

NO E DE FORA DO PRESENTE: ANTONIO CICERO, UM POETA DO "AGORAL"

**CAIO MEIRA: O AVENTUREIRO DO OCO (OU A SOMATOPOESIA DE CAIO MEIRA)**

DO TEMPO DE DRUMMOND AO (NOSSO) DE LEONARDO GANDOLFI (DA POESIA, DA PÓS-POESIA E DO PÓS-ESPANTO)

**UMA TESE SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA (POR UMA CRÍTICA POÉTICA)**

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS: O POEMA CONTEMPORÂNEO ENQUANTO "ENSAIO TEÓRICO-CRÍTICO-EXPERIMENTAL"

**apoesia contemporânea**

EFEITOS DO CONTEMPORÂNEO

**alberto pucheu**



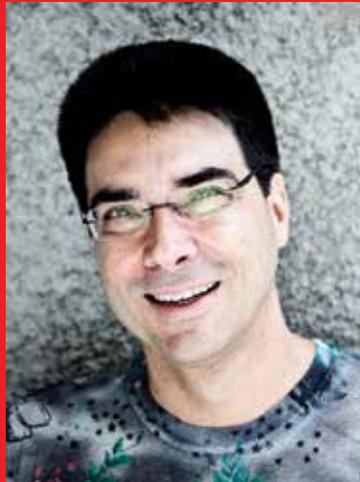
sobre a poesia contemporânea, deixa entrever que, mais do que autor, ele também está presente como um objeto oculto das reflexões aqui presentes.

E que este é um livro-síntese de uma série de indagações centrais para a obra do autor – está presente nele também um ensaio por uma crítica literária poética, que é um desdobramento da reflexão proposta em “Pelo contemporâneo, para além do cinzento”, além de um caderno de fotos de frases grafitadas, que continua seu trabalho na fronteira entre poesia e artes visuais.

O que só torna mais saboroso o presente volume, leitura obrigatória para todos interessados no debate em torno da poesia contemporânea brasileira.

SERGIO COHN

Marcelo Correa



Nascido em 1966, Alberto Pucheu é poeta, ensaísta e professor de Teoria Literária da UFRJ.

NO E DE FORA DO PRESENTE: ANTONIO CICERO, UM POETA DO "AGORAL"

**CAIO MEIRA: O AVENTUREIRO DO OCO (OU A SOMATOPOESIA DE CAIO MEIRA)**

DO TEMPO DE DRUMMOND AO (NOSSO) DE LEONARDO GANDOLFI (DA POESIA, DA PÓS-POESIA E DO PÓS-ESPANTO)

**UMA TESE SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA (POR UMA CRÍTICA POÉTICA)**

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS: O POEMA CONTEMPORÂNEO ENQUANTO "ENSAIO TEÓRICO-CRÍTICO-EXPERIMENTAL"

**apoesia contemporânea**

EFEITOS DO CONTEMPORÂNEO

**alberto pucheu**

**azougue**  
editorial

Coordenação editorial  
**Sergio Cohn**

Projeto gráfico e capa  
**Sergio Cohn**

Equipe Azogue  
**Barbara Ribeiro, Evelyn Rocha,  
Tiago Gonçalves e Wellington Portela**

Revisão  
**Barbara Riberito**

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ  
M251o

Manuel, Antonio, 1947-  
Ondas do corpo / Antonio Manuel. - Rio de Janeiro : Beco do Azogue, 2010.

ISBN 978-85-7920-053-3

1. Manuel, Antonio, 1947- 2. . Arte moderna - Séc. XX - Brasil. 3. Cultura - Brasil.  
I. Título.

10-6191. CDD: 709.81  
CDU: 7.036(81)

29.11.10 15.12.10  
023254

[ 2014 ]  
Beco do Azogue Editorial Ltda.  
Rua Jardim Botânico, 674 sala 409  
CEP 22461-000 - Rio de Janeiro - RJ  
Tel/fax 55\_21\_2259-7712

**www.azogue.com.br**  
azogue - mais que uma editora, um pacto com a cultura

INTRODUÇÃO

5

AGRADECIMENTOS

9

NO E DE FORA DO PRESENTE:

ANTONIO CICERO, UM POETA DO “AGORAL”

11

CAIO MEIRA: O AVENTUREIRO DO OCO

(OU A SOMATOPOESIA DE CAIO MEIRA)

49

DO TEMPO DE DRUMMOND AO (NOSSO) DE LEONARDO GANDOLFI

(DA POESIA, DA PÓS-POESIA E DO PÓS-ESPANTO)

85

UMA TESE SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA

(POR UMA CRÍTICA POÉTICA)

155

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS: O POEMA CONTEMPORÂNEO

ENQUANTO “ENSAIO TEÓRICO-CRÍTICO-EXPERIMENTAL”

183

**apoesia contemporânea**

249

EFEITOS DO CONTEMPORÂNEO

321

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

353

SOBRE O AUTOR

357



# INTRODUÇÃO

O objetivo deste livro é a realização de um estudo da poesia brasileira contemporânea através de alguns dos seus efeitos, o que, no caso, significa o estabelecimento de uma aproximação tanto ao contemporâneo quanto a tais efeitos da poesia brasileira, levantando a hipótese de haver na poesia uma compreensão específica de contemporaneidade, diferente, ao menos, daquela que se diz da prosa de ficção de hoje. O que é, portanto, o contemporâneo? Que tempo é esse – o contemporâneo –, para que se o possa vincular à poesia? Que poesia é essa, para que se a possa vincular ao contemporâneo?

Trata-se menos de propor um panorama geral da poesia que vem sendo realizada no país – o que me pareceria, em todo caso, impossível – do que de privilegiar alguns poetas que oferecem uma reflexão, implícita em seus poemas ou explícita em entrevistas e ensaios, sobre a articulação entre poesia e contemporaneidade. Os poetas (também teóricos) trabalhados foram: Antonio Cicero, Caio Meira, Leonardo Gandolfi e Roberto Corrêa dos Santos, todos vivos e contemplando um amplo arco etário: enquanto o primeiro, o mais velho, passou da faixa dos 70 anos, o penúltimo, o mais novo, tem um pouco mais de 30 anos.

Além dos textos escritos a partir dos livros de tais poetas, tirei em torno de 80 fotografias de frases grafitadas nos muros de várias cidades do Brasil e do mundo. Em busca de criar uma zona de pensamento para tais imagens-frases-ideias, escrevi o ensaio “apoesia contemporânea”, desenvolvido o tempo todo pensando nelas e com as quais ele termina. Nele, parto do que, em *Aqui América Latina*, Josefina Ludmer chama de “literaturas pós-autônomas” e “imaginação pública”, utilizando-me também do conceito de “heteronomia”, de Florencia Garramuño, e, ainda, de detalhes do pensamento de Nietzsche e de Giorgio Agamben, dentre outros.

Um dos ensaios, “Uma tese sobre a crítica literária brasileira”, lê um percurso possível da crítica brasileira do século XX, partindo de uma tipologia tríplice: por um lado, os críticos exclusivamente críticos (dos quais Antonio Candido aparece como paradigmático), por outro, os críticos que são

escritores de um ensaísmo híbrido, ou, como quer o próprio Candido, os que estão no campo “sincrético do ensaio não especializado de assunto histórico social” (tendo aí Euclides da Cunha como o que abre o século XX e a geração de 1930, com Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Hollanda, como continuadores de excelência), e, por fim, os críticos poetas (que teriam em Mário de Andrade um exemplo profícuo). Com essas tipologias montadas, busquei uma possibilidade de reunião desses três caminhos com o crítico Eduardo Portella, que se torna, até onde conheço, o primeiro crítico exclusivamente crítico a demandar uma crítica que seja ela mesma poética e literária, abrindo, desde então, a possibilidade de uma crítica que, no momento, eu ousaria chamar, um pouco irresponsavelmente, de contemporânea, a que ora trabalha por manter o texto do qual fala inacessível ou inapropriável e em outros momentos escreve voluntariamente por sobre ele.

