar da memória traumática de Auschwitz, afirma que “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (2008, 36). No poema “Lembra?”, do qual o próprio título remete ao conceito de memória, há a configuração de modos distintos de tratamento da experiência ditatorial brasileira, no que diz respeito ao trauma advindo da tortura.

O título, expressando uma interrogação, sugere uma interlocução entre uma voz que se expressa ao longo do poema e um ouvinte oculto para os leitores. Sua estrutura em paralelismo assemelha-se a uma adivinhação. Uma mesma voz refere-se, em cada um dos quatro versos, a formas diferentes de enfrentamento das cicatrizes da tortura. A memória traumática é aludida no primeiro verso. O heroísmo fingido, no segundo. A negação da tortura como tentativa de esquecimento do trauma, no terceiro. A afirmação da memória individual não exposta para os demais, no verso final.

Ao deslocar o centro da elocução, historicamente consagrada à expressão de um “eu” subjetivo, à pluralidade de vozes, o poeta mineiro reafirma a compreensão de que só assim é possível testemunhar e desvelar, mais acentuada e criticamente, a violência, a corrupção, os desmandos, o cinismo, as incoerências da ditadura civil-militar, cujas consequências ainda se fazem presentes não só na memória individual de quem a vivenciou, mas também na memória coletiva da nação.

Francisco Alvim, portanto, é aquele poeta que, como afirma Giorgio Agamben, “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, 62). Esse escuro, em sua produção poética, aparecerá nos poemas que testemunham os traumas, individuais e coletivos, das vítimas da repressão, bem como desnuda os mecanismos perversos dos opressores. Esse diálogo

com as cicatrizes da história legitima a associação, empreendida pela crítica e a teoria literárias contemporâneas, entre literatura e testemunho, sem que a primeira perca suas especificidades estéticas e sem que o segundo seja desacreditado ou inferiorizado pelo diálogo com o texto poético ou ficcional.

Referências

- ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que restou de Auschwitz?* Tradução de Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7Letras, 2004.
- BOSI, Viviana. “A poesia e a política são demais para um homem só”. *Revista Maracanan*, nº 11, dez. 2014, pp. 10-23.
- BRITO, Antonio Carlos. “O poeta dos outros”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 22, out. 1988, pp. 135-56.
- BURGOS, Elizabeth. *Meu nome é Rigoberta Menchú: e assim nasceu minha consciência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *Signótica*, v. 5, nº 1, pp. 221-41, jan./jun. 2013. Tradução de Zênia Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado?”. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 97-105.
- HEGEL, G. W. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

- MACIEL, Maria Esther. “Poéticas do inclassificável: hibridismo textual na literatura contemporânea”. In: _____. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, pp. 108-27.
- MARCO, Valeria de. “A literatura de testemunho e a violência de estado”. *Revista Lua Nova*, nº 62, 2004, pp. 45-65.
- SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura*. Vitória: EdUFES, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. “O país do elefante”. Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 de março de 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção”. *Revista Letras*, nº 16, jan./jun. 1998.
- _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55, nov. 1999, pp. 27-36.

A fragmentação em Dalton Trevisan e a representação de uma virilidade inquieta

Letícia Ueno Bonomo*

As narrativas em miniatura têm se destacado na literatura contemporânea. Diante disso, surgiram questionamentos e estudos a respeito dessa nova configuração narrativa. Ainda que grandes teóricos e contistas como Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Ernest Hemingway, Julio Cortázar e Ricardo Piglia já tenham dissertado sobre a característica breve e intensa do conto, pouquíssimos estudos existem sobre as narrativas ainda mais velozes e concisas. Como bem observou Spalding (2012), se ainda não há um conceito cristalizado sobre o gênero conto – mesmo que as teorias muito se aproximem em aspectos como os dois citados –, o que dizer dos que carregam o prefixo “mini”? Em vista disso, pesquisas acerca desse “novo” gênero têm sido feitas a fim de delimitar a minificção e reconhecer o gênero como objeto de análise literária. Estudiosos como Karl Erik Schøllhammer, Marcelo Spalding e Miguel Heitor Braga Vieira trazem à tona essas questões ao expor a presença do miniconto na literatura brasileira contemporânea e suas raízes históricas.

A escolha de Dalton Trevisan para a análise da minificção não aconteceu à toa. O percurso das miniestórias no Brasil coincide com a trajetória do autor “nos diversos momentos em que o miniconto brasileiro aparece na superfície canônica da crítica” (Spalding: 2012,

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

69). Os textos daltonianos, pelo modo de estruturação estética, são essenciais aos estudos do tema aqui abordado, especialmente *Desgracida* (2010), obra recente e permeada por flashes das questões sociais mais atuais.

Passando rapidamente por alguns momentos importantes do itinerário literário de Trevisan no que tange às miniestórias, a intensa produção data dos anos 1960, momento em que também se solidificaram outras carreiras literárias por meio do gênero. *Novelas nada exemplares* (1959), obra de estreia do autor na literatura, surpreendeu a crítica pela extrema brevidade, pelo título – paródia de Cervantes em *Novelas exemplares* – e pelas concisas construções frasais. Na década de 1970, o autor teve quatro minicontos publicados na antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, organizada por Alfredo Bosi, e, ainda que aqui seja utilizado o termo “miniconto”, não havia diferenciação entre os modelos de conto na época de publicação. O limite de concisão, se é que podemos falar em limitação, acontece em 1994, com a publicação de *Ah, é?*, obra que incorporou definitivamente a rapidez e a exatidão propostas por Italo Calvino (1990) e contribuiu substancialmente para reinventar o gênero no país. O máximo da síntese foi alcançado em *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), antologia organizada por Marcelino Freire.

Trevisan, “Minificcionista por excelência” (Vieira: 2012a), é dono de uma escrita enxuta: pouca variação de eixo temático, repetição de personagens, situações e estrutura, predominância do diálogo e supressão da mediação do narrador. Tudo na linguagem daltoniana mostra mais do que conta, porque

suas soluções ficcionais estão sendo formuladas em um espaço cada vez mais exíguo, deparável com um esforço paulatino

de redução da materialidade linguística, de elementos técnicos (como o narrador, a visão de espaço, de enredo) e concomitante a uma ampliação de possibilidades de sentido por meio de largo uso de elipses sugestivas (Vieira: 2012a, 324).

Não bastasse a desenvoltura para expor tanto em tão pouco, Trevisan mostrou que a mesma miniestória pode se tornar ainda mais concisa. Eis a de número 166, publicada em *Ah, é?*:

O velho em agonia, no último gemido para a filha:

– Lá no caixão...

– Sim, paizinho.

– ... não deixe essa aí me beijar.

(Trevisan: 1994, 122)

A fim de estabelecer comparação, segue a adaptação para a antologia organizada por Freire:

– Lá no caixão...

– Sim, paizinho.

– ... não deixe essa aí me beijar.

(Trevisan *apud* Freire: 2004, 20)

Na reescrita, percebe-se a supressão total da voz do narrador. Essa característica perpassa grande parte de seus minicontos. Anos depois, em *Desgracida*, a maioria das miniestórias do autor – e “miniestórias” é o termo escolhido por ele na página que antecede as narrativas – foi construída a partir desse recurso estético.

“Ausência” retrata bem essa construção:

- Fui internada dos nervos, o senhor sabe. Lá no Asilo Nossa Senhora da Luz. Um par de vezes. A mulher que me obrigou.
- Essas mulheres.
- Crise de ausência, diz o doutor. Eu saio fora de mim mesmo.
- ?
- Com o tal choque elétrico.
- !
- ... depressinha eu volto.

(Trevisan: 2010, 37)

Percebe-se que a carência de intermédio entre os polos do diálogo não se caracteriza como falta. A emissão de uma das personagens, assim como a linguagem empregada, já torna compreensível a situação exposta. A pontuação expressiva que dá lugar às falas ou às interjeições que deveriam compor o diálogo aponta para outra característica de Trevisan: o paradoxo do diálogo monológico. Essa não é uma escolha gratuita, simples supressão de falas.

Para Berta Waldman, referência básica para os estudos do escritor,

não é suficiente nivelar o narrador ao plano das personagens. Se a narrativa em estágio de cena evidencia a impotência do diálogo que patina sobre si mesmo mostrando-se monólogo, é preciso inflar a elipse, cortar a linguagem com golpes abruptos, estilhaçar o que ainda se oferece como unidade, de modo a chegar ao fragmento (1982, 115).

É nessa perspectiva que as miniestórias mostram o que precisam contar, exatamente como Hemingway defendeu o conto em sua

teoria do iceberg (Hemingway *apud* Spalding: 2008, 20). Trevisan nos nocauteia com pedaços brutos de vida, fragmentos de realidade. A redução do texto ao máximo da economia e a ausência da mediação do narrador, bem como sua absorção à narração, certamente não é um recurso ingênuo.

Ao falar da comparação que Cortázar faz entre o conto e a fotografia, Simon afirma que

o ato de recortar implica uma escolha, uma seleção, isto é, uma operação que nada tem a ver com o acaso nem com a ausência de significação. Neste caso, o fragmento está livre de qualquer conotação negativa que tantas vezes acompanha o termo no debate teórico contemporâneo (2007, 137).

Em vez de o narrador garantir ordem ao texto e ao mundo que ali se constrói, Trevisan instaura um texto-objeto desse mundo onde a ordem é ilusória, onde homens e coisas se equivalem, perdem a identidade e vivem um erotismo solitário de relações minadas. De acordo com Waldman, as personagens estão fadadas à autosssexualidade e participam de um “cerco autofágico” em que o objeto do amor violento é o sujeito que, ao se refletir, se autoconsome. É por isso que a repetição se torna recorrente na obra. Muitas vezes inter-relacionadas, as narrativas ora retomam personagens, situações e estruturas, ora continuam uma à outra. Diante disso, percebe-se que as repetições ocorrem justamente para expor um universo não ficcional também repetitivo, quase impossível de se transformar. Ao mesmo tempo que se relacionam, os personagens que se cruzam nas narrativas não conseguem ser sujeitos da própria existência. No caso da análise

aqui proposta, essa autofagia será primordialmente consequência de uma dominação masculina violenta, de uma virilidade que condena as relações humanas ao cerco.

Ainda seguindo Waldman, a trajetória narrativa do autor leva ao impasse de, “através das palavras, querer mostrar o silêncio” (1982, 118). A estrutura estética que lança o silêncio do discurso suscita diversas reflexões a respeito do que envolve esse fragmento de realidade, que insiste em falar de relações falidas, egoístas e intolerantes. No entanto, sabendo que as formas de enxergar o mundo, assim como as próprias relações sociais, estão em constante alteração – ainda que a sociedade seja repetitiva em muitos aspectos –, não há como ignorar que a literatura daltoniana oferece terreno fértil para as análises dessas transformações, bem como da permanência de alguns paradigmas – alterados apenas na forma como são desenvolvidos socialmente.

Os conflitos familiares, matrimoniais e intersexuais são temáticas recorrentes em Trevisan e compõem circunstâncias literárias ricas para análise das políticas de gênero. É provocado por essas questões que este artigo versa sobre as relações das masculinidades, especificamente sobre a representação de uma “virilidade inquieta”, termo utilizado por Fabrice Virgili (2013) ao falar da violência do homem contra a mulher e das concepções de violência nesses casos ao longo dos anos. Antes de adentrar a análise em si, convém esclarecer rapidamente do que tratam os estudos das masculinidades. De acordo com Connell e Messerschmidt,

o conceito de masculinidade hegemônica formulado há duas décadas influenciou consideravelmente o pensamento atual sobre homens, gênero e hierarquia social. Esse conceito possi-

bilitou uma ligação entre o campo em crescimento dos estudos sobre homens (também conhecidos como estudos de masculinidade e estudos críticos dos homens), ansiedades populares sobre homens e meninos, posição feminista sobre o patriarcado e modelos sociais de gênero. Encontrou uso em campos aplicados que variam desde a educação ao trabalho antiviolença até a saúde e o aconselhamento (2013, 241-2).

Tendo isso em vista, nota-se que não são estudos fixados em um comportamento masculino padrão, a fim de reforçá-lo. Pelo contrário, pesquisadores que optam por trabalhar a partir desse conceito visam à desconstrução da ideia de norma, em sintonia com as discussões de gênero desenvolvidas pelos estudos feministas. Por conta disso, os termos “masculinidades” e “virilidade” precisam ser diferenciados. Enquanto o primeiro remete às várias possibilidades de comportamento e ação masculinos – como, por exemplo, a uma masculinidade plural –, o segundo suprime qualquer pluralidade e restringe o conceito a um ideal de força física, firmeza moral e potência sexual. Para Connell e Messerschmidt, “as masculinidades são configurações de práticas realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular” (2013, 250). Cada prática social das relações de gênero pode estar ligada a essa pluralidade do masculino: a violência, a paternidade, a educação, além da vida afetiva e sexual.

Partindo desse ponto de vista, ao retomar a história da virilidade Courtine (2013) aponta para a possível crise do poder viril hegemônico em um mundo pós-guerra, industrializado e urbanizado. O poder da virilidade se vê confrontado pelos avanços

feministas de 1960 e 1970, que redirecionaram os “papéis” sexuais tanto na esfera pública quanto na esfera privada. Nesse cenário, o “modelo arcaico dominante” se vê, ainda, angustiado. Afinal, o que é ser homem? Violência contra a mulher, autoridade paterna, potência sexual e brutalidade foram, e estão sendo, postas em xeque. O enfraquecimento da autoridade paterna pode ser observado no conto “O monstro”:

A menina:

– Pai, a mãe mandou chamar o monstro do pai que o almoço tá na mesa.

– Ei, que história é essa de...

– É pro monstro do pai vir logo senão a comida esfria.

(Trevisan: 2010, 39)

Na miniestória, observa-se que a mulher considera seu marido um monstro. É claro que, em se tratando de Trevisan, é preciso considerar a ironia, recurso expressivo muito utilizado por ele. No caso da narração acima, não há como defender o motivo que leva a personagem a intitulá-lo dessa forma. Ainda assim, a reprodução desse título pela filha do casal é notável. Em um contexto no qual o pai seria, segundo as normas de uma sociedade patriarcal, autoridade máxima da casa, um comportamento desses jamais seria aceitável. O que se percebe, entretanto, é uma quebra da hierarquia teoricamente presente. As reticências que acompanham a fala do pai e a subsequente advertência da filha evidenciam o enfraquecimento da autoridade paterna, posto que, além de não poder questionar o título que lhe é dado, é advertido pela filha a obedecer às ordens encaminhadas pela mãe.

A relação do homem com a (im)potência sexual também se configura como motivadora da crise. Ao tratar da “aprendizagem da potência viril”, Haroche destaca que, de acordo com a ideologia dominante,

os homens devem ser fortes, mais ainda, devem mostrar-se fortes. Porém, considerados, ou se considerando como “naturalmente” viris, os homens temem acima de tudo serem descobertos na sua vulnerabilidade, serem reconhecidos na sua impotência (2013, 29).

Após a emancipação das mulheres, satisfazê-las sexualmente tornou-se alvo de desejo entre os homens. Se antes o objetivo era predominantemente transar com uma mulher virgem, hoje o símbolo de potência seria fazê-las atingir o ápice do prazer. Não conseguir tal feito significa o fracasso masculino. Observemos o miniconto “O gemido”:

- Não acredito. Nunca te fiz gozar?
- Isso mesmo.
- Houve uma vez, sim. Bem que você gemeu.
- Eu? Nunquinha.
- Até gemeu alto.
- Agora me lembro. É mesmo. Eu gemi.
- Viu, amor?
- Essa tua fivela do cinto. Me machucando.

(Trevisan: 2010, 73)

Na narrativa, não se pode afirmar que a relação necessariamente ocorre entre um homem e uma mulher, nem que a perso-

nagem que questiona é obrigatoriamente um homem. No entanto, a existência dessa abertura possibilita, mesmo que não de forma exclusiva, a interpretação de uma relação homem-mulher, na qual o homem se sente incomodado por nunca ter proporcionado o orgasmo à mulher. Isso simboliza seu atestado duplo de impotência: não levar a mulher ao orgasmo e não poder mentir sobre seu fracasso, afinal a mulher ganhou voz e passou a reivindicar seus direitos (aqui, não no sentido jurídico).

Como vemos, nem sempre a mulher é posta como submissa nas minificções de Trevisan. Há mulheres insubordinadas que não aceitam a fuga do marido ao estereótipo de masculinidade hegemônica, o que demonstra condicionamento às construções sociais dominantes. É o caso exposto em “Querida”. No miniconto, um casal em viagem resolve parar em um restaurante. A mulher ordena que o companheiro peça a comida depressa, pois está com muita fome. O homem faz o pedido, solicita que seja rápido, mas algumas pessoas – segundo a fala da personagem – são atendidas antes deles mais de uma vez: “– De novo. Ali, esse pessoal chegou mais tarde. E já tão servidos. Você não sabe nem cobrar do garçom” (Trevisan: 2010, 105). É perceptível durante o diálogo que a mulher é quem toma as decisões e exige do homem a satisfação de suas vontades. Porém, enquanto ela mesma poderia agir conforme seus desígnios, recorre ao companheiro para que tudo esteja de acordo com as convenções sociais. Ele, por sua vez, apenas obedece. Ao receber a dura crítica de que não sabe nem cobrar do garçom, sente-se no dever de bancar o “macho viril”: “– Ah, é? Quer pressa? Olha aqui, seu garçom de merda. Traz já a comida ou...” (Trevisan: 2010, 105). Surpreendentemente, a mulher se incomoda com o comportamento e o reprime: “– Ih, que vergonha. Você é um grosso. Não tem educa-

ção. Só dá espetáculo” (Trevisan: 2010, 105). Fica nítido, portanto, quão limitados são os modelos de comportamento que servem de referência aos homens, já que se resumem a dois extremos: grosseiro ou educado, sem meio-termo.

O sarcástico “Querida” pode ser considerado a metáfora da crise do masculino, uma vez que expõe a angústia do homem diante da concepção de seu próprio “papel” e, conseqüentemente, de seu comportamento. Não se trata de um homem que só está em crise porque a mulher “louca” não sabe o que quer, como muitos podem vir a apontar. O que Trevisan constrói é uma relação minada por indivíduos que não se entendem, que não conseguem ser sujeitos da própria vida e, por esse motivo, patinam na tentativa de libertação de uma hierarquia sexual. Afinal, segundo Hérítier, “não [é] somente a ação política ou a razão objetiva que farão a humanidade sair da visão hierárquica da relação dos sexos na qual está mergulhada [...]. É a ação sobre nós mesmos” (Hérítier *apud* Haroche: 2013, 32).

Enquanto isso, se a compreensão da violência sofreu alterações e proporcionou às mulheres direitos antes negados, a virilidade violenta apenas progrediu, por volta do início do século XX, de uma masculinidade ofensiva para uma masculinidade dominada, ou seja, uma relação contida e racional de violência. De acordo com Welzer-Lang, é ingênuo pensar no homem violento como monstro ou louco, uma vez que se trata de exceção. É preciso trazer à tona as violências banalizadas, que “ocultam da mulher sua condição de ser dominada, impedindo-a de alcançar um estatuto de sujeito ou de se revoltar” (Welzer-Lang *apud* Courtine: 2013, 85). Até porque os casos graves, antes de o serem, também foram casos “habituais”. Essa situação pode ser observada em “Mãos ocupadas”:

- Já que você não ajuda em nada, João, segure o nenê enquanto eu...
- Ih, meu bem. Estou com a mão todinha ocupada.
- ?
- Esta aqui mal chega pra bater a cinza do cigarro...
- ?
- ... e a outra é pouca pra virar o meu copito de vinho, hic!

(Trevisan: 2010, 93)

Tomado pelo sarcasmo, o diálogo demonstra uma situação diferente das apresentadas anteriormente. Neste caso, se há uma crise, é imediatamente abafada pelo provável marido. A negação também caracteriza um aspecto do problema, porque o homem, além de já não ajudar em nada, se recusa a auxiliar a esposa no cuidado com o filho. O pedido é rapidamente interrompido pela resposta daquele que descarta qualquer possibilidade de abrir mão de seu deleite em prol das obrigações domésticas ou familiares, independente de qual seja a necessidade da companheira. A desigualdade entre os dois é tanta que a mulher nem consegue concluir a fala. O vocativo “meu bem”, assim como o uso do diminutivo “todinha”, instauram o que Haroche chama de “dominação insidiosa”, ou seja, dissimulada, difícil de limitar, geralmente exercida com um tom suave, aparentando bondade. Nas palavras da estudiosa,

detalhes aparentemente insignificantes permitem compreender os elementos cruciais, muito frequentemente não percebidos, dos modos de funcionamento institucionais das sociedades. A repetição daquilo que pode parecer anedótico ou aleatório pode também revelar relações de dominação constantes (Haroche: 2013, 18).

O marido se nega a dividir as tarefas domésticas – ou, pelo menos, os deveres paternos, como propõe a esposa –, mas o faz em tom suave, sem brigas ou imposições, dissimulando uma negação circunstancial (está com as mãos ocupadas), sem impor seu papel agressivamente à mulher. Mesmo bêbado, como pressupõe o texto (“hic!”), tem consciência de que a virilidade violenta não condiz mais com o “homem de verdade”, então lança mão de outros recursos de dominação.

Situação semelhante é retratada em “A família”:

- Vejo que o nosso patriarca está em plena forma. E a família, como vai?
- Família assim numerosa. Sabe como é.
- ...
- Tem sempre nos quartos uma gargalhada de homem.
- ?
- E sempre alguma mulher chorando pelos cantos!

(Trevisan: 2010, 13)

Nesse caso, as personagens deixam clara a ideia de patriarcado, a começar pela exclamação inicial, “nosso patriarca está em plena forma”. A expressão ambígua “em plena forma” pode remeter tanto à forma física quanto à forma de dominação patriarcal. Além disso, a resposta dada pela segunda personagem sobre a família é arrematadora. A princípio, imagina-se um comentário clichê: família numerosa, sabe como é, aquela alegria. Mas, não. A afirmação final surpreende com a sinceridade como resumiu sua família grande e feliz: homens satisfeitos, mulheres aflitas.

A mesma ideia de dominação pode (e deve) ser estendida para as relações pai-filho(a). Afinal, em se tratando de conflitos conjugais

ou familiares, “os insultos, assim como as agressões, extravasam por todo canto da casa” (Haroche: 2013, 89). O miniconto unifrásico “Braço armado” – “o filho é o braço armado da mãe contra o monstro do pai” (Trevisan: 2010, 91) – e a micronarrativa “A chupeta” demonstram esse tipo de comportamento:

Ele confisca a chupeta da filha, que se consola sugando os pequeninos dedos.

Ah, é? Não aprende?

E o pai queima com a brasa do cigarro todos os dedinhos.

(Trevisan: 2010, 53)

Nas duas narrações, evidencia-se o comportamento violento do pai, seja diretamente com a filha, seja indiretamente com o filho, a partir da mãe. Vale lembrar que novamente aparece o pai sendo intitulado como “o monstro”. Esse modo de agir entre pais e filhos torna cíclica a mentalidade de dominação, uma vez que gera a reprodução de comportamentos. Ainda segundo Haroche, esse não é apenas um assunto de Estado, mas também um assunto de família, pois “é a família, enfim, que participa na reprodução das mentalidades que exigem as tradições da sociedade burguesa” (2013, 28).

Para finalizar esta análise, vejamos o miniconto “Que seja”, que coloca em diálogo os dois polos familiares masculinos: pai e filho. É nítida a preocupação do pai em manter a dominação masculina de não admitir que o filho aja e viva por si só, sem uma mulher que cuide dele e o sirva. Nesse caso, a crise é exposta pelo pai. Quanto ao filho, embora não consiga se expressar, situação evidenciada pela incompletude de suas frases, parece não sofrer com a vida independente. Eis o conto:

O pai, em visita:

– É uma bagunça a tua casa. Igual à tua vida, meu filho.

– Não é assim tão...

– Trate de arrumar logo uma mulher.

– Sabe que...

– Ao menos, uma namoradinha.

– Bem, eu...

– Que seja então uma diarista!

(Trevisan: 2010, 17)

O pai relaciona naturalmente à falta de uma mulher na vida de um homem a bagunça da casa e simbolicamente da vida. Como um homem pode viver tendo que cuidar de afazeres domésticos? A agilidade e brevidade das explanações do pai sobre as do filho – também breves, porque incompletas – deixam claro o diálogo monológico instaurado, característica daltoniana já evidenciada. No texto, os termos “mulher”, “namoradinha” e “diarista” têm o mesmo significado, ou melhor, produzem o mesmo efeito: sexo destinado a servir o homem, seja como for. Essa miniestória representa que

o privilégio masculino é também uma armadilha [...] que impõe a cada homem o dever de afirmar, em qualquer circunstância, a sua virilidade [...]. A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão para o combate e para o exercício da violência, é antes de tudo uma carga. Tudo concorre para fazer do ideal da virilidade o princípio de uma imensa vulnerabilidade (Bourdieu *apud* Courtine: 2013, 11-2).

Essa vulnerabilidade é percebida nas miniestórias pela concretização estética da fragmentação. Se as minificções em geral se apresentam como flashes, recortes de uma vida breve e veloz, as miniestórias de Trevisan estilhaçam o que outrora serviu como unidade e instauram um texto-objeto de um mundo onde homens e coisas se equivalem, perdem a identidade construída. É por isso que os minicontos de Trevisan são relevantes para os estudos das masculinidades: tiram da zona de conforto conceitos e estruturas, a fim de materializar um mal-estar real, vivido pela sociedade. Além do fragmento das narrativas, retrato de uma realidade igualmente fragmentada, há a brutalidade literal das relações, resultado de uma virilidade muitas vezes violenta (ainda que dissimulada), da dominação masculina insidiosa e do privilégio-armadilha do masculino em detrimento do feminino. A virilidade, em crise, está inquieta.

Referências

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CONNELL, Robert W. & MESSERSCHMIDT, James W. “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”. *Estudos Feministas*, v. 21, n° 1. Florianópolis, jan./abr. 2013, pp. 241-82.
- COURTINE, Jean-Jacques. “Impossível virilidade”. In: _____ (org.). *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*, v. 3. Rio de Janeiro: Vozes, 2013, pp. 7-12.
- FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê, 2004.
- HAROCHE, Claudine. “Antropologias da virilidade: o medo da impotência”. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*, v. 3. Rio de Janeiro: Vozes, 2013, pp. 15-34.
- SIMON, Luiz Carlos Santos. “O conto e o pós-modernismo: recorte, velocidade e intensidade”. *Investigações*, v. 20, n° 1. Recife, 2007, pp. 128-48. Disponível em <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1465>> Acesso em 2 de fevereiro de 2016.
- SPALDING, Marcelo. “*Os cem menores contos brasileiros do século*” e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 2008.
- _____. “Presença do miniconto na literatura brasileira”. *Conexão Letras*, v. 7, n° 8. Rio Grande do Sul, 2012, pp. 65-76. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/conexaoletras>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2016.

- TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- _____. *Ah, é?*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- _____. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- VIEIRA, Miguel Heitor Braga. “Dalton Trevisan: um minificcionista por excelência”. *Guavira Letras*, nº 15. Mato Grosso do Sul, ago./dez. 2012a, pp. 322-37. Disponível em: <<http://web-sensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/290>>. Acesso em 7 de janeiro de 2016.
- _____. *Formas mínimas: minificação e literatura brasileira contemporânea*. Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Londrina. Paraná, 2012b.
- VIRGILI, Fabrice. “Virilidades inquietas, virilidades violentas”. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*, v. 3. Rio de Janeiro: Vozes, 2013, pp. 82-115.
- WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.

Alteridades às margens dos antepassados: figurações indígenas em quatro obras contemporâneas

Lívia Penedo Jacob*

“O horror não é inimaginável, não tem a cara de um monstro nem as asas de morcego de um demônio. É calmo e tranqüilo, e é durável, durando dias e noites, meses; anos, talvez. Não é mortal. Ele ataca os olhos, só os olhos”.

Le Clézio

Em *O redemunho do horror*, Luiz Costa Lima estuda a figuração do horror nas produções literárias que retratam o processo colonizador nas Américas, Ásia e África. O teórico defende que na literatura por ele analisada fica notável o abandono do próprio etos do conquistador, em prol do projeto imperialista: as práticas hipócritas e repressivamente inibidas pelas autoridades passam a ser regra, fazendo com que “o desvio da norma se confunda com a própria norma” (Lima: 2003, 227).

Um dos autores destacados em seu livro é Joseph Conrad, ganhando relevo especial o título *Coração das trevas*, cujo mote: “o horror, o horror!” foi eternizado no cinema pela interpretação magistral de Marlon Brando. Costa Lima aprofundou sua pesquisa buscando indícios desse tipo de representação em outras produções literárias,

* Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

tendo enfim concluído que “a questão da propagação moderna do horror como resultante de uma interação com a ação do império do momento não se põe em nossa literatura” (2003, 350). No entanto, chama a atenção certa nota *post scriptum* registrada na mesma página:

Talvez isso comece a se modificar com os romances recentes de Bernardo Carvalho e Milton Hatoum. A parte relativa ao horror na literatura brasileira, assim como todo o original, foi escrita antes de havermos lido o *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho. Depois de conhecê-lo, devo dizer que o romance citado rompe com o endogenismo acima notado (Lima: 2003, 350).

Seguindo os passos da nota acima, selecionamos duas obras dos autores citados: além do mencionado *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, empreendemos uma leitura crítica do romance *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum (2008). A par dos desmazelos e desvios morais a que os personagens das duas obras estão sujeitos, nota-se a contraposição entre as identidades culturais dos personagens brancos e dos personagens indígenas. Surge então a pergunta: como se dá atualmente a representação dessas identidades culturais nas obras literárias assinadas pelos próprios indígenas? Começamos a desenvolver, pois, um contraponto entre os dois romances citados e as obras *Meu avô Apolinário*, de Daniel Munduruku (2009), e *Todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaka Werá Jecupé (2002), ambas escritas por indígenas. A leitura comparativa das quatro obras tem como objetivo abordar a visão de cada autor sobre o outro que é ora o indígena, ora o homem ocidental.

Godet (2013) assume que somente na contemporaneidade o índio começa a ser estudado sob uma ótica menos etnocêntrica e

mais afastada dos diversos estereótipos que até então permearam o assunto. Cita-se como obras pioneiras nesse sentido *Quarup*, de Antonio Callado (1967), *Maíra*, de Darcy Ribeiro (1976), e *Mad Maria*, de Márcio Souza (1980). Essa nova visão literária sobre os povos ameríndios se espraia nas obras selecionadas para nossa pesquisa, nas quais se nota que as fronteiras que separam o índio do “homem branco” já não podem ser traçadas de forma tradicional. Assim, em *Meu avô Apolinário*, o narrador começa sua história explicando que embora seja membro da tribo dos mundurukus, não nasceu à beira do rio, mas em um hospital, para em seguida completar com certa ironia: “e nasci numa cidade onde a maioria das pessoas se parece com índio: Belém do Pará” (Munduruku: 2009, 9).

O personagem principal de *Órfãos do Eldorado* também se vale da ironia fina ao fim da narrativa, quando parece questionar a concepção de que o indígena é o ser distante de nós, membro da fauna amazônica:

Lembro de um grupo de turistas que queria ver índios. Eu disse: É só observar os moradores da cidade. Um dos turistas insistiu: índios puros, nus. E então os acompanhei até a aldeia da minha infância e mostrei a eles os últimos sobreviventes de uma tribo. Se vocês quiserem conversar com eles, conheço uma tradutora, eu disse, pensando em Florita. Não queriam conversar, e sim fotografar. E depois perguntei se desejavam ver os leprosos da ilha do Espírito Santo, e um dos turistas disse: Não, um não seco, definitivo (Hatoum: 2008, 41).