Ao fim do livro, como uma espécie de seu ponto de chegada, o ensaio “Efeitos do contemporâneo” oferece, talvez, uma perspectiva geral da pesquisa. Nele, estão colocadas tanto a compreensão de contemporâneo a que aqui cheguei quanto uma reflexão mais direta do termo que intitula este livro, apoesia contemporânea, que se tornou importante para eu pensar a poesia de nosso tempo em suas aberturas e potencialidades. Tal texto poderia iniciar o livro, sendo, dele, uma espécie de introdução, mesmo que, na última hora, eu tenha decidido colocá-lo como o último, como uma conclusão inconclusiva. Que o leitor escolha o momento em que o deseja ler.

No que diz respeito ao vínculo entre poesia e contemporaneidade, os poetas escolhidos chamam atenção: Roberto Corrêa dos Santos fala em “tornar-se, do agora, a dobra” e em “escapar, transpassando o atual”; Leonardo Gandolfi afirma que “as horas/ se descolam por generosidade ou fastio”; Antonio Cicero salienta “E, de repente, de fora/ do presente”; no “espaço de tempo incomensurável”, no “nada durou em matéria de tempo cronológico”, na aventura contracronológica da organização de sua poesia reunida e no gesto interruptivo que lhe é constante, Caio Meira cria uma poética do “entre”, do entretempo, do entremomento, da falta, do oco, do vazio, a querer “desoculta(r) intervalos”. Na não exclusividade de uma adesão ao agora, ao atual, ao presente, ao dado e estabelecido de nosso tempo, os poetas escolhidos pensam nosso momento desde suas dobras, desde seus descolamentos, desde seus foras, desde seus entres, vãos e intervalos.

Nesse sentido, eles estão muito próximos aos teóricos escolhidos para estudar tal questão: bem antes do já famoso ensaio sobre o contemporâneo, no

qual escreveu que “o poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida [...], o poeta, enquanto contemporâneo, é esta fratura, é o que impede o tempo de se compor”, em seu primeiro livro, Giorgio Agamben havia dito que “suspensão no vazio entre o velho e o novo, passado e futuro, o homem é lançado no tempo como em algo de estranho, que incessantemente lhe escapa e todavia o arrasta para a frente sem que ele possa jamais encontrar nele o próprio ponto de consistência”; o também filósofo italiano Mario Periniola afirma que “a atualidade não é a experiência do presente, é, ao contrário, a de sua falta, de sua inconsistência, de seu esvaziamento”; em sua conferência de recebimento do prêmio Nobel, de 1990, intitulada *A busca do presente*, Octavio Paz estabelece forte vínculo entre “escrever poemas” e a “expulsão do presente”.

Do encontro dessas posições poéticas e teóricas, segue o caminho percorrido no livro para pensar o vínculo entre poesia e contemporaneidade. Além dessas noções de contemporâneo, ou do atrelamento entre poesia e contemporaneidade, entretanto, o que aqui mais busquei ler nos poetas foi a singularidade irreduzível de cada uma de suas obras, talvez, desobras.



# AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa de Produtividade em Pesquisa, e à FAPERJ, pela bolsa de Cientista do Nosso Estado, que financiaram esta pesquisa.

A Roberto Corrêa dos Santos, que, com sua generosidade habitual, em 2012, aceitou ser meu supervisor de estágio de pós-doutoramento, contribuindo de maneira sempre acertada e decisiva nos escritos e na vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, pelos apoios e parcerias.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, por ter me acolhido institucionalmente, através do Roberto Corrêa dos Santos, em meu estágio de pós-doutoramento.

A Sergio Cohn, poeta e editor da Azougue Editorial, pelas parcerias incansáveis e por ser, enquanto editor, um dos grandes críticos de poesia de nosso tempo.

A Cláudio Oliveira, que fotografou e me deu para o projeto a fotografia da frase “non c’è + nessun virgilio a guidarci nell’inferno”, mostrada diariamente a ele em Veneza por Giorgio Agamben, e a Lucenne Cruz, que também fotografou para mim a frase, encontrada em Lisboa, “nada de nosso temos senão o tempo, de que gozam justamente aqueles que não têm paradeiro”. São as únicas duas exceções de frases de rua não fotografadas por mim.



# NO E DE FORA DO PRESENTE: ANTONIO CICERO, UM POETA DO “AGORAL”

1. Sileno, Narciso, Babel, Minotauro, Eco, Helena, Ícaro, Dédalo, Tâmiris, Medusa, Górgona... Muitas são “as figuras mitológicas” reescritas pelos poemas de Antonio Cicero. Como notou José Miguel Wisnik na orelha de *A cidade e os livros*, além de remeterem a um tempo pretérito, “os mitos são atuais: Proteu se confunde com a televisão, Prometeu às voltas com agência de viagens, Ícaro e Dédalo rasgam a geringonça do soneto, Narciso mira o garoto narcisado na vitrine, um parassurfista embarca ainda para Citera na reminiscência de um antigo verão carioca”. Entre o pretérito e o atual, as “figuras mitológicas” de Antonio Cicero encontram uma abertura nessas duas determinações do tempo e se repoetizam pelo mesmo e pela diferença. Se, como diz Schiller, na arte “ingênua”, “a descoberta de que se trata de imitação aniquilaria totalmente o sentimento de que se fala aqui”, a contrapelo do suposto tempo antigo que os impulsiona, os poemas das “figuras mitológicas” de Antonio Cicero se colocam com pura consciência de que, sem qualquer tentativa de naturalização, se trata de linguagem. Neles, que, exatamente por isso, perdem a qualificação do que é próprio dos mitos, em nenhum momento há a realização da fusão entre palavra e natureza a determinar novas crenças num tempo de ruínas que já não suporta um privilégio do sentido que é dito, mas da linguagem que, antes de todo e qualquer dizer, se coloca enquanto abertura para infinitos sentidos possíveis.

Relidas pelas frinchas dos diversos tempos desde a fissura do agora, essas “figuras mitológicas” retornam sabendo-se constituídas de nomes: distanciadas de qualquer naturalização, são figuras de linguagem. Essas “figuras mitológicas” habitam exclusivamente o poema, feito de palavras, e não lhes cabe nenhuma hecatombe nem pedido nem devoção nem realidade externa à linguagem nem realidade senão na linguagem. Mais do que o vínculo, flagrado com pertinência por Wisnik, com televisão, agências de viagens, vitrine e surfista no verão carioca, é o fato de essas “figuras mitológicas” serem figuras de linguagem que faz a contemporaneidade maior delas, porque tais junções, de fato inesperadas, se atualizam desde a potência com a qual essas

figuras permanecem abertas à abertura de nosso tempo; abertas enquanto potências languageiras a requererem novas atualizações poemáticas que as manifestam. Os mitos de Antonio Cicero sendo “atuais”, suas “figuras mitológicas”, enquanto figuras de linguagem, são potenciais. Em *Proteu*, está escrito:

[...] Não mais aguardarás Helena.  
Guarda o nome, quando muito: Helena.  
[...]

Inspiradora do mito, Helena já não pode regressar do mar bravio e quaisquer “figuras mitológicas”, tendo Proteu por paradigma, se transformam em direção ao nada: ao nada de um nome sem fundamento fora de si e de outros nomes e sintaxes que é o que hoje se guarda dos deuses. Enquanto linguagem, não se sustentando mais na natureza, as “figuras mitológicas” são abissais. Elas moram no abismo da linguagem. Se as “figuras mitológicas” retornam, é para deixarem aparecer o nada de sua ausência de fundamento enquanto nome ou palavra.

Isso está evidenciado em “Deus ex machina”, cuja primeira estrofe, impondo seu tom, afirma:

Farei ainda mais um decassílabo  
e mais um soneto e ainda por cima  
invocarei, só por questão de rima,  
figuras mitológicas, feito Ícaro,  
[...]

A aparição de Ícaro e de quaisquer outras “figuras mitológicas” serve exclusivamente para a realização de um “decassílabo”, de “mais um soneto”. De dentro dos poemas, as “figuras mitológicas” surgem enquanto figuras de linguagem, de palavras, de nomes, de sintaxe, de poemas, de técnicas poéticas. São evocadas “só por questão de rima”. Do procedimento da rima, no qual a repetição semiótica do som se descola do evento semântico, Agamben, em “O fim do poema”, escreveu que “induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia”. Eis o corte inerente à rima: a semelhança do som / a diferença do sentido. A expectativa de que a semelhança da pronúncia entre as palavras designadoras das “figuras mitológicas” leve a uma identidade de significação é fantasiada e, si-

multaneamente, quebrada. É o que ocorre com as “figuras mitológicas” tais quais usadas por Antonio Cicero. Evocadas apenas “por questão de rima”, a semelhança de suas homofonias com as “figuras mitológicas” do passado revela um corte de sentido em relação a elas.

Na estrofe citada, atrelando mais uma vez a figura mítica à linguagem e à técnica poética, “Ícaro” rima, toantemente, com “decassílabo”. Quem é, de fato, invocada é a linguagem em seu processo técnico de criação (decassílabos, soneto, rima), e sua força não provém de nenhuma exterioridade; invocada em sua intensidade, a linguagem poética se impõe a nós com sua violência. No caso de “Deus ex machina”, a máquina engenhosa que desce em cena para mudar o curso dos acontecimentos míticos, para transformar o mito, “ingênuo”, na linguagem em sua solidão primeira, é o soneto. Em sua materialidade, no nada de fundamento da linguagem em sua diferença, o que seria o último verso (desdobrando-se em três e fazendo com que o soneto passe a ter dezesseis versos) realiza, nele mesmo, a queda destinada aos mitos e deuses: confundindo-se com o fim do soneto, que tem, também em sua queda, sua forma tradicional derretida, Ícaro e o soneto caem literalmente com o último verso, deixando o presente de sua queda, desenraizador da tradição, desenraizador da atualidade, desenraizador da linguagem, para nosso tempo:

[...] Mas agora é tarde  
e rasga a geringonça o céu à beira  
do nada  
  
seu destino  
sua dádiva

2. Deus e os deuses helênicos também são presenças constantes na poesia de Antonio Cicero, às vezes com seu nome único caracterizador do monoteísmo ou o plural e geral designador do panteísmo, outras, especificados em suas individualidades: Afrodite, Atena, Hera, Apolo, Zeus, Ares, Zéfiro, Proteu, Prometeu, Musas, Amor, Sono, Memória e deuses inventados, como Poesia e Tesão. Acompanhando alguns dos poemas que os tratam denominadamente como temas explícitos, a abordagem retornante os coloca desde suas ruínas, desaparecimentos e inexistências. No que diz respeito, por exemplo, a Apolo, o poema “Oráculo”:

Vai e diz ao rei:  
Cai a casa magnífica,  
O santuário de Apolo;  
Fenece o louro sagrado;  
A voz da vidente emudece;  
As fontes murmurantes se calam para sempre.  
Diz adeus adeus.  
Tudo erra, tanto  
A terra vagabunda quanto  
Tu, planetário.  
Criança e rei,  
delira e ri:  
Meu sepulcro não será tua masmorra.  
Alimenta teu espírito também com meu cadáver,  
Pisa sobre estas esplêndidas ruínas e,  
Se não há caminhos,  
Voa.  
Voa ri delira  
Nessa viagem sem retorno ou fim.

Acerca do santuário de Apolo, a tradição nos conta que o primeiro deles jamais construído foi feito de galhos de loureiros. Desde então, outros conheceram, em suas construções, cera de abelhas com penas, bronze, pedras, pedras calcárias, mármore... Cada vez mais rico, com os muitos presentes e doações oferecidos a ele pelos povos e reis de toda a Grécia e de países estrangeiros que o vinham consultar, ao longo do tempo, o templo de Apolo em Delfos foi repetidamente dilapidado. Referindo-se ao século IV a.C., aos fócios que haviam cultivado as terras consagradas a Apolo e saqueado as riquezas do templo de Delfos, em sua *Filosofia da história*, Hegel afirma: “Os fócios deveriam, então, ser castigados pelos tebanos, mas conseguiram obter uma superioridade momentânea, com um ato singular de violência: a profanação e o saque do templo em Delfos. Esse ato completou o declínio da Grécia; o santuário estava profanado, o deus, por assim dizer, assassinado; o último elo da unidade foi desse modo destruído, e o respeito por aquilo que, na Grécia, havia sido sempre a última vontade – o seu princípio monárquico – foi excluído, vilipendiado e aniquilado”. Tais destruições se agravaram ainda mais no período romano quando, em 86 a.C., durante a guerra civil, o ditador Lúcio Cornélio Sulla saqueou o santuário para pagar seus soldados

e, no primeiro século cristão, Nero tomou do recinto sagrado mais de 500 estátuas de bronze. O maior destruidor do templo de Apolo, no entanto, foi Constantino o Grande que, em 330 d.C., pilhou, dentre inúmeros tesouros do templo délfico, a trípole sagrada da Pítia com seu suporte de serpentes entrelaçadas, a estátua de Apolo sob a qual a pitoniza profetizava, as estátuas das Musas e a celebrada estátua de Pã, levando tudo isso e muito mais para adornar a nova capital do primeiro Império Romano, denominada a partir de seu nome: Constantinopla. Além disso, portas de templos foram arrombadas, telhados foram retirados de outros, enquanto havia aqueles que eram completamente destruídos ou abandonados até caírem arruinados. Sabe-se que, em 313 d.C., junto com Licínio, o recém-convertido cristão imperador Constantino foi o realizador do Édito de Milão, que assegurou a cada cidadão a liberdade de seu culto. Se, com a nova tolerância, os cristãos começam a passar, de perseguidos, para o lado do poder, é em 380 d.C., com o Édito de Teodósio e a proibição do paganismo, que o cristianismo se transforma de vez em religião do Estado, transferindo-se, definitiva e oficialmente, para o poder. Desse acontecimento, Barthes afirma ser “talvez a data mais importante (e ocultada: quem a conhece?) da história de nosso mundo: colusão da religião e do poder, criação de novas marginalidades, separação do Oriente e do Ocidente”.

Logo após esses fatos, o acontecimento que interessa diretamente ao poema “Oráculo”, de Antonio Cicero, sendo seu ponto de partida, é o desde onde ele se realiza: em algum momento entre 361 e 363 d.C., desejoso de reavivar o oráculo de Delfos, o imperador romano Juliano, o Apóstata enviou para lá o famoso médico Orobasio como seu emissário imperial, a fim de saber o melhor modo de agir. Como conta John Manas, Orobasio retornou ao imperador levando as seguintes palavras do próprio oráculo, que decretaram, para sempre, o fim de sua antiga glória e fama: “Fala para o rei: a casa belamente forjada desabou no chão. Febo não possui mais um abrigo nem um loureiro profético nem uma fonte que fala. Mesmo a água da proferição secou (“Tell the king, the fair-wrought hall has fallen to the ground. No longer has Phoebus a hut, nor a prophetic laurel, nor spring that speaks. The water of speech even is quenched.”). Com praticamente as mesmas palavras, parafraseando-as poeticamente e seguindo o que – através de Damásio, o último escolarca da escola de Atenas, diádoco durante seu fechamento por Flávio Justiniano em 529 – a tradição nos legou acerca de tal evento, começa, em seus seis primeiros versos, o poema de Antonio Cicero:

Vai e diz ao rei:  
Cai a casa magnífica,  
O santuário de Apolo;  
Fenece o louro sagrado;  
A voz da vidente emudece;  
As fontes murmurantes se calam para sempre.

Em mais um processo de atualização de uma possibilidade do passado e geração de um anacronismo do presente na abertura para as infinitas possibilidades da conexão virtual dos outros tempos e outros mundos com este tempo e este mundo, o poeta, trazendo muito discretamente uma referência extremamente famosa entre nós, junta “as fontes murmurantes” da Grécia com “as fontes murmurantes do Brasil brasileiro” de Ary Barroso; se as do paganismo antigo se calam – secam –, as nossas nos fazem matar a nossa sede. Nesse entre, ocorre algum deslocamento da geografia e dos tempos determinados pelos fatos históricos. Nesse entre, criadas pelo poema, uma atopia e uma extemporaneidade dialogam com os lugares e os tempos, atravessando-os.