A visão do narrador personagem, branco, porém criado por uma mulher indígena, acaba se aproximando da visão de Munduruku

ao afirmar implicitamente que Manaus é uma cidade onde a maioria das pessoas se parece com índio. O conflito cultural é inegável na medida em que, para o turista, o índio deve atender às suas expectativas, mantendo-se desnudo e de preferência em alguma região inóspita, onde não poderá se comunicar nem causará incômodos. A ideia de que a fala do índio pode ser traduzida é ignorada, pois como objeto ele não deve ser ouvido, mas tão somente observado e fotografado. Uma vez coisificado pela lógica capitalista que permeia o turismo, o nativo se transforma em mero souvenir de viagem, desprovido de qualquer humanidade.

Em *Nove noites*, é o antropólogo estrangeiro Quain quem defende ser o Brasil uma sociedade miscigenada e degenerada, lhe parecendo por vezes impossível distinguir os índios dos demais brasileiros:

O Brasil, por sua vez, sem dúvida absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas com as quais teve contato inicialmente. Um engenheiro de Carolina entra na água para se banhar do mesmo jeito peculiar dos Krahô, e também dos índios do Xingu. Ninguém no Rio de Janeiro obedece aos avisos de proibição de fumar, porque “no Brasil não prestamos atenção a esse tipo de regulamento”. As crianças brasileiras pedem a todos os viajantes uma “bênção”. Isso pode não ter origem indígena, mas está totalmente adequado ao temperamento dos índios. Os brasileiros se contentam em fazer seus pedidos à sorte (Carvalho: 2006, 89).

Para além dos choques culturais, outro conflito recorrente nas quatro narrativas se refere ao embate entre gerações, sendo notável o questionamento dos referenciais maternos e/ou paternos.

A ausência dos antepassados pode ser física (porque estão todos mortos) ou moral (porque traímos nossos próprios valores). Em *Nove noites*, diversos personagens vivenciam algum tipo de conflito familiar, inclusive o próprio narrador, cujas lembranças de infância dão conta de um pai aparentemente desconectado de suas necessidades afetivas.

Em *Órfãos do Eldorado*, o próprio título enuncia a orfandade física e emocional a que os personagens estão sujeitos. O romance é narrado pelo personagem principal, Arminto, cuja mãe faleceu durante o parto. Seu pai, Armando, é descrito como um homem destituído de qualquer afetividade pelo filho, cabendo à “cunhatã”¹ Florita suprir as carências emocionais a que o protagonista está sujeito desde o nascimento. Arminto acaba se apaixonando por uma mulher indígena, com quem não consegue travar nenhum diálogo, mas cuja atração ocorre por enxergar nela um espelho de sua própria orfandade, pois a jovem vive no Orfanato das Carmelitas junto a diversas outras crianças indígenas extirpadas de suas aldeias. Essa situação de aniquilação social, que durante séculos marcou a história da colonização da Amazônia, é descrita no romance:

Florita me disse que várias órfãs falavam a língua geral; estudavam o português e eram proibidas de conversar em língua indígena. Vinham de aldeias e povoados dos rios Andirá e Mamuru, do Paraná do Ramos, e de outros lugares do Médio Amazonas. Só uma tinha vindo de muito longe, lá do Alto Rio Negro. Duas

¹Termo que no tupi significa “moça”, “menina”. Com o processo colonizador, o termo passou a ser empregado por não indígenas para designar jovens (geralmente de origem indígena) mantidas em casa para trabalhos domésticos e sexuais.

delas, de Nhamundá, haviam sido raptadas por regatões e depois vendidas a comerciantes de Manaus e gente graúda do governo. Foram conduzidas ao orfanato por ordem de um juiz, amigo da diretora (Hatoum: 2008, 20).

Em *Todas as vezes que dissemos adeus*, o título é igualmente revelador, pois se refere às inúmeras mortes de indígenas presenciadas pelo autor, sendo a palavra “adeus” uma metonímia para os rituais xamânicos de exumação. Nesse caso, ao contrário dos dois romances não indígenas mencionados, não existe nenhum filho negligenciado pelo pai ou pela mãe; o abandono, ao contrário, é vivido por todo um grupo e se configura no descaso da pátria-mãe ou das forças estatais paternalistas (mas não paternas) para com os indígenas.

Na obra *Meu avô Apolinário*, os referenciais familiares masculinos também são alvo de dúvidas e choques culturais, desfeitos ao fim da narrativa quando o autor se aceita como membro da tribo dos mundurukus:

Confesso que a figura do meu avô sempre foi um mistério para mim. Meu pai nunca falava sobre ele. Parece até que os dois não se gostavam. Eu nunca soube a razão. Mas ele era uma figura imponente [...]. Embora eu o visse sempre, nunca me aproximei muito dele. Achava o velho um tanto misterioso e sentia, confesso, um pouco de medo (Munduruku: 2009, 26-7).

A solidão como tema recorrente nas quatro obras selecionadas versa sobre o desamparo social, mas também nos remete às ausências de registros da visão dos dizimados na literatura pregressa, como bem conclui Krenak:

Quase não existe literatura indígena publicada no Brasil. Até parece que a única língua no Brasil é o português e que aquela escrita que existe é a escrita feita pelos brancos. É muito importante garantir o lugar da diversidade [...]. Nosso encontro – ele pode começar agora, pode começar daqui a um ano, daqui a dez anos, e ele ocorre todo tempo (Krenak: 1999, 29).

A preocupação de Krenak com a ainda pouca voz dada ao indígena é legítima, pois uma vez que a imagem dos povos ameríndios foi construída à sua própria revelia, persiste no imaginário o ideal romântico de que o índio é aquele que vive no mato, duvidando-se com frequência da “indianidade” daqueles que, embora identificados culturalmente com uma tribo, vivem fora dela. O índio passa a viver um dilema: se opta por morar em uma tribo isolada, corre o risco de ser dizimado, uma vez que as políticas de proteção aos povos autóctones estão muito longe de salvaguardá-los. Por outro lado, se o índio cede à imposição de abrir mão de seus hábitos e exige igualdade de direitos, acaba por ter o acesso aos bens culturais negados, sob a justificativa de que se fosse realmente indígena sequer falaria português. Segundo o discurso predominante, podemos concluir que índio bom é índio nu, sendo que os índios nus há muito jazem sob a terra, havendo ainda um pequeno grupo que assim se mantém, mas está na iminência de morrer devido ao avanço do agronegócio e da pecuária.

Concluimos que a expressão da alteridade relacionada aos indígenas ganha contornos nunca antes intuídos em nossa literatura e merecem ser estudados com mais acuidade. O ponto de vista do homem ocidental sobre os outros povos se modifica na atualidade e os indivíduos pertencentes às diversas culturas começam a “tra-

duzir” suas próprias histórias. Será isto o começo de um possível “encontro”, a semente da “convivência mais verdadeira” que intuiu Krenak em sua visão sobre o amanhã? Ou estaremos fadados à mudez intransponível, tragicamente anunciada em *Nove noites* e em *Órfãos do Eldorado*? Como diz Daniel Munduruku no prólogo de *O caráter educativo do movimento indígena brasileiro*, “somos aqueles por quem esperamos” (2012). A resposta, portanto, só depende de nós.

Referências

- CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GODET, Rita Olivieri. *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas: Brasil, Argentina, Quebec*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- HATOUM, Miltom. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JECUPÉ, Kaka Werá. *Todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo: Triom, 2002.
- KRENAK, Ailton. “O eterno retorno do encontro”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 23-31.
- LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror*. São Paulo: Planeta, 2003.
- MUNDURUKU, Daniel. *Meu avô Apolinário – um mergulho no rio da (minha) memória*. São Paulo: Nobel, 2009.
- _____. *O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)*. São Paulo: Paulinas, 2012.
- RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1980.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Sustentando-se como um meio de vida: ir com a poesia de Annita Costa Malufe

Danielle Magalhães*

“Por amor, com o fracasso e pela ética de seguir”.

Patrick Gert Bange

A poesia de Annita Costa Malufe trata de algo precário e incapturável. Talvez não haja como ir em direção ao incapturável a não ser fracassando na linguagem. Partindo de uma posição vulnerável, seria preciso ir como quem se coloca em uma linguagem da precariedade, em uma posição hesitante; ir como quem não sabe, como quem está em suspensão, na iminência de desaparecer.

A poeta escreveu os livros *Fundos para dias de chuva* (2004), *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* (2007), *Como se caísse devagar* (2008), *Quando não estou por perto* (2012) e *Um caderno para coisas práticas* (2016). Como se caísse devagar, em esvaecimento, o sujeito lírico é um dos contornos que vai perdendo a nitidez. Seu semblante se apaga em uma chuva interminável:

como se caísse devagar
a chuva
era um rabisco fosco aparente
carregando o vidro de dúvida hesitação
uma lente embaçada como se

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

caísse tão devagar que o olho captasse
o movimento fazendo-se pouco a pouco
o olhar em câmera lenta a viagem era
um rabisco meus olhos
embaçando-se lentamente
alguma coisa que se congela um corpo
congelado as expressões do rosto um
susto ou apenas a atenção necessária
as curvas da estrada a viagem era lentamente
o retrair de um percurso algo como dizer
eu não me lembro deste caminho vá mais
devagar o vidro riscado de dúvidas as gotas
desenhando a lente com uma tinta fosca como
se caísse devagar o corpo se anesthesiava era
a chuva a possibilidade de escorrer carregar
as expressões eram paralisadas de hesitação ou
apenas a necessária atenção diante do abismo.

(Malufe: 2008, 81)

Uma chuva que não cessa de cair coloca tudo sob o risco de um desastre, paralisando as expressões daquele que vê, congelando os olhos, que ficam em estado de alerta, de atenção, de dúvida ou de hesitação diante da iminência de desastre em um caminho desconhecido, “diante do abismo” em que se pode cair a qualquer momento. Mas isso não é característico de um livro apenas, o que leva a perceber que essa é uma escrita em que o sujeito está em constante queda, até mesmo quando se trata de *Um caderno para coisas práticas*:

nunca estou completamente presente há
sempre algumas vezes a mais que

me dividem elas me puxam ou
empurram há uma confusão
de vozes uma disputa de
vazes que dividem o corpo nunca
estou completamente aqui
há sempre uma flutuação que me
impele me expulsa do corpo

(Malufe: 2016, 28)

Em constante dispersão, o sujeito parece se ausentar para dar lugar a outras vozes. O lugar de origem é esvaziado, como se observa em “dizer estou aqui não é mais dizer o mesmo lugar” e “quando você pensa que ele está lá / ele já se foi se esvaiu” (Malufe: 2012, 24). E ainda em “quando falamos com ele / ele está em outro lugar ele / pode estar viajando em vários espaços / não o corpo envolvido pela pele / mas vários espaços ao mesmo tempo / [...] assim como este rastro ele viaja” (Malufe: 2012, 21). *Quando não estou por perto*: ambos faltaram ao encontro, a poeta e o sujeito lírico. Nós, leitores, já começamos a leitura, desde o título, instaurados na falta: da poeta, do sujeito lírico, nossa? Annita, enquanto autora, figura instituída de atributos, é um objeto perdido. O eu que sofreu a eclipse (aludido em sua ausência) – e podendo ser eu, você, podendo ser todo e qualquer você – agora não está por perto. O ato de enunciação não é mais que uma performance, não para a forma que cria, mas para o que escapa à forma. O que se passa quando não estou por perto? É este o movimento: escrever a partir de sua própria perda.

À primeira vista, por parecer tratar de um tema amoroso, talvez um romance ou uma separação, poderia haver uma perda, poderia se tratar de um objeto perdido. Além disso, poderia haver

algo de perversão em se colocar na posição de objeto perdido do outro e, ao mesmo tempo, fazer disso a possibilidade de surgimento do outro. Mas aqui há uma subversão do objeto, pois, se à primeira vista poderia haver um “eu” distante que assistiria passivamente ao outro que sofreu a perda, esse “eu” também passa a ocupar o lugar de quem sofre a perda – de si, do outro –, não havendo nisso nenhuma contemplação passiva. A imagem que se pode construir aqui é a de quem espia pelas frestas, sem participar, a própria ausência e a relação do outro com essa ausência, mas experimentando uma perda total do lugar de controle, como quem cai em uma fresta abismal em que não é mais possível identificar (quem é) o objeto. A proliferação de “eu”, “ele”, “ela” não permite mais distinguir quem retorna. Parece que uma perda irreparável marca um sempre vir a ser outro, de modo que esse outro também só existe no reenvio e na possibilidade diferida.

A incerteza permanece quanto ao gênero, que também é violado: se poema, se romance, se narrativa, se ficção, se diário, se biografia... há um modo de operar que escapa à categorização. Nada se fixa, nada se enrijece, nada assume uma forma. Desde *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*, até a linha do horizonte é ofuscada. Essa escrita viola a linha, a própria ideia de linha e, com isso, toda ordenação linear e seus pressupostos de demarcação, delimitação, bem como de início, meio e fim. *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* flerta com um olhar voltado para baixo, abaixo da linha do horizonte, com o mais baixo, rasteiro, com o cotidiano, com o mínimo, com os micromovimentos habituais e sem importância de uma cidade, como sombras em paredes, “a repetição dos lugares”, como o hall do elevador, como “uma espera trazida nas malas / o esforço por se desfazer dos gestos colados ao corpo”, como a monotonia dos hábitos “das eternas repe-

tições”: “emudecer quando o silêncio / ainda subsistir às repetições / à monotonia das eternas repetições / reiteradas” (Malufe: 2007, 13). Um olhar rente ao chão (para ver, é preciso olhar para baixo, não para frente), que está ao mesmo tempo muito próximo (logo abaixo dos olhos), mas muito distante, porque a aproximação excessiva embaça e porque tudo escapa aos olhos, seja numa cidade, seja numa chuva, seja num incêndio. No hábito de *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* ou na situação-limite de *Um caderno para coisas práticas*, tudo escapa, como: “vermelho descarnado fosco incêndio / queimada visibilidade reduzida morta / alastramento galhos fumaça vista / fosca neblina visibilidade morta” (Malufe: 2016, 33). O campo de visão é escasso, quando não nulo. Nenhuma imagem é nítida, e elas parecem surgir no mesmo movimento em que se implodem.

“Olhos fechados”, “olhos do avesso”, “corpo cego entre / imagens impossíveis” (Malufe: 2016): há uma linguagem a partir do que não se está vendo. Desde *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*, a poeta desliza, no limiar de instabilidade entre o poético e o filosófico, por imagens borradas e fragmentadas como “rasgos de sombra instalados no vazio” (Malufe: 2007). Depois de *Como se caísse devagar* e de *Quando não estou por perto*, *Um caderno para coisas práticas* continua a tentativa de detectar uma alteridade inacessível:

não há ninguém são vultos
cortados ao meio e um longo
silêncio traços brancos quase
apagados a luz pálida de
viés a janela entreaberta um
ou dois vultos cortados ao
meio nem chegam a formar

silhuetas de pessoas só
gestos abandonados ou
fragmentos de gestos pela
metade

(Malufe: 2016, 14)

Continuando a deslizar por imagens sem síntese, paira-se em suspensão e em dispersão por formas de vida inapreensíveis. Se há uma ideia de finalidade no título, ela vai se esvaindo em cada página. As supostas listas – “nomes números séries / começo a listar trinta e seis / nove anos cinco apartamentos quatro / mudanças quatro gatos mas tudo / se resume a duas cadeiras / a mesa no centro da sala um abajur / reflete seu rosto é de noite” (Malufe: 2016, 8) –, que não chegam a ser listas, que apontam para o que não se resume a listas, indicam vazios, esquecimentos – “não se lembrar a data / nem o endereço não saber / tampouco o dia da volta” (Malufe: 2016, 11) –, indicam lembranças fragmentadas se esfarelado, lacunas que não são preenchidas. Qualquer ideia de finalidade se perde em uma escrita que erode o sujeito e o objeto, apontando para o que há de informe e de incapturável.

No esforço de lembrar-se, só há um perder-se. Se há um esforço de se lembrar, de reter, de ouvir, só há o que aponta para a impossibilidade – de ouvir, de se lembrar, de salvar: um “plano de organização” irrealizável, porque “tudo prolifera” (Malufe: 2016, 7) em versos que se incineram enquanto indicam movimentos defasados, sinais indecifráveis e esquecimentos, não apontando para a memória, mas para a deformação da memória, para o que há de ininteligível, ilegível e imemorial: um “ruído intermitente” cuja emissão é indetectável: “a voz de uma adolescente / rompia a vedação da

janela / antirruído mas tudo / era incompreensível” (Malufe: 2016, 16). Versos instaurados na falta de pontuação e na falta de indicação de um título se traçam em um espaço aberto cuja retração não cessa de ser uma remissão ao que permanece inapreensível, não nítido aos olhos e incerto aos ouvidos.

Em *Um caderno para coisas práticas*, como vimos, há indícios de um incêndio. Há rastros de barbárie: “ele corre com os braços / abertos para o meio da rua / os tanques estão ao redor os / braços estão abertos a boca / aberta a cabeça erguida seriam / três ou quatro da tarde sou / capaz de me lembrar de / cada gesto cada minuto” (Malufe: 2016, 13). Na imprecisão do tempo (“três ou quatro da tarde”), o gesto que retorna (“cada minuto”) à memória (“sou / capaz de me lembrar”) já não é o mesmo, mas, de acordo com a disposição das palavras no último verso, certamente sob efeito de uma torção no modo como escutamos sem os olhos presos no papel, em uma indecisão, portanto, entre a escrita e a voz, numa diferença entre cada uma dessas possibilidades, o gesto que retorna é “cada gesto cada minuto”, então a afirmação que renasce, a cada instante, é já sem memória, uma presença que não cessa de traçar uma não-presença, uma memória em chamas que persiste, continuando a queimar sem se consumir. Se aí há a sugestão de um tempo passado – “um fantasma não morre nunca, está sempre porvir ou por retornar” (Derrida: 1994, 136) –, ir em sua direção é já se ver lançado em “um momento que não pertence mais ao tempo” (Derrida: 1994, 12), como no instante do movimento em que paramos diante da dor: “na garganta um grito um alerta / senha ou só o movimento de / parar antes da dor” (Malufe: 2016, 14). Em um só movimento, ao mesmo tempo, diante e antes, da dor. Se o que mantém diante é o porvir, ele também é o que precede, e a coisa, a rubrica, indecifrável (“grito”,

“alerta”, “senha”, “movimento”) de parar diante e antes da dor é o que intempestivamente conduz para além de um único tempo, em uma “*justa* abertura que renuncia a qualquer direito de propriedade”, de próprio e de pertença (Derrida: 1994, 93).

Em *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* encontramos traços errantes de uma busca em um percurso rarefeito, tateando com o corpo fraturado impressões não fixadas e não encontradas – “o esforço por simular uma nova casa / estratégia refeita a cada viagem a cada percurso / deixar o velho corpo caminhar / ainda sem os pés / ainda sem impressões digitais” (Malufe: 2016, 13). Se em *Quando não estou por perto* encontramos radicalmente uma escrita da perda, da ausência, dos versos cortados, dos pés dos versos todos cortados, cheia de interrupções no interior dos próprios versos, e se nessa perda é a distância que é disseminada, garantindo unicamente a inapreensibilidade, em *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*, com pés também em suspensão (“eu nunca estou completamente / aqui meus pés sempre flutuam”) e com mãos cerradas que já não conseguem alcançar e possuir, poderíamos dizer que, cada vez mais radicalmente, a distância é disseminada ao mesmo tempo que é suprimida, pois aqui há o encontro com o irreduzível da vida. Traçando um gesto fracassado, ela toca o incapturável, uma marca espectral e desviante, aquilo que não pode ser reduzido a nenhuma imagem, nenhum sentido, nenhuma forma.

Figurações do irrepresentável, da falta da resposta, “gestos abandonados ou / fragmentos de gestos pela / metade”, essa poesia se suporta enquanto possibilidade do exercício do que não chega a ser. Como se tudo estivesse queimando, prestes a desaparecer, vemos “a história de um desaparecimento”, uma nota queimando na outra uma continuidade impossível. Como quem anota “como tudo se apaga”,

como quem nota hesitante e com “olhos do avesso” o caminho erosivo e sem volta onde o outro queima, ela aponta para tudo que poderia queimar, para o que talvez nunca tenha existido, mas que poderia ter existido. Há nisso, portanto, um gesto de despertar, como uma “vigília / que não dá trégua”, como um acordar “todo dia em outro lugar” (Malufe: 2016, 13), “[erguendo-se] no respeito do que *não está*, não está mais ou ainda não está vivo, *presentemente vivo*” (Derrida: 1994, 134). Este despertar está atrelado, porém, a uma aporia da visão, a uma cegueira trágica, à impossibilidade de representação do presente. Os olhos do avesso deste sujeito mutilado só podem estar junto aos dejetos que caem no chão durante a escuridão da noite.

Quase um trabalho de luto, impossível de ser realizado: o que a poesia de Malufe captura é aquilo que é irredutível ao trabalho de luto. Se em *Quando não estou por perto* o corte é o movimento de leitura, desde o *corpus*, desde o corpo, desde a escrita, desde a voz, desestabilizando a significação, não garantindo a estabilidade do sentido, se os pés já estavam suspensos, não encontrando o chão, em *Um caderno para coisas práticas* haverá a perda das mãos, haverá “braços desencaixados / do tronco tateando o vazio”, como a quem é imposta a impossibilidade de apreensão, como quem deixa de possuir. Com pés pendidos, como o pensamento – que contém em si a suspensão [*pendere*] –, na pendência vagueia o pensamento, suspenso, vacilante, espectral. E é com esse gesto, de não ter pés, de não saber por onde ir, que as mãos também não terão o equilíbrio previsto para sustentar a volta do arado nesse movimento de *versura*: sem mãos firmes que o possam controlar, o arado é desgovernado por mãos deslocadas do eixo do corpo, descoladas do corpo, e os cortes são antecipados em cesuras, por mãos que nada possuem, nada controlam: o que elas encenam é o gesto de mostrar que estão

suspensas, deslocadas, descoladas, que há uma falta instaurada desde o corpo, desde o gesto que acena: “perdi as mãos / caminho / o ar rarefeito estou / lendo como quem respira / lentamente sem tocar / os pés no chão seguir e / flutuar perdi as mãos / faz muito tempo respire / lentamente siga / a minha mão” (Malufe: 2016, 95). Devemos seguir uma mão que falta. Ou melhor, devemos seguir a falta das mãos, a ilegibilidade de seus traços. Mãos que, faltando, escrevem uma ilegibilidade cujo gesto não é senão garantir que a mão permaneça iletrada. A possibilidade do poema acontece, então, na marca dessa mão iletrada, e seu acontecimento depende intimamente de uma dimensão do corpo. Diretamente atrelado a essa dimensão corporal, o que o gesto dessa mão cerrada instaura é um espaço ético. A abertura ética da ilegibilidade nada mais é do que garantir que o poema seja inesgotável, endereçando-se a qualquer singularidade.

Derrida começa *Espectros de Marx* (1994) dizendo que não vivemos melhor, mas vivemos mais justamente se aprendemos a viver com os fantasmas. Aprender a viver com os fantasmas é, pois, uma questão ética – não restrita ao direito (à dívida), mas dizendo muito mais respeito ao dom, a um irreduzível deslocar-se. Se fosse possível, eu gostaria então de dar vários outros subtítulos a este ensaio: “poesia e política”, ou “poesia e filosofia” (a alteridade não foi sempre questão da poesia, e não era como questão da poesia que ela era questão da filosofia?), ou, ainda, “poesia, filosofia e política”, ou até mesmo “amor e linguagem” – entendendo o amor como formas de amar, portanto, já como uma ética (não estaria o amor já para uma alteridade?). Sabemos que a linguagem está em uma “relação excessiva ou excedida para com o outro” (Derrida: 1994, 93). Poderíamos,

por exemplo, dizer que poesia, filosofia, política e amor se entrelaçam na linguagem, enquanto possibilidade de uma forma de amar. Tais esferas poderiam ser indiscerníveis, uma vez que a linguagem é uma experiência do fora, está instaurada na ética e voltada para o outro e desde o outro. Digo isso pensando também, especificamente, em *Feu la cendre* (1991), podendo estender ao *Cartão-postal* (2007) e a todos que têm um desejo de envio. Digo isso porque o que há, no movimento do envio, é um gesto de amor. Os sentidos diferidos que se abrem nas palavras – “queimar” é um exemplo – remetem-nos a um duplo gesto, de amor e de ética, no mesmo gesto. Ir aonde o outro queima é, portanto, ir como quem vai aos mortos ou ao amor – ou a ambos ao mesmo tempo, como nos remete Derrida. É ir em direção a uma precariedade. Derrida vai aos mortos como quem vai ao amor.

Rente ao chão, o corpo morto é aquele que caiu: “*cadáver*: vem de *cadere*, cair; o cadáver é aquele que caiu e não mais haverá de se levantar” (Nancy: 2015, 54). O fantasma do corpo morto, porém, diferentemente do corpo morto, é um morto vivo que, uma vez tendo sofrido a queda, retorna em suspensão. O fantasma não deixa de ser, portanto, a fantasmagoria da queda, de quem caiu. E esta “coisa” que retorna em suspensão, que não é mais um corpo, mas uma fantasmagoria do corpo, apenas dá continuidade a um deslocar-se que não começou neste momento em que é espectro; começou, antes, no momento mesmo em que caiu. Não podemos reconhecer a identidade de um corpo morto porque, como morto, ele é a “rejeição de todo signo”, não possui mais identidade, é apenas vísceras, torna-se “*esse não sei o quê sem nome em nenhuma língua*” (Bossuet *apud* Nancy: 2015, 53). Logo, como morto, ele já é “o começo de seu deslocamento”, separando-se de si mesmo, dissociando-se e abandonando qualquer função ou procedimento (Nancy: 2015, 53).

Diante desse “*não sei o quê*”, do “nada a dizer” – “um corpo morto, é nada a dizer” (Nancy: 2015, 54) –, diante da linguagem que não dura diante do nome “cadáver”, que também não dura, mas “cai ainda mais embaixo” diante da “carne pútrida mais terra, poeira, cinza”, “as lágrimas vêm como o único modo de se voltar para os mortos” (Nancy: 2015, 54). Caímos, então, inevitavelmente, diante da comoção de se deparar com o “nada a dizer”. Caímos como nos referimos ao amor, como quem poderia escrever em várias línguas (“falling in love”, “tombo d’amour”, “caio apaixonada”) diante da comoção de se deparar, mais ainda, com o “drama de não se ter mais nada a dizer” (Nancy: 2015, 54). Neste instante, tombamos como quem se dobra sobre si mesmo neste um só gesto que indicaria tanto morte quanto vida. Não um dobrar-se como quem se dobra para dentro de si, mas, ao contrário, um retraimento como um movimento necessário de deformação a se expor. Como quem cai apaixonado, e, como se diz em francês o momento do gozo ou imediato ao gozo, tem-se uma *petit mort*: em uma torção, tem-se vida. Transbordamento de vida. Caímos na vida.

Aproximar-se do espectro de Marx, ou dos espectros dos marxismos, em Derrida, é recorrer à tragédia. O filósofo tece um pensamento político, em *Espectros de Marx*, não de outro modo senão lançando-se em uma frase de Shakespeare em *Hamlet*: “the time is out of joint”. Sabemos que o centro do problema de Hamlet é o fantasma. Há um exagero da forma até a transformação da forma. Além disso, podemos pensar que, se há um modo comum de ir aos mortos e de ir ao amor, se há algo que entrelaça (que mantém junto à medida que expõe a diferença) a morte e o amor, ou uma língua do luto com uma língua dos amantes, esse modo é a disjunção. Vai-se aos mortos como se vai ao amor, como se vai ao gozo, na desarticulação da língua, no desajuste. Neste caso, podemos acrescentar: vai-se aos mortos

como se vai ao amor, como se vai à política, como se vai ao tempo – ou como não se chega ao tempo, ou como só se vai ao tempo não comparecendo a ele, comparecendo na disjunção mesma – estando fora dos eixos. Na impossibilidade de estar presente em um espaço e em um tempo determinados, e de coincidir com tudo que já durou demais (“não vou fazer nada as / coisas já duraram demais”), essa poesia não obedece ao tempo da produção e nada prático ou útil há de ser feito. O que há são formas de vida sustentadas em um tempo de impossível correspondência entre a retração e a dilatação, entre os espasmos e a paralisia, entre “durações no mesmo dia instantes / sem duração instantes suspensos no / gesto levantar os braços”, no gesto de levantar o braço e logo interrompê-lo, um gesto de suspensão, de indecisão, de um tempo hesitante.

Derrida vai a Marx também não respondendo a uma questão, não preenchendo um vazio. Ao contrário, como se refere a Blanchot, vai na “ausência em questão”. Não vai formulando. Vai, antes, dissimulando, em um movimento de uma nova visada: “nós visamos de preferência uma outra estrutura da ‘apresentação’, em um gesto de pensamento ou de escrita, não a medida de um certo tempo” (Derrida: 1994, 48). Em uma performatividade, ele vai – como Blanchot, nas “três falas de Marx” – em direção a um chamado, a uma exigência de justiça que não vem com diferimento, com atraso, mas a um porvir irredutível que a todo tempo é o aqui-e-agora precipitando uma singularidade sempre outra. Em uma visibilidade furtiva a instaurar sempre novas visadas, o movimento de escrita de Annita se mantém no campo potencial de um gesto de querer falar algo que não chega, que não está restrito a um certo tempo nem na chegada de uma resposta. Há apenas a iminência de uma boca aberta, um gesto de um querer falar:

queria falar da minha dor mas o poema
 plataforma lançada queria falar mas ao mesmo
 tempo lançar um ato um movimento falar
 da minha dor como um cabo de aço arrebentado
 na ponta da plataforma de lançamento uma dor é também
 uma plataforma um andaime cabo de aço escorado contra o
 muro barras de ferro um brinquedo de criança um
 cubo esticar distender queria algo tão simples quanto
 quatro ou cinco palavras formando uma plataforma
 um andaime levar mais alto aguentar a queda em
 silêncio a plataforma o mar revoltado abaixo um tanque de areia
 fina cair pode ser como num salto em distância o corpo
 marcando a areia o alcance do corpo na areia o relevo
 afundado o peso do corpo uma dor pode ser mais ou menos
 uma marca como esta o relevo afundado marcando o limite
 de um salto o limite da queda o quanto o corpo aguenta voar

(Malufe: 2012, 36)

O poema se sustenta na iminência de querer falar. Um querer falar que esbarra no impasse (“mas o poema”) de o poema ser algo que, como uma “plataforma lançada”, lança para cima. Na tensão entre erguer um poema – que, pela ordem ocidental do movimento de escrita, é algo cujas linhas escrevemos de cima de para baixo. Ou seja, erguemos “mais alto” um poema à medida que ele aumenta para baixo – e, ao falar da dor, uma poética da queda se constrói. A dor vai se construindo em imagens: “cabo de aço arrebentado”, “uma plataforma”, “um andaime”, “cabo de aço escorado contra o muro”, “barras de ferro” e “um brinquedo de criança”. O poema, como um gesto de querer falar da dor, se mantém na tensão entre imagens

sem síntese de construção e de queda. À medida que o poema vai se fazendo, ganhando corpo, as imagens vão se erodindo uma nas outras. Elas parecem ir se construindo, na areia, para tão somente dar lugar à marca do corpo. Ao final do poema, conforme vai chegando o fim de sua construção, atesta-se unicamente a impressão de uma ausência: a marca do corpo.