“Oráculo” se realiza, então, enquanto o dito de Apolo a Orobasio para que ele transmita suas palavras divinas ao rei, dissuadindo-o de qualquer tentativa de reerguimento do que se encontra findo, derrocado. O deus se sabe morto ou um cadáver adiado destituído de vitalidades e possibilidades, decretando, assim, por impotência, sua eutanásia. Apolo está convicto de não ter lugar no mundo e afirma rigorosamente a seu consultor que nada pode ser tentado a seu favor. Ao fim do poema, tal fato, consumado, lança o mundo “nessa viagem sem retorno ou fim”. Enquanto os seis primeiros versos compõem a citação poética feita por Antonio Cicero da história legada por Damascio, os seguintes são os desdobramentos da fala oracular como inventada pelo respectivo poema. No sétimo verso, como reforço ao sentido que o poema busca estabelecer, a repetição do substantivo masculino em “Diz adeus adeus”, além de reiterar com a epizeuxe a necessária despedida que o rei terá de fazer ao deus por ordenação deste, pode ser lida com ligeira variação oferecida pelo ritmo do verso, que não coloca a vírgula onde seria esperada: “Diz adeus a deus”. Rei, diga adeus a Apolo. Ou aumentando a ênfase presente no verso: Rei, diga adeus ao deus Apolo. Ou ainda: Rei, diga adeus, adeus, ao deus Apolo.

A queda de Apolo se equipara à do paganismo grego, tendo por consequência, como afirmado do oitavo ao décimo verso, uma errância, um

desenraizamento completo da terra e de todos que nela habitam, reis, cidadãos, escravos, mulheres e quem quer que more no planeta. Caindo o(s) deus(es), o mundo é abissal, sem qualquer fundamento positivo; suspensos, ele e os homens flutuam sobre nada. Apesar disso, no poema, Febo manda avisar ao rei que sua morte não pode configurar uma vida prisioneira aos seres humanos. É preciso que o cadáver divino não sepulte o espírito dos vivos, mas, antes, o alimente. Como uma morte divina pode alimentar o espírito humano? Como o homem pode acatar tal aniquilação beneficiando-se dela? O que cabe ao homem em um novo tempo? Eliminando qualquer possibilidade de nostalgia do passado em que os deuses sustentavam a vida terrena, o poema parece trazer, implicitamente, a máxima trágica: “o que tiver de vir virá”. “Nessa viagem sem retorno ou fim”, é imperativo acatar tragicamente a determinação do novo acontecimento. Mesmo que nenhum caminho seja encontrado, mesmo que nenhuma finalidade se dê, mesmo que nenhum fundamento positivo seja mais possível, é necessário “pisa[r] sobre essas esplêndidas ruínas”, passar afirmativamente por cima delas e seguir em frente acatando suas consequências.

Os versos doze, dezessete e dezoito revelam que o que cabe ao homem nesse novo tempo não é apenas aprender a “pisa(r) sobre as esplêndidas ruínas”, mas, sem chão, no abismo, “voar”, “delirar”, “rir”. Não tendo mais fundamento, as asas das palavras poéticas nos fazem voar e, com o voo, delirar; perdendo o chão, elas nos fazem sair dos rumos e linhas podendo, no vácuo, rir da falta de chão abaixo de nossos pés e da situação de plena suspensão em que nos encontramos. Enfrentar a ausência de fundamento com um voo, com um riso, delirantemente. A palavra que melhor delira é a palavra de lira, a palavra poética, a que, saindo dos sulcos, não colando mais em nenhum fundamento positivo fora de si, se lança a um descolamento que a leva a inaugurar novas asas para que possa planar alegremente no precipício do nada. Um poema de Antonio Cicero se chama “Palavras aladas”:

Os juramentos que nos juramos  
entrelaçados naquela cama  
seriam traídos, se lembrados  
hoje. Eram palavras aladas  
e faladas não para ficar  
mas, encantadas, voar. Faziam  
parte das carícias que por lá  
sopramos: brisas afrodisíacas

ao pé do ouvido, jamais contratos.

Esqueçamo-las [...]

Se as palavras subsequentes à morte dos deuses são “palavras aladas” que poeticamente nos ensinam a voar, é porque, traindo qualquer fundamento positivo ao qual nenhuma fidelidade é mais possível, em vez de serem para ficar, para se enraizar, ao contrário de serem para contratos com qualquer solidez que as sustente (ou sustente nós mesmos e o mundo), são palavras, de dentro do canto, para encantar e passar. Eróticas, propícias a carícias, sopros e brisas passageiras, são palavras insustentáveis, adejantes na ausência de fundamentos positivos, que surgem para ser, em seguida, esquecidas. Mesmo quando seus significantes se preservam, os sentidos morrem a cada instante para renascer constantemente em novas possibilidades aladas.

3. Em nome do favorecimento do Deus cristão pelo Édito de Teodósio em 380 d.C., não apenas os deuses gregos, arruinando-se, desabaram. Numa letra escrita em inglês para música de Philip Glass – que na voz de Susane Vega consta na trilha sonora do filme *Jenipapo*, de Monique Gardenberg – e colocada, enquanto poema, isto é, sem música, no livro *Guardar*, sob o título de “Ignorant Sky”, e tendo a forma de um soneto decassílabo, o começo mantém a mesma estrutura de o que o oráculo de Apolo tinha dito a Orobasios para transmitir ao rei: “the fair-wrought hall has fallen to the ground”. No primeiro verso da letra-soneto de Antonio Cicero, com praticamente as mesmas palavras da frase divina, está escrito: “The well-built house has fallen to the ground”. Enquanto lá era dito que, com sua casa belamente forjada caída ao chão, Apolo não tinha mais abrigo, aqui, com a casa bem construída tendo desmoronado, evocando a situação de atual inexistência do Deus cristão, o segundo verso elucida: “There is no God among us anymore”. Sem deuses e sem Deus: como no outro poema, além dos deuses gregos terem sucumbido, o Deus cristão já não nos dá, tampouco, qualquer fundamento, o que faz os profetas de nosso tempo serem *um saco*, aborrecidos, chatos, em inglês, *a bore*. Enquanto a voz oracular dizia que Febo não possuía mais “nem uma fonte que fala” e “mesmo a água da proferição secou”, a letra-soneto afirma que “our bay leaves wither, and not a single new spring has been found”. Ao invés de, por causa das quedas divinas, pensarmos que tudo é terrível e falso, o poema nos propõe aprender uma “estranha devoção”: a de, na imanência de um “céu ignorante” que brilha um azul artificial oferecido pelo mais fundo do oceano, admirar a beleza da suspensão sem fundamento positivo:

[...]

And yet when everything's quite like a lie  
And only what is terrible seems true  
You find within your heart a strange devotion  
Toward that star against an ignorant sky:  
You know its shimmering artificial blue  
Has been delivered by the deepest ocean.

Na gratuidade de um mundo em que, já tendo abandonado o terço, a simbologia e a religião, já tendo abandonado alma e o espírito religiosos, “Deus não existe nem faz falta”, o último poema de *A cidade e os livros* acena igualmente nessa direção. Esse mundo suspenso, abissal, que, no negativo da falta, não lamenta sua ausência de fundamento positivo, se oferece para nós enquanto um “eterno silêncio dos espaços infinitos que/ nada dizem, nada querem dizer e/ nada jamais precisaram ou precisarão esclarecer”. Neste mundo, desde o silêncio dos espaços abissais, desde um céu ignorante, aprendemos, em palavras aladas, a poetizar esta vida enquanto única em sua beleza radiante e dor imanentes:

#### SAIR

Largar o cobertor, a cama,  
o medo, o terço, o quarto, largar  
toda simbologia e religião; largar o  
espírito, largar a alma, abrir a  
porta principal e sair. Esta é  
a única vida e contém inimaginável  
beleza e dor. Já o sol,  
as cores da terra e o  
ar azul – o céu do dia –  
mergulharam até a próxima aurora; a  
noite está radiante e Deus não  
existe nem faz falta. Tudo é  
gratuito: as luzes cinéticas das avenidas,  
o vulto ao vento das palmeiras  
e a ânsia insaciável do jasmim;  
e, sobre todas as coisas, o  
eterno silêncio dos espaços infinitos que

nada dizem, nada querem dizer e  
nada jamais precisaram ou precisarão esclarecer.

4. Poeta, filósofo e letrista de música popular, Antonio Cicero se lançou a pensar o “nosso tempo”. Em “Poesia e paisagens urbanas”, de *Finalidades sem fim*, um de seus ensaios que mais admiro e, talvez, não à toa, o único texto teórico em que afirma, explicitamente, que fará uso da “prerrogativa da liberdade poética”, salientando, ainda, como em nenhum outro lugar, que “ninguém sabe muito bem em que consiste ou até onde vai essa benesse”, ele se dispõe a pensar, exatamente, o “nosso tempo”, ou seja, o que, em sua terminologia, chama de “moderno – e moderno aqui quer dizer: que vive depois que a experiência da vanguarda se cumpriu”. Se, em poesia, designando vários movimentos, os modernistas são vanguardistas, “modernos” são aqueles que vieram após o perfazimento completo das possibilidades vanguardistas, ou seja, depois da extensão máxima e do esgotamento dessas realizações. Ser um “poeta moderno” significa, por um lado, a impossibilidade de estender as vanguardas vanguardisticamente, por outro, a impossibilidade de um retorno a um tempo histórico que as antecede, sem levar em conta a aprendizagem fundamental que elas oferecem. Apesar de o tempo das vanguardas, que desempenhou a determinação de uma rachadura histórica e funcionou como uma fissura dentro do cronológico, ter sido cumprido, nenhum artista ou crítico pode ignorá-lo. Como o poeta-filósofo nos diz, é importante lembrar que o esgotamento das vanguardas não significa o esgotamento dos experimentalismos, de novos caminhos, de novas matérias, de novas técnicas, de novas formas, de novas linguagens, de novas mídias etc. Só que, então, o experimentalismo não pode mais se confundir com as vanguardas, pois, não inaugurando mais nenhum caminho para nossa compreensão da essência da poesia, distende possibilidades não antevistas.

Para Antonio Cicero, modernos somos todos nós que passamos a escrever após a consumação das vanguardas, ou seja, aqui no Brasil, poetas que passamos a escrever depois, sobretudo, da Semana de Arte Moderna, mas também do concretismo, do neoconcretismo e de todos os movimentos que, no momento oportuno ou tardiamente, realizaram nossas vanguardas no século XX. O que Antonio Cicero chama de moderno é a nossa época, o agora, ou, seguindo o seu conceito, o “agoral”, que engloba tanto o presente atualizado, positivado, quanto suas infindáveis possibilidades implícitas ou potenciais, fazendo o nosso tempo ser visto desde a perspectiva da criação ininterrupta

e aberta, o que leva o “moderno” a só poder ser superado por outro “moderno” ou, então, “supermoderno”. Se, enquanto potência, o “agoral” diz respeito às atualizações do presente em sua imediaticidade com o campo aberto de possibilidades, com a potência, como negatividade, ele acata, inclusive, as negações das manifestações particulares, contingenciais, acidentais e relativas de nosso tempo em nome da liberdade da criação, da mudança e do porvir. Colocar-se de antemão na abertura é se situar excentricamente “em relação a qualquer centro positivo ou convencional”, fazendo com que, no “agoral”, o artista não seja atual, mas intempestivo, extemporâneo. Em “Hélio Oiticica e o supermoderno”, de *O mundo desde o fim*, ele escreve: “A própria palavra ‘moderno’, como se sabe, vem do advérbio latino ‘modo’, que quer dizer agora mesmo. ‘Moderno’, relativo a agora, consiste, portanto, em um universal, como o próprio ‘agora’. Moderna se diz a época que não se define, ao contrário de outras épocas, por um nome próprio que o passado lhe tenha atribuído, a época que não se define. Assim como o agora somente pode ser superado por outro agora, o moderno somente pode ser superado por outro moderno. É por essa simples razão que não se pode consistentemente empregar o termo ‘pós-moderno’ nem aqui nem em nenhum outro contexto. Assim, o que a antiarte e toda vanguarda realizaram foram exatamente as últimas consequências do moderno. Se quisermos, por isso, opor nossa época àquela em que a vanguarda ainda se encaminhava para este ponto em que nos encontramos, podemos chamar a nossa época não de pós, mas de supermoderna”.

O que é, entretanto, tão decisivo nas vanguardas a ponto de elas estabelecerem uma cisão, um antes das Vanguardas (a.V.) e um depois das Vanguardas (d.V.), um período pré-moderno e uma modernidade plena baseada no “supermoderno” e no “agoral”? Que aprendizagem se pode tirar de inúmeros acontecimentos poéticos renovadores que, já no século XIX, instauraram o verso livre, o poema em prosa, o poema em constelação etc., preparando, assim, o surgimento das vanguardas históricas com seus extremismos? Se o aspecto positivo das vanguardas é a instauração de possibilidades ainda não antevistas que relativizam a suposta obrigatoriedade das formas e temas da tradição poética, transformando, com isso, os modos das obras de arte e gerando novas maneiras e meios para elas, é outro aspecto que mais vai interessar Antonio Cicero. Ainda que, muitas vezes, tenha se dado à revelia dos próprios vanguardistas, esse outro aspecto se coloca como puramente negativo, dizendo respeito à aprendizagem mesma da “essência da poesia” e da “natureza da arte”, sendo, assim, exclusivamente cognitivo ou conceitual, não estético.

O que, nessa aprendizagem, se revela é algo que, levado às últimas conseqüências, nunca antes havia sido conhecido tão claramente: “Aprendemos, de uma vez por todas, não ser possível determinar nem a necessidade nem a impossibilidade – em princípio – de que a poesia empregue qualquer forma concebível. Abriu-se para ela a perspectiva de uma infinidade de caminhos possíveis, porém contingentes”. Aprendemos, portanto, que toda e qualquer forma poética, todo e qualquer poema, se revelam sempre como contingentes e acidentais, como atualizações possíveis que a potência da poesia pode gerar. Na busca do essencial aberto da poesia, de sua potência, e não de seu poema atualizado ou acidental, o poeta do “nosso tempo”, o poeta “moderno” ou “supermoderno”, o poeta do “agoral”, se coloca uma dupla tarefa: “por um lado, revelar a poesia em estado essencial e selvagem e, por outro, dismantelar as convenções que a elidem ou domesticam”. Com isso, os poetas pós-vanguardistas ou “modernos” ou “supermodernos” ou do “agoral”, tendo, em princípio, “à sua disposição toda a poesia publicada no mundo”, vivem o “desenraizamento”, a “desprovincianização”, a “desparoquialização”, a “urbanização”, a “cosmopolitização” completa da poesia.

O que os poetas de nosso tempo, “modernos” ou “supermodernos”, hão de fazer é não deixar que as convenções históricas ou atuais, com suas repetições de estados domesticados e impotentes, sotierem o selvagem da essência da poesia em sua abertura – sua natureza. Para aqueles que acham que já viram quase tudo, para aqueles que, em poesia, acham “tudo tão *déjà vu* mesmo antes de ver”, para aqueles que trazem o charme do tédio, para aqueles cujos olhares já não mostram sonhos, para aqueles que até têm um encanto ao pedirem em um bar água Perrier, Cicero oferece o “álcool forte” da admiração e da contemplação poéticas. Mesmo sem querer transformar o que poderia ser entendido enquanto seu oposto, a exclamação poética se inclina em direção a ele, abocanhando-o, espantando-se até com ele, desde uma possibilidade admirativa que ele sozinho jamais poderia alcançar. Deslocar as forças do tédio para as da admiração é, aliás, uma das tarefas da poesia contemporânea, que se relaciona com aquelas primeiras desde o espanto e nelas acha até graça.

O que os poetas de nosso tempo hão de fazer é, de algum modo, “guardar” o selvagem da essência da poesia que, desde sempre, garante o espanto enquanto o que pertence à sua origem. Com uma sintaxe e uma estrutura inteiramente filosóficas, começando com os três primeiros versos pela negação [“guardar não é”] do ser que se quer de algum modo dizer, continuando pelos cinco versos seguintes com o dizer o ser do que se quer dizer [“guardar é”], indo para o fim com a decorrência lógica do ser do guardar tal

como pensado [“por isso”, “para que”, “por”], com uma rede de definições que se repetem e de conectores de explicitação [“isto é”], um dos grandes poemas de nosso tempo, “Guardar” busca pensar exatamente porque se escreve, porque se diz, porque se publica, porque se declara e porque se declama um poema. Ele pode ser lido nessa direção, isto é, se escreve um poema para que, qualquer que seja sua forma e seu tema, ele guarde em si a poesia em sua essência selvagem, para que ele, o poema, seja por ela, pela poesia, para que ele, poema, seja a coisa da poesia:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,

isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro

Do que um pássaro sem voos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,  
por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

O poema guarda a poesia para olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. O poema guarda a poesia para vigiá-la, isto é, para fazer vigília por ela, isto é, para velar por ela, isto é, para estar acordado por ela, isto é, para estar por ela ou ser por ela. O poema guarda a poesia para que ele guarde o que quer que guarda um poema: a poesia. Antes mesmo de aparecer o “1.” indicativo da primeira parte, “Guardar” é o poema que abre o livro de estreia do poeta. Estando antes do “1.”, ele surge enquanto a origem, como certo grau zero ativo a fomentar e imantar tudo o que vem pela frente, indicando, desde o princípio inaugural, para que sejamos levados com pertinência para dentro dos poemas, o vigor tanto poético quanto filosófico dos poemas de Antonio Cicero.