Se o poema não é falar, mas querer falar, e se isso é uma plataforma de lançamento, o que ele lança não é senão o querer. Na tensão elevada ao máximo, no limite entre “aguentar a queda em / silêncio” e “queria falar...”, o corpo do poema é o que lança para fora do poema: a possibilidade de envio aos corpos. Um movimento de querer, de querer falar, se constrói na tensão e ele não está imune, não existe fora da dor: todo querer falar já traz em si alguma violência, haja vista que estar na linguagem, estar, portanto, na experiência do fora, já é um lançar-se.

Há um desejo de falar. Uma fala, porém, incessantemente interrompida, que não chega, que acontece enquanto impotência, na hesitação, em um gesto que só se mantém no corte. Não na transmissão de uma mensagem, mas na impossibilidade desta, na interrupção do sentido, no ruído indetectável, na não-chegada de uma resposta. Como a salvação que não vai chegar, não se espera um fantasma: está-se diante do fantasma. Sua temporalidade é o iminente. Assim como não há espera no contemporâneo: há a impossibilidade de preparação. Esta poesia chega ao seu tempo não comparecendo a ele, em um tempo do “ainda não”, do que não chegou a ser e, se acontecer de chegar, não é mais aquilo que se realizou: entre o “ainda não” e o “não mais”, esse que também é o tempo irreduzível e inapreensível da catástrofe.

Sustentando o que há de informe, há apenas um gesto de querer falar algo que a todo tempo se erode, mantendo a poesia

no campo potencial de um gesto. Um gesto, portanto, que só se mantém no querer – no querer falar ou, como Barthes diria, no “querer-escrever” (Barthes: 2005, 17) –, no que não chega a ser, no que não é orientado para a produção de nenhum fim, mas para a exibição do que é incapturável. *Um caderno para coisas práticas* vai corroendo o objeto, incinerando-o, retirando-o de uma zona da praticidade, da finalidade, da objetividade. Desse modo, ele sai da lógica do produto, da lógica do feito. Nele, a escrita não é algo gerido. Nem a autora se mostra como gestora. Essa escrita não está na ordem nem do agir nem do fazer, mas do sustentar e exibir a irredutibilidade de um gesto que só se mantém a meio do caminho, como envio, como desejo de envio, que precisa do desejo e do tempo do desejo para se manter: aquilo que só se mantém enquanto não se realiza. Uma preparação ao que nunca virá. Uma introdução ao que nunca será começado, muito menos finalizado. Um espaço que não cessa de ser uma abertura (ao outro), ao que não caberá nem nas mãos de si nem do outro.

Manter-se no tempo do desejo é sustentar-se no tempo do corpo, não respondendo a nada, a demanda nenhuma, a não ser à manutenção do desejo. A não ser o que, do corpo, reenvia ao corpo:

Corpo só é corpo desde o desejo que vai rumo a ele – sem o qual ele não passa de contração local de forças, já que a sua forma rapidamente lhe escapa. A forma de um corpo, essa forma que ele é, responde a um desejo [...]. A estranheza de ser sustenta-se portanto nesse desejo. Nada é a não ser pelo desejo que seja. Esse desejo não vem de parte alguma, ou vem do *ser* ele mesmo. Melhor ainda, ele vem de *ser*, ele é de *ser*, ele é *ser* (Nancy: 2015, 49).

É preciso sublinhar, estendendo o que Nancy disse, excedendo o que o autor disse: nisto tudo que está em jogo aqui, não se trata da fundação do ser como um “ser é”, mas da existência do ser como um “ser com”, um ser que só se sustenta em um espaço de convivência, em comunidade, em ser com um corpo estranho, estrangeiro, outro. Se o “sentido do ser, sentido de ser” é “desejar ser, ser desejo de ser” e se os corpos enquanto corpos já são corpos estrangeiros, então o ser só deseja ser o estranho. O ser não cessa de desejar sempre o corpo estranho, existindo inseparavelmente, pois, com este corpo estranho. Mas, a respeito da citação acima, Nancy tece a seguinte ressalva e complementa:

Ontologia ou criação foram os termos clássicos para dizer isso. Nós o diremos diferentemente, mas semelhantemente, com nossos corpos estrangeiros. Nós o diremos e sempre o dissemos ainda de outra maneira: o desejo de ser traz também o nome de “arte” (Nancy: 2015, 49).

De acordo com isso, se o desejo de ser é uma arte, ou seja, se o desejo de ser só reivindica o estranho e se isso, o desejo de ser estranho, é uma arte, então arte é “esse desejo [que] só deseja desejar, o que significa dizer que deseja sua própria estranheza”. O “ser com”, portanto, o ser com corpos estranhos, o ser que só existe no desejar ser corpos estranhos, no desejar corpos estranhos, não deseja nada, nenhum objeto, nenhuma finalidade: o meio de/do ser é, pois, unicamente, (n)o desejo. E essa arte, que não pressupõe uma técnica – “não pode haver uma técnica unitária capaz de propiciar ao ser o meio de seu próprio ser” (Nancy: 2015, 50) –, responde apenas àquilo que a constitui, isto é, o desejo: responde apenas ao

estranho, potencializando a estranheza. A poesia, como arte, seria então o meio onde o ser não produz nada, apenas responde ao desejo, sendo o meio em que os corpos outros convivem inseparavelmente, em que só há um modo de vida: a convivência de corpos estranhos com corpos estranhos, de corpos estranhos entre corpos estranhos, a possibilidade de vida apenas no corpo estranho, como e com corpo estranho.

Sabemos que, na psicanálise, o fantasma é um convite à interpretação. O enigma do fantasma é o combustível da interpretação. Na indecisão da forma – que já é uma abertura à alteridade –, o fantasma do morto não mantém outra coisa senão a garantia permanente da possibilidade do sentido a se fazer. Mas Deleuze nos convida a pensar em motores de experimentação, em intensidades, potências, imanências que respondem unicamente ao desejo, não ao sentido estabelecido por mecanismos do corpo entendido como um organismo encadeado de funções. Assim, por exemplo, enquanto a memória está a serviço da interpretação, do estabelecimento de sentidos, o esquecimento, ao contrário, produz o que está no âmbito de intensidades. E, sem nada a interpretar, fora da ordem do sentido, as intensidades que circulam movem as experimentações. Constituído de intensidades, o corpo move tão somente intensidades: “o CsO [corpo sem órgãos] é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência* própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria a torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (Deleuze: 1996, 15).

Nesse meio que acontece imanente ao desejo, não há a lógica de um produto, não há nenhuma funcionalidade, mas apenas o meio em si, o meio sustentando-se enquanto meio, nem um meio para

atingir uma finalidade, nem um fim em si, mas unicamente a esfera do corpo como meio, como desejo que se mantém como desejo, como meio de vida, como arte. Barthes, em “Da obra ao texto”, já dizia que “o texto é um campo metodológico” (2004, 67). Ora, se o corpo do texto ou a escrita é o campo do *methodos*, é porque é o campo do meio, do caminho, do entre, do durante, do através [*metá*] do caminho [*hodós*]. O texto só existe, pois, enquanto meio, como medialidade, como um gesto que não cessa, como um querer que não cessa. Isso é o que restitui a escrita à esfera dos meios puros, isto é, a um modo de operar que é inoperante, que fura a lógica da produtividade e se sustenta não como um fim ou para um fim, mas como um meio enquanto meio. O que se produz, com isso, não é nem sujeitos rígidos, nem objetos, nem uma obra, mas a possibilidade de um permanente movimento de intensidades. O que se produz com isso é sempre uma singularidade radical, uma alteridade sempre inacessível, inapreensível e não fetichizável – “o objeto não fetichizável é aquele que não tem uma forma” (Barthes: 2005, 10). Sustentando-se no desejo e no tempo do desejo (o querer falar ou o querer-escrever), essa escrita não se direciona ao consumo, mas se mantém no uso e como uso, ou seja, naquilo não se esgota. Sua força-motriz é a todo o tempo a possibilidade de intervenção. É desse modo que a afetação e o estar tocado pelo informe se relacionam com um estar instaurado em um meio de uso, porque implicam um incessante mover, um incessante experimentar.

No tempo da finalidade, da produção desenfreada, da velocidade, os versos sem pontuação poderiam ser lidos em atropelamento, mas os cortes nos instauram sempre em novas visadas, nos lançando sempre a uma decisão de ruptura. Assim, o tempo dessa escrita não é fluxo, porque fluxo pressupõe sucessão. E aqui não

há sucessão, pois o fluxo anula as interrupções. No fluxo, as interrupções são meros intervalos que marcam o necessário fim de uma etapa para o necessário começo da outra. Esse tempo intervalar aí é causal e pressupõe uma finalidade, enquanto o corte não deve pressupor nenhuma. Aqui não há a correspondência de ritmos, tempos e velocidades determinados pela escrita. Se há a recorrência de um tempo em baixa rotação, da lentidão, do que cai devagar, a ausência de pontuação não determina nenhum ritmo específico para a leitura. O leitor decide se vai pausar e onde e quando pausar. Se há cisão entre a escrita e a voz, entre a leitura calada e a leitura em voz alta, há uma permanente indecisão, não havendo sobreposição da voz em relação à escrita como possibilidade de significação. Não há a hegemonia do som. A voz, aqui, é a possibilidade do corte. Desse modo, a voz só existe como perda, instaurando-se na perda e instaurando sempre uma incessante perda. O som é a todo o momento corroído. Há uma produção ininterrupta da perda e de silêncios que emergem nas brechas, como efeito dessa indecisão, dessa tensão.

Cada vez que os traços espectrais retornam em uma repetição, uma singularidade lançada faz de cada vez também a primeira e a última vez. Como tudo que retorna não como o mesmo, mas como um outro que se repete outro e se repete outro, até que tenhamos de cor a repetição do incessantemente outro que retorna na retração dos espaços abertos traçados nos versos – no que está neles e no que, neles, aponta para fora deles –, nas palavras escritas e no espaço-entre elas, nas brechas da falta de pontuação dos versos: como algo que retorna como se trouxéssemos de cor (ou seja, em uma memória comunitária e corporal, como em *Che cos'è la poesia?*), e que só sentimos pelo arrepio de estarmos obsidiados: “esta carne / que me rodeia sem / ser minha” (Malufe: 2016, 24). E é porque nos

sentimos sob ameaça nesse instante, a cada instante em que retorna, que o que retorna já é sempre e a cada vez outro. Na impossibilidade de uma contemplação (de uma recepção passiva de um objeto, de um consumo, de um esgotamento), o em si, em ameaça, vê-se remetido a fora de si. Não há contemplação passiva de um fantasma (não se contempla o que não está na ordem do feito, de um produto, de um objeto): há afetação – por um efeito. O outro existe na condição de estarmos afetados, portanto. Mas quem sofre o *pathos* (como aquilo que seria característico das tragédias) não padece do arrepio no pelo causado por essa *coisa* que não deixa de ser um intruso. Em um efeito de viseira, um *comover* é instaurado: movemos com essa afetação. Somos *tocados* por uma invisibilidade e por aquilo em que não há mãos, e movemos nisso e com isso que já nos insere em um impasse. E o arrepio não seria já se sentir em uma aporia? Não seria o arrepio uma forma de espanto, de assombro? Uma forma de nos sentirmos (fora de nós mesmos, à nossa revelia) no impasse do susto onde a linguagem falha e o pensamento vacila, onde nos deparamos com o “nada a dizer”? E não seria isso, quando nos vemos perante a ausência de voz, perante a afonia, o deparar-se com a linguagem? Não seria isso o que move a linguagem? Para os estoicos, *pathos* e *logos* se relacionam diretamente. Eles veem o “animal racional” como único ‘animal apaixonado’ (Agamben: 2015, 77). A teoria das paixões, como diz Agamben,

é desde sempre o lugar em que o homem ocidental pensa sua relação fundamental com a linguagem. Através dela, o homem ocidental – que se define a si mesmo como *animal rationele*, o ser vivo que é dotado de linguagem – procura captar o *arthros*, a articulação entre o ser vivo e a linguagem, entre *zoom* e *logos*, entre

natureza e cultura. Mas essa conexão é, ao mesmo tempo, uma desconexão, essa articulação é, na mesma medida, uma desarticulação: as *Stimmungen*, são o que se produz nessa desconexão, o que revela esse desvio (Agamben: 2015, 77).

Estar apaixonado é, portanto, estar na linguagem: “podemos dizer que é a *in-vocação* da linguagem, no duplo sentido de *se situar em uma voz* e de *chamada*” (Agamben: 2015, 77). *Stimmung*, cuja tradução seria *vocação*, é a paixão que invoca o lugar da linguagem, e por isso não há como responder à obediência de uma voz [*Stimme*]. O apaixonado é aquele que se lança na abertura da linguagem. Isso significa que só pode se manter neste lugar “*sem ter uma voz*”. Mas, uma vez que a *Stimme* [voz] está intrinsecamente contida na *Stimmung* [vocação], isso que dirige um apelo silencioso sem fazer qualquer barulho acaba nos colocando diante de uma voz, mas de “uma voz sem som”: estar diante do arrepio do *pathos* é então, de algum modo, a voz que, sem som, chama à experiência do espanto (Agamben: 2015, 77-8). Se pensarmos a vocação também como uma voz em ação (voc-ação), precisaremos, no entanto, não vê-la apenas como ato, como ação separada de uma potência. Como, nesse caso, o que está em jogo nesta vocação é uma voz sem som, a voz em ação da vocação estaria na indistinção entre ato e potência, uma vez que sua ação já não é senão a possibilidade de voz, sua iminência, o que não chega a ser voz. Ainda assim, a voz sem som, irremediavelmente, apela, chama, comove, espanta, colocando-nos frente a frente com a linguagem.

O poeta e o filósofo não fazem, ambos, a cada momento, a experiência do impasse, movidos por como dizer o espanto do arrepio ou da boca aberta que traz em si uma exclamação muda? Movidos por

como dizer o impasse sem resolver o impasse, sem sair da aporia? O combustível da linguagem, o que nos move, o que faz mover, não seria isso que nos lança para fora de nós e, nos colocando em contato com o fora, curiosamente, a um só tempo nos coloca em contato com as reações involuntárias de nosso corpo? Desse corpo que, reagindo à afetação, iminentemente responde com uma re-ação à afetação, nesse instante de contágio com uma carne que não é a dele, que não é nossa, mas pela qual somos tocados tão imprevisivelmente que tudo o que comparece nesse momento como resposta passa a ser tão somente o corpo: o tremor, as batidas repetidas do coração, o arrepio. O informe nos vem, pois, justamente como aquilo que nos dá corpo. O corpo respondendo ao informe não é senão o momento em que o corpo “fala”, se mostra, se expõe inteiramente, neste instante imediato em que nos vemos desajustados, desestabilizados. Esse dar corpo já é, assim, uma intervenção. O informe nos intervém, mexendo vidas, intervindo em nossas vidas e, mexidos, deslocados, desajustados, intervimos, nos movemos na vida – como um corpo estranho, indo com a condição inerente a todos os corpos: “ser-estranho”, como diz Nancy: “estranho é o corpo ele mesmo” (2015, 43). E ainda: “tão logo se mostre *corpo estranho*, ele não está precisamente em nenhuma relação que responda às suas propriedades” (Nancy: 2015, 42).

Arrepiados, portanto, nos movemos ativamente com o informe. Nunca chegando, nunca andando bem, nunca andando como deveria andar (Derrida: 1994, 42), a poesia de Annita encontra o tempo (o aqui-e-agora ou a disjunção do tempo presente) na impossibilidade de pertencer a um tempo: “muitas vezes na vida estou a meio / caminho no meio da estrada estou / vigiando o oco do tempo / indo para outra direção”. Instaurada no meio (de uma disjunção), no meio do que vai e do que vem, ela se movimenta num gesto que

só se sustenta em uma desarticulação a partir da qual a remissão ou a dupla articulação se faz possível: é se fazendo enquanto meio que ela aponta para outra direção, para fora. Mãos perdidas e pés suspensos vão viajando deslocados, sustentando o andar mal do tempo, acenando, a um só tempo, para todos os tempos. Esse modo espectral, informe, atinge o que não é apreensível nos termos de uma apropriação ou de uma expropriação, o que há de inapreensível em formas de vida, ao que não se chega nem de um modo apropriável nem de um modo expropriável, mas fazendo dessas formas (de vida) um meio de vida na medida em que são devolvidas no que são irredutíveis, incapturáveis, à vida.

Como disse Derrida, a aparição espectral retorna. É o espectro que nos vê, lançando-nos a vista a cada visita, antes que a sintamos. Ela se repete como uma afirmação sempre outra (como a que a gente traz no corpo), e não como a repetição automatizada que (re)produz sempre o mesmo. Se em ambas as palavras, “espectro” e “espetáculo”, há a visão em jogo, talvez um gesto de uma nova visada não seja ir como quem enxerga, nem ir com olhos arregalados e do avesso como um espectro, nem ir com olhos que padecem atados ao embaçamento das lágrimas, mas como quem traz de cor o arrepio: a um só tempo, o mesmo gesto de estar exposto à morte, sob ameaça, e irremediavelmente sentir no corpo o que está junto a si. Como quem aprende a viver com os fantasmas, não se vai de maneira articulada (como vão os meios de comunicação) ao que é mais delicado, mais vulnerável e mais precário. Como Lukacher disse na introdução a *Feu la cendre*, não está no campo da visão, mas do sentir: “nas cinzas, o brilho luminoso emana de dentro da fuligem, e isso é menos uma

questão de ver a luz do que sentir o calor” (Lukacher *apud* Derrida: 1991, 2).

Derrida vai a Marx e aos espectros dos marxismos de modo enviesado. Ele nos leva a crer que só há como ir se for desse modo, porque é indo assim que a diferença se manifesta. Talvez ir em direção à filosofia seja ir para o que ela aponta para fora dela. Talvez, então, ir a Derrida, ou a Marx, ou a Barthes, ou ao outro, ou aos fantasmas, seja ir com eles à medida que vamos junto a eles, afirmando uma disjunção que produza uma diferença, uma singularidade. Só há diferença se, de acordo com isso, houver um ir junto. Só há diferença, pois, se vamos juntos. Então, para além do sentir (para além do sentir o calor), talvez haja também um sustentar. Ao contrário da submissão a uma paixão, ser afetado e sentir, aqui, diz menos de um sofrer (e menos também de seu contrário, de um agir ou de um fazer) do que de um sustentar. Sustentar um movimento, um modo de (se) “mover com”, um movimento de um gesto que, a um só tempo, nos dobra e nos lança para fora de nós mesmos, não sem resistência (toda intrusão é uma violência), não sem tremor, não sem arrepio. Pelo contrário, e é aí que está o sustentar (sustentar toda hesitação, todo fracasso implicado também neste gesto).

Talvez aprender a viver com, ou aprender a ir com os fantasmas, seja aprender de cor um viver mais justo instaurado na disjunção de um mesmo gesto – que não se assemelha, porém, nem de um ouriço nem de uma toupeira, como ressalva Derrida, mas de um porco-espinho (Derrida: 1994, 128) –, um gesto de resistência, em que há, sobretudo, um desejo de fazer do fragmento (isso que também é precário e híbrido e dobrado sobre si com os espinhos voltados para fora, arrepiado; isso que também problematizou as fronteiras entre poesia e filosofia; isso que também já se abre para

a criação), um desejo de fazer do fragmento o meio, uma forma de vida que se sustenta enquanto meio, ou seja, que não cessa de vir e, não apontando para um fim ou para uma finalidade, nunca chega, nunca termina.

Sem dúvida, esse modo ou esse gesto de ir não deixa de ser uma tragédia da destinação: não se vai a alguém ou a um quê (como se vai a uma substância ou a um objeto). Se há um “como” ir, não há como se dirigir de maneira direta, só há como ir ao outro não sabendo se irá chegar, como quem não pode distinguir, compreender, nem ver nem ouvir com clareza a iminência de risco, a marca da ausência espectral, informe e desviante que traz consigo seu desaparecimento nas cinzas de um incêndio persistente, ao encontro do qual não se vai senão como quem traz junto ao corpo (fragmentado, partido, como quem anda mal) a marca de uma “convivência” em um espaço instável (não seria esse o mais comum dos espaços, o mais terreno, o mais imundo, ou seja, o mais mundano, o mais baixo dos espaços, onde estamos “entregues” ao irreduzível da vida?). Não é esse senão o espaço da “realidade absolutamente viva”, o espaço político, se ainda hoje declaramos descontentes o fim da política – não como Marx pensou o fim do político enquanto tal, o fim do Estado, mas, ao contrário, porque o Estado tem se mostrado em sua presença tirânica e negado a política, e relegado a política a um espectro – e se, por isso mesmo, ela continua tendo ainda e “sempre a figura inessencial, a anessência mesma de um fantasma” (Derrida: 1994, 139)?

Penso que muitos outros títulos seriam possíveis a este ensaio, como: “Sem pés, sem mãos, ir arrepiado: com a poesia de Annita Costa Malufe” ou, ainda, “Sem pés, sem mãos, ir a pelo: com a poesia de Annita” ou, mais sucintamente, “Sem pés, sem mãos, ir: com a poesia” ou, finalmente, talvez, “Ir como quem vai onde o

outro queima”. E, quando o outro queima, o que há é unicamente o tempo (desfuncionalizado) do corpo (como quando deseja). Um gesto de ir como quem vai aos fantasmas é menos ficar suspenso no inefável do que encarnar um apelo no pelo, do que sustentar no corpo um apelo arrepiado e silencioso. A contrapelo do tempo, é ser afetado por uma convivência em um espaço instável, desajustado (não seria o desajuste a condição da justiça?), deteriorado, rente ao chão, degradado (como na fragilidade da linguagem; ou seja, como no coração da linguagem) e, por isso, resistente e espinhoso onde o outro resiste, mas, ainda, vulnerável, queima.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro e revisão de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. “Como criar para si um corpo sem órgãos”. In: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Tradução de Aurélio Guerra. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. “Potência e afeto”. In: _____. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Feu la cendre*. Tradução de Ned Lukacher. Lincoln: Universidade de Nebraska, 1991.
- _____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Che cos’è la poesia?* Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, nº 10. Rio de Janeiro, maio de 2001.
- _____. *Cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MALUFE, Annita Costa. *Fundos para dias de chuva*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

- _____. *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- _____. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- MARX, Karl. “A mercadoria”. In: _____. *O capital: crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Abril, 1983.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução de Márcia Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

Leonardo Gandolfi, cafona de vanguarda

Filipe Manzoni*

1.

Não deixa de ser curiosa a escolha feita por Maria Lúcia X. de A. Borges ao traduzir para o português a primeira frase do célebre “Vanguarda e kitsch”, de Clement Greenberg. Onde, no texto original do autor, líamos “Tin Pan Alley song”, uma expressão recorrente nos Estados Unidos para caracterizar a música comercial desde o final do século XIX, lemos, em sua tradução para o português, “canção de cabaré”. Retomemos a frase de abertura de Greenberg: “Uma mesma civilização pode produzir simultaneamente duas coisas tão diferentes quanto um poema de T. S. Elliot e uma canção de cabaré” (Greenberg: 1997, 27).

A opção da tradutora leva em conta que os adjetivos “música popular” e “música comercial” não contêm um apelo tão direto ao popularesco para esse estrato da música brasileira, tratado – em especial, no final da década de 1960 – a partir de dois rótulos que servem quase como uma tradução direta do *kitsch*: “música cafona” e “música brega”.

É interessante perceber, nesse sentido, quão vanguardista era um artigo que produziu alvoroço no final da década de 1930, ao trazer para o centro da discussão sobre a arte de vanguarda a questão da autonomia, partindo do estabelecimento de um traço distintivo

*Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

que oporia a vanguarda à música comercial. A vanguarda se sustentaria na medida em que o artista, “afastando-se completamente do público, [...] procurava manter o alto nível de sua arte restringindo-a e elevando-a simultaneamente à expressão de um absoluto em que todas as relatividades e contradições seriam resolvidas ou descartadas” (Greenberg: 1997, 29). Dessa maneira, Greenberg plasma o conceito de autonomia como fundamento da arte de vanguarda, na qual “o conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literária já não possa ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria” (Greenberg: 1997, 29).

O *kitsch*, por outro lado, essa “retaguarda” (a expressão é de Greenberg), é apresentado em uma caracterização que deixa transparecer um evidente preconceito social ao relacioná-lo à alfabetização universal. Trata-se de arte que, segundo Greenberg, “usa como matéria-prima os simulacros aviltados e academicizados da cultura genuína, vê com bons olhos e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros” (Greenberg: 1997, 32). Em sua formulação mais sintética, “O *kitsch* é experiência por procuração e sensações falsificadas” (Greenberg: 1997, 32).

A oposição entre vanguarda e *kitsch* se estabelece como um corte teórico que separa a arte que se propõe a ser uma categoria autônoma – descolada da experiência cotidiana (e cujos leitores seriam, não por acaso, uma elite intelectual) – de uma arte na qual “não há nenhuma descontinuidade entre arte e vida” (Greenberg: 1997, 36). Mais do que ser uma característica da vanguarda, a distância em relação à vida cotidiana se converte, no texto de Greenberg, em sua condição constituidora.

Essa mesma equação foi relida, trinta e cinco anos depois da primeira versão do texto de Greenberg, por Peter Bürger, a partir

de uma curiosa inversão. Fundamentando-se em um escopo teórico muito mais afeito ao marxismo do que Greenberg, Bürger requisita para a vanguarda não um afastamento da práxis vital (a expressão é de Bürger), antes seu reverso: a vanguarda se caracterizaria como uma atuação direta contra a atrofia da experiência que consistiria no esteticismo da arte burguesa. O autor não situa mais as vanguardas em oposição ao *kitsch*, mas sim ao esteticismo, cujo centro seria, neste, sim, uma ruptura com a sociedade.

A valoração da autonomia da arte proposta por Greenberg tem, portanto, seu signo trocado em Bürger. Para este, a autonomia seria antes uma característica alienante da arte burguesa decadente.

Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como “essência” da arte) (Bürger: 2012, 92).

Restaria à arte vanguardista atuar, portanto, no sentido contrário a essa alienação – quanto a isso, Bürger rebate quase ponto a ponto as formulações de Greenberg –: “na obra vanguardista, o signo individual não aponta primariamente para o todo da obra, mas para a realidade” (Bürger: 2012, 161). A arte de vanguarda seria, portanto, a que se dirige diretamente à práxis vital, promovendo a desalienação da experiência cotidiana.

A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma. Que exista essa chamada “falsa superação”, eis o que atestam a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria (Bürger: 2012, 104).

Bürger inverte, nesse sentido, a equação vanguarda x *kitsch*, mas mantém o mesmo corte valorativo no que diz respeito ao *kitsch* e à produção de uma indústria cultural. Embora não estabeleça, como fez Greenberg, uma teoria específica do *kitsch*, a noção de que a indústria cultural incorreria em uma falsa superação da arte autônoma se aproxima muito da noção das “sensações falsificadas” de Greenberg – e que dialoga ainda com a noção lançada, seis anos antes, por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (1997). Embora a noção de vanguarda se inverta, seu estatuto, quando lido em contraposição ao *kitsch*, continua o mesmo.

Uma alternativa a esse modelo se coloca a partir das proposições de Jesús Martín-Barbero em *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (2013), em especial sua releitura das obras de dois teóricos emblemáticos contemporâneos a Greenberg: Walter Benjamin e Theodor Adorno. Martín-Barbero se volta para o texto adorniano, que conceitualiza a indústria cultural (conceito central tanto para Greenberg quanto para Bürger), e para o célebre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2012), de Benjamin, de maneira a esquematizar o mesmo corte proposto por Greenberg em “Vanguarda e *kitsch*” – e que se transfere inalterado

na oposição entre vanguarda e indústria cultural em Bürger – em uma configuração diferente:

A nova sensibilidade das massas é a da *aproximação*; isso que para Adorno era o signo do nefasto de sua necessidade de devoração e rancor resulta para Benjamin um signo, sim, mas não de uma consciência acrítica, senão de uma longa transformação social, a da conquista do sentido para o idêntico no mundo (Martín-Barbero: 2013, 82).

O argumento de Martín-Barbero abre caminho para a elucidação do quanto a permanência de um paradigma que toma a indústria cultural como alienante pressupõe uma depreciação prévia de um modelo de recepção novo, que se desloca do “velho modelo de recepção, que correspondia ao valor ‘cultural’ da obra” (Martín-Barbero: 2013, 84), e se coloca em um primado de seu valor expositivo (a expressão é de Martín-Barbero). O autor põe a nu, dessa forma, o julgamento de valor inerente às teorias de vanguarda que, mesmo em sua leitura marxista, passam pela aristocrática deslegitimação de qualquer produção cultural massiva que se paute por um paradigma da proximidade.

Pensar a pertinência da proximidade nos termos de uma subversão da autonomia burguesa da arte – esse entrecruzamento entre Martín-Barbero e Bürger – possibilita indagar às teorias de vanguarda por que a arte comercial consistiria sempre em uma “falsa superação”, ou, mais propriamente, se não seria a falsidade dessa operação, antes, um efeito de leitura. A pertinência de uma obra enquanto subversiva do paradigma da autonomia poderia ser situada, assim, no cenário de leitura que montamos para ela, e não em sua origem comercial ou

acadêmica. É precisamente nesse deslocamento do cenário de leitura que propomos abordar a poesia de Leonardo Gandolfi e sua apropriação de um universo da música popular “cafona”.

2.

A morte de Tony Bennett (2010), segundo livro de Leonardo Gandolfi, chama a atenção pela presença de um grande número de apropriações, plágios e montagens. Segundo Alberto Pucheu, trata-se de uma vasta gama de procedimentos que, “com muitos nomes possíveis [...], garante a repetição de algo anteriormente existido, que não retorna, entretanto, de modo idêntico” (2014, 115). Ainda segundo Pucheu,

desde a epígrafe bandeiriana (“diga trinta e três”), *A morte de Tony Bennett* é um livro que chega sem fazer alarde, mas, desde então e ao longo de todo ele, é frequente ao leitor a sensação de conhecer alguma coisa do que nele está escrito, de ter a intuição de já ter escutado antes algo do que nele se mostra, de estar familiarizado com elementos daquele universo de palavras, de ser pego por uma musicalidade que soa cotidiana apesar de, na maior parte das vezes, não ser de localização instantânea nem, talvez, se não for investigar, posterior (2014, 115).

Esse procedimento técnico de apropriação já foi lido, na crítica que se voltou para a obra de Gandolfi, a partir de um dos universos semânticos que predomina no livro, e que já aparece no texto de Pucheu: o par criminoso/detetive. Nessa aproximação, para tomarmos a leitura de Tiago Lama Pissolati, “somos nós, leitores, que acabamos por assumir o lugar de detetives. Afinal,

são os detetives que procuram os rastros, os vestígios, os restos do crime que já ocorreu, a fim de neles encontrarem indícios, chaves, respostas” (2013, 12). Todo o trabalho de apropriação e remontagem de que Gandolfi lança mão passa a dialogar, nessa alternativa de leitura, com o universo detetivesco proposto por diversos de seus poemas.