5. Fazendo a experiência poética de vários tempos, sujeitos e lugares, seus poemas guardam ressonâncias do que, iluminando-nos, foge de nós e nos ofertam a potência de nossa própria atualidade, o “agoral”. Neles, temos o grego e o latim, mas também o inglês, o francês e o português, as línguas chamadas mortas, revivificadas, as línguas vivas e a língua, hoje em dia, mais universal. Neles, temos a máxima de Sileno, os oráculos, as profecias, mas também os clichês e as gírias. Neles, temos a Babel, mas também o Hotel Marina e a cela de uma prisão. Neles, temos os deuses gregos, o Deus monoteísta, mas também o “país do futuro/ e da televisão”. Neles, temos a queda dos deuses gregos e a ausência de Deus. Neles, temos Esparta, Atenas, Troia, Mícenas e a terra de Senaar, mas também o Leblon, o Vidigal, Niterói, a Urca e o Pão de Açúcar. Neles, temos o mar, de deuses, heróis, guerreiros, marinheiros e surfistas. Neles, temos o Ocidente, o Oriente e o emigrante. Neles, temos Homero, Safo, Horácio, Catulo, Montaigne, Hempel, Lewis Carroll, Fernando Pessoa e Caetano Veloso. Neles, temos Ícaro, Dédalo e Tâmiris, mas também Niemeyer, além de Don’Ana, Francisca e um moreno de olhos verdes como “cacos de um campo de futebol verde/ feito o pano das mesas dos cassinos”. Neles, temos a alta tradição e as grandes civilizações, mas também a ciranda financeira, rondas bancárias e o olhar *blasé*. Neles, temos as guerras, o circo, os turistas e as linhas aéreas. Neles, temos a vida, a morte e os amores. Neles, temos a celebração da eterna glória e do gozo do instante passageiro. Neles, temos a água do começo absoluto do rio homérico Oceano, de Narciso, mas também do Arpoador e, ainda, a água Perrier...

Os poemas de Antonio Cicero não são contemporâneos apenas por terem sido escritos em “Mil novecentos e não sei quanto/ É fim de século e no entanto/ é meu: meu cada gesto cada segundo”, nem, tampouco, por supostamente retomarem a alta tradição em seu passado estanque ou poetas atuais em um presente fixo, mas por serem escritos desde o selvagem da essência da poesia, desde a abertura que dá acesso aos encontros, a cada instante por se fazerem, dos múltiplos tempos, geografias, línguas, sujeitos e temas, desguarnecendo as fronteiras entre eles. Os poemas de Antonio Cicero se dispersam “daqui pela face de toda a terra”, de todos os tempos, de todos os sujeitos e pela multiplicação de todas as línguas. Antonio Cicero escreve: “quando/ assino os heterônimos famosos: Catulo, Caetano, Safo ou Fernando./ Falo por todos”. O poeta não se reduz ao seu tempo nem ao seu sujeito histórico atualizado; no “agoral”, ele é o tempo da potência da poesia que, a cada momento, desde seu obscuro, ganha uma nova máscara à sua altura. A potência da poesia é quem precisa de seus heterônimos –

entre eles, por exemplo, Catulo, Caetano, Safo e Fernando Pessoa – para se atualizar. Puros heterônimos que não delimitam subjetividades nem formas a serem fixadas, mas que, se precisam delas, é para que o selvagem da poesia possa aparecer.

Não é desde o estabelecido desses heterônimos que o poeta fala, mas desde seus vigos, desde suas forças que com ele se misturam e nele ecoam até que ele as seja. No duplo sentido que a palavra tem, os poetas são “fabulosos”, porque falam desde o anônimo da poesia. O heterônimo é, assim, outro nome, um apelido, uma permeabilidade ao anônimo da poesia que o invade. O heterônimo pertence ao anônimo como o poema pertence à poesia. Se o poema é a coisa da poesia, o heterônimo é o quem do anônimo. Com heterônimos e poemas diferentes, todo o poeta é, essencialmente, o heterônimo do anônimo que, nos poemas, escreve o indomesticado da poesia em sua abertura. Em “O poeta cego”, Antonio Cicero escreve:

Eis o poeta cego.  
Abandonou-o seu ego.  
Abandonou-o seu ser.  
Por nada ser ele verseja.  
[...]

Invadida pela poesia, a vida do poeta não é infinita porque “se estendes-se indefinidamente/ no tempo, mas porque, como um campo visual, não/ tinha limite”. A vida do poeta não é medida “pela extensão, mas pela intensidade” do ilimitado a invadir o limite que a constitui. Tendo por lema “não pregues/ coisa alguma no lugar de nada”, o poeta é o heterônimo do anônimo que, confundindo-se com o poeta, tentado pelo nada da poesia, deixa o anônimo invadir o poeta e o poema, que, permeáveis ao anônimo, o absorvem ao extremo. O poema é um quase nada tomado pelo nada da poesia. O heterônimo é um quase ninguém tomado pelo ninguém do anônimo (em *A cidade e os livros*, esta súbita descoberta do poeta enquanto anônimo inteiramente permeável à ambiência que habita está colocada: “e de repente/ anônimo entre anônimos”).

6. A experiência do poeta se ausentar de si e do presente atualizado para ocupar outro modo, poético, de se relacionar consigo e com o tempo está colocada em *Alguns versos*:

As letras brancas de alguns versos me espreitam,  
em pé, do fundo azul de uma tela atrás  
da qual luz natural adentra a janela  
por onde ao levantar quase nada o olhar  
vejo o sol aberto amarelar as folhas  
da acácia em alvoroço: Marcelo está  
para chegar. E de repente, de fora  
do presente, pareço apenas lembrar  
disso tudo como de algo que não há de  
retornar jamais e em lágrimas exulto  
de sentir falta justamente da tarde  
que me banha e escorre rumo ao mar sem margens  
de cujo fundo veio para ser mundo  
e se acendeu feito um fósforo, e é tarde.

Esse soneto hendecassílabo começa com uma descrição possível do que está à volta do poeta no momento em que escreve o poema na tela do computador em que, programada para ter um fundo azul e letras brancas, “alguns versos” se fazem. Essas letras estão “em pé”, criando a possibilidade de o poema, quando finalizado, vir a se sustentar enquanto uma construção que se ergue por sua própria força. Em um momento de pausa reflexiva, de espera para colocar as palavras seguintes, o poeta é espreitado pelo que, do poema, está escrito na tela. No duplo sentido da passagem<sup>1</sup>, tanto as letras espreitadoras podem estar “em pé” quanto o poeta, espreitado por elas, nesse momento de pausa reflexiva. Apesar disso, como, na sequência do poema, o poeta tem de “levantar quase nada o olhar” para olhar a luz natural que adentra a janela, é provável que ele esteja sentado e que, de fato, quem esteja em pé sejam “as letras brancas de alguns versos” do poema que se realiza. Uma coisa, portanto, é certa: mais do que ver o poema em seu andamento inicial, o poeta é visto por ele. De tocaia, vigiando o poeta, o poema arma uma emboscada para que ele não escreva apenas o que quer, mas o que o poema exige com a finalidade de se manter de pé, trazendo a experiência poética à tona e, com isso, tanto o poeta quanto o futuro leitor para si. Estando à sua disposição, aguardado por ele, pronto para ser sua presa,

<sup>1</sup> Esse procedimento é comum em Antonio Cicero. Só para dar dois exemplos, ele acontece logo nos dois poemas iniciais da primeira parte de seu livro de estreia, *Guardar*, quando, em “Voz”, o “sou-a” pode se referir tanto ao verbo ser de fato escrito quanto a “soa”, do verbo soar, e quando, em “Segundo a tradição”, ao longo do poema, o “segundo” do título retorna tanto no sentido de “de acordo” quanto em sua compreensão temporal.

o poeta é um instrumento da ação do poema, o objeto do sujeito do poema que o quer apreender, rompendo qualquer distanciamento e dualidade previamente existentes.