Paralelamente ao universo investigativo, cabe nos voltarmos para uma segunda alternativa de leitura da estratégia de apropriações de *A morte de Tony Bennett* que será central para nossa proposta. Trata-se da presença de elementos da música popular “cafona” e a permanência de uma atmosfera afetiva muito próxima das “canções de cabaré”, isto é, de um tom profundamente emotivo e confessional. Voltemos a um de seus poemas:

Arma de vingança

Digamos que você saiba o meu nome
e o nome do meu cachorro. Digamos que
você tenha razão, errei bastante, fui precipitado.
Digamos que se trate disso, exatamente disso,
não porque eu tivesse a mesma coragem que você
para negociatas cujo fim fosse alguns trocados
sujos que não mudariam a vida de ninguém
nem mesmo a de um professor quase sempre
sem emprego. Digamos que seja isso, isso mesmo,
só porque mais ou menos reproduz o caminho
sem volta que um ou outro têm trilhado, alegrias
e vexames que quase sempre terminam em portas
que, quando não estão fechadas, nós mesmos

fazemos questão de fechá-las. Agora uma suposição,
digamos que você saiba apenas o nome do cachorro
e que esse cachorro não seja exatamente o meu.

(Gandolfi: 2010, 40)

Para além da possibilidade de leitura do universo investigativo em seu título, “Arma de vingança” é uma legítima canção de cabaré. Lançada por Carlos Alexandre em 1978, em seu compacto homônimo, a canção relata a desilusão amorosa de um narrador após constatar que foi “usado como arma de vingança” para depois ser abandonado. Conforme ressalta Alberto Pucheu, mais quatro títulos de poemas do livro (além de “Arma de vingança”) são constituídos de apropriações diretas de canções do universo cafona brasileiro, ou ao menos fazem menção a ele: “Não vou mais deixar você tão só”, “Pedro e o logro”, “Não vou mais deixar você tão só 2” e “Mande nem que seja um telegrama”.

Para além da apropriação do título, cabe ressaltar o quanto prevalece, em “Arma de vingança”, um tom característico de reminiscências, possivelmente de um fim de relacionamento, narrado por uma voz em primeira pessoa (estrutura, diga-se de passagem, semelhante à de “Arma de vingança”, de Carlos Alexandre). Temos, no poema, uma série de suposições endereçadas a uma segunda pessoa a que não temos acesso, mantendo uma curiosa atmosfera emotiva colocada em permanente suspeita – suspeita essa, reforçada ainda pelo “agora uma suposição”, que parece “suspender” as suposições anteriores.

Leonardo Gandolfi constrói um cenário no qual temos a impressão de um tom confessional, principalmente pela peculiaridade dos fragmentos que compõem seu poema, mas sem se deter na descrição específica de uma cena. Essa estratégia se repete de

maneira semelhante em diversos outros poemas, como em “A passagem secreta” – em que são apresentadas “22 crises ao telefone, 13 situações / de sentimentos conflitantes, mais 2 / carros, pelo menos 8 jogos de pneus / e talvez 127 gargalhadas, cerca de 10 por ano” (Gandolfi: 2010, 33) – ou em “Maleus Maleficarum” – em que são mostrados fragmentos de uma típica discussão de casal em fim de relacionamento: “Quer que eu vá embora? Quero / ela responde. Quer que eu fique?; Quero, mas as coisas não são bem / assim. Eu sei, você vem com sete / pedras na mão & o mundo dá muita / volta & as coisas não são bem assim” (Gandolfi: 2010, 54).

Inseparável dessa atmosfera entre o cafona e a suspeita é também a construção de uma voz dramática em primeira pessoa que, em repetidos momentos, parece se aproximar de dados biográficos do próprio Leonardo Gandolfi. Não apenas em menções a um personagem escritor e professor (conforme podemos ler em “Arma de vingança”, ou em “A passagem secreta”); as aproximações autobiográficas aparecem ainda em dados mais específicos, como em “Odpis”, no qual, a partir da apropriação de uma notícia de jornal, Gandolfi insere a data de seu aniversário, ou em “O bosque”, onde um dos personagens é nominalmente designado como “Leonardo”.

Tudo se passa como se Leonardo Gandolfi buscasse criar uma zona de deslizamento na qual vida e obra se confundissem, na medida em que esta se aproveita largamente de fragmentos daquela, num procedimento proposto por Josefina Ludmer (2010) nos termos de uma literatura pós-autônoma. Interessa, porém, mais do que situar ou identificar os rastros biográficos, observar o quanto estes aparecem – em consonância com os apontamentos de Ludmer – para reforçar o mesmo tom de suspeita que lemos em “Arma de vingança”.

É interessante ainda o quanto essa incorporação de “restos do real” (para tomarmos a expressão de outra importante teórica que se voltou para a literatura pós-autônoma, Florencia Garramuño) pode ser lida ainda enquanto deslocamento rumo ao paradigma da proximidade que Martín-Barbero relaciona à cultura de massa. A incorporação do *kitsch* – no qual “não há nenhuma descontinuidade entre arte e vida” (Greenberg: 1997, 36) – se coloca, então, na mesma esteira do paradigma pós-autônomo, na medida em que cria uma “indistinção entre literatura e vida que tende a desaturar o literário e suas funções sublimatórias” (Garramuño: 2012, 21).

O jogo de deslizamento entre vida e obra, esse estatuto vacilante da radical proximidade, poderia ser lido ainda como uma tendência, não apenas nos detratores do *kitsch*, mas nos próprios cantores da música popular cafonha brasileira, tal qual aparece em algumas de suas declarações, colhidas por Paulo Cesar de Araújo em *Eu não sou cachorro, não: música popular cafonha e ditadura militar* (2015).

Tomemos alguns dos fragmentos dos compositores, como Nelson Ned: “Eu sou um compositor autobiográfico. Tudo aquilo que está nos meus discos, eu vivi. Até minhas hipocrisias eram verdadeiras” (Araújo: 2015, 257). Ou Nenéo: “As minhas músicas são bem o retrato de tudo o que foi a minha vida. [...] Então talvez até inconscientemente eu traga tudo isso para as melodias e para as letras que faço” (Araújo: 2015, 262). Ou ainda Evaldo Braga: “As minhas músicas são inspiradas, quase todas, nesse meu tempo de luta e de sofrimento. [...] E isso explica por que meus discos vendem” (Araújo: 2015, 263).

O diagnóstico de uma proximidade para com a vida cotidiana, por parte dos próprios compositores da música popular “cafonha”, não apenas está de acordo com a proposição de *kitsch* de Clement

Greenberg, mas também com a de cultura de massa que Martín-Barbero lê em Benjamin. A música popular cafona se propõe nos termos exatos de uma proximidade entre vida e obra, precisamente essa confusão entre o autobiográfico e o literário que aparece em “Arma de vingança”, ou em “Odpis” – cuidadosamente analisado por Alberto Pucheu em *Apoesia contemporânea* (2014) –, ou ainda na estrofe final de “A passagem secreta”:

O todo está contido nas partes, as partes
não refletem o todo. É a música, ouço.
Sombra que diz que o lugar onde ele está
na estrada e o lugar onde o veremos
quando finalmente vai escrever isso tudo
sob os olhares descrentes de Vanessa.
As fronteiras militares entre uma coisa
e outra ou talvez entre a vida no livro
e a vida fora dele. Câmbio. É quando,
alter ego foragido, penso nas estações.
Assim pensava e isso pareceu-nos outro
episódio seu de sentimentalismo barato.
Daqui a alguns anos ao olhar para trás
quem sabe eu não fuja de fantasmas
um pouco mais camaradas, dizia.

(Gandolfi: 2010, 34)

É nesse deslizamento entre vida e obra, nessa violação das “fronteiras militares” entre literário e autobiográfico, nesse câmbio entre as duas instâncias, que a poesia de Gandolfi lança mão da canção brega como universo de proximidade extrema e de dilaceramento.

O universo “cafona” se configura como a própria “passagem secreta” entre vida e obra, como uma zona de indeterminação apropriada através da citação, pela qual se processa uma

impugnação à categoria de obra de arte como forma autônoma e distanciada do real, suplantada por práticas artísticas que se reconhecem abertas e permeadas pelo exterior, resultando atravessadas por uma forte preocupação pela relação entre arte e experiência (Garramuño: 2012, 22).

A música popular “cafona” figura, nesses termos, como uma espécie de antítese das fronteiras militares, como espaço de trânsito entre vida e obra, e de marca de sua radical impossibilidade de delimitação definitiva. Pensar, pois, o brega como categoria colocada na mesma esteira do conceito de pós-autonomia se converte em possibilidade de ler, na própria depreciação do *kitsch*, uma potência sua: a proximidade extrema que aparece nos relatos de vários compositores brasileiros “cafona”.

Essa instância de deslizamento aparece ainda no trecho inicial do poema “Efeito dominó”, onde a própria escritura é apresentada em termos muito próximos daqueles com que Florencia Garramuño e Josefina Ludmer falam da literatura pós-autônoma:

Já há algum tempo venho resistindo à ideia de escrever
isso. Um pouco talvez pela relação estreita
que tenho com o que vai contando, um pouco
pela indiferença e estranheza com que tenho lido
qualquer coisa minha depois de pronta. Não importa,
aqui está depois de tantas aventuras com espíões
e bandidos que arriscam suas vidas por razões

às vezes suspeitas. Espero que o corte digamos
acidental dos versos ajude a criar uma sensação
de confiança nas palavras, torço também para que
o tom sugerido ajude a controlar o sentimentalismo
barato de que tenho ultimamente sido vítima regular.

(Gandolfi: 2010, 42)

Toda a narrativa de espionagem a que fizemos menção como um dos universos a perpassar *A morte de Tony Bennet* (e que se associa à suspeita de que o livro produz ao apropriar-se deliberadamente de fragmentos ou trechos inteiros de outros poetas) se reformula em “efeito dominó” como uma estratégia de controle desse deslizamento autobiográfico, desse “sentimentalismo barato” que, por sua vez, é comumente associado às canções populares “cafonas”. Tomar, assim, fragmentos da voz do outro, mesmo quando fragmentos da música popular “cafona”, se converte em um mecanismo para que o autobiográfico se torne menos “cafona”.

A escrita de *A morte de Tony Bennett* se situa, portanto, num *locus* ambivalente em que a proximidade entre vida e obra incorre sempre em um risco, um limiar tenso no qual a “relação estreita” com o “que vai contando” – para tomarmos o verso de Gandolfi – precisa ser controlada por diferentes estratégias de suspeição. O próprio diagnóstico de Florencia Garramuño, segundo o qual as literaturas pós-autônomas incorreriam em um jogo com um “conceito de experiência afastado de toda certeza” (Garramuño: 2012, 37), aparece relido na poesia de Gandolfi como uma instância de controle e resguardo.

A música cafona, essa proximidade radical e dilacerada entre vida e obra, figuraria, finalmente, como um limite para o discurso, como uma possibilidade de expressão “direta” de uma

experiência que é, de certa maneira, insuportável. Trata-se, nesse sentido, do limiar de uma distância impronunciável, apenas possível de ser acessada através do deslocamento citacional, essa repetição do “que não retorna, entretanto, de modo idêntico” (Pucheu: 2014, 115).

3.

Em 2010, ano do lançamento de *A morte de Tony Bennett*, Marjorie Perloff publica *O gênio não original*, em que apresenta uma poética insurgente que se caracterizaria pela apropriação, mais do que pela *inventio*. Em seu livro, curiosamente a teórica chama a atenção para o poema que, se não foi o fundador, certamente foi o marco definitivo para o não original: “The Wasted Land”, escrito pelo mesmo poeta que figura na primeira frase do ensaio de Clement Greenberg como a máxima distância do *kitsch*: T. S. Elliot.

A argumentação de Marjorie Perloff retoma das críticas que “The Wasted Land” recebeu na ocasião de seu lançamento uma espécie de “núcleo” razoavelmente estável do que seria o motivo pelo qual ele causou tanto incômodo. O que a teórica aponta nele como colagem, montagem e apropriação foi recebido pela crítica como um problemático afastamento do que seria o estatuto poético por excelência, a “expressão de uma emoção pessoal”:

A acusação básica de Rickword é bastante clara: a citação, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a própria essência da poesia, que é (ou deveria ser) a expressão da emoção pessoal – a emoção expressa, é claro, nas *próprias palavras* do poeta, inventadas para esse exato propósito (Perloff: 2013, 25).

É interessante observar o quanto os críticos que se voltaram para o célebre poema de T. S. Elliot construíram um eixo que opõe a citação à expressão emotiva “autoral”, em um esquema de que a obra de Gandolfi parece uma flagrante reconfiguração. T. S. Elliot seria, nesse sentido, um poeta vanguardista – isto é, se afastaria da experiência cotidiana –, na medida em que incorpora citações de outros autores para dissolver sua “voz autoral”, pessoal e emotiva. Já a estratégia de Gandolfi parece ser a da incorporação de fragmentos do que há de mais *kitsch* na música brasileira – precisamente fragmentos que se propõem a uma aproximação com a experiência cotidiana –, para dar conta de uma tensão entre o literário e o autobiográfico expressa em tom pessoal e traumático.

Caberia observar, ainda, o quanto essa articulação entre a citação e o traumático poderia ser lida nos termos daquilo que Hal Foster chama de “realismo traumático”. A noção de realismo traumático, apresentada pelo crítico em *O retorno do real* (2014), é introduzida precisamente após uma longa discussão com a teoria da vanguarda de Peter Bürger. A conceitualização de Foster – que atravessa a própria problematização de Garramuño em *A experiência opaca* (2012) – aponta precisamente para um problema da expressão de uma realidade traumática como um limite inerente ao discurso.

Tomemos a apresentação que Foster faz do conceito de realismo traumático a partir de uma retomada dos textos lacanianos para a proposição de uma leitura das fotomontagens de Andy Warhol:

Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem* de ser repetido. [...] Isso pode funcionar também como síntese de meu argumento: a repetição em Wahol

não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição (Foster: 2014, 128).

Toda a problemática da citação na poesia de Leonardo Gandolfi poderia ser lida nos termos de uma repetição (ou, para retomarmos um termo caro à desconstrução, de uma “iteração”) de um real traumático. A tentativa de contenção do sentimentalismo barato se desdobra em uma necessidade de citar, na medida em que isso é também repetir o que é da ordem do traumático, isto é, o que, por definição, só pode ser repetido.

Caberia voltarmos, assim, para “Kansas”, segundo bloco de poemas de *Escala Richter* (2015), terceiro livro de Gandolfi, na medida em que aí parece se configurar uma sintomática confirmação e reconfiguração desse paradigma. Se em *A morte de Tony Bennett* o que está em jogo é uma atmosfera de suspeição dos dados autobiográficos, em especial os traumáticos, em “Kansas” o “anteparo” – para tomarmos a expressão lacaniana – é tensionado um pouco além.

Em *A morte de Tony Bennett* podíamos intuir a permanência de um trauma do luto (em “Efeito dominó”) ou de fim de um relacionamento (em diversos poemas, como “Maleus Maleficarum”, “Para Vanessa”, “Mande nem que seja um telegrama”, “A passagem secreta” ou “Não vou mais deixar você tão só”). Em “Kansas”, o traumático é apresentado de forma mais direta; o anteparo é tensionado de forma mais pungente: temos o luto pelo suicídio de Rodrigo de Souza

Leão, nomeado como o amigo morto em “Lansas” (e possivelmente o mesmo “amigo morto faz um mês”, que aparece em *A morte de Tony Bennett*, no poema “Atrasados”), diretamente abordado desde seu primeiro poema. Voltemos a ele:

Uma hora antes do seu enterro
estou em casa escolhendo que calça vestir.
A casa onde moro há 28 anos
e de onde sairei daqui a seis meses.
Abro um pacote de biscoito recheado
não serão de penúria os meus passos
até o ponto de ônibus. É verdade
estou ficando gordo. Troco a calça
amarro o tênis. Este pacote o último
minha primeira homenagem póstuma a você.

(Gandolfi: 2015, 37)

Aqui a atmosfera de suspeita é abandonada. Trata-se de uma cena não contornada, mas exposta diretamente. A tentativa de enunciar uma ferida traumática (essa espécie de protótipo do trauma que é o luto) parece não buscar mais controlar o sentimentalismo barato, mas se voltar diretamente para a cena. Cabe ressaltar o quanto a suspeita que decorria das apropriações de outros poetas aparece diretamente em um trecho de outro poema de “Kansas”, a partir de uma descaracterização da problemática autoral-investigativa que marcava profundamente a escrita de *A morte de Tony Bennett*: “Nada mais / de quebrar a cabeça sem saber se é por ilusão / de rota vaidade que assino esses papéis / de fácil extravio assim endereçados ao amigo / que se ausenta” (Gandolfi: 2015, 44).

Se dissemos o quanto há de continuidade e reconfiguração do estatuto de um realismo traumático em “Kansas”, isso se deve ao fato de que, se por um lado o tom investigativo e a atmosfera de suspeita são abandonados, ainda assim a simbolização de um real traumático se dá enquanto limiar. A escrita de Gandolfi ainda “se nega à sutura desses desvios” (Garramuño: 2012, 46) entre vida e obra, e deixa as marcas de sua reconfiguração no próprio tratamento que dá à citação em “Kansas”.

Se em *A morte de Tony Bennett* a citação ocultava seus rastros, em “Kansas”, conforme a descaracterização de toda a problemática autoral, ela é patente. A citação aparece em relação direta com a expressão de um real traumático, isto é, na medida em que, mais nos aproximamos do real, precisamente ali, mais é necessário restabelecer o anteparo.

Cabe voltarmos o olhar, finalmente, para o poema que parece tensionar de maneira mais direta esse limite, isto é, que se aproxima mais radicalmente do mesmo limiar do impronunciável que abordávamos como paradigma da canção cafona em *A morte de Tony Bennett*: o do realismo traumático. De maneira muito sintomática, a citação ressurgiu ao fim do poema, precisamente enquanto repetição, enquanto anteparo que protege do real, ao mesmo tempo que aponta para ele:

Escrevo de dentro do corrente ano
de 2009 e com alguma pressa
25 de junho Michael Jackson
e apenas posso dizer morreu uma vez
mais, como só ele pôde, e ainda
por cima, como quase todos, continuará

morrendo por datas seguintes.
30 de junho Pina Bausch e dela
eu sempre soube pouco a não ser que
também dançava mas sem levar em conta
a dança. Como Pina Bausch em suas viagens
integrava ao seu grupo dançarinos locais
um dia conheci uma moça tão bonita que
dançara com ela. Nossa despedida foi ao telefone
e a linha abaixo a última coisa que ela me disse
tenho que ir, o feijão está no fogo.
2 de julho Rodrigo de Souza Leão
sobre o qual para efeito de luto digo
o que disse também ao fim de um poema
o grande poeta espanhol Pere Gimferrer
digo-o, é claro, sem o mesmo brilho e inflexão
qué triste es todo esto.

(Gandolfi: 2015, 40)

Referências

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 179-212.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GANDOLFI, Leonardo. *A morte de Tony Bennett*. São Paulo: Lumme, 2010.
- _____. *Escala Richter*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch”. In: FERREIRA, Gloria & MELLO, Cecília Coteim de (orgs.). *Clement Greenber e o debate crítico*. Tradução de Maria Lúcia X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp. 27-44.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas posautônomas”. In: _____. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, pp. 149-56.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PISSOLATI, Tiago Lama. “Tempo dissolvido, tempo do crime: a escritura do contemporâneo de Leonardo Gandolfi”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 13, n° 19, 2013.
- PUCHEU, Alberto. *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

Tecer e destecer: uma porção da experiência poética de Orides Fontela

Kátia Carvalho da Silva*

O presente estudo é muito mais uma reflexão, um compartilhar da experiência de leitura e principalmente do espanto e do encanto despertados pela poesia de Orides Fontela. De escrita econômica e consistente, Orides surge no âmbito literário na década de 1960 e escreve até o ano de sua morte, 1998. Inegavelmente seus escritos iniciais trazem ecos do estilo de João Cabral de Melo Neto, quer pela concisão, quer pelo engenho poético. Por outro lado, alguns diálogos com o simbolismo ou com as experiências vanguardistas são apontados e estudados em sua fortuna crítica. Além disso, é importante notar a existência de um inquieto sujeito lírico buscando respostas sobre o mundo, o tempo, a dor etc. – aspecto marcante de sua poesia.

Orides é poeta imbuída da experiência autorreflexiva para tentar compreender ou se aproximar dos silêncios e vazios do ser. Conforme declara Antonio Candido, no prefácio do livro *Alba*,

um poema de Orides tem o apelo das palavras mágicas que o pós-simbolismo destacou, tem o rigor construtivo dos poetas engenheiros e tem um impacto por assim dizer material da vanguarda recente. Mas não é nenhuma dessas coisas na sua integridade requintada e sobranceira, e sim a solução pessoal que ela encontrou (1983, 5).

* Professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

O fazer poético de Orides nasce como estratégia de sobrevivência a limitações pessoais e econômicas, como exercício de libertação e de descoberta; todavia, a qualidade de seus versos, a magia e a destreza com que move e combina as palavras superam qualquer drama pessoal. Em sua obra, a palavra se põe a serviço da existência, transcendendo imposições e desvelando o que foi esquecido nas coisas que se transmutam em matéria de seus poemas.

A poesia foi para Orides o caminho da errância que lhe permitiu reagir selvagememente à vida. No cultivo da linguagem poética, buscou a resposta impossível ao seu desconcerto em estar no mundo “só porque / erro / acerto-me construo / margem / de erro: margem / de liberdade” (Bucioli: 2003, 20).

Ainda segundo Cleri Aparecida Biotto Bucioli, a mulher e a poeta Orides se formaram a partir das histórias narradas pelo pai, homem simples e analfabeto que, no entanto, conseguiu despertar o gosto literário da filha a partir dos casos contados e da antiga arte da repetição. Repetir e repetir o que nunca era o mesmo porque as peripécias eram outras. Assim, também ela passou a repetir e encantar a linguagem, subvertendo os sentidos e inaugurando caminhos inusitados com suas peripécias criativas. Sua poesia seduz o leitor, e talvez consiga esse efeito por extrair notas de surpresa de coisas corriqueiras, já petrificadas e desencantadas pelo cotidiano.

Como a grande maioria dos poetas, Orides também constrói sua reflexão acerca de temas mais universais, visto que a “repetição de motivos poéticos como o pássaro, água, o silêncio, o sangue, o espelho, a luz, o branco, a estrela, o voo, a fonte, revela o modo de a poeta depurar a sua escrita e a si mesma” (Bucioli: 2003, 22). De fato,

cada poeta cria uma nova realidade, a partir de sua experiência no mundo. Constrói imagens e faz nascer das palavras uma pluralidade de significados que não se excluem, ao contrário, transitam livremente no tecido poético, formando camadas de significados que se doam ao leitor como possibilidade de se construir uma experiência poética.

Entre tantos caminhos a serem trilhados, optamos por refletir acerca da imagem poética (ou motivo poético) “mão” na poesia de Orides e suas possíveis implicações e leituras, tendo em vista os poemas “Meada” e “Mãos” (*Transposição*, 1969) e “A mão” (*Alba*, 1983).

Da renovação da imagem poética

Entendendo-se “imagem poética como toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem o poema” (Paz: 2012, 104), algumas delimitações e reflexões se fazem necessárias. A imagem poética obviamente se distingue da linguagem ancorada em um sistema de comunicação; é a fala da multiplicidade, que não exclui possibilidades de leitura. O dizer poético não se identifica com a linguagem presa ao mundo referencial, dado que decorre do debruçar autocentrado sobre si mesmo:

O poeta não quer dizer: diz. Orações e frases são meios. A imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu próprio sentido. Acaba e começa nela. O sentido do poema é o poema em si. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação (Paz: 2012, 116).

Além disso, a imagem poética é o caminho, sempre franqueado ao homem, do desvelamento de verdades apagadas. Contudo, em

função do próprio entorpecimento do homem diante dos apelos e seduções da realidade, não é fácil retornar ao princípio, muito menos a si mesmo. Desacelerar para adentrar e provar outro tempo e outra experiência demanda espera e paciência, principalmente diante de um texto como o de Orides, cuja linguagem lapidada desconstrói a materialidade mais habitual e utilitária da palavra, para fundar sentidos até então invisíveis e esquecidos.

Pela concepção heideggeriana, “fundar” consiste na própria essência da poesia. No exercício dos versos, a poeta busca, no visível da palavra, sinais invisíveis que o signo abriga na sua complexidade. Como se ousasse preservar o poder de dar nome às coisas, o “eu”, na poesia de Orides, funda a palavra em sua função original – a de nomear (Bucioli: 2003, 31).

Como assinala ainda Bucioli (2003), a fala poética oridiana apresenta desafios, visto que, além da complexidade do olhar para a existência e do tratamento filosófico, se constitui a partir da reversibilidade, que é a capacidade de a linguagem ser tecida, tramada e também destecida. Diante desses aspectos, investigaremos a imagem poética das mãos – imagem que não se faz somente pelo emprego deste vocábulo, mas parece insinuar a própria presença do sujeito lírico, que busca dominar as palavras para realizar reviravoltas criativas, instaurando o próprio sentido poético.

É nas mãos que se situam a magia, o poder de criar e a capacidade de inventar, afinal as mãos que tecem também podem destecer. Assim, fica impossível não associá-las à atividade das tecelãs, bem como das parcas, tecelãs mestras da mitologia, responsáveis por tecer o fio da vida humana, cuidar de sua extensão e continuidade, para um dia definitivamente cortá-lo.

As mãos também sugerem ação, decisão, mediante escolhas a serem feitas. São elas que suspendem o fio, entrelaçando-o de tal forma que ele exiba contornos sequer conhecidos do tecido da vida. Além disso, “a palavra manifestação tem mesma raiz que mão; manifesta-se aquilo que pode ser seguro ou alcançado pela mão” (Chevalier & Gheerbrant: 2015, 589), o que lembra o próprio sentido sagrado do poético que se desvela quando a mão tece palavras, nomeando e disseminando dizeres silenciados e desconhecidos. Em sua ação criadora, a mão funda o poético, que nasce como uma bênção, à medida que retira os seres da mesmice e os impulsiona a novas experiências. Criar é, portanto, um rito solidário para com o ser humano.

No texto de Orides, a mão faz ecoar Penélope, da *Odisseia*, cujas ações e escolhas se tornaram modelares para muitas narrativas, inclusive poemas. Em Orides, o rastro desse mito literário se verifica especialmente quando se registram dois movimentos: a construção e a desconstrução do tecido poético, momento em que as palavras vão sendo despidas de seu invólucro referencial para recuperar sentidos silenciados na linguagem mais habitual. Nessas ocasiões,

se explicita a Penélope tecendo e desfazendo, logo depois, objetos necessariamente inclusos, sempre em processo de desmontagem: essa mascarada que se ensaia nesses poemas em primeira pessoa de Orides Fontela. E que sugere uma definição em duas trilhas da escrita poética. De saída, como quebra do sentido essencial das coisas, pertencente necessariamente ao âmbito do inexpresso. E, dada a destruição, a decepção inevitável que envolva a palavra, figura-se a poesia como um processo de sucessivas e também inevitáveis dissecações (Süssekind: 1993, 312).

Tais operações confirmam o poder da poesia que consegue transpor a própria linguagem que a originou. A linguagem encarada tão somente como instrumento de expressão é limitada, pois organiza significados em torno de um dizer e, para tanto, encaminha todas essas possibilidades para um mesmo lugar, um mesmo sentido, como uma flecha que procura um alvo preciso e cuja chegada também é previsível. Quando a linguagem é confiscada pelo poético, surgem combinações inesperadas, então a poesia procura nomear o indizível, o estranho e o próprio reverso do ser. O texto poético reúne outro tipo de urdidura com as palavras, pois

cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e inamovível: é impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis (Paz: 2012, 53).

Em Orídes, como também se observa em outros poetas, a missão poética levada às últimas consequências inquieta o leitor, por isso às vezes seus textos são considerados obscuros. Subtraída de sua função mais habitual, a palavra pode provocar estranheza e resistência, mas oferece a contrapartida de revelar uma perspectiva mais autêntica das coisas do mundo. Na verdade, “o gozo poético não se dá sem superar certas dificuldades, análogas às da criação” (Paz, 2012, 54), da mesma maneira que a única possibilidade de se aproximar do universo criativo do poeta é ler seus poemas, ação também entendida como uma experiência poética. E é isso que se pretende verificar, tendo em vista os três poemas que constituem o *corpus* deste ensaio.

Do reverso da linguagem em “Meada”

Uma trança desfaz-se:
calmamente as mãos
soltam os fios
inutilizam
o amorosamente tramado.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fundo
da rede inesgotável
anulando a trama
e a forma.

Uma trança desfaz-se:
as mãos buscam o fim
do tempo e o início
de si mesmas, antes
da trama criada.

As mãos
destroem, procurando-se
antes da trança e da memória.

(Fontela: 2006, 17)

Em seu título, o poema “Meada” faz alusão a um conjunto de fios organizados de maneira a se constituir uma trama, uma rede de muitas linhas, as quais indicam também as possibilidades de construção a partir delas. Tais fios sugerem o momento anterior

ao que se pretende criar. São agasalhados e enovelados entre si e aguardam o instante da transformação, do vir a ser outra coisa. Em se tratando de criação, representam a própria matéria bruta à espera da invenção, da transformação em algo diferente do que um dia foi.

A imagem poética criada se coloca num tempo que conduz o leitor a pensar, num tempo em que as coisas se encontram inertes, sem o brilho da força inventiva e da ação humanas. A coisa sendo tão só coisa, desprovida de qualquer explicação ou adjetivação, a não ser aquela que afirma sua existência como objeto, como meada.

A estrofe seguinte oferece uma ação, embora não permita que identifiquemos seu sujeito. É uma trança qualquer sendo desfeita. As mãos sugerem a própria representação do sujeito lírico e lembram o artifício de Penélope de desfazer a mortalha do sogro. Há também um projeto ou desejo de destecer fios, desarmar o encanto, ainda que este tenha sido “amorosamente tramado” (Fontela: 2006, 17), pensado e estudado.

Fica evidente a destruição da trama um dia tecida e o desejo de resgatar o que havia antes da trança: uma forma de existir mais autêntica e sem rótulos. Nessa ação, que significa o findar de um projeto, é possível verificar certa melancolia, visto que a trança, cuidadosamente tecida, vai desaparecer. Por isso, as mãos a desfazem calmamente, como se quisessem reter um pouco da beleza do entrelaçamento dos fios. Contudo, se existe tristeza no ato de desfazer, também surgem novas possibilidades, visto que agora os fios estarão soltos, portanto libertos do aprisionamento da forma da trança.

A segunda estrofe se inicia reiterando a imagem da trança sendo desfeita. Todavia, agora o texto expõe o que se procura com tal ação: “as mãos buscam o fundo / da rede inesgotável” (Fontela: 2006, 17). O fundo é o alicerce primeiro, embora não tenha nenhu-

ma delimitação precisa, sobretudo porque pertence a uma trama, a uma tessitura, a uma rede também ilimitada enquanto possibilidade de ser trança. Portanto, as mãos desejam anular a trama, a forma que aprisiona os fios, para, dessa maneira, achar o “antes da trama criada” (Fontela: 2006, 17).

Tudo, em verdade, remete à própria missão da poeta: desfazer as tranças em que as palavras estão habitualmente enredadas, para fazer nascer delas possibilidades autênticas. Busca-se o originário, o próprio estado de criação, a proposição da ideia. O texto é um apelo para que o leitor apreenda melhor a existência das coisas, sobretudo para se libertar da forma como a linguagem habitual as representa.

A penúltima estrofe, além de retomar a mesma imagem, acrescenta a ação das mãos relacionando-as com o tempo. O fim do tempo é a morte da forma que os fios tomavam. Entretanto, é o findar de apenas uma possibilidade de aparecer trança, uma vez que a perda do jeito de ser dos fios acusa a perspectiva de que outras tramas venham a surgir.