Estendendo essa colocação inicial, repito a primeira estrofe de “O poeta cego” (citada no tópico anterior), apenas para chamar atenção à segunda metade do poema, que afirma dubiamente:

Eis o poeta cego.  
Abandonou-o seu ego.  
Abandonou-o seu ser.  
Por nada ser ele verseja.

Bem antes do amanhecer  
Em seus versos talvez se veja  
Diverso de tudo o que seja  
Tudo que almeja ser.

Depois de cego, abandonado por seu ego, abandonado por seu ser, abandonado por tudo que diz respeito à sua individualidade, nessa noite anônima e intensiva da escuridão do nada da criação poética, o que o poeta vê de si mesmo no que escreve? Do segundo para o terceiro verso, há um *enjambement* que precisa ser valorizado, pois, se na terceira e na quarta linhas há o desdobramento da segunda assinalando o suposto modo como o suposto poeta supostamente se vê em seus versos, a pausa sonora ao fim do segundo verso nos leva a lê-lo também com o sentido exclusivo que traz em si: pelo advérbio dubitativo, nem é certo que o poeta se veja no poema: “Em seus versos *talvez* [ele] se veja”. Como alternativa implícita a essa frase, poder-se-ia acrescentar seu sentido menos evidente, presente em uma camada um pouco mais subterrânea: “Em seus versos talvez [ele] [não] se veja”. “Em seus versos talvez [ele] [não] se veja” porque é “por nada ser [que] [ele] verseja”. Com o próprio significante “ego” estando em “cego”, não sendo alguém centrado em seu ego, o poeta, cego para o seu ego, cego para sua biografia, não se vê enquanto indivíduo. O poeta é excêntrico. Se a pausa do *enjambement* é indicativa de um dos sentidos que o poema estabelece ao interromper o segundo verso para que ele seja lido em sua autonomia, é necessário levar simultaneamente em consideração a continuação do segundo verso nos seguintes – assinalar tal tensão do *enjambement* é uma das tarefas de uma microscopia do poema.

“Bem antes do amanhecer”, na noite da criação poética em que as individualidades não aparecem em suas diferenças específicas, mas em que, como diz o ditado popular, todos os gatos são pardos, como o poeta, sendo nada, talvez, se veja? Há uma possibilidade interpretativa que me parece a mais frágil e precária de todas: não levando em conta o negativo da dubiedade do “talvez” no *enjambement* assinalado, se o poeta talvez se veja “diverso de tudo o que [ele] seja”, é porque, de si, ele vê “tudo o que [ele] almeja ser”. Nesse sentido, o real do que ele é seria abdicado em nome do imaginário daquilo que, sem conseguir, ele almeja ser em sua figura idealizada no poema. Se, na “vida real”, ele não é quem almeja ser, quem sabe, no poema, ele pode finalmente ser quem gostaria de ser? Dizendo respeito ao imaginário de quem escreve, e não ao seu nada ser, essa hipótese interpretativa deve ser imediatamente abandonada. A ela, prefiro, obviamente, outras leituras possíveis. A palavra pendente depois da *versura* do *enjambement*, “diverso”, iniciando a terceira linha, pode estar dizendo que, se “por nada ser ele verseja”, “em seus versos talvez [ele] se veja” dessemelhante de si porque seu ser é um ser “de verso” (frequentemente, em nossa oralidade, falamos o “de” como “di”). O poeta é alguém que se vê como a escrita o constitui. Se é o fato de ele escrever e o que é decorrente disso que o torna poeta, o que ele escreve dá o sentido do seu ser específico, que o faz ser o poeta que é. Seu ser é constituído de que ele escreve e de o quê ele escreve sobre si e sobre todas as coisas. Como, no caso, ele escreve em verso, em seu verso, ele é de verso, lançado no escrever e no que escreve, diverso de si enquanto sujeito. O corpo individual do poeta e tudo o que pessoalmente lhe diz respeito se perdem para o corpo do poema. Assim, o poeta é diverso de tudo o que ele é enquanto indivíduo, enquanto um nome próprio, enquanto uma identidade. Diverso, inclusive, de “tudo que [ele] almeja ser”. Escrevendo, o poeta está a serviço do poema que o conduz a uma experiência poética. Tudo o que ele almeja ser é o poeta que já é, anônimo, com um heterônimo para que, por ele, esse anônimo possa ser dito. Tudo o que ele almeja ser é o poeta que “por nada ser ele verseja”. Tudo que ele almeja ser é o nada ser que já é.

Uma terceira – e melhor – leitura pode ser feita dessa segunda estrofe: sabendo que “por nada ser ele verseja”, o poeta, transformado em nada, nadificado em sua existência pessoal, nem compareceria enquanto sujeito nessa última estrofe. Sua presença se daria simplesmente “em seus versos”, nos versos escritos por esse “nada ser”. Aqui, seria fundamental retomar a possibilidade antes mencionada de que, desde o isolamento que a interrupção do *enjambement* provoca no segundo verso, seu dubitativo nos faz lê-lo

também por seu avesso: “Em seus versos talvez [ele] [não] se veja”. Se não é o poeta quem se vê em seus versos, o quê, então, neles, se vê? Desde esse “nada ser”, não é mais o poeta quem “talvez se veja” nos versos escritos, mas sim o quê, “diverso de tudo o que seja”, diverso de tudo o que existe no mundo antes de o poema vir a ser, distinto de tudo o que preexiste ao poema, só pode almejar ser no próprio poema, seu lugar de nascimento e vida. Na noite da criação poética, o poema, almejando ser, quer nascer arrastando consigo tudo a que ele, nascendo, quer fazer nascer, porque, como ele, almeja ser. O sujeito dessa segunda estrofe não é, como numa primeira leitura pode parecer, o poeta, mas justamente “tudo, tudo que almeja ser”: bem antes do amanhecer, na noite da criação poética em que as individualidades não aparecem em suas especificidades, nos versos do poeta que verseja por nada ser, tudo que almeja ser, vendo-se enquanto linguagem poética, talvez ali se veja diverso de tudo o que seja.

Retornando a “Alguns versos”, não parece, portanto, sem sentido que “as letras brancas de alguns versos me espreitam”. De fato, é o poema que espreita o poeta e não, primeiramente, o inverso; cego para seu ego, cego para aquilo que é o mais arraigado na individualidade do poeta, cego para um fundo positivo de si, cego para, como diz outro poema, qualquer visceralidade que faria dele um *poète de merde* que daria ao mundo, ao invés de poemas, *merde de poète*, o poeta simplesmente reafirma o que, caçando-o, o tomou, trabalhando a seu favor. É o mesmo o que Antonio Cicero afirma em “Sobre Pearblossom Hwy.”, um ensaio a partir de uma colagem de fotografias de David Hockney: “Na relação entre o poeta e a poesia, esta é o fim daquele. Ora, dado que o fim subordina os meios, e não vice-versa, o poeta é um servo – um servo voluntário e apaixonado, é verdade, mas um servo – da poesia. Nessa relação, não é ela que se inclina às conveniências dele, ao contrário do que querem os que pretendem usar a poesia como um veículo para se exprimir, mas é ele que deve dobrar-se às exigências e aos caprichos – inclusive aos silêncios – dela”. Em “Alguns versos”, em que aparece a experiência da criação, a que o poeta, espreitado pelo poema em fazimento, voluntária e apaixonadamente, serve, para servir à poesia? Que experiência é essa, a poética? Qual é o poético que, nas linhas que espreitam o poeta, quer caçá-lo? O que o poema guarda para o poeta e, conseqüentemente, para o leitor, que refaz a abertura do caminho do poeta? Qual é o espanto proporcionado pelo poético desse poema? Retomemos o poema:

As letras brancas de alguns versos me espreitam,  
em pé, do fundo azul de uma tela atrás  
da qual luz natural adentra a janela  
por onde ao levantar quase nada o olhar  
vejo o sol aberto amarelar as folhas  
da acácia em alvoroço: Marcelo está  
para chegar. E de repente, de fora  
do presente, pareço apenas lembrar  
disso tudo como de algo que não há de  
retornar jamais e em lágrimas exulto  
de sentir falta justamente da tarde  
que me banha e escorre rumo ao mar sem margens  
de cujo fundo veio para ser mundo  
e se acendeu feito um fósforo, e é tarde.