Nesse sentido, associando a ação das mãos à criação poética, especialmente à criação de Orides Fontela no texto, é possível evidenciar que o poético sobrevive, enquanto a palavra, já desgastada por seu uso mais corriqueiro, sucumbe. O findar da possibilidade do emprego da linguagem mais usual para denominar qualquer coisa ou ser determina o início do poético, que é infinito enquanto possibilidade de apreensão do mundo e de todo ser humano. A poesia transpõe a linguagem habitual da qual nasceu para falar do homem, dado que

a experiência poética é uma revelação da nossa condição original. E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali,

alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vai ser descoberto, o nosso próprio ser (Paz: 2012, 161).

A última estrofe inicia-se com as palavras: “As mãos”, registrando uma alteração bem marcante, visto que as estrofes anteriores sempre começam com a construção: “Uma trança desfaz-se”. Uma possível interpretação para esta opção é de que repetir a frase poética: “Uma trança desfaz-se” é uma maneira de mostrar a destruição gradativa da trama tecida, ou seja, o fim de uma forma usual. Tal destruição, se associada à instauração da experiência poética, demora para ser apreendida, daí a repetição demonstrar a lenta passagem do tempo, que, nesse caso, é interno e pessoal.

Na última estrofe, o vocábulo “mãos” parece mais uma vez representar o sujeito lírico e, como só ela compõe o verso, pode sugerir sua importância na imagem poética construída ao longo do texto. Assim, o poder das mãos é reafirmado. Elas decididamente destroem, mas sua atividade não é acompanhada de compaixão, pois é necessário buscar o que ficou esquecido, possibilitando outro começo e descobertas legítimas. Neste momento, a poeta manifesta o desejo de encontrar o originário, a lembrança do que ficou encoberto pela linguagem habitual e pelo tempo acelerado, que enterraram o ser humano na mesmice. A poesia, neste caso, é o resgate do homem.

O desenterro doloroso da palavra

Mãos

Com as mãos nuas
lavar o campo:
as mãos se ferindo

nos seres, arestas
da subjacente unidade

as mãos desenterrando
luzesfragmentos
do anterior espelho

Com as mãos nuas
lavar o campo:

desnudar a estrela essencial
sem ter piedade do sangue.

(Fontela: 2006, 20)

No poema acima, mais uma vez o emprego de “mãos” se assemelha à criação poética; o vocábulo parece substituir o sujeito lírico, como num processo metonímico. As mãos se equivalem e simbolizam a poeta em sua labuta com as palavras.

O texto se inicia mencionando que as mãos são nuas, sugerindo que seu trabalho é desprovido de conhecimento prévio do que será feito. Estão vazias, sem caminhos precisos a serem seguidos. Colocam-se na experiência de algo novo, como o próprio fazer da poeta, seu exercício de escrita para extrair dos signos seus mistérios. Com certeza o poeta não se pauta por fórmula, pois é o próprio campo (a palavra) que indica suas demandas para a criação. Assim, com a expressão “lavar o campo”¹ (Fontela: 2006, 20) a poeta lembra que o

¹ Impossível, neste “lavar o campo”, não sentir o eco do poema “Consoada”, de Manuel Bandeira: “Encontrará o campo lavrado, a casa limpa”.

trabalho com as palavras é árduo e complexo, principalmente porque lavra seu terreno com afincos, visto que muitos de seus contemporâneos já fizeram excelentes colheitas. Em verdade, “ao se submeter a rigorosa disciplina para lidar com as palavras, Orides mostra-se hábil e paciente tecelã: suas mãos incansáveis destecem os fios e os retecem até transformá-los em tecido poético” (Bucioli: 2003, 39).

A estrofe seguinte reafirma a labuta da poeta com os signos, além de expor seu sofrimento, posto que suas mãos estão “se ferindo / nos seres” (Fontela: 2006, 20). As mãos ficam machucadas em função do trabalho árduo e demonstram parte de sua limitação e impotência diante das palavras, decididamente marcadas pela circunstância e pelo empobrecimento. As mãos também se machucam nos seres, na própria existência encoberta por se atrelar ao circunstancial, transformando-se em arestas, em pedaços estilhaçados, cuja unidade não existe mais, tampouco se manifesta. Isso remete ao afastamento dos seres e das coisas, explorado por Octavio Paz ao mostrar o poder do poético:

Assim, a imagem reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria. [...] não é necessário assinalar que essas ressurreições não são apenas as da nossa experiência cotidiana, mas também as da nossa vida mais remota. O poema nos faz lembrar o que esquecemos: o que somos realmente (2012, 115).

Dessa forma, indiferente a senões e dificuldades, as mãos continuam a realizar sua sôfrega missão. Isso se evidencia ainda mais no verso que inicia a estrofe seguinte: “as mãos desenterran-

do” (Fontela: 2006, 20). De fato, a ação de desenterrar sugere ir à profundidade do ser e das coisas, resgatar o que ficou silenciado, guardado e, por isso mesmo, desconhecido. Cavar,² penetrar no profundo, é a própria metáfora do poetar. A poeta está em contato com a terra, com o húmus. Pelo viés heideggeriano, essa terra remete à natureza, à *physis*, ao mistério, a tudo que o mundo, com sua ação cotidiana, sufocou e fez ser esquecido. Esse desenterrar é o próprio desvelamento, possível apenas à luz do poético, pois só “a obra deixa que a terra seja terra” (Heidegger: 1990, 35). É na fala poética que o conhecimento do mais autêntico e originário se realiza, e isso se confirma no poema porque as “luzesfragmentos” (Fontela: 2006, 20), saindo do espelho, sugerem as matérias desenterradas, que podem ser associadas ao desejo de desocultar imagens e a possibilidades de compreensão mais autênticas que, no passado, também foram cultivadas no espelho.

O lavar do campo, da palavra, continua até que seja possível “desnudar a estrela essencial” (Fontela: 2006, 20). A palavra “estrela” implica a capacidade de iluminar, ser fonte de luz, visto que “as estrelas traspassam a obscuridade, são faróis projetados na noite do inconsciente” (Chevalier & Gheerbrant: 2015, 404). No texto, a estrela representa o próprio movimento de trazer à tona os signos que ficaram adormecidos na obscuridade, por serem conteúdos essenciais, originais e ainda capazes de fundar o poético. Todavia, diante desse desentranhamento do poético não se deve mostrar “piedade do sangue” (Fontela: 2006, 20), expressão que mais uma

² A ação de cavar deixa vislumbrar o diálogo com o movimento simbolista e remete à poesia “Cavador do Infinito”, de Cruz e Sousa, que se faz de versos como: “Cava nas fundas eras insondáveis / o cavador do trágico”.

vez lembra o entendimento que Orídes tem do poético. Para ela, a escrita se resume na busca incessante de desentranhar a palavra, de mostrar seu reverso, e para isso não existe compaixão, nem em relação à sua lida com a palavra e à sua incansável disciplina, nem em relação à possível dificuldade do leitor. Importa sangrar a palavra, sem piedade.

Quando a mão destrói velhas imagens

A mão

I

A mão destrói imagens
descristaliza signos
e a luz de novo
desabitada
pulsa serenamente
em frio ímpeto.

II

A mão destrói-se
furtando-se
à textura do ser
e do silêncio

e – naufragada a forma –
subsiste uma estrela
sobre as águas.

O poema “A mão” também reflete sobre o burilar da palavra, tão próprio da escrita de Orides. Nele, fica ainda mais evidente a relação com a criação poética, através do emprego de palavras como “signos”, “imagens”, “textura” e “forma”. Assim, esse texto se consolida sobretudo pela ação de destecer a linguagem mais habitual, a fim de desraizar sentidos misteriosos.

Nos versos “A mão destrói imagens / descristaliza signos”, torna-se claro que, para chegar à criação, a poeta necessita primeiro descartar da linguagem camadas e camadas do supérfluo, do convencional, do mais usual e do mais fácil. É da morte daquilo que é aparente e limitado que nasce e abunda o mais verdadeiro; a poesia descristaliza a linguagem quando faz com que ela deixe de ser tão evidente, circunstancial: transparente como um cristal.

Depois da intervenção da poeta, consequências são notadas, posto que a luz de novo é desabilitada, o que implica pensar que o poético ilumina e revela novas possibilidades para as coisas do mundo e o próprio homem. E isso só acontece porque a poesia rejeita qualquer tipo de aprisionamento a formas preestabelecidas e usuais; ela é libertação, tanto para quem a cria como para quem a lê. Se a escrita representou uma forma de autoconhecimento e de descoberta para Orides, a mesma possibilidade se oferece ao leitor que se permitir trilhar o poético como uma experiência autorreflexiva, especialmente porque o poético só existe e se cultiva no próprio homem. A poesia “pulsa serenamente” (Fontela: 2006, 115), acompanha a existência humana; faz-se por um ritmo, por uma melodia, por um tempo capaz de despertar diferentes e até mesmo desconhecidas sensações que estavam adormecidas, pois

o ritmo poético é a atualização desse passado que é futuro que é presente: nós mesmos. A frase poética é tempo vivo, concreto:

é ritmo, tempo original, recriando-se perpetuamente. Contínuo renascer e remorrer e de novo renascer (Paz: 2012, 73).

Todavia, paradoxalmente a poesia também se dá “em frio ímpeto” (Fontela: 2006, 115), pois desvela os crespos dos homens, aquilo que também é indizível e estranho ao ser, que causa assombro e até temor, especialmente porque os conteúdos revelados à luz são autênticos e ultrapassam a compreensão.

Assim sendo, as mãos, personificação da própria poeta, continuam sua lida aguerrida, destruindo nas palavras o que é dispensável e trivial, para enfim, numa medida extrema, mas necessária, recusar a própria textura do ser. Para a poeta, sem dúvida, a matéria preciosa se doa enquanto potência naquilo que foi ocultado, pois é do silêncio que vingarão outras possibilidades e relações entre os seres e as coisas do mundo, principalmente porque depois de naufragada a forma, que representa a morte do que não é verdadeiro e original, a poesia nasce. E o poético, potência de luz e desvelamento, tal qual estrela sobre o mar de palavras, abre clareiras no ser.

Considerações finais

Na leitura de uma porção da obra de Ordes, percebe-se que seu fazer reafirma a capacidade do poético de subverter a unicidade da linguagem cotidiana, porém não só sugere a existência de camadas de significado presentes no texto como tece caminhos que autofagicamente se desfazem para dar lugar a outras combinações. Assim, o jogo sabido é devorado e a nova combinação se forma. No entanto, o que um dia foi percebido deixa suas marcas, como num palimpsesto. E assim o fio tecido é também destecido e retecido, numa incessante rede de transformações à procura do antes de tudo, que, na reali-

dade, sugere o próprio caminho do homem, através da linguagem, em busca do autoconhecimento. A escrita de Orides só ratifica que

a poesia é metamorfose, operação alquímica e por isso faz fronteira com a magia, a religião; é fazer “deste” e “daquele” o “outro”, que é ele mesmo. O universo deixa de ser um vasto depósito de coisas heterogêneas. [...] Tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma incessantemente, um mesmo sangue corre em todas as formas, e o homem pode afinal ser o seu desejo: ele mesmo. A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. [...] A poesia é o entrar no ser (Paz: 2012, 119).

Por isso, a leitura dos poemas “Meada”, “Mãos” e “A mão” reafirma a peleja de um sujeito lírico cuja identidade se faz notar principalmente pela intenção de resgatar das palavras o que ficou silenciado, esquecido. Assim, se em “Meada” os fios a serem destecidos parecem ganhar mais relevância do que as mãos – entendidas como a personificação desse sujeito lírico –, nos poemas “Mãos” e “A mão” afirma-se gradativamente a presença de quem lava novos sentidos. Em “Mãos” já é possível perceber com mais clareza a própria labuta da criação – dado que as mãos são o instrumento para o trabalho poético – e em “A mão” se consolida a própria presença e a disciplina da poeta. Dessa forma, o artigo definido “a” revela a existência de uma mão muito específica, de quem funda uma percepção da palavra que só se manifesta à luz do exercício poético.

Referências

- BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. São Paulo: Casac Naify, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1990.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

Performance em *O grifo de Abdera*

Lia Duarte Mota*

O grifo de Abdera, romance de Lourenço Mutarelli (2015), termina antes que o autor pare de escrever. Por isso, tem vários fins. A trama central teve seu desfecho, o duplo já não é mais sentido por Mauro Tule Cornelli, o FIM foi digitado no papel, mas o escritor não consegue dormir, então escreve. E novamente finaliza o livro, e novamente, e novamente.

Lourenço Mutarelli nasceu em São Paulo, no dia 18 de abril de 1964, e nunca deixou a cidade. A família tem descendência italiana. Quando criança lia a coleção clássica de quadrinhos do pai. Seu pai se impressionou com seus traços. É fumante e possui quatro gatas. Sempre se sentiu desajustado e só. Depois de vários incidentes, seus pais o levaram ao médico. Tomou medicamento para controlar a ansiedade, Lorax, durante 28 anos. Tempos depois, foi substituir Angeli numa palestra na Gibiteca Henfil. Lucimar se aproximou, perguntou a data de nascimento dele, RG, estado civil e telefone. Ele se casou com ela e com ela é pai de Francisco, adolescente.

FIM

O grifo é “animal fabuloso, com cabeça, bico e asas de águia e corpo de leão. [Possui dupla natureza: divina, representada pelo

* Doutora em Letras: Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

espaço aéreo, próprio da águia, e terrestre, representada pelo leão. Tais animais simbolizam, ainda, respectivamente, a sabedoria e a força.]” (Dicionário Houaiss online). Seus ninhos eram de ouro e seus ovos eram ágatas.

FIM

Duplo: “que apresenta duas características, dois componentes, duas funções; em que se identificam duas características, geralmente contraditórias; aquele que é muito parecido com outro; sócia; dublê; para os antigos egípcios, uma das nove almas do ser” (Dicionário Houaiss online).

FIM

“Porque, querendo ou não, seguirei escrevendo. Estou na metade de outro livro. Estava na metade antes de começar este. Tive que deixá-lo de lado por causa do que vivi. Dessa experiência tão incomum de ser dois.

Voltarei ao meu livro.

Ao outro livro. Este acabou.

Neste ponto, Oliver é mais um personagem e/ou a vida é uma mas eu fui dois.

‘Preciso transformar essas coisas em passado’.

Todo livro é uma despedida” (Mutarelli: 2015, 255).

FIM

Na década de 1970, a performance surge como forma de romper barreiras entre o mundo e a produção artística, entre o homem e o objeto, entre as diferentes formas de arte. Desde o início do século XX, artes plásticas, cênicas, literárias e dança buscaram novas experimentações, alternativas e inovações no contato

entre si, que modificaram os rumos tanto dos processos criativos quanto da recepção.

FIM

“Quando terminou a palestra, fui até ele pedir um autógrafo e perguntei a data do seu aniversário para anotar na minha agenda’, ela conta. ‘Ele falou 18 de abril, mas essa folha já estava preenchida com as coisas que eu escrevia, então pedi para ele falar outra data qualquer. ‘Quando é o Dia dos Mortos?’, ele perguntou, ‘anota nesse dia aí’. E Lucimar anotou: ‘Nome, RG, estado civil e número de telefone” (Mutarelli: 2007, s/p).

FIM

O seu primeiro quadrinho foi o fanzine *Over 12*, de 1989, publicado pela editora independente Pro-C, dedicada ao chamado mundo *underground* dos quadrinhos na década de 1980. *Transubstanciação*, álbum de quadrinhos publicado pela Devir, em 1991, foi escrito em meio a uma crise de pânico. Narra a história de um poeta considerado louco, porque acreditava que só encontraria a liberdade na morte. O pai era uma atração de circo porque tinha quatro braços, de modo que Thiago, o poeta angustiado, precisou matá-lo para libertá-lo de sua condição. Em seguida, vieram *Desgraçados* (1993), *Eu te amo Lucimar* (1994), *A confluência da forquilha* (1997) e muitos outros, mas a escrita de romance só aconteceu depois.

FIM

“Quando eu morava na Vila Mariana, muitas vezes eu cruzava com o Marçal nas ruas. Às vezes via também o Glauco Mattoso

acompanhado de seu guia. Numa dessas vezes que trombei com o Marçal, ele parecia diferente. Perguntei se estava tudo bem. Ele respondeu: Eu acabei de terminar um livro, agora. Você sabe o que é isso” (Mutarelli: 2015, 253).

FIM

No carnaval de 2001, Lucimar e Francisco foram viajar e Lourenço Mutarelli se fechou num apartamento para trabalhar. O cheiro do ralo do banheiro era insuportável para ele e fez com que em cinco dias houvesse um romance. *Jesus Kid*, de 2004, foi encomendado pelo diretor de *O cheiro do ralo*, Heitor Dhália. Era para o autor escrever um roteiro para um filme de baixo orçamento. “Jesus Kid é a história de um escritor de westerns de bolso baratos que é contratado para escrever um roteiro para um filme ‘de ação’ enquanto permanece confinado durante três meses em um hotel luxuoso. [...] Eugênio, o alter ego de Lourenço, vai recebendo sugestões cada vez mais bizarras para serem incluídas no roteiro do futuro filme, com direito a pin-ups, uma enfermeira ninfomaniaca, membros da máfia chinesa e, claro, o caubói Jesus Kid. ‘Não esqueça: cinema é ação, Eugênio! Ação!’” (Mutarelli: 2007, s/p).

FIM

Como não consegue parar de escrever, o autor decide pegar de volta o anel feito a partir da moeda em que o grifo foi inscrito. O anel havia sido dado a Mundinho, a pessoa que encarna publicamente o escritor de quadrinhos, Lourenço Mutarelli. No livro, Lourenço Mutarelli é personagem, pseudônimo criado a partir do nome de Mauro Tule Cornelli para ilustrar os quadrinhos que fazia com Paulo

Schiavino. Antes do fim, o escritor também explica que há outro livro, ainda incompleto, parte da coleção Amores Expressos, projeto da Companhia das Letras, que enviou dezesseis escritores para dezesseis cidades ao redor do mundo, com o objetivo de escreverem um romance que se passasse naquele lugar. Lourenço Mutarelli foi enviado para Nova York, em 2007. Entregou a primeira versão do livro, intitulado “E ninguém gritava na ponte”.¹ A editora fez várias alterações. O autor não gostou. O livro está sendo reescrito, será uma outra história. Mauro Tule Cornelli, o escritor-protagonista de *O grifo de Abdera*, narra o fato ratificando que sabe que é um livro ruim e defendendo sua teoria de que obras ruins são importantes na carreira de um artista.

É este fim, que insiste em retomar a página, sempre como novo subterfúgio, a realização performática que encerra o livro, cuja importância da ação não está, propriamente, no desenlace, mas no processo. A performance não busca conclusão. Intencional ou não, é interessante notar que Lourenço Mutarelli, quando realmente termina o livro, não usa a palavra FIM. Mauro Tuli Cornelli conta que está com o anel em seu dedo e a frase se repete: “Todo livro é uma despedida” (Mutarelli: 2015, 255).

O fim em *O grifo de Abdera* não é conclusão, apenas interrupção, uma “despedida” (idem), “uma mistura de alegria e tristeza” (idem), “uma realização acompanhada de vazio” (idem), “um mundo que não voltaremos a visitar” (idem). Se o livro é, como informa o

¹ O narrador de *O grifo de Abdera* se refere a este livro com aspas e sem itálico. Já os outros, lançados no mundo real e no mundo ficcional de *O grifo de Abdera*, são apresentados com os títulos em itálico e sem aspas. É o autor quem faz tal distinção e, dessa forma, joga com os limites entre realidade e ficção.

escritor, “um mundo que não voltaremos a visitar”, é também um criador de experiências, um provocador, que pode ser reverberado em diferentes manifestações. Lourenço Mutarelli disse, em entrevista, que alguns de seus trabalhos de quadrinhos partem de referências fotográficas. Oliver Mulato, o duplo de Mauro Tule Cornelli, cria seu fanzine, *XXX*, a partir de frames de filmes pornográficos estrangeiros. Do mesmo modo, se este texto quer pensar a escrita performática presente em *O grifo de Abdera*, também quer se deixar ser instigado por ela. Porque a literatura é performance, se faz agir, se reverbera. Porque a experiência da literatura pede um leitor participante.

Desde o início do século XX, artes plásticas, cênicas, literárias e dança buscaram novas experimentações, alternativas e inovações no contato entre si, que modificaram os rumos tanto dos processos criativos quanto da recepção. Nas vanguardas artísticas – Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, na Bauhaus –, o lema era experimentar, dar novas funções aos suportes (iluminação, aparelhos sonoros, objetos de cena) e relacionar formas artísticas. Os saraus de poesia tornaram-se *happenings*, em que não há mais palco, não há mais teatro, não há roteiro. Com a *body art*, o corpo tornou-se o suporte artístico uma vez que a proposta era desfeticizar o corpo para transformá-lo novamente em instrumento. Tais proposições geraram novas formas artísticas, novos conceitos.

Mesmo sendo a arte da performance “um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis”, como aponta RoseLee Goldberg, em *A arte da performance* (2006), naquele momento essa manifestação colocava em cena ideias e conceitos que perpassavam a criação artística. A performance é transgressora, pois, como explica Jorge Glusberg, em *A arte da performance*, “as performances realizam uma crítica às situações da vida: a impostura dos

dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações” (Glusberg: 2009, 72). Seguindo tal linha de raciocínio, o contexto em que a performance ocorre é essencial, pois essa manifestação está diretamente relacionada ao seu meio cultural, tornando-se também uma forma de denúncia.

Por mais que, inseridos nessa discussão, se possa tratar dos rituais xamânicos e dos textos poéticos medievais, a *performance art* ou arte da performance, para autores como Renato Cohen e Jorge Glusberg, surge como “gênero artístico independente” no início dos anos 1970. Na tentativa de construir uma teoria de uma expressão artística ainda recente, no entanto, tais autores buscaram definições que inseriam a arte da performance nesse período, diferenciando-a das manifestações anteriores. RoseLee Goldberg considera que as rupturas com a tradição presentes nas vanguardas europeias já eram performances. Jorge Glusberg chamará tal período de “pré-história do gênero”, enquanto Renato Cohen se dedicará a demonstrar os equívocos daquilo que seria considerado a arte da performance no Brasil.

O que aconteceu é que a partir do momento que *performance* começou a ser associada com “acontecimento de vanguarda”, qualquer artista ou grupo que fizesse um trabalho menos acadêmico atribuía-lhe essa designação, independentemente ou não da produção ter alguma contiguidade com o que se entende por *performance*. A noção que ficou para o público brasileiro é que *performance* é um conjunto de *sketches* improvisados e que é apresentada eventualmente e em locais alternativos (Cohen: 2009, 26-7).

Uma vez estabelecidos seus limites, essa manifestação artística, marcada pela ruptura com a tradição, encerra-se em conceitos a princípio tão bem definidos que conseguem distingui-la de “acontecimentos artísticos” semelhantes. Para Cohen e Glusberg, as principais características definidoras de uma arte da performance seriam o corpo implicado na obra, a presença do artista na ação (distinguindo-a da presença de um ator, como no teatro), a utilização de diferentes materiais e de suportes de variadas formas artísticas, o rompimento da distância entre artista e espectador, a desvalorização do espaço físico consagrado para a arte, a abertura para o improviso, tudo culminando numa ação com bases conceituais claras e bem definidas. Se toda tentativa de criar uma teoria precisa deixar de lado suas exceções, a performance, cujo princípio motor é a ruptura, torna-se a tradição, deixando de fora variadas ações que não incorporam todas as suas características. E, se a ruptura opera uma exclusão, então como chamar o que ela excluiu?

Na década de 1970, a performance é um movimento independente, uma arte de fronteira, que rompe convenções da arte estabelecida, se arrisca em lidar com domínios que não são tradicionalmente considerados artísticos. Os gestos cotidianos e o corpo tornam-se elementos de criação. O artista se transforma em sujeito e objeto de sua arte. Renato Cohen, um *performer* e estudioso da arte da performance no Brasil, insiste em ressaltar que essa manifestação artística só ressoa no Brasil na década de 1980 e, a princípio, limita-se a um grupo de artistas já iniciados na técnica, não abrangendo, nem mesmo, um público leigo. Cohen é exigente com a conceituação de *performance art*, de modo que, para ele, muito do que era feito aqui até 1982 era apenas um conjunto de *sketches* com algum ensaio,

apresentado poucas vezes e em locais alternativos e que uniam o corporal e o plástico.

Para explicar a distância entre muitos trabalhos artísticos brasileiros e a arte da performance, Renato Cohen utiliza parâmetros como solidez, contundência e formalização. Assim como ele, muitos teóricos insistem no caráter conceitual como uma das marcas mais importantes da performance, delimitando fronteiras bem definidas para uma manifestação artística que se estabeleceu, antes de tudo, como vontade de ruptura.

Atualmente, é preciso expandir a ideia de performance para além do que seria conhecido no campo do teatro, da dança, da arte como representação, pois essa forma artística persistiu, resistiu ao tempo. Não é mais importante responder à pergunta “O que é a performance?”. Agora, vale mais a pena perguntar: “O que a performance faz?”. E ela age no corpo. Não apenas no corpo do artista. O participante experiencia a obra no próprio corpo, com o corpo. Há uma reação à obra, há uma ação. Ainda que esta seja sair do local, abandonar o livro, retirar os óculos e os fones do ouvido, dizer não. Há uma experiência e um posicionamento, há gestos.

O leitor se envolve com o livro a partir do momento em que escolhe lê-lo. O que vem depois é sensorial, toque, movimentos corporais, sinapses. O texto só é ativado quando o leitor assim o faz. O leitor, portanto, não participa do processo literário de forma imóvel, passiva. Ele não está em repouso. A performance se faz com o outro. Leitor e autor estão envolvidos numa mesma ação, jogam com as fronteiras de seu corpo, da arte, do mundo. Tornam-se duplos.

Um texto é produzido por um autor que é, antes, um leitor. Para Lourenço Mutarelli, “todo leitor se faz por si mesmo, por nota

de rodapé e pelos interesses que movem a pessoa em busca de informações” (Mutarelli: s/d, s/p).

Há autores e leitores em *O grifo de Abdera* e eles são duplos. O livro é assinado não somente por Lourenço Mutarelli, mas por Mauro Tule Cornelli, Oliver Mulato e Raimundo Maria Silva. Um dos protagonistas – se é que seja possível falar de protagonismo aqui – é Mauro Tule Cornelli, um autor que, apesar de já ter escrito vinte livros, informa que é o primeiro em que narra uma história real. Na verdade, ele é roteirista de HQs e, com Paulo Schiviano, que se encarregava dos desenhos, publicou vários livros de quadrinhos sob o pseudônimo de Lourenço Mutarelli, um anagrama do nome de Mauro. Como nenhum dos dois queria dar sua própria cara ao autor dos livros, chamaram Raimundo Maria Silva, vulgo Mundinho, para representar o personagem-autor. Após a morte de Paulo, o escritor se arrisca nos romances. O seu primeiro livro é *O cheiro do ralo*. É Mauro quem escreve, mas é Mundinho quem participa das palestras, quem viaja para a Feira do Livro de Frankfurt, quem recebe o terceiro lugar no Prêmio Portugal Telecom.

O narrador expõe as dificuldades da vida de um escritor brasileiro, faz desabafo sobre o processo de escrita e sobre o mercado do livro – detalhes que apontam diretamente para Lourenço Mutarelli, o autor –, mas sempre os interrompe, pois *O grifo de Abdera* não seria sobre ele, e sim sobre fatos, fatos passados a partir do momento em que recebe uma moeda com a inscrição do grifo, oriunda da cidade grega Abdera. A moeda o faz ter acesso a Oliver Mulato, um professor de Educação Física, ex-jogador de vôlei.

Mauro Tule Cornelli acredita que o escritor é um colecionador. Ele coleciona frases. São essas frases que passam a ecoar na cabeça de Oliver Mulato como uma voz. As vozes se multiplicam e

exigem ser pronunciadas. De repente, Oliver começa a falar frases pornográficas em espanhol, nas situações mais inadequadas. Sua mulher o deixa, ele perde o emprego, o filho não quer mais saber do pai. Oliver Mulato vai morar num quarto sem banheiro, numa pensão da Vila Mariana. E dedica todo seu tempo a uma história em quadrinhos feita a partir de filmes pornôts retrôts estrangeiros.

Em uma das primeiras cenas do livro, Oliver Mulato está no metrô, lendo *Uma ocasião exterior*, primeiro livro de que o protagonista, Mauro Tule Cornelli, assume a autoria. Já a HQ do professor, XXX, foi feita como um fanzine, sem editora. Foi “impresso em xerox, em preto e branco, e paginado, grampeado, cortado, montado e distribuído pelo próprio Oliver” (Mutarelli: 2015, 30-1). Oliver conhece Mauro no boteco frequentado por Mundinho. Diz que é fã, que leu e presenteou pessoas com *Uma ocasião exterior*. Pergunta se o escritor pode ler seus quadrinhos.

Ambos são leitores e escritores, com características muito diferentes. Um, esportista; o outro nem sabe nadar. Um, ex-marido, pai; o outro mal consegue manter a namorada. Oliver Mulato e Mauro Tule Cornelli têm vidas muito diferentes, dissolvidas no cotidiano massacrante da grande metrópole. Mas se cruzam. O duplo marca um encontro, uma ambivalência que ganha corpo.

O grifo de Abdera é todo feito de duplos. Além de Oliver e Mauro, há Mauro e Paulo, Mauro e Lourenço Mutarelli, Mauro e Mundinho. O duplo também traz choques, desconforto, náusea. Quando começa a sentir a presença de Oliver, Mauro passa mal, sente enjoo. Oliver torna-se um misantropo, não consegue estar com outras pessoas, pois não tem controle sobre as vozes vociferando pornografias em espanhol. A escrita é o escape para ambos, a forma de lidar com aquilo que é exterior e os provoca fisicamente.

Assim, para eles a experiência da escrita literária está relacionada a sensações físicas que produzem movimentos do corpo, das palavras, da estrutura textual. Logo, que rompem com a estrutura clássica, que escavam a linguagem em busca de uma literatura menor,² que se apropriam de diferentes fontes, mídias e suportes. Uma escrita performática, inseparável da presença do corpo. Corpos que se desafiam, que buscam ultrapassar limites internos e externos – fisiológicos, psicológicos, sociais –, que se apresentam e se presentificam na escrita. Uma escrita que não distingue produção de pensamento e de sensibilidade, pois ambas acontecem juntas no corpo. Como conclui Karl Erik Schøllhammer em sua sugestão por um realismo afetivo como possibilidade de pensar a literatura contemporânea que se aproxima da “realidade”: “Isto é, não investigamos na literatura apenas uma noção reconhecível da realidade tratada, mas uma vivência concreta através da literatura com uma potência transformativa” (2012, 145).

No lançamento do livro *Frutos estranhos*, de Florencia Garramuño (2014), Paloma Vidal (escritora e professora de Teoria Literária da USP) definiu o escritor-performer como aquele que constrói a obra com o próprio corpo, que questiona a ideia de obra, que se aproveita da indefinição das fronteiras entre arte e vida. A obra é entendida como uma experimentação subjetiva.

Em *O grifo de Abdera*, a junção de narrativa textual e quadri-nhos também expande os limites do romance. Os quadri-nhos não servem como ilustração do que está sendo contado. Ao contrário,

² No sentido apresentado por Deleuze de uma desterritorialização da língua, por meio do desenvolvimento de tensores ou intensivos, exemplificados pelo uso incorreto de preposições, pelo abuso pronominal etc.

mostram Oliver, seu processo criativo vivenciado pela duplicidade. Ao mesmo tempo, trechos de *Uma ocasião exterior*, de Mauro Tule Cornelli, são colocados no livro ao lado de explicações sobre o processo criativo deste, suas dificuldades e as razões pelas quais abandonou o pseudônimo.

Há histórias dentro da história central de *O grifo de Abdera*. Elas nos chegam entrecortadas, mescladas, deixando o leitor assombrado pelo imprevisto, pelo repentino. Lourenço Mutarelli conta que, cansado de publicar quadrinhos, continua fazendo-os só para si. E foi a história em quadrinhos que levou ao romance. Ela está encaixada no meio do livro, na parte II, intitulada “O livro do duplo”, com epígrafe de William Burroughs.

Mauro tem acesso ao texto, pois tem acesso sensorial a Oliver. Enxerga semelhanças entre eles. Logo no início do romance, conta que eles são idênticos, apesar de ninguém perceber. Nem mesmo Oliver. O professor não sabe que parte das vozes vem do escritor. É diagnosticado com a síndrome de Tourette, de modo que, com o medicamento e a reinserção social, as vozes cessarão. Consequentemente, Mauro não terá mais acesso a Oliver.

Lourenço Mutarelli diz em entrevistas que *O grifo de Abdera* também foi uma encomenda para filme. Diferente de *Jesus Kid*, em que as sugestões do diretor no decorrer do processo se mostraram tão exageradas que foram incorporadas ao texto de maneira debochada, a única sugestão para o novo romance foi a criação de um personagem para o ator Otávio Müller. Vem daí o anagrama que nomeia o outro protagonista, Oliver Mulato. Além dessa referência, há várias passagens em que comenta suas pesquisas no *Google*, as ruas e bares de São Paulo, os títulos dos livros de quadrinhos e romances de Lourenço Mutarelli, os exemplos de duplos que envolvem o artista

Artaud ou o matemático indiano Srinivasa Ramanujan, a presença de Marçal Aquino e Glauco Mattoso. Tudo convoca à realidade, a todo momento. Uma realidade levemente alterada, uma dimensão equivalente e alternativa.

Em *El intruso*, a escritura de Jean-Luc Nancy é envolvida pela intrusão de um órgão que funciona pela metade, que abandonou sua função. A criação vem de um limite com o fora, pois a estranheza da presença do órgão intruso – a luta que se instala – mantém o corpo aberto de frente para uma possibilidade de morte. A criação é fruto desse gesto que produz uma distância de si a si. Escrever é escrever fora de si mesmo, escrever sempre e por definição o que não permite ser escrito.

Vida propia que no se sitúa en ningún órgano y que sin ellos no es nada. Vida que no sólo sobrevive, sino que vive siempre propiamente, bajo una triple influencia ajena: la de la decisión, la del órgano, la de las consecuencias del trasplante (Nancy: 2006, 28-9).

Dessa forma, para Nancy não se trata de escrever sobre o corpo, e sim de escrever o corpo, não mais aceito como receptáculo da alma.

Escrever: tocar a extremidade. Como tocar então no corpo, em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar? [...] Escrever não é significar. A questão era: como tocar no corpo? Mas talvez não se possa responder a este “como?” do mesmo modo que se responde a uma pergunta técnica. O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita (Nancy: 2000, 11).

Já a escrita filosófica de Michel Serres nasce do treinamento do corpo, feito por meio da repetição, da preparação e de variações flexíveis. Os órgãos devem ser exigidos um a um, pois é no risco, no esforço e na elaboração insistente que uma disposição surgida numa parte do corpo se torna criação. A experiência assimilada no encontro com os limites faz acontecer a criação. Criação é invenção. E é preciso inventar uma nova escrita filosófica que comporte o corpo. Escrever é emissão de corpos. “Serres practica a filosofía como narración, como modo estilístico de creación. [...] La escritura extrae del mundo un lenguaje” (Serres: 2011, 20). A escritura de Serres é tentativa de não imposição, de não aceitação de formas predeterminadas.

Michel Serres movimentava sua escrita filosófica com fábulas, geometria, operações algébricas, mitos, literatura, história, qualquer história. Iniciou sua formação em matemática, passou pela física, estudou literatura, depois criou seu próprio método filosófico. A filosofia é feita de relações e contatos flutuantes e móveis, é um mapa de navegação que não indica uma única direção. Os saberes, como as estrelas que se movimentam, quando em contato, inventam novos deslocamentos. Nessa filosofia, os saberes devem estar disponíveis e ser experimentados como “entrar em outro ser humano”. Serres diz que se a filosofia reflete o mundo, se quer inventá-lo, só é possível fazê-lo com o corpo. E é preciso que esse corpo seja exigido nas escaladas, na ginástica. Serres treina seu corpo. Esse corpo une seus sentidos ao espaço e ao tempo. A memória do corpo, as fragilidades da abstração com as quais lida fazem a escritura do corpo.

Os ginastas e os montanhistas ensinam a pensar com o corpo dos sentidos unificados ao espaço e ao tempo. Na pluralidade dos movimentos, o corpo pensa com seus órgãos: as performances

musculares, passionais e amorosas nos separam da neutralidade e da especialização da ciência. As virtudes da imitação, as memórias do corpo, do mundo e da vida, a ordem e desordem da alma e do espírito, a fragilidade da abstração: estes são os problemas da escritura do corpo (Serres: 2011, 46; tradução minha).

O corpo de Mutarelli não treina, não pratica exercícios. O autor conta, em entrevistas, que seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*, foi escrito de uma só vez. Fechado num apartamento que não era o seu, durante cinco dias de carnaval, escreveu seu primeiro romance. Mauro Tule Cornelli também não é adepto dos esportes. Oliver Mulato era jogador de vôlei, mas, após uma lesão no joelho, não pode mais jogar. Se esses corpos não treinam, estão presentes durante todo o livro. Primeiro no texto, depois nos desenhos do professor de Educação Física. São corpos que sentem dor, prazer, cansaço, que se colocam no limite, pois, segundo Serres, é só nesse limite do corpo que se chega à criação. Um corpo que recebe todos os impactos do mundo. E reage a ele.

Para Mutarelli, *O grifo de Abdera* não é uma autobiografia, e sim um autorrealismo fantástico, uma literatura que altera a realidade de maneira fantástica. A escrita performática que ali se realiza abre possibilidades para inventar realidades, como forma de atuação no mundo, possibilidades que perpassam o corpo. É a partir do corpo que o mundo é construído.

Referências

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MUTARELLI, Lourenço. “Um escritor na biblioteca, Lourenço Mutarelli”. *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Curitiba: s/d. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=55>>. Acesso em: 31 out. 2016.
- _____. “Lourenço Mutarelli, o homem que aprendeu a voar”. *Rolling Stones*. São Paulo: edição 06, mar. 2007. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/6/lourenco-mutarelli-o-homem-que-aprendeu-a-voar#imagem0>>. Acesso em: 31 out. 2016.
- _____. *O grifo de Abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.
- _____. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- _____. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- ROCCA, Adolfo Vásquez. “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, v. 2, nº 18, 2008. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/18/avrocca2.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 39, jan./jun. 2012, pp. 129-48. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf> >. Acesso em: 24 jun. 2014.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour*. São Paulo: Unimarco, 1999.

_____. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS* COM A CIDADE

ALVARO COSTA E SILVA & MÀNYA MILLEN

“A internet será o espaço natural de divulgação dos livros”

As faculdades de Letras congregam uma grande quantidade de pesquisadores dedicados à literatura, cujas descobertas são veiculadas principalmente em monografias, dissertações e teses. A esses gêneros se somam os artigos publicados em coletâneas e revistas especializadas, igualmente dirigidas a leitores da área. Agora, que a desapareição de quase todos os suplementos literários criou um grande vazio, quem sabe o meio acadêmico se sinta estimulado a buscar o diálogo com um público mais amplo?

A dúvida decorre da dificuldade de colocar em palavras simples o resultado de investigações obrigatoriamente profundas, mas também da distância histórica em relação aos procedimentos editoriais. A esperança advém da frequência com que o assunto tem aparecido em aulas e eventos. Animados com as facilidades de edição e circulação oferecidas pela internet, estudantes e professores demonstram um interesse crescente pela publicação virtual – que, de resto, desfruta de importância curricular semelhante à de material impresso.

Para discutir estas e outras questões, convidamos ao Fundão dois jornalistas que ao longo das últimas décadas desempenharam um papel muito relevante no esforço de difusão da crítica literária: Alvaro Costa e Silva & MÀNYA Millen. Ambos iniciaram a carreira em 1988 e, depois de uma longa atuação em diferentes seções das publicações pelas quais passaram, assumiram a edição de dois suplementos literários de peso, nos quais tiveram uma atuação das mais marcantes.

Alvaro passou a capitanear o *Ideias* num momento em que o *Jornal do Brasil* enfrentava sérias dificuldades financeiras. Em vez de desanimar, o novo editor aproveitou a carência de recursos para levar ainda mais longe a liberdade de escolha das obras a serem enfocadas. Graças a essa abertura, assim como à paixão com que trata de livro e à delicadeza com que lida com gente, conseguiu manter a chama de uma vasta gama de colaboradores que, voluntários ou não, garantiram o nível do material publicado.

Mànya chegou ao *Globo* no final da década de oitenta e, depois de passar por várias editorias, assumiu o *Prosa & Verso*, que dirigiu de 2004 a 2015. Durante esses onze anos, firmou uma imagem de profissional competente e democrática. Um de seus admiradores é o crítico José Castello, que, em entrevista também publicada nesta revista, a chamou de “mulher brilhante, corajosa e extremamente especial”, para acrescentar que ela “sabe escutar, dialogar, trocar ideias com as pessoas com as quais trabalha”.

A seguir, encontra-se a síntese das respostas que Alvaro e Mànya deram a estudantes e professores durante a entrevista pública realizada na Faculdade de Letras, com a mediação de **Dau Bastos**. Os dois disseram da angústia diante da exiguidade do espaço reservado às análises de livros nos suplementos literários dos periódicos. Também confessaram o temor de, em meio aos muitos livros que chegavam semanalmente à redação, deixar de lado algum título merecedor de apreço ou não perceber de imediato o talento de determinado autor.

No tocante à relação da universidade com a mídia, apontaram certas diferenças entre os textos acadêmico e jornalístico, ao mesmo tempo que disseram do significado da contribuição dos pesquisadores para os grandes meios de comunicação. Nesse senti-

do, deram dicas valiosas sobre a escrita desse gênero fundamental chamado resenha.

Vários outros temas entraram em pauta, para serem abordados com a mesma combinação de honestidade e gentileza. Assim, o papo foi não somente esclarecedor como bastante inspirador – conforme o leitor poderá comprovar a seguir.

Dau – *O caminho percorrido pelos livros de ficção e poesia inclui duas instâncias de avaliação e chancela que ora se aproximam, ora se afastam: a mídia e a universidade. Como é que vocês, que têm larga experiência como editores de suplemento literário, veem a academia?*

Alvaro – Minha visão da academia é ótima, tanto que aceitei o convite para vir. Acho que você fez essa pergunta para chamar a atenção para a diferença entre o que se fala de literatura aqui e nos jornais. No passado, houve um momento em que a academia se afastou um pouco dos jornais e buscou se expressar em outras mídias, como as revistas literárias, onde pôde dispor de mais espaço. E, de fato, um dos grandes problemas dos suplementos literários sempre foi a exiguidade do espaço. A academia também achava a chamada “crítica de rodapé” muito impressionista, baseada no binômio “gostou, não gostou”. Por outro lado, surgiram comentários de que os acadêmicos escreviam muito difícil para o público de jornal, o que não chega a ser verdade. Talvez alguns críticos da universidade realmente encontrem alguma dificuldade em escrever para veículos de massa; mas outros, não. Basta pensar que os suplementos sempre receberam muita colaboração de dentro da academia. Acho essa relação muito saudável.

Mànya – Concordo totalmente com o Alvaro. Os suplementos sempre procuraram nomes da academia para falar sobre livros. É que, escrita por alguém da universidade, a resenha pode ganhar peso e uma outra dimensão. Só que quando você pede uma apreciação de um livro em 4.500, 5.000 caracteres – que já é uma resenha grande –, acontece de ouvir a pessoa dizer: “Olha, não vou conseguir analisar satisfatoriamente esse livro em um texto tão curto”. A gente compreende, pois na academia se trabalha com horizontes mais largos,

com a apreciação de uma obra inteira, não de um único livro. Então, de fato, o problema principal é o espaço.

O desafio é justamente encontrar um equilíbrio entre as características de quem escreve, o espaço e, claro, o leitor do jornal. Não existe essa história de que o acadêmico escreve rebuscado. A limitação é o espaço. Os críticos universitários sentem mais dificuldade em escrever menos, mas muitos não somente escrevem super bem como são mais claros do que quem está fora da academia. De fato, houve um tempo em que a academia tinha um certo pé atrás em relação à imprensa, por achar que fazíamos uma crítica mais rasa. Aos poucos, porém, levou em conta que a resenha analisa um livro específico, não a obra inteira de um escritor. Hoje, é muito claro para a academia e a imprensa que temos de ficar juntos, senão não conseguimos ir adiante.

Dau – *Os cursos de Letras têm sentido cada vez mais necessidade de criar periódicos que facilitem a circulação do resultado das pesquisas empreendidas por estudantes e professores. Nesse sentido, vêm discutindo os mecanismos editoriais, os diferentes perfis de publicação e os vários tipos de texto. Aproveitando a presença de vocês entre nós, pediria que falassem um pouco sobre o suplemento literário e o gênero resenha.*

Mânia – O suplemento literário não precisa se fazer de textos superficiais, nem banalizar o livro, mas seu público é muito mais amplo do que o de uma revista acadêmica, por exemplo. O jornal tem leitores para todo tipo de livro, para todo tipo de autor, gente que gosta de não-ficção, gente que gosta de história... O desejo de quem edita e também de quem escreve é que o caderno dedicado a livros seja lido pelo maior número possível de pessoas.

Então a gente pede uma coisa óbvia: que o resenhista fale do livro, mas sem se limitar a analisá-lo. Que faça a análise, claro, mas procure também contextualizar o autor e o livro, buscando comparar o título específico com algum outro do próprio autor ou alheio. Às vezes, o resenhista vê um elo entre um autor e outro, ou entre uma obra e outra, desenvolve essa ligação e a resenha fica muito legal. Agora, é fundamental escrever com clareza, senão a resenha vai precisar de nota de rodapé, o que não é possível. Finalmente, é muito importante descobrir algo novo sobre o livro e desenvolver uma ideia particular. Essa é mais ou menos a resenha que desejamos, independentemente de ser produzida na academia ou fora.

Alvaro – Acho essas suas dicas ótimas, tanto para uma pessoa que está se formando quanto para quem já seja formado e queira colaborar. Eu acrescentaria apenas a importância de a gente confiar no tato das pessoas. Sabe por quê? Porque minha formação foi daquilo que antigamente se chamava “jornalista de banca”. Passei por jornal de bairro, por geral, fiz sete anos de futebol, cobrindo Maracanã, treino, aquelas coisas todas, então, por contingência da profissão, fui fluindo para escrever sobre livros e tal, até que comecei a editar o caderno *Ideias*. Como vejo o leitor de suplemento como mais exigente e sofisticado, até gosto quando aparece uma resenha mais teórica, que agregue algo que não tenho. Agora, uma coisa que não entendo é o cara fazer a resenha em primeira pessoa e se danar a falar de si. Texto para jornal é mais direto. Quando você tem uma coluna, tudo bem, agora, em resenha normal, é preciso buscar um pouco mais de objetividade.

Dau – *O Brasil tem mais de duzentos milhões de habitantes e, por mais que ainda haja um percentual razoável de compatriotas analfabetos,*

nunca se escreveu tanto. Assim se explica que a cada mês chegue uma verdadeira avalanche de originais às editoras. Os jornais também recebem uma grande quantidade de livros nacionais, aos quais se somam os estrangeiros. Pediria que falassem um pouco sobre o processo de escolha das obras merecedoras de aparecer no suplemento.

Alvaro – No *Jornal do Brasil*, fechávamos o suplemento na quinta-feira e, no dia seguinte, já começávamos a pensar a nova edição. Nesse momento, você olha para a mesa e vê que, como se faz muito livro no país, só aqueles que chegaram naquela semana já formam uma pilha. Como estava produzindo a edição anterior, você não teve tempo de dar uma olhada calma nos títulos recém-chegados, então sofre tremendamente. Eu levava livro para casa e, às vezes, lia até cair de sono. Porque você fica com muito medo de deixar passar alguma coisa, de cometer a injustiça de não falar de um livro sobre o qual você tem que falar. Essa é uma preocupação constante.

Agora, claro, há autores que se impõem. Ao aparecer livro deles, temos de tratar bem. Mas acho interessante não ficar muito preso à moda e nem se submeter a eventuais ingerências das editoras. Antigamente, por exemplo, havia uma prática nefasta: os editores lhe mandavam um livro do qual haviam decidido fazer uma divulgação maciça e ofereciam desde uma entrevista com o autor até uma resenha escrita por algum doutor importante. Mas exigiam que o material fosse publicado em uma edição determinada. Assim, você não tinha liberdade de escolha, o que, no final das contas, era muito empobrecedor. Na época em que fazia o *Ideias*, eu comprava a edição de sábado de vários jornais e, algumas vezes, via o mesmo autor na capa de todos os suplementos.

Com o tempo, os editores se mancaram e começaram a não querer seguir essa cartilha, de modo que a coisa ficou mais flexível. Mesmo assim, têm suas apostas. No final do ano ou em época de bienal e outros eventos ligados a livro, alguns editores tentam te empurrar alguns autores. Se são bons, ótimo. O problema é quando são ruins. Enfim, selecionados os títulos a serem abordados na semana, pensamos a linha da edição: escolhemos o livro que será capa e decidimos se haverá entrevista com o autor, resenha ou matéria. Às vezes, está saindo outro livro da mesma vertente, então decidimos juntar os dois.

Sobre as resenhas, às vezes percebemos que um livro tem tudo a ver com alguém, mas falta dinheiro para pagar, então ficamos constrangidos de contatar a pessoa. Pensamos em outro nome, mas tememos que não queira fazer ou não faça direito. Já aquele terceiro possível resenhista é amigo do autor, então também não pode. É muito complicado.

Mànya – Qualquer pessoa que visite ou veja uma foto da área reservada ao suplemento de um grande jornal percebe que os livros não estão somente sobre a mesa, mas também no chão, no armário atrás, em todo lugar. Por isso, quando converso com autores e editores, frequentemente falo da angústia que sentia quando editava o *Prosa & Verso*. Realmente é muito livro.

A angústia não era causada pelos livros de autores que sabíamos que íamos noticiar, e sim pelas obras do pessoal de quem a gente nunca tinha ouvido falar. Fazíamos o possível para evitar que o autor desconhecido, mas bom, morresse embaixo daquela pilha gigantesca. Daí a importância de contarmos com uma rede de colaboradores. Os próprios resenhistas fazem alertas: “Olha, vamos prestar aten-

ção nesse autor, que é bom”. As editoras também podem ser bem parceiras. Óbvio, às vezes tentam empurrar um ou outro autor, mas também chamam a atenção para nomes que ainda não conhecemos. Agora, injustiças ocorrem: embaixo de nossa pilha de livros, ficaram vários autores legais. Também aconteceu de deixarmos passar o primeiro livro de um autor, mas depois recebermos uma dica de um colaborador ou da editora e conseguirmos resgatá-lo, para dar visibilidade a seu trabalho. Mas é difícil, pois não para de chegar livro na redação.

A alternativa é desaguar muita coisa na internet. Só que aí surge outro problema: apesar de todo mundo viver a era da internet, muita gente pensa assim: “Poxa, se a resenha não está no papel, meu livro não aparece”. Mas não tem jeito: os jornais vão ter cada vez menos páginas. Precisamos entender que a internet será o espaço natural de divulgação dos livros. A entrevista, matéria ou resenha colocada na rede pode, além disso, ser retuitada, portanto circular bem mais que o jornal impresso. A gente sabe que a alguns lugares não chega jornal nem livro, mas chega internet.

O caminho na direção da internet é natural. Sou meio jurássica, gosto de papel. Não consigo ler livro em Kindle, por exemplo. Se alguém me manda uma prova, um capítulo para eu ler no computador, imprimo e leio no papel. Agora, sei que a virtualização é inevitável.

A *Megazine*, por exemplo, deixou de ser publicada em papel e passou a circular apenas na internet. O pessoal da revista faz matéria sobre vestibular, educação, comportamento e outros temas do interesse do pessoal mais jovem. Uma pesquisa demonstrou que esses leitores iam direto para a internet. Mesmo o jornal é lido, pelos mais jovens, na internet. O assinante da versão impressa do jornal costuma ter mais idade e está se reduzindo. Já a moçada prefere claramente bus-

car informação, cultura, lazer e vários outros tipos de informação por meio de aparelhos. Com o smartfone, por exemplo, é possível acompanhar as notícias em qualquer lugar, com toda a praticidade e sem necessidade de usar esse produto cada vez mais escasso chamado papel. Hoje em dia, o leitor se encontra na internet.

Dau – *Como sabem, Machado de Assis atuou em diferentes jornais, como contista, cronista, poeta e revisor. Mais que isso, estreou com apenas quinze anos, ao publicar um poema no Periódico dos Pobres. Essa forte relação com a mídia me faz pensar que, se fosse adolescente hoje, o criador de Capitu certamente atuaria intensamente nas redes sociais. Talvez estivesse até mesmo à frente de um desses jornais virtuais dedicados à poesia e à ficção, cujos participantes aproveitam a facilidade de colocar o material no ar e desfrutam de muita liberdade. Como é que vocês, que participaram de projetos editoriais de porte, veem essa verdadeira profusão de blogs voltados para a literatura?*

Alvaro – Gosto muito de blogs, tanto que acompanho vários, uns lá em Portugal, outros na Argentina, muitos aqui. Mas, quando se trata de resenhas, desconfio um pouco desse leitor de internet. Ele fica borboleteando muito, não sei se tem muita concentração para ler algo mais denso sobre livro.

Mànya – Tem crescido bastante o número de blogs de resenhas elaboradas por gente nova. O blog se cadastra nas editoras e passa a receber livros para resenhar. Ou seja, as pessoas estão indo por conta própria.

Várias editoras também usam o próprio site para criar um canal direto com o leitor. Assim, conseguem divulgar mesmo aqueles livros

que jamais serão falados ou resenhados. Como o público é muito segmentado, você se dirige diretamente aos interessados naquele gênero específico: quadrinhos, fantasia, poesia...

Marcos Torres (UFBA) – *Vocês não acham que a intensa circulação de entrevistas, matérias, convites para lançamentos, resenhas e outros materiais sobre livros nas redes sociais cria uma espécie de concorrência entre internet e grande jornal que leva à pulverização?*

Mânia – Sim, já está pulverizado. O jornal como um todo foi um pouco esvaziado pela internet. As pessoas estão deixando de ler jornal impresso. Tem muita gente escrevendo em blogs e redes sociais, as editoras vêm usando bastante a internet, e tudo isso é ótimo, pois há multiplicidade de opinião e os livros ganham uma visibilidade que talvez não conseguissem se dependessem apenas do suplemento literário mantido no jornal impresso. Autores e leitores saem ganhando.

Alvaro – É isso aí. Eu só acrescentaria que o material veiculado na internet precisa ter a categoria que normalmente se buscava nos jornais impressos. Há muitos blogs, páginas de Facebook e grupos de discussão dedicados à literatura, mas, se você perde um certo tempo estudando o que veiculam, percebe que muita coisa ali não leva a lugar nenhum. Tem muito achismo, besteiro e tal. Evidentemente é bom que muita gente comente os livros, mas é importante a pessoa se qualificar, de modo a fazer análises mais profundas.

Marcos Pasche (UFRRJ) – *Às vezes, o espaço da reflexão intelectual assume feição de espaço do ataque pessoal, a opinião contundente vira*

afronta. Como é que vocês, na condição de editores, lidam com esse tipo de situação?

Alvaro – Se é um ataque pessoal, acho melhor o editor não publicar. Agora, é engraçado, mas, se você fizer um levantamento das críticas publicadas nos jornais, vai ver que, além de não terem ataque pessoal, muito raramente são negativas e, na verdade, costumam ser muito favoráveis. O compadrio é um problema com o qual os cadernos têm que lidar.

Mànya – Retomando o que o Alvaro falou, quando a gente vai passar um livro para resenha, busca quem pode escrever melhor sobre aquele autor, período, assunto e assim por diante. Se percebe que o resenhista cotado é inimigo do autor, descarta, para evitar que ele aproveite a oportunidade para destruir o desafeto. Mas amigo, também não. A gente não quer compadrio. Isso vai reduzindo o leque de opções que você tem.

Alvaro – Às vezes, um pouco de pimenta é bom para a discussão.

Mànya – Também acho. Mas tem pouca pimenta. Não é de hoje que se diz que a gente não tem mais polêmica, não tem mais debate, porque um fica com medo de falar mal do livro do outro e, ao lançar seu próprio livro, virar vidraça. É uma pena, porque uma crítica apontando equívocos pode ser útil para o próprio autor do livro resenhado. Às vezes, o resenhista dizia que tinha visto muita coisa ruim, portanto preferia nem fazer a resenha. Então eu perguntava se ele tinha certeza de que não queria escrever, até porque, se havia um equívoco de linguagem, construção ou outro, era importante que

o autor do livro – principalmente se fosse novo – percebesse onde estava o erro, o equívoco.

Dau – *Já se viram diante de algum autor chateado com o que se disse sobre o livro dele no suplemento editado por vocês?*

Mânica – Sim, se é difícil criticar, também é difícil aceitar crítica. Já dei resenha de autor jovem que não engoliu muito bem os comentários do resenhista e tentou criar problema. E olha que a crítica não foi nada deslegante, não teve ataque pessoal nem nada, focou o tempo todo no livro, na linguagem. Mas o autor entendeu que não, que era uma coisa quase pessoal.

Acho que esse é um dos motivos de atualmente haver bem menos polêmica e debate do que antigamente. No passado, tivemos polemistas históricos. Hoje, predomina um pouco a literatura do compadrio mesmo. “Vou falar bem de você agora para que, daqui a pouco, quando eu lançar meu novo livro, você faça o mesmo por mim”. Isso é muito chato e torna as coisas difíceis para nós.

Alvaro – É muito mais fácil você ter uma crítica negativa de um livro estrangeiro.

Mânica – Ah, sim, o autor estrangeiro não vem aqui dar pancada em ninguém.

Italo Moriconi (UERJ) – *Tem-se falado bastante na queda da ficção de qualidade. Vocês acham que é um fenômeno mundial?*

Alvaro – Sim.

Italo – *Se bem que as redes sociais talvez possibilitem uma certa recuperação do espaço perdido...*

Mànya – A ficção de fantasia veio tão forte que passou a ocupar inteiramente a lista dos títulos mais vendidos. Talvez seja só uma onda e, daqui a pouco, passe. Mas tenho minhas dúvidas se o quadro voltará a ser como era, ou seja, com a literatura de qualidade tendo alguma relevância comercial.

Márcio Souza

**“Não existe política nem para o livro
nem para a leitura neste país”**

O nome de Márcio Souza começou a circular de verdade em 1976, quando da aparição fulgurante de *Galvez, imperador do Acre*, um composto singularíssimo de folhetim oitocentista e humor oswaldiano. Produzida em verve desabrida, a ficção foi lida com bastante gosto em pleno regime militar e ultrapassou, a um só tempo, as barreiras do tempo e as fronteiras da nação, tendo sido apreciada nas mais diferentes latitudes.

A partir de então, dezenas de outros títulos se sucederam, entre romances, ensaios, composições de cunho histórico e peças de teatro. A uni-los destacam-se a assunção da Amazônia combinada a um cosmopolitismo dos mais cultos, a aposta na harmonização entre fabulação e criticismo, além de uma leveza de expressão que, impulsionada pelo aguçado senso de narratividade, torna a leitura de cada texto uma experiência das mais agradáveis.

Para entrevistar escritor tão profícuo, convidamos cinco professores que, profundos conhecedores de sua vasta obra, elaboraram questões sempre argutas, a partir de seus diferentes livros: **Allison Leão**, da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), **Denis Bezerra**, da Universidade Federal do Pará (UFPA), **Josebel Akel Fares**, da Universidade do Estado do Pará (UEPA), **Paulo Nunes**, da Universidade da Amazônia (Unama), e **Vânia Torres**, da Universidade da Amazônia (Unama).

Como o leitor verá, um dos aspectos relevantes dessa interlocução feita por e-mail é a insistência na afirmação de uma imagem da Amazônia que a imunize contra estereótipos e a integre ao todo do país. Esse esforço inclui o enfrentamento da ideia de regionalismo literário, de modo que os autores possam ser vistos como universais independentemente da proveniência e do local de moradia.

Márcio afirma que o privilégio da arte produzida no Sudeste e no Sul tem consequências negativas também sobre a historiografia teatral, cuja incipiência faz com que se tome a produção das duas regiões como representativa de todo o território nacional. Daí o desafio, lançado aos pesquisadores universitários, de empreenderem um mapeamento que ofereça a merecida visibilidade a grupos, peças e encenações dos diferentes estados.

Decidido a reservar o máximo de tempo possível à criação, Márcio nunca se deixou seduzir por emprego fixo, mas assumiu cargos temporários, ligados à arte e à cultura. Ao comentá-los, diz da frustração diante da maneira negligente como a área é tratada e reafirma a importância de o intelectual jamais abrir mão da autonomia de pensamento em relação ao Estado.

A entrevista se divide em blocos articulados em torno das perguntas de cada entrevistador, portanto alguns temas se fazem recorrentes. Um deles é a trajetória do Brasil, infelizmente marcada pelo descabro. Em condições tão adversas, é natural que a ficção de base histórica bem talhada, refratária à pretensão a panaceia, mas capaz de perspectivar nossa realidade, encontre boa acolhida.

Prova disso encontramos no sucesso das *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, tetralogia polifônica dedicada a traçar um painel histórico desde a época da Independência até a atualidade. Inspirada na trilogia *O tempo e o vento*, difere da visada de Erico Verissimo por

narrar não a construção, mas o desmantelamento de um projeto de nação democrática, em processo militar que resultou no assassinato de 40% dos habitantes da área que hoje se chama Amazônia.

A felicidade com que Márcio funde fato e ficção pode ser comprovada pelo grande número de mensagens que recebia ainda na fase de escrita de cada romance, da parte de leitores dos volumes anteriores, ansiosos por embarcarem na saga seguinte. Igual reconhecimento tem obtido no âmbito da crítica, que aplaude o conjunto de uma obra que se estende pela quarta década de construção com o mesmo vigor com que foi inaugurada.

Vânia Torres – *Em seu texto “A literatura na Amazônia: as letras na pátria dos mitos” (2008), você afirma, por meio de dados históricos, que a Amazônia é uma invenção do Brasil. Em sua opinião, quais as consequências dessa invenção para os amazônidas?*

Com a destruição do Grão-Pará pelo Império do Brasil, era preciso inventar um termo para classificar o novo território anexado. Amazônia se tornou, assim, a denominação do imenso vale. As consequências foram o despovoamento, com o massacre de quase metade da população entre 1823 e 1840; o processo de subdesenvolver e aprofundar o desmonte da estrutura comercial e industrial organizada pela política pombalina; o tratamento neocolonial dado à região pelo poder central brasileiro; a ignorância do regente Feijó em relação às peculiaridades das diversas Amazônias, que vem sendo perpetuada ao longo do tempo pela classe dominante e pelos políticos brasileiros; o entendimento de que a região é essencialmente natureza e, como natureza, deve ser submetida a uma política esquizofrênica que ao mesmo tempo quer preservar e explorar. E assim por diante...

Vânia Torres – *As reportagens exibidas em rede nacional pela TV brasileira frequentemente retratam uma única Amazônia: a Amazônia da solidão, do vazio, do ribeirinho, do abandono e dos projetos falidos. A seu ver, o que falta para que se tenha um texto que coloque em cena a diversidade da região?*

Trabalhar para termos representantes no Congresso Nacional que superem a síndrome de parasitas de antessala de ministérios. Uma bancada capaz de contrapor-se à visão colonialista dos sulistas e, ao

mesmo tempo, imprimir uma política que possa ser aplicada respeitando as diversas Amazônias e suas demandas especiais. O erro tem sido ignorar essas diferenças.

Vânia Torres – *O jornalismo e a literatura se apropriam de um mesmo modo de contar histórias ao utilizar as narrativas, enquadrando-as em um suceder temporal. O que você acha que o jornalismo poderia aprender com a literatura no que diz respeito à representação dos sujeitos amazônicos?*

O jornalismo inexistente na Amazônia; o que temos são boletins ilustrados de press-releases e ventríloquos dos aparelhos de Estado. Já os jornais do Sul, tais quais seus leitores, ignoram a região, que só aparece no noticiário quando acontece uma tragédia que possa acentuar o atraso e a precariedade de uma área bárbara.

Vânia Torres – *Você foi um dos autores estudados no livro Texto e pretexto: experiência de educação contextualizada, a partir da literatura feita por autores amazônicos (1988), material didático publicado em três edições em Belém e lido por jovens do Pará, que reuniu escritores como Dalcídio Jurandir, Eneida, Bruno de Menezes, Thiago de Mello, Paes Loureiro, entre outros. Como você viu essa iniciativa de dialogar com estudantes por meio de um livro didático?*

Considerarei uma honra estar nesse livro didático. Uma rara demonstração de que nem sempre o bairrismo provinciano é vencedor.

Denis Bezerra – *Em seu livro O palco verde (1984), há um relato memorialístico e histórico do primeiro decênio do Teatro Experimental do SESC de Manaus em que vemos os anseios e desejos iniciais de artistas*

em movimentar o que você define como uma cena cultural provinciana. Passados 33 anos da publicação desse livro, quais suas impressões e considerações sobre a produção teatral na capital amazonense dos anos 1970 e 80?

É o período de resistência à ditadura civil militar que estava no poder. A luta contra a censura e a repressão. Essa conjuntura de certo modo nublou outros aspectos fundamentais do fazer teatral. Por exemplo, estávamos vindo do período democrático, em que se consolidou uma economia do fazer cultural teatral, com os grupos organizados e com seus próprios programas artísticos e ideológicos presentes em todo o Brasil. A ditadura desmantelou os grupos e instaurou uma nova economia da cultura, que vai desaguar na Nova República e as leis de incentivo, que jogaram no colo dos departamentos de marketing a produção cultural e eximiu os artistas de seu compromisso com as plateias. Quando acordamos, no século XXI, descobrimos que o que restou foi uma indigência artística alimentada pela péssima educação, presa fácil de diluições e modismos, como a virose do pós-dramático elevado à categoria de dogma.

Denis Bezerra – *No Brasil, a primeira metade do século XX registrou intensos movimentos teatrais. Entre eles, aquele que a crítica considera como uma tradição, ligada ao setor comercial e pautada na produção de gêneros cômicos, como as revistas, as chanchadas, os vaudevilles etc. Porém, a partir dos anos 1940 vivenciou-se, também, o florescer de vários outros movimentos, como os teatros de estudante e amador, promovidos por Paschoal Carlos Magno. Sabe-se da existência desses gêneros e estilos teatrais na capital amazonense por meio do trabalho Cenário de memórias: movimento teatral em Manaus (1944-1968), de Ediney*

Azancoth e Selda Vale da Costa, e de documentos que evidenciam a criação, em 1962, do Teatro do Estudante do Amazonas. Diante desse contexto, como você avalia a produção teatral em Manaus, na primeira metade do século passado?

A melhor lição que podemos tirar das duas primeiras décadas do século XX é que havia uma educação sólida, embora elitista. Na Amazônia a cultura já era globalizada, os profissionais das artes cênicas mantinham contatos estreitos com seus colegas europeus. As atividades teatrais eram essencialmente profissionais, fazer teatro era um trabalho e os artistas ganhavam seu pão, sem precisar recorrer ao governo. Em Manaus circulavam dois jornais dedicados ao mercado do teatro, da ópera e da música. Esses semanários não publicavam ensaios ou críticas, mas registravam a rotina do mercado, o movimento das temporadas, os contratos que os artistas assinavam e a lista das bilheterias. Um quadro que nunca mais se repetiu.

Denis Bezerra – *Sua produção dramatúrgica, reunida em coletâneas (como os três volumes publicados em 1997 pela editora Marco Zero), aborda diversas temáticas relacionadas à cultura amazônica. Entre as diversas peças escritas, a figura indígena tem um destaque muito importante, como uma forma de desmitificar as representações caricaturais e idealizadas presentes na tradição literária brasileira. Sua dramaturgia dialoga com os princípios modernistas do início do século XX? Além disso, a década de 1970 viu florescer, no teatro, a valorização do chamado elemento regional; suas peças floresceram da conjuntura sociocultural dos anos 70? Esses temas ainda estão presentes em suas preocupações estéticas e políticas sobre a Amazônia?*

Acho o regionalismo uma praga. Tratei disso em alguns ensaios e conferências. As peças que abordam as etnias, especialmente aquelas do Rio Negro, Amazonas, foram resultado de um seminário realizado pelo Teatro Experimental do SESC em 1974. Do seminário foram tiradas três diretrizes de trabalho: combater o regionalismo e o folclore através de uma visão cênica desmistificadora do processo histórico regional (*As folhas do látex*, por exemplo); pôr em cena o universo das etnias amazônicas (*Dessana, Dessana, A paixão de Ajuricaba*, por exemplo); investigar a história do teatro e a grande dramaturgia (Shakespeare, Camus, Martins Penna, por exemplo). No caso da dramaturgia baseada no universo das etnias amazônicas, foi elaborada a partir da interação do grupo com antropólogos e lideranças indígenas, especialmente das etnias Dessana, Tukano e Baniwa. A encenação de *Dessana, Dessana* originou o livro *Antes o mundo não existia*, de Tolomen Ken Jiri, o primeiro a ser escrito e publicado por um índio em 500 anos.

Denis Bezerra – *Em 2013, você participou de um seminário de dramaturgia promovido em Belém pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA). Na ocasião, uma questão explorada por você foi a historiografia teatral amazônica. A discussão sobre os estudos historiográficos do teatro brasileiro é complexa e abre caminhos para várias análises. Como aconteceu em outros campos do conhecimento, a Amazônia foi subtraída das coletâneas ou produções individuais sobre o teatro brasileiro. Os livros tomam como ponto de análise e construção de modelos a produção teatral carioca e paulista. O que você pensa sobre esse fato?*

Não há uma História do Teatro Brasileiro. Temos duas tentativas. A do professor Cafezeiro, que publicou apenas o primeiro volume, e o

livro bastante ilustrado do Clóvis Levi. O que temos são livros sobre o teatro em Recife, Pará, Amazonas, Rio Grande do Sul, Maranhão e, especialmente, no Rio e São Paulo. O problema é que circulam nas faculdades os piores, como o Panorama do Teatro Brasileiro, do Sábato Magaldi, repleto de erros e que pensa que o teatro brasileiro se resume a Rio e São Paulo. Creio que seria de grande importância se uma das universidades brasileiras se dedicasse a fazer um levantamento de todo o país.

Denis Bezerra – *Você é o atual presidente do Conselho Municipal de Cultura de Manaus. Dentre tantas questões e demandas para o setor, quais são as principais metas para a área teatral, e como elas dialogam com a cultura amazônica local e com outros centros urbanos da região?*

O conselho tem poder de sugerir. E nem sempre é ouvido. Tem uma história complicada e durante muito tempo foi um cabide de empregos. Os conselheiros eram apontados pelas corporações, raramente pelos méritos. Mudei isso: hoje, os conselheiros são escolhidos pelo voto direto, em eleições coordenadas pelo Tribunal Regional Eleitoral com direito a urnas eletrônicas. As boas intenções esbarram na pobreza material e intelectual dos artistas. Era costume usar os poucos recursos para “ajudar” aquele “artista” que estava devendo cinco meses de aluguel ou sem emprego. O problema é que, embora o estado do Amazonas tenha uma política cultural coerente funcionando desde o final do século XX, a cidade de Manaus nunca conseguiu estabelecer uma política cultural. As verbas destinadas à cultura são predadas por grupos ligados ao folclore (boi-bumbá), carnaval, réveillon e shows de música brega com os nomes do momento.

Ainda assim, o conselho aprovou o Projeto Memória Reencontrada, que incentiva a busca pelas obras do passado, criadas por artistas dos mais diversos campos de expressão e que tendem a desaparecer. Esse projeto incentivou pesquisadores a rastrear as obras de Silvino Santos, pioneiro do cinema brasileiro, dadas como perdidas. Alguns curtas foram encontrados e praticamente todos os longas, exceto *Terra portuguesa*, que aparentemente ele nunca completou. Em 2014, saiu em DVD a cópia restaurada, com duas horas e dez minutos, de *No paiz das amazonas*, e encontra-se totalmente recuperado o documentário de 90 minutos *No rastro do Eldorado*. A busca por este filme pode ser comparada a uma história de detetives. Algumas partituras de compositores eruditos também foram restauradas, incluindo uma ópera de Tenreiro Aranha encenada originalmente em Belém, no dia 23 de dezembro de 1793.

Allison Leão – *Você faz parte de uma classe de escritores que, além do campo da criação, atuam como mediadores culturais a partir da estrutura oficial do Estado. Para um intelectual crítico, seria essa uma posição controversa?*

Sempre trabalhei com governos eleitos democraticamente. Mas devo confessar que é sempre frustrante. Especialmente na área da cultura. As verbas são pequenas, bem aquém das necessidades de manter os equipamentos culturais. Mal se anuncia uma crise e a primeira vítima é a cultura. Quando decidem contingenciamentos, são sempre lineares, ou seja, 30% é uma coisa para o Ministério das Cidades, outra para o MinC. Passei por alguns órgãos e, ainda que tenha tido problemas com o Tribunal de Contas da União, foram

meramente administrativos; não tive contas rejeitadas, tampouco respondi processos por improbidade. Quem sabe por manter minha postura crítica.

Allison Leão – *Em uma de suas obras recentes, encontramos Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha, poeta amazonense/paraense do século XVIII relacionado com as esferas do poder na província. O que você procurou representar com essa figura?*

Quando escrevi a apreciação sobre Bento Aranha, ainda não tinha trabalhado em órgão público. No entanto, Bento Aranha era um nativo no sistema administrativo colonial, onde sabia que seu lugar sempre seria subalterno.

Allison Leão – *Já que tocamos na parte de sua produção que retoma passagens históricas, o que diria da mudança de tom em sua escrita nesse campo desde o humor desabusado de Galvez, o imperador do Acre (1976) até o detalhamento sóbrio e bastante fundamentado em pesquisa, verificável nas Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro, cujo primeiro volume, Lealdade, foi lançado em 1997?*

Esta é uma questão própria para um crítico literário ou teórico da literatura. Quando escrevo ficção, meu foco está na própria criação.

Allison Leão – *A história recente do Brasil (pós-ditadura e da redemocratização para cá) ainda interessa a você como fonte para futura produção?*

Ultimamente me dediquei mais à dramaturgia, mas estou ao mesmo tempo trabalhando num novo romance, ainda sem título, que segue

cinco jovens amazonenses, um piloto da FAB e quatro pracinhas da FEB na Itália, durante a II Guerra Mundial.

Allison Leão – *Com tanta literatura distópica no mercado, você considera que ainda haja um (bom) espaço para uma literatura com forte base histórica?*

Não tenho acompanhado muito literatura, nem brasileira nem estrangeira. Leio mais o que chamam de não-ficção. No entanto, no plano internacional têm surgido muitas obras de qualidade com bastante suporte historiográfico. Lembro, por exemplo, da obra-prima contemporânea *As benevolentes*, de Jonathan Littell. É um romance com uma massa de pesquisa impressionante e, ao mesmo tempo, uma prosa de alta voltagem.

Josebel Akel Fares – *Sua obra se passa no contexto amazônico, você pertence tanto à Amazônia quanto seus personagens, mas frequentemente você nega qualquer filiação com uma chamada Literatura da Amazônia ou Literatura Brasileira de Expressão Amazônica. Desconsiderando a máxima de Tolstói de que todo escritor sai de uma aldeia, que outros argumentos seriam necessários para sustentar essa “negação”?*

Minha questão é com o conceito de regionalismo. Um conceito vigente no Rio de Janeiro nos anos 30 como reação à chegada dos nordestinos: Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado. Esses autores vigorosos apareceram num momento em que no Rio, então capital cultural do país, literatura era Lúcio Cardoso e Otávio de Faria. A primeira edição de *A bagaceira* tinha um glossário no final do livro, provando que não estava realmente escrito

em português. O problema é que uma mera distinção acabou transformada, por certos jornalistas paulistas, em hierarquia estética: do Chuí até a Bahia, grande literatura; da Bahia para o Norte, literatura regionalista. O diabo é que a arte, como a ciência, é universal. Não existe cálculo diferencial amazonense.

Josebel Akel Fares – *A Rede Globo adaptou Mad Maria, uma minissérie que rendeu maior divulgação à sua obra. Como foi essa repercussão em relação à sua literatura? As vendas de seus livros aumentaram? A mídia ajuda ou atrapalha na leitura da literatura?*

Quando a minissérie apareceu, o romance, de 1980, já tinha vendido 500 mil exemplares no Brasil. Apesar da animação da editora Record, a minissérie apenas ressuscitou os exemplares que já estavam de posse dos muitos leitores. Da nova edição vendeu pouco, o que valeu mesmo foi o que me pagaram pela cessão dos direitos autorais. Quanto à mídia, a situação é trágica no que se refere à cobertura da literatura no Brasil. Os suplementos literários sumiram e não se pode confiar nem um pouco nas “resenhas” que aparecem nos cadernos de variedades. Ou são inserções publicitárias ou ação entre amigos. Hoje existem poucas publicações jornalísticas tratando de literatura, nenhuma no Brasil. Aqui não temos nada parecido com o *Babelia*, do *El País*, ou o *New York Review of Books*. Nos outros jornais, a resenha literária desidratou ou evaporou.

Josebel Akel Fares – *Complementando a questão anterior, você, que é um escritor bastante conhecido no Brasil, consegue sobreviver de direito autoral? Como se dá o recebimento de direito autoral, uma vez que grande parte de sua obra foi publicada pela Marco Zero (que fechou) e hoje é editada pela Record?*

Felizmente as editoras, pelo menos as minhas, são muito profissionais nessa questão de prestação de contas. O Brasil é o único país da América Latina em que se pode optar por ser escritor funcionário público, escritor promotor público, escritor diplomata e até só escritor. Posso garantir que dá para viver razoavelmente.

Josebel Akel Fares – *E sobre as políticas públicas para a literatura e o livro, em nível federal, estadual e municipal, como você as vê?*

Não existe política nem para o livro nem para a leitura neste país.

Josebel Akel Fares – *Seus personagens e temas retratam a luta por uma sociedade mais humanitária, justa e solidária. Como você se coloca em relação ao Brasil contemporâneo?*

Continuo lutando por uma sociedade justa.

Paulo Nunes – *Fazer ciência na Amazônia é um desafio. Fazer literatura na região é diferente? O que você diria acerca de sua experiência como escritor brasileiro nascido na Amazônia e que, por isso, se expressa para o Brasil e para o mundo?*

Ter nascido na Amazônia tem consequências, sim. A região tem os piores índices educacionais, estamos na retaguarda em número de bibliotecas públicas por habitante, poucas livrarias e o mais baixo quociente de leitura do país.

Paulo Nunes – *Em A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo, publicado em 1977, você afirma que o Amazonas “padece*

de uma completa ausência de investigação científica e está assolado pelo recenseamento ou beletrismo. A história do Amazonas é a mais oficial, a mais deformada, encravada na mais retrógrada e superficial tradição oficializante da historiografia brasileira...” Quarenta anos se passaram, durante os quais vencemos a ditadura, vivemos a redemocratização e presenciamos um golpe institucionalizado, daí a pergunta: algo mudou de lá para cá? O avanço da internet, a atuação das universidades federal e estadual do Amazonas e do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA), por exemplo, determinaram mudanças no quadro pintado em seu livro?

Descemos ladeira abaixo após o fim negociado da ditadura. Os governos da Nova República mantiveram as diretrizes do acordo MEC/USAID e aumentaram a educação privada. Andando por este país e por esta Amazônia, sei que há mais templos evangélicos e universidades privadas. O sistema de ensino é uma fábrica de analfabetos funcionais, quando não totalmente analfabetos. As pessoas hoje não conseguem ler as legendas de um filme. Alguns estudantes passam pelos cursos ditos superiores sem abrir um livro. A Universidade Federal do Amazonas é dirigida por uma reitora que não sabe o que é uma universidade e se graduou num curso técnico que, em qualquer universidade de qualidade, seria de ensino médio. Tem curso na UEA formando turismólogos. Que diabo é isso? Harvard ou Heidelberg forma turismólogos? O mais grave é que o golpe que o país sofreu recentemente vai nos obrigar a descer ainda mais.

Paulo Nunes – *Salvo engano, desde a década de 1970 o romance-reportagem e o romance-história ajudaram a superar algumas de nossas mazelas, além de divulgar os Brasis contidos no Brasil. Agora você finaliza,*

sob a pressão de seu editor e sobretudo de seus leitores (entre os quais, nos incluímos), as Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro, que são ilustrativas de sua pesquisa social. Fale para nós dessa experiência e das fontes a que recorre na história brasileira para recriar cenas, personagens e tipos amazônicos em seus romances. De que modo o aprendizado acadêmico de seu curso de Ciências Sociais na USP contribuiu para sua literatura?

Posso dizer que fazer Ciências Sociais na USP nos anos 60 foi algo básico para o meu trabalho de romancista. Como em geral não escrevo sobre meu próprio umbigo, gosto de fazer pesquisas em fontes primárias e secundárias. E lá na Rua Maria Antônia aprendi a fichar, a focar na pesquisa para não me perder no caminho, pois pesquisar para um texto de ficção é como navegar num labirinto. Bem diferente de pesquisar para um trabalho acadêmico, onde os parâmetros estão bem claros.

Paulo Nunes – *Para finalizar esta conversa, você tem sido um crítico ferrenho da chamada literatura regionalista. No seminário “Amazônias: Paisagens, Narrativas, Sentidos”, que reuniu intelectuais da Pan-Amazônia no ano de 2010 em Belém, você afirmou: “Talvez essa história de regionalismo tenha mais a ver com o vigor de cada região geográfica, com o tamanho da pobreza, com a quantidade de políticos corruptos e folclóricos, enfim, com o índice de subdesenvolvimento físico e mental”. Passados seis anos, sua opinião continua a mesma?*

Não mudou nada, certa imprensa sulista – especialmente a revista *Veja* e o jornal *Folha de S. Paulo* – continua achando que quem não é sulista não consegue ser um autor universal.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

Do livro-ilha à ilha-homem

Meditações, de Jamesson Buarque

Elis Costa*

Imagine-se uma viagem que já dura quase sete anos. Ou mais. Imagine-se uma viagem que, há vinte e cinco anos, está em movimento. Imagine-se que é um poeta quem carrega as bagagens, vez ou outra esvaziadas e recompostas, vez ou outra por coisas antigas que retornam, coisas inteiramente novas, ou coisas que nunca existiram. O que nós, leitores, na sorte de encontrá-lo, perguntaríamos a esse poeta? O que trazes nas malas? Onde estás, para onde vais? É encerrado o percurso? Existe um?

Pensamos na viagem como texto. A tentativa de perfazê-la exige um caminhar por entre terreno ora sinuoso, ora plano, ora montanhoso. Por vezes, exige ainda um não-caminhar, mas um saltar – com e sem gravidade –, pois que o terreno se ausenta dos pés. A essa tentativa, Jamesson Buarque nos convida, com palavras cuja ondulação sintática e sonora tem nome – *Meditações*. Talvez estas também sejam, ao poeta mesmo, convite a uma tentativa. Tentativa de quê? O que os poetas de nossa época trazem em suas bagagens?

Em um aforismo de Kafka que pode ser encontrado na coleção comumente chamada de *Aforismos de Zürau*, encontra-se a seguinte passagem:

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

Foi dada a eles a escolha de tornarem-se reis ou mensageiros de reis. Como crianças, todos queriam ser mensageiros. Por isto, não existe nada além de mensageiros, que se perseguem pelo mundo e gritam uns para os outros a mensagem que se tornou sem sentido, já que não existem reis.

Peter Sloterdijk, por sua vez, em *O sol e a morte*, afirma que o escritor, hoje, entra em cena recorrendo, como regra geral, apenas à sua “própria experiência”. Destituído do cargo de mensageiro do absoluto, concedido pela graça de algum rei ou algum deus, o escritor é aquele indivíduo “com ouvido para as detonações do nosso tempo”. Saber ouvir o detonar de nossa época é o imperativo conferido ao poeta, que, diante de seu público, apresenta como único recurso sua própria experiência – com o silêncio, o ruído, a explosão.

O que lemos nas *Meditações* de Jamesson Buarque são ouvidos que viram (veem) alguns breves momentos em que, na tela em branco de nosso tempo, dispararam-se pinceladas de tinta. O que ouvimos são leituras da experiência mesma do autor diante do disparo. Capturar detonações de nosso tempo não é fotografar constelações, mas ter mil e um ouvidos para ouvir estrelas que saltam, com e sem gravidade. É possível ao ser humano, porém, mil e um ouvidos? Falamos, então, de tentativa, cujo registro, como regra geral, termina em livro. “Tudo sempre acaba em livro, Mallarmé”, repete-se no poema, talvez, de maior fôlego dessas *Meditações* e que é também uma de suas seções: “Canção de Mallarmé”.

Como conta o próprio Jamesson Buarque na “Nota do autor”, a composição completa do livro teve duração de quase sete anos – de março de 2008 a junho de 2014 –, sendo publicado em 2015. Outro dado interessante é que a produção criativa inicial dos textos

não estava ainda vinculada à ideia da formulação de um livro, mas, tampouco, parecia constituir uma coletânea. De todo modo, o que nos chama a atenção é a surpresa com que lemos o primeiro poema das *Meditações*, intitulado “25 anos depois”. Como numa espécie de flashback, somos levados não a oito – praticamente nove – anos atrás, e sim a $\frac{1}{4}$ de vida dos que têm sorte de vivê-la. Ao mesmo tempo que um ouvido nosso se coloca no passado, outro se apresenta no presente, a fim de ouvir o que o poeta traz na bagagem do “depois”.

De início, pode parecer curioso que os poemas de abertura e fechamento do livro sejam, respectivamente, “25 anos depois” e “Revelações”, pois, ordenados assim, parecem estar invertidos sob uma perspectiva lógica. De uma primeira impressão, “25 anos depois” aparenta apontar para um estágio conclusivo da produção criativa, isto é, uma estação final dessa viagem de mil e um ouvidos que são as *Meditações*. Ou ainda, um balanço último de uma experiência poética de vinte e cinco anos. “Revelações”, por sua vez, pela própria semântica do nome, aponta para algo da ordem do inaugural, como se, a partir do título mesmo, o poeta fosse abrir uma espécie de caixa sonora, cujos ruídos serão ouvidos quando os leitores abrirem a página.

Mas essa impressão só faz sentido, de fato, enquanto impressão, valendo ressaltar que em nossa época a impressão é resultado de uma predisposição lógica, ainda que seja para formularmos que “alguma coisa não equivale a”, ou seja, uma ilogicidade. Ultrapassando o impacto inicial e mergulhando nos versos de “25 anos depois”, como se cada um fosse trampolim para o próximo, entendemos por que o poeta opta por colocá-lo como poema de abertura do livro.

Escrever um poema apenas quando
a vida pedir que escreva

E a vida pede, hora ou outra
porque a vida é uma existência que exige poesia

Entendemos por que aqui encontramos menos o que um poeta teria a dizer após vinte e cinco anos de produção criativa e mais o que ele tem a dizer da potência criadora. A palavra “quando” nesses versos é importante. Marca não o tempo de criação – vinte e cinco anos, poderíamos supor –, mas a impossibilidade de uma marca cronológica quando lidamos com a potência criadora.

Quando escrever? Perguntaríamos ao poeta se com ele to-pássemos em sua viagem. De uma de suas bagagens, ele escolheria uma primeira meditação para nos entregar – uma primeira que, possivelmente, teria sido a última a ser escrita. A ela, chamaremos potência do tempo da poesia. Nela, observamos correr uma força dialética, anunciada já no próprio nome do poema, que aponta para o passado e para o presente ao/num mesmo tempo, de modo que qualquer delimitação no modelo do calendário ou do relógio é de imediato suspensa. Essa dialética acompanha, ainda mais profundamente, o cair dos versos. O que, em um mesmo tempo, aponta para o passado e para o presente lança uma flecha para a origem. A potência do tempo da poesia está nesse lançamento.

Quando escrever? A poesia está sujeita ao acaso, às detonações de nosso tempo, “hora ou outra”. E mais, a “hora ou outra” tem a duração da vida, da existência inteira. Um duplo acaso, já que essa duração é justamente a única que não podemos determinar, prever ou controlar, pois não o é possível fazer com sua sombra, a morte. Uma enorme ilogicidade, a maior de todos nós.

Quando escrever? Hora ou outra. Acontece que a vida sempre exige essa hora ou outra. A primeira meditação dispõe-se no livro,

portanto, como uma espécie de prólogo, ou ainda epígrafe do tempo da poesia – quando. O que se segue a ela até “Revelações”, último poema, parece ser o registro dessa “hora ou outra”, ao qual chamaremos aqui de potências da imagem e do som – ou *o que escrever*.

É necessário dizer que dois pontos nos chamam muito a atenção na composição da ponte que estamos tentando traçar entre o primeiro e o último poemas do livro de Buarque. O primeiro é o vigor de suas imagens e seus símbolos, sejam eles ensimesmados ou conjugados em imagens maiores. O segundo é a tensão entre a reflexão – a meditação – e a música, como se, feito cordas vocais, ora vibrassem mais, ora menos. Neste ponto, perdemos de vista se a musicalidade é a base para a reflexão ou se a reflexão faz a base para a música. De toda forma, algo enlaça esses dois pontos (que não estão de modo algum afastados): um movimento dialético, que, aliás, acompanha todo o livro.

Ao longo de suas seções – a saber, “Meditações breves”, “Canção de Mallarmé”, “Eros contra Afrodite”, “Meditação dos dias” e “Depois de hoje” –, vemos esse movimento percorrer a formação dos textos, tanto separadamente quanto em conjunto.

Há, aqui, o contraste, o choque em diálogo entre universos particulares e universos sociais; entre a vida privada e a vida pública; as referências intimamente familiares ao poeta e aquelas de que muitos outros compartilham:

Ilha é livro: uma palavra
Falena feita de mulher forjando a terra
Eva Pandora Lilith Safo e mais
Bem como Cléa e sua fome de fiéis
Por isso a história não desiste:

Mainha nos ouvindo disquinhos
Amarelo e azul e vermelho e verde
Histórias de fantasmas e mais folclore
E contos da saga dos Buarque –
Vovó Hilda escondida num lago
O cajado de ordem de Mãe Fana
E o sorriso de Ismênia num álbum:
Outro livro
[...]

A história de uma pessoa é a história do planeta
Inteiro e arde
Nasci do batuque de tambores e da transmissão

(“Canção de Mallarmé”)

Há a terra do poeta e terras distantes, antiqüíssimas – no
espaço e no tempo:

Depois de voltar da guerra enriquecido de poesia
o menino impossível deitou-se na relva
[...]
Ele estava na lonjura da distância, onde
sequer pensamentos, demônios ou um deus chega

(“Outra Troia da outra”)

No quarto de minha casa
habita cada lembrança
de casas outras e tantas

No quarto de minha casa
piso, paredes e teto
são de todas as pessoas

No quarto de minha casa
todos de todas as épocas
vivem longe da distância

[...]

Porque lá dentro do quarto
existem pessoas várias
dançando ciranda junto

(“Canção”)

Os mitos, as histórias banais e fugazes. O que é da ordem da
meditação horizontal e o que é do imergir existencial.

Não apenas de borracha, de horário e de farpas
os dias são feitos. Os dias também são feitos
de histórias alheias, de amores, de tropeços

[...]

Todos os dias a vida atual vive de vitrine
O cenáculo político faz expediente
em agências de publicidade, enquanto
o rio mais caudaloso e ramificado se espraia
em redes sociais, blogs, SMS, Whatsapp e sites

(“Meditação dos dias”)

A natureza e a cidade: “Agora tudo tem a ver com bichos”, “Agora tudo termina neste bestiário sem-fim” (“Bestiário”). “Cidades têm ossada de sangue”, “Cidades têm medula de tempo” (“Das cidades”). Objetos concretos, símbolos abstratos; imagens do cotidiano, imagens do espírito: “Perdidos, habitamos ruína / e as ruínas deixam a saudade à espera de hora inexistente” (“Ainda Marabá”). “E trabalhamos inclusive enquanto descansamos / porque deitamos depois da TV após o expediente / sofrendo o trabalho que devemos cumprir amanhã”, “De tanta cegueira ceguei meus passos numa xícara de café / Quando olho para meu aparelho preto de celular / que vejo eu senão ele e sua ilusão das horas?” (“Meditação dos dias”).

A cegueira e a visão, o grotesco e o belo: “Descobri-me hoje muito obtuso / ou mais do que por dentro / por fora uma barata”, “Portanto e no entanto, resta / entre os dedos gestos de bosta” (“Meditação dos dias”). “dentro de vidro em amálgama de estanho / como no Vênus e Cupido, de Rubens” (“Eros contra Afrodite”).

Da extensão e da contorção; o ceticismo e a crença; ironias e lirismos, sarcasmos e melancolias; dos encontros e dos desencontros; das despedidas e das esperanças; da ausência e da presença; do próximo e da saudade; da memória e do esquecimento; do que está aí e não mais está ou nunca esteve:

De deitar-se a acordar, tê-la nos olhos
dentro deles – adiante: paisagem com fantasma
sem carne nem ossos, página de álbum
Nos dedos, apenas o vazio em sua transparência
Na distância, lembrança sem carne
este feito de a ausência alongar-se
[...]

De pensar: isto é como a tesoura corta o que havia se costurado
mais tarde a memória alicerça tudo no pretérito
e mais-que-perfeito, a calar qualquer retorno
É como navegar para sempre e parar
sabe-se lá onde, mas onde não há ilha nem porto
e o continente: coisa de outrora, casa sem forma
Ainda aquele aroma, inclusive nas roupas
mas a lavanderia o apaga a cada hora hodiernamente
[...]
O que poderia ter sido, não foi, e a morte avisa que se avizinha
Se pudesse, viveria na última madrugada de domingo

(“Da distância”)

Poderia acusá-la de estar ausente
de locar-se depois das nuvens
de pulsar nas horas em que não suo
Mas ela não é o único fantasma desta história
[...]
Porque somos colmados de vivência
jamais poderei acusá-la de estar ausente
muito menos de que me falha
Sei: na extensão da distância, visitamo-nos
seja transgredientes ou abstratos

(“Da saudade”)

O pequeno e o gigante; o silêncio e a explosão; o mundo dos vivos e o mundo dos mortos: “Atente-se nisso todas as gentes / di-

ferentes pelo líquido dos instantes / Sobretudo, prevalecem cabeças / abladidas de veias em basto silêncio”, “Outro retrato que tive nem conta / se não houver isto de por equilíbrio / entre quem respira e já nem vive” (“Patchwork”).

O sentimento e a reflexão; a Arte e a Filosofia; Deus(es) e a História: “não há Deus nem sua exata inexistência” (“Ex Lucis”). “A história sempre acaba em livro” e “A poesia cabe em tudo” (“Canção de Mallarmé”). Do antigo e do contemporâneo; do passado e do presente:

Passadas algumas eras, dois minutos ou uma década
e dilacerada toda gente da coluna à cabeça
o menino impossível despertou num cemitério
estranho à mudez – era um cadáver dentro de casa
[...]

(“Outra Troia da outra”)

Ou o que disseram a Odisseu as sereias
não é mais do que disse Hitler
imediatamente antes de seu suposto suicídio
Ou se Maiakovski se matou ou foi morto

(“Meditação dos dias”)

O pensamento. A política. O que é do poeta – a experiência individual – e o que é de todos nós – nossa época.

As *Meditações* de Jameson Buarque vibram com ânimo mil e uma detonações, oferecendo-nos uma hiperdimensão espaço-temporal. Para recebê-la, é preciso ter ouvidos atentos, determina-

dos. Ou melhor, o poeta nos convida, simplesmente, a ouvir. Uma exigência, aliás, que se coloca como imperativo ao escritor de nosso tempo, este tão absorto em indiferenças. Ouve quem tem fôlego e coragem. Nesse movimento dialético, incessante na meditação, que é um sair de si para ouvir o que é de todos e ouvir o que é do outro para ouvir-se a si mesmo, através/por si, o poeta parece estar em busca do encontro com ele próprio, que passa, evidentemente, pelo encontro com o outro – e vice-versa, sendo esta uma busca dialógica. Há duas passagens famosas de Saramago, em *O conto da ilha desconhecida*, que imprimem de modo cirúrgico o movimento que vemos se desdobrar e expandir nas *Meditações*. São elas, na ordem de aparecimento no conto:

E tu para que queres um barco, pode-se saber, foi o que o rei de facto perguntou quando finalmente se deu por instalado, com sofrível comodidade, na cadeira da mulher da limpeza, Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida, A quem ouviste tu falar dela, perguntou o rei, agora mais sério, A ninguém, Nesse caso, por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida

[...]

O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo o homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós

O que o poeta, quando embarcou há vinte e cinco anos em busca de sua ilha desconhecida, viu e conheceu? “Da sacada do apartamento – / como se de um observatório”, algo “revela-se e logo se esconde / Revela-se aqui da sacada / mesma, e se esconde dela própria”. Estes são versos do poema que fecha o livro de Buarque – “Revelações” –, para nós, um dos mais belos e impactantes das *Meditações*. Nele, parece estar congregado o mosaico dialético de imagens e sons que percorrem todos os outros textos. Como se de um observatório, o poeta tem a oportunidade de vislumbrar não uma, mas inúmeras revelações – uma constelação de quadros, tatuagem de tintas, álbum de estrelas, que caem com e sem gravidade. A diversidade de assuntos e situações, conteúdos e formas, imagens e sons – “congregam-se a tudo existente”. O que se viu, ouviu, desconheceu e conheceu:

as coisas e os micro-organismos
o brilho de estrelas pretéritas
o luzeiro do sol, ainda
que a hora badale madrugada
o ir e vir dos ônibus e
o entre rapidez e demora
o amor, seu sono e suas drogas

cães que passam, farpas e traças
nas gavetas e guarda-roupas
os mitos que restam à história
incluindo nisto o dinheiro
a angústia e a ausência de paz –

Enfim, livro.

num todo de tudo num instante
de continente e conteúdo
expostos, simultaneamente
em carne e sangue e vãos e em ossos
absoluto o próprio absoluto
revela-se e logo se esconde

Optamos por chamar esse instante das *Meditações* de potência do encontro. Entendemos que, aqui, o que se revela e logo se esconde, quando o próprio absoluto é absoluto, é a poesia em sua potência. Mas, por que então encontro? Porque, da sacada, quando, como quem tem a experiência com um relâmpago, é atingido pela energia do clarão, o poeta pode finalmente enxergar, por um brevíssimo momento, aquela exigência da vida. Aquela “hora ou outra” milagrosa, em que a poesia revela e revela-se. Nesse instante fugaz, o poeta, feito de poesia, encontrando-a, encontra-se, vê-se de frente. Olha-se de perto, no luzeiro do sol, ainda que badale a hora da madrugada. Porque o poeta, como a poesia, é um vaga-lume que irrompe na espessura pesada da noite. E o livro é a tentativa, sempre em movimento, de se ouvir esse feixe de luz, que, num piscar de olhos, no instante seguinte,

desaparecerá. Da sacada se revela, nela própria se esconde. Assim são também os encontros.

O que resiste ao encontro? O que ainda “existe aí”, apesar de sua perda? A rosa. Como a drummondiana, a rosa de Buarque é o elemento de resistência, “porque nunca / é estranha a nada”. Como os ouvidos do poeta, nunca estranhos a nada.

como uma rosa, porque nunca
 é estranha a nada – pode ser
 feita de plástico ou de pétala
 suporta chuva e outonia
 presenteia a pessoa amada
 ou simplesmente existe aí

Jamesson Buarque é um poeta de nosso tempo. Ligado à sua/nossa época, entra em cena diante de seu público ligado à sua própria experiência. Esta é a maior dialética das *Meditações*. Ler essa última obra de Buarque é ter a exata sensação de também nos encontrarmos em nossas sacadas, debruçando-nos quase ao abismo a fim de ouvir os ruídos e sussurros, tão sufocados, de nosso tempo. Fragmentos de uma época do mundo fragmentada, melhor, de mundos fragmentados. Ruídos que obsessivamente, fantasmagoricamente, retornam, hora ou outra, porque a vida sempre os exige, já que ela não basta. Fugazes, logo desaparecem nos dias breves dos homens breves. Mas, se o que restou ao poeta é a brevidade dos encontros, e a partir dela, nela própria e para ela, ele produz a rosa, que preservemos ainda a coragem, a atenção e a astúcia para poder vê-la romper o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. Ou simplesmente presentear, com ela, o amor.

Sinal verde para o poeta

Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos [1963-2015], de Heleno Godoy

Gilberto Araújo*

Embora o Concretismo privilegie a Paulistaníssima Trindade – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, a fortuna crítica do movimento costuma abrir espaço para além dos signatários de seu plano-piloto: Edgard Braga (Alagoas), José Lino Grünewald (Rio de Janeiro), Pedro Xisto (Pernambuco), Ronaldo Azeredo (Rio de Janeiro) são nomes que, em maior ou menor grau, continuam angariando interesse crítico. O mesmo não parece ocorrer com a Poesia Práxis. Encabeçada por Mário Chamie no esforço de questionar alguns preceitos concretistas, ela acabou centralizada no idealizador, em detrimento de vários escritores simpatizantes, para não dizer sectários, da causa. Não é habitual, por exemplo, mencionar que Armando Freitas Filho, consagrado poeta contemporâneo, ou um crítico do porte de José Guilherme Merquior engrossaram coro práxis, sem falar em Cassiano Ricardo, Zulmira Ribeiro Tavares e até no cineasta Cacá Diegues. Menos ainda se aborda a variedade estilística do movimento, em geral reduzido a trocadilhos de qualidade duvidosa. Entretanto, a instauração Práxis, como a definia Chamie, produziu ensaios alentados e até

* Professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

experimentos ousados no âmbito da ficção, a exemplo de *Dardará*, de O. C. Louzada Filho (1965).

A hegemonia de Mário Chamie paira inclusive sobre ele mesmo. Senão, vejamos. O poeta estreou com *Espaço inaugural* em 1955, mas somente com *Lavra lavra* (1962) firmaria a práxis na poesia brasileira. Entretanto, ao reunir sua produção poética em *Objeto selvagem* (1977), o paulista remodelou os livros anteriores a 1962, de modo a torná-los práxis *avant la lettre*. Como se vê, Mário Chamie ficou escravo do próprio estilo, forjado a extensas teorizações e diatribes.

Evidentemente, essa preeminência respingou em jovens poetas seduzidos pela originalidade do pensamento de Chamie, que, absorvendo as inegáveis inovações do Concretismo, pretendia imprimir-lhes feição menos formalista, aproximando-as da realidade extralinguística, sobretudo em seus componentes sociais. Daí a inclinação agrária de *Lavra lavra*; em poemas como “Plantio”, o rigor fonético e lexical, desdobrado da oposição entre /o/ e /a/ e de muitas aliteraões, irmana-se à denúncia da exploração do trabalhador rural:

Cava,
então descansa.
Enxada; fio de corte corre o braço
de cima
e marca: mês, mês de sonda.
Cova.

Tendências semelhantes encontram-se em *Os veículos* (1968), livro de estreia do poeta giano Heleno Godoy, cuja volumosa

poesia foi competentemente reunida em *Itinerário* (2015), organizado por Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. Não bastasse o mérito literário de Godoy, nascido no interior de Goiás, a iniciativa seria preliminarmente válida por descentralizar a ocorrência praxis no Brasil, além de divulgar ao grande público um poeta ainda bastante ativo. Apesar de a coletânea reunir sete livros lançados anteriormente e três inéditos, Helena dispõe de muito material a publicar, conforme se lê na introdução ao *Inventário*.

Conforme indicia o título de 1968, exploram-se ali vários desdobramentos simbólicos da ideia de transporte, presente, inclusive, na etimologia da palavra “metáfora”. Iniciado com “o pé”, o livro plasma, em seguida, diversos meios de transporte, mesclando os mais sofisticados (“o avião”) aos genuínos e arcaicos (“a carroça”, “o carro de boi”). Em todos, o trabalhador é tragado pela lida diária, permanecendo estéril diante do movimento crescente do mundo. Muito presentes na Poesia Praxis, de inclinação francamente marxista, os conceitos de alienação e de mais-valia são encenados por meio dessa distância entre proletariado e produto, a exemplo do mencionado poema “o pé”:

a passo por passo
em pés
trocando o passo: bagaço

menos lida, mais valia
o estar na vida: folia

o passo por passo
nos pés
sentindo o traço: cansaço

mais valia, na vida
o da folia: menos lida

São flagrantes as semelhanças temáticas e estruturais com Mário Chamie. Aliterações e repetições cadenciam a vida saturada e inerte, em que o pé praticamente não caminha, porque esmagado pela mecanização. A ambiguidade do signo “lida” – outra constante da Práxis – alia a labuta cotidiana do proletariado à sua distância da cultura letrada, evocada pelo particípio passado de “ler”.

Godoy retorna à poesia apenas em 1985, com *fábula fingida*, sobre o qual declara: “foram dezessete anos tentando me libertar da linguagem de Chamie, e creio ter conseguido, embora do resto de sua influência não queira me libertar, nem mesmo, parcialmente, de sua linguagem, já que ela me obriga a estar atento na busca da minha própria” (p. xi). Com efeito, a *fábula* enceta solitária viagem amorosa e metalinguística, em que o eu lírico, ao contrário de Dante, não conta com Beatrizes ou Virgílios: a origem e o destino se tocam no abismo: “eu rolei como pedra e não me amparaste / eu caí como chuva e não me absorveste / [...] / eu queimei como fogo e não me apagaste”. Encerrado assim, o livro institui o desabrigo como condição inerente ao poeta, e talvez não seja difícil ler nessa aposta o desejo de se esquivar da sombra tutelar de Mário Chamie. Frise-se que *Os veículos* compartilha com *fábula fingida* certa índole dinâmica: no primeiro, essa característica espelhava o sentimento cívico-social; neste, a busca pelo amor e pela rubrica literária; em ambos, o poeta se debate até alcançar sua morada estilística, erguida no livro seguinte, *A casa* (1992).

Doravante, a poesia de Heleno encontra na pluralidade o componente mais ostensivo: imagens concretas, a exemplo da obra

de 1992, misturam-se a tendências órficas, herdeiras de Fernando Pessoa, Murilo Mendes, Rainer Maria Rilke e outros. Formas breves e fixas proliferam em *A casa* e em *Trímeros: livro de odes* (1993), sem, contudo, eliminar o poema longo, cuja anterior seriedade meditativa não raro conviverá com o humor. A intertextualidade se amplia, exercida por alguém que sai do peso da influência para o alívio da conversa. Destaque-se, a propósito, estar o *Itinerário* organizado do último para o primeiro livro e sem esgotar integridade da produção de Helena Godoy, que, por exemplo, preferiu não publicar agora *Seriadial*, seu caderno da juventude práxis. Começar a reunião pelo presente é, de certo modo, rasgar a capa atual, criando a imagem de um autor em aberto, um veículo antenado a vários semáforos.

Poética (i)memorial

Tempo de voltar, de Mariana Ianelli

Lyza Brasil Herranz*

“Estrelas ardem. Tempo de voltar”. Desse verso, um dos 11 mil que compõem *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, Mariana Ianelli retirou o título de seu oitavo livro de poesia: *Tempo de voltar*, publicado em 2016. Se na obra anterior, *O amor e depois* (2012), a poeta paulista se lançava a um tempo posterior, esse “depois” em que o amor é o que sobrevive à ruína e à destruição, é ato de consentimento, como a ele se refere, ou de aceitação do movimento complementar que vida e morte perfazem, agora ela retorna ao passado, sempre modificado, presentificado, “porque o amor se nutre das chamas do regresso, na potência de uma odisseia que passa da guerra ao domínio da paz, não havendo outra viagem possível, como bem sabe Mariana”, e como escreve o poeta Marco Lucchesi em seu prefácio.

A obra reúne 36 poemas, dentre os quais um mais longo, “Cave canem!”, seção à parte, e outros quatro que formam a série “Quatro poemas para oratórios-bala”. Uma foto e uma epígrafe abrem cada uma dessas seções: o claustro do Santuário do Caraça, em Minas Gerais, é a porta de entrada de “Cave canem!”, expressão cantada por Cecília Meireles: “Cave canem! – avisa o mosaico / secularmente precavido / e agora inútil”; e é também da região mineira a imagem que antecede “Quatro poemas para oratórios-bala”, como se chamam

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

os “oratórios dos séculos XVIII e XIX, sobretudo da região de Minas Gerais, esculpidos em invólucro de bala de cartucheira ou recortados e torneados em madeira, em formato de bala, com entalhes da Sagrada Família em seu interior”, explica a poeta. O negro pelourinho de São João del Rei, em contraste com o céu branco, liga-se aos versos da poeta carioca Lélia Coelho Frota: “Quem não queria o rastro / de sangue. Vai, vento, vira / a página do livro”.

Mais do que ilustrações para versos, as imagens, com sua violência surda e força bruta, ajudam a construir a memória que se destrinça nesses e outros poemas, regidos pela fotografia que, à maneira dos livros de Ianelli, inaugura o percurso por toda a obra: em preto e branco, o memorial do campo de Westerbork, na Holanda. Campo de detenção e trânsito de pessoas durante a Segunda Guerra Mundial, hoje abriga museu e monumentos em memória dos que foram transportados para lá, como Anne Frank e sua família, além de um observatório onde se vê a espuma luminosa do tempo: “Hoje aqui estudam o rasto fluido / de um encontro entre galáxias / chamado cauda de maré, / hoje este é um lugar para astrônomos, / uma planura a conversar com o universo”, diz a poeta em “A caminho do campo de Westerbork”.

O tema do Holocausto, que persiste como um dos motivos da poeta, é retomado também pela presença de Eva Heyman e de Etty Hillesum, jovens judias cujos diários descrevem a vida em Oradea, cidade romena que pertencia à Hungria, e Amsterdã, Holanda, durante a ocupação alemã. Etty aparece tanto na epígrafe de “Uma flor entre as páginas”, de *O amor e depois*, como na silenciosa e delicada dicção de “Uma estrela nos campos”, em que a flor, depositada agora num retângulo de jardim, desabrocha no astro reluzente: “era uma estrela nos campos, / era a mulher já sem nome do vagão número

12, / na direção do leste cantando com alegria”. A imagem evoca o canto constante e desafiador de Nawal Marwan, personagem da peça *Incêndios*, de Wadji Mouawad, que trata da guerra civil no Líbano. Mais uma vez, a aposta de Ianelli é na beleza, que, para Cristina Campo, implica “aceitar a morte, o fim do velho homem e uma difícil vida nova”.

A poeta italiana Cristina Campo, pseudônimo de Vittoria Guerrini, com quem Ianelli estabelece um dueto em “Boca e oração”, é uma das tantas vozes que colaboram na caminhada de regresso ao “elemento primordial onde não há fronteira entre o sono e a vigília”, como afirma Lucchesi. Além dos nomes já destacados, a poeta apropria-se de García Lorca para falar de António Salvado; “Para ouvir e entender estrelas” aproxima Olavo Bilac de Ana Luísa Amaral; Bioy Casares ilumina “um barco vermelho de nome Cassiopeia”. O coro de vozes se estende às dedicatórias para escritoras brasileiras: “Um lugar neste mundo” para Adriana Lisboa; “Ilhas” a Maria Lúcia Dal Farra; “Fogo lento” é de Ana Miranda; e “Costa normanda” para Marize Castro.

No silêncio meditativo em que se dá, para a autora, a criação literária, há espaço para lugares que só existem enquanto convite para imergir em águas profundas, como Oldenburg, “o navio que não chegou, / que foi a pique no Pacífico Sul”, e, no azul profundo, “azul sem anteparo”, escutar o canto de uma antiga lenda japonesa. Mariana traz ainda os tristes canibais de Goya, retratados na primeira metade do século XIX em uma série de quatro quadros nos quais o pintor espanhol introduz o motivo do canibalismo a partir de relatos de massacres cometidos no continente americano pelos índios. Mas essa selvageria está realmente nos traços europeus desses canibais: “eles mesmos se acabam / molhando os lábios e os dentes”.

Por fim, há o diálogo igualmente silencioso, mas arrebatador, que estabelece com o episódio bíblico do beijo de Judas, a que é preciso voltar, recontar – essa história e todas as outras –, sem o ódio dos que julgaram sujo um ato de amor oracular:

Os outros
(sempre os outros)
a contar sua história
a refazer seu corpo
em corpo de serragem
para matar
a pau e fogo,
os outros
a lhe tapar a boca
a desler
seu Evangelho
reputado ficção
e naquele beijo
que pintaram cínico,
naquele beijo
que imputaram sujo,
o segredo selado
entre dois cristos,
um destino
beijando outro.

Passagens bíblicas, pinturas, cantos paralelos, legados históricos e familiares –como a casa da infância perdida e reencontrada na memória, tempo ao qual se acede de modo diverso do vivido,

que é sempre o da “Última vez”: “É depois de perdida a casa / aonde chegar / [...] é depois / é ainda depois –” – unem-se para dar contornos ao volume, sobre o qual se debruça a leitora de Rembrandt, nos lembra Maria Lúcia Dal Farra na orelha do livro. E sobre o qual nos debruçamos nós, leitores, acompanhando cada passo de luz e beleza nessa viagem de *regressus ad uterum*, ao princípio do mundo que Mariana Ianelli arquitetou.

O discreto charme da escrita em abismo

Belo como um abismo, de Elias Fajardo

Marcus Rogério Salgado*

Belo como um abismo (2014) é o terceiro romance publicado pelo escritor e jornalista Elias Fajardo. A obra merece destaque na trajetória do autor como ficcionista, tanto pela segurança com que a narrativa é conduzida como pelas questões propriamente estéticas que por ela são suscitadas.

O romance se desenvolve a partir de três eixos que se atravessam de maneira recíproca, retirando desse esforço sinérgico entre eles estabelecido a própria força estruturante da narrativa.

No primeiro, a que chamaremos de eixo empírico, o foco está centrado no par Otávio e Aparecida. Ele é um gerente de banco e dublê de poeta; ela está desempregada e consegue alguma renda vendendo calcinhas. Trata-se de um casal de classe média residente no subúrbio e flagrado em meio ao processo de esgotamento do relacionamento, após a união por quinze anos. Na juventude, Otávio e Aparecida formavam “um típico casal vanguarda nos anos 70” (p. 17), notável por inaugurarem comportamentos – quase sempre transgressivos. Conheceram juntos “a plenitude sexual e sentimental” (p. 17), à qual se sucederam a apatia, os conflitos e a separação temporária. O aborto no quarto mês de uma filha, a que chamariam Clara, marca uma zona de sombra entre os cônjuges, pois, a despeito

* Professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

do óbito, Aparecida segue preparando roupas para a filha que nunca nasceu, “uma fantasia que o casal acalenta com tanto entusiasmo que adquire contornos reais” (p. 12). Sem filhos, ocupa a atenção de Otávio um animal doméstico, a gata Emily.

Ainda no primeiro eixo, encontramos Flávio e Jurema, respectivamente irmão e mãe de Aparecida. Ele é um personagem atormentado, que vive sua bissexualidade de forma traumática e trágica. Ela é uma espécie de guru, que vive de jogar tarô e búzios para clientes endinheiradas da zona sul carioca.

Flávio, Aparecida e Otávio são personagens cuja trajetória é marcada por uma tessitura confusa entre “os delicados fios do sexo e do amor” (p. 112). O primeiro eixo é marcado, portanto, pelos vínculos de afeto familiar, esgarçados ou corroídos pela ação de forças tanto endógenas (o distanciamento emocional e a recusa afetiva) quanto exógenas (a passagem do tempo ou a pressão do controle social sobre condutas internas e a esfera privada). Nesse primeiro eixo, as personagens são vulneráveis à ação das forças cronológicas e espaciais, pelo que suas trajetórias são marcadas pelo influxo dessas mesmas forças.

Também é o primeiro eixo marcado por alta referencialidade, com alusões a espaços reais. São citados bairros do Rio de Janeiro raramente evocados pela geografia literária da cidade, como Grajaú, Andaraí, Parada de Lucas, Irajá, Bangu, Vila Kennedy, Campo Grande etc. Merecem destaque as passagens descritivas de paisagens marítimas do Rio, nas quais fica patente a segurança do autor no manejo dos valores pictóricos da escrita, como se percebe nessas duas marinhas, tocadas pela luz e pela cor da natureza tropical: “Largos horizontes marítimos, a Serra do Mar espera que o dissipar da névoa a vá revelando aos poucos. Uma escuna rasga as águas claras, o ronco do

motor se esforça para preencher o silêncio” (p. 16). Ou ainda: “Quer mostrar-lhe os coqueiros, os pequenos riachos, os paratis que pulam fora d’água, os manguezais onde os homens pescam camarão. Fala de praias de areia branca, sedosa, que recebem corpos morenos, ternamente enlaçados. Diz que as gaivotas acham peixe no mar o ano inteiro. E também os homens” (p. 81).

No segundo eixo, a que, convencionalmente, chamaremos de imaginário, desenrolam-se os devaneios das personagens. Otávio, ainda que tenha reduzido a poesia em sua vida às horas vagas, é um sujeito distraído, propenso a *rêveries*. Diante de um copo de vodca em um bar no Leblon, pode ser catapultado para aventuras sobre um jinriquixá na Índia. Essas aventuras imaginárias, por sua vez, invadem a narrativa e, com seu desenrolar, ameaçam alcançar vida própria, como que tocadas por uma espécie de capacidade virótica de multiplicação. De igual forma, à gata Emily é facultada a possibilidade da transmigração de almas e é assim que se transforma em ninguém menos que a escritora inglesa Emily Brontë. Nesse eixo, a narrativa dissolve as barreiras espaciais e cronológicas do mundo empírico e propõe a reversibilidade dessas categorias: vide o encontro, no coração da América do Norte puritana do século XIX, entre o dublê de poeta e gerente do Banco do Brasil e a poeta Emily Dickinson, ou, ainda, Emily Dickinson, sem esconder “sua admiração diante do mundo do futuro” (p. 101), projetada para o século XXI, sendo assaltada e esfaqueada na Avenida Brasil.

O segundo eixo também é marcado por intenso apelo visual. Emily Dickinson é tragada “por um turbilhão de luz azul” (p. 95) e materializa-se “diante dos monstros de olhos luminosos” (p. 95) sob o poente. Em um de seus devaneios (ou viagens astrais?), Otávio desloca-se por uma Índia imaginária, cenografia construída a partir

de fragmentos mnemônicos e memes estereotípicos: “A fumaça forma o duplo de Otávio, que se materializa no restaurante Deep Mala, em Agra, na Índia. As paredes são cobertas com pequenos cacos de vidro como as de uma casa de Gaudí e ele sente a Índia enigmática, fantasiosa, na bruma da manhã que se desfaz lentamente ao sol” (p. 45). Ou nessa viagem dentro da viagem: “Um jovem enrolado num cobertor verde musgo repousa o braço na janela, enquanto a paisagem corre lá fora, e deixa que a mão sustente a cabeça que voa, embalada pelo andar do trem” (p. 45).

No terceiro eixo, a que chamaremos de simbólico, as personagens e os eventos abandonam sua circunscrita referencialidade e transformam-se em elementos simbólicos a compor uma imagem alegórica do tema que se desenvolve subterraneamente no romance: o tema do duplo. *Bele como um abismo* é pleno em incidentes envolvendo projeções fantasmáticas, viagens astrais, comunicação com os mortos, “duplos etéreos” (p. 103), manifestações mediúnicas etc. É assim que Flávio – com sua atração por homens e mulheres alçada à condição de busca existencial – encarna, em pleno século XXI, o mito do andrógino descrito por Platão em *O banquete* e que no romance desempenha papel análogo ao de um duplo potencializado ao máximo, porquanto sua duplicidade seja vivenciada na sexualidade, reconhecida desde a psicanálise como centro da vida tanto em termos biológicos como anímicos. Não por acaso, Elenice (a namorada de Flávio) tem “cabelo de homem e voz de mulher” (p. 107) – como o narrador adverte, “Flávio se encantara com o ar masculino dela, cabelo aparado curto na nuca, delicada e firme ao mesmo tempo, andrógina” (p. 93). A despeito de comporem um casal (a união das caras-metades), Otávio e Aparecida discrepam tanto entre si que passam a funcionar como símbolos dentro de um par dialético em

que um representa a imanência e outro a transcendência: “Ele lhe apresenta o fluido, ela retruca com o sólido, ele defende o espírito, ela contrapõe a matéria, ele diz pau, ela diz pedra” (p. 89). A dissolução anímica e cósmica dos polos dialéticos pela exacerbação máxima da duplicidade se consuma com força total na passagem em que Clara é atravessada pelo “sol Apolo” (p. 111) e sente, próximo de si, “um deus dia e noite, inverno e verão, guerra e paz, abundância e fome” (p. 111).

Circundando os três eixos e a eles se amalgamando, há, ainda, as fragmentárias narrativas biográficas sobre Emily Brontë e Emily Dickinson, que atravessam as páginas do romance em contornos poéticos e sob a insólita invocação anímica realizada por uma gata que lhes é homônima. Ao narrador interessa tanto a vida acanhada de Emily Brontë e Emily Dickinson no interior, respectivamente, da Inglaterra vitoriana e dos Estados Unidos do século XIX como a projeção espectral de ambientes da intimidade ocupados por formas de subjetividade arcaicas, quase anacrônicas pela forma com que insistem em situar-se fora do tempo. Seja o pai rigoroso de Brontë que “costumava acordar os filhos dando tiros pela janela” (p. 19), seja o silenciamento imposto contra uma mulher “solteira, desesperada, tuberculosa” (p. 13) que se refugia na escrita.

No prefácio, a escritora Myriam Campello fala em “*pout-pourri* contemporâneo” (p. 10) para descrever a multiplicidade de conexões que *Belo como um abismo* estabelece com outras obras e autores, de elementos da cultura de massa até ingredientes da cultura tradicional (os pontos de Xangô), passando pela escrita de Emily Brontë e de Emily Dickinson – que, ademais, não são os únicos escritores referidos ou citados ao longo do livro, partilhando espaço com T. S. Elliot, Gonçalves Dias, Chacal, Cacaso, Santa Tereza d’Ávila

etc. No entanto, a ideia de um *pout-pourri* pressupõe uma não repetição dos elementos constituintes do *medley*, o que não ocorre aqui, apesar da liberdade com que os materiais previamente existentes são trabalhados. Em que pese a aparente simplicidade narrativa, a obra agencia dispositivos contrapontísticos que a tornam mais próxima de uma fuga do que do *pout-pourri*. A concepção francamente polifônica (pela qual os eixos irrompem e atravessam o fluxo da narrativa, entrando e saindo do foco) nos faz lembrar que, como já advertia Julia Kristeva, um texto é sempre o cruzamento de outras superfícies textuais.

Na fatura do romance, há que se destacar, ainda, a prevalência dos verbos no tempo presente, gerando um efeito representacional que de imediato ressalta ao leitor a própria capacidade da literatura de, a partir de uma ausência (uma vez que não é um ato comunicacional imediato como a fala e carrega a ausência empírica do autor e do narrador em medida proporcional à potência vital das vozes enunciativas no interior da obra), criar o efeito de presença, a atualização de cada texto no *hic et nunc* de cada leitura. Como pensa o próprio Otávio, “a dificuldade não é sentir a realidade, o difícil é transmiti-la, fazê-la concreta através da linguagem” (p. 94).

Uma das personagens de *Belo como um abismo* é a gata Emily, que se comunica com duas escritoras homônimas (Emily Brontë e Emily Dickinson), que, nesse processo, acabam por tornar-se também personagens do romance. Fica explícita aqui a tramagem intertextual presente na composição da obra. O gato como personagem não é exatamente novidade na literatura e pode remeter o leitor a textos não só da literatura brasileira – caso de *A hora nua* (Lygia Fagundes Telles, com o gato Rahul) –, como também *Eu sou um gato* (Natsumi Soseki), importante romance da literatura japonesa moderna, ou,

ainda, *O gato por dentro* (William Burroughs) e *A volta ao dia em oitenta mundos* (Julio Cortázar, com o gato Adorno). O que surpreende é o fato de a gata Emily comunicar-se com duas escritoras já falecidas. No mesmo diapasão, merece destaque a personagem Asunción de los Remédios, que parece remeter a *Cem anos de solidão*, onde Remédios (a Bela) acaba por literalmente ascender até um ponto onde nem mesmo os “pássaros da memória” seriam capazes de acompanhá-la. Em prol disso, lembremos que nossa Asunción de los Remédios também conclui a narrativa com uma assunção: não mágica (como a da personagem de Márquez), mas técnica (em um avião do Lloyd Aéreo Boliviano) – de todo modo, assunção.

Mas não é apenas nesse agenciamento de citações e referências que a literatura se apresenta como força organizadora da obra. Ao tratar do tema do duplo, o autor não se isenta de sinalizar para a possibilidade de a escrita ser, ela mesma, uma forma de irrupção do duplo. Escrita posta em abismo, nela escritoras transformam-se em personagens, sem, contudo, prescindirem da potência do ato criador no interior do universo diegético. “Artifício de eternidade”: assim definia a poesia o poeta W. B. Yeats. A escrita, à maneira de uma garrafa lançada ao mar, permite a aproximação e o diálogo entre seres distantes no espaço e no tempo. E a cremos no título do livro – um verso (“Belo com um abismo”) que Otávio, por ele obcecado, apresenta como sendo de Emily Dickinson, mas que “os que estudaram sua vida e obra dizem que ela nunca escreveu” (p. 136) –, a escrita revela-se, sobretudo, como uma forma de despertar o amor pela palavra do outro.