Na primeira metade do soneto, o mundo atualizado do poeta em trabalho, ou seja, o cotidiano presentificado em torno da mesa do escritório onde a tela de computador se apoia, se revela retratado e feliz. A simetria é envolvente, fazendo todos os elementos convergirem para o ponto em que, lugar de nascimento e realização do poema, tudo está em concordância: a tela do computador. Um poeta escreve um poema, o que, agora, é o mesmo que dizer que um poema é escrito por um poema. O quadrado ou o retângulo da tela do computador, na qual o poema é escrito, se mostra concretamente; e, logo atrás dela, também quadrada ou retangular, colocando-as em relação, encontra-se uma janela que o poeta vê ao levantar ligeiramente o olhar das linhas que escreve. Aumentando a correspondência, é curioso lembrar que, em inglês, janela é *window*, palavra que, no plural, denomina o sistema operacional mais usado em computadores de todo o mundo. Ajudando a possibilidade dessa analogia, há o fato de que em “Ignorant Sky”, a ambivalência entre o sentido de janela e o do sistema operacional *Windows* já existia: “So you made a cockpit of your bedroom/ And opening electronic windows up/ You scan the universe for kicks, and zoom/ A distant face to get a fake close up”.

Continuando a simetria, pela janela do escritório e, simultaneamente, pelo *Windows* em funcionamento na tela do computador, uma acácia se mostra iluminada pelo sol, que leva seu tom amarelado para as folhas da árvore. Tendo em conta que a acácia dá grandes cachos de flores amarelas, ela também se mostra, de algum modo, como um sol. Em suas folhas amareladas pela luz da tarde e cachos dourados potenciais, a acácia preserva

e duplica o sol. Filtrada pela árvore, a luz do sol adentrando a janela não é demasiadamente forte nem exageradamente fraca: ajudando a compor a naturalidade da tarde, é uma “luz natural”. Com o sol amarelo e a “luz natural” do dia, a acácia adentra pela bela e tranquila janela e pelo Windows, pela tela do computador. Marcelo, a pessoa amada que recebe a dedicatória dos livros do poeta e do filósofo, tema explícito de *Elo* e *Declaração*, está para chegar, fato que, trazendo o amor para o poema, acrescenta a cotidianidade serena, alegre e venturosa que envolve o poeta.

Em *Declaração*, é dito que o amor do poeta a seu amado é declarado, entre outras coisas, por “os meus olhos felizes quando o veem chegar/ feito um presente e de repente elucidar/ a casa inteira que, conquanto iluminada/ permanecia opaca sem você”. Em mais uma simetria que faz tudo convergir para o poema, a pessoa amada traz em si o sol (mais do que iluminador) elucidante já presente no céu, na acácia e na luz natural que adentra a janela e a tela. Se a acácia é o segundo sol do poema, Marcelo é o terceiro, sem que haja nessa magnetização poética qualquer perda de luz entre esses elos que preservam e desdobram o primeiro sol. Importante observar que, total ou parcialmente, “tela”, “janela”, “amarelar” e “Marcelo” reiteram entre si o segmento fonético final de cada uma dessas palavras, continuando a conformidade geral do poema. Em “Balanço”, Marcelo aparece explicitamente como alvo do desejo de felicidade, da mesma felicidade que o poeta sente ao vê-lo chegar, bem condizente com o afeto que *Alguns Versos* quer transmitir ao leitor: “Que ao menos/ os deuses façam felizes e maduros/ Marcelo e um ou dois dos meus futuros versos”. O amor feliz e maduro também se mistura aos versos do poema. E, no divertido “Canção de Paulo”, de *A cidade e os livros*, o vínculo entre a pessoa amada e a luz, mais uma vez, se faz presente: “eu quis fazer um poema/ que fosse a fotografia/ do meu amor: o problema/ é que quando ela sorria,/ posava, dizia ‘agora’/ e a terra se iluminava/ toda do lado de fora,/ do lado de dentro a lava,/ não cabendo mais no centro,/ provocava um terremoto/ gostoso, tendo o epicentro/ em meu sexo, e aí tremia/ tudo na hora da foto,/ ou melhor, da poesia” [o grifo é meu].

Com “fundo azul e letras brancas”, a tela do computador é o lugar para o qual converge a totalidade manifesta e contingencial que diz diretamente respeito ao poeta: o céu aberto, o sol, a “luz natural”, a acácia, o vento, a janela, a expectativa de encontro com o amor, o trabalho da escrita em realização, a felicidade, o mar e o fundo do mar (que ainda aparecerão)... Do céu aberto ao fundo do mar, tudo se presentifica no poema, nos fazendo lembrar a “estranha devoção” do poema “Ignorant Sky”, já mencionada. Com

“fundo azul e letras brancas”, a tela do computador reúne em si a totalidade explícita do mundo desde o céu até o fundo do mar, com os quais, pela cor, mantém a simetria. Aliás, em mais uma simetria reveladora da totalidade aparente, em “Elo”, Marcelo, a pessoa amada, é “Esse horizonte azul assim sem reta” que estabelece o elo entre ar, mar, céu, nome, ser e não ser. Tal elo é a indiscernibilidade entre todos esses termos. Na tranquilidade inicial feliz de “Alguns versos”, apenas a situação de “alvoroço” do vento soprando na árvore indica que uma intensidade maior, irrompendo, está por vir. E vem. Pela tela do computador, aproxima-se um acontecimento que não é apenas do que já está evidenciado enquanto o atualizado para o poeta. Chega um novo acontecimento ao poeta. Exatamente no meio do poema, condensando, nesse momento, sua maior voltagem, eclode, subitamente, uma experiência de alegria extática capaz de, tirando o poeta de si mesmo, fender o tempo atual expondo-o a um “fora do presente”. Eis a experiência poética central, à qual o poema e o poeta servem: “[...] E de repente, de fora/ do presente [...]”. Se, desde Platão, sabe-se que o poeta descobre um “fora de si” que o constitui, se, desde Keats, sabe-se que o poeta “não tem identidade” nem um “si mesmo” e se, desde Rimbaud, este fora de si ganha o estatuto de “um outro”, dando sequência a estes acontecimentos tão flagrados por inúmeros poetas e pensadores, Antonio Cicero faz, no poema, uma experimentação extática de sair de si saindo do tempo presente. A escrita mesma do poema parece trazer à tona a possibilidade dessa saída – desse despencaamento súbito, desse salto inesperado, desse afundamento repentino, desse deslocamento imprevisto – de si e do tempo.

Há um modo dito de se surpreender fora de si e do tempo presente: “de repente”. É “de repente” que o poeta se surpreende fora do presente. Contrariamente a muitas expectativas, “de repente” não é um jeito de se estar no tempo, mas, antes, uma maneira de se pegar fora do tempo. Dizendo com outras palavras: se “de repente” é, por exemplo, associado em geral ao instantâneo ou ao momentâneo ou ao átimo do agora, ou seja, a uma porção mínima do tempo que corre e no qual eucronicamente estamos, o poema nos mostra que o “de repente” diz respeito a um fora de toda e qualquer determinação temporal. “De repente” é, isto sim, uma determinação do atemporal, do acrônico ou do extemporâneo que faz aparecer uma força de irrupção a, impondo-se, enviada sabe-se lá de onde, levar tudo de roldão. Quando ele ocorre, ou quando “de repente” o acontecimento eclode, é como marca de um salto súbito que, na mudança de um estado anterior, concretiza o que, antes do acontecimento, se supunha intangível, uma pura abstração sem

qualquer penetração corporal. Não que, em sua emergência, ele perca sua estranheza, se torne apreensível, domesticado, banal, mas sim que, em seu acontecimento, a própria estranheza, a própria inapreensibilidade, o próprio selvagem, o próprio extraordinário ganham corpo – incorporam-se. “De repente” é o mostrar-se do real a quem a ele, como o poeta, se entrega com total devoção. Não à toa, em poema já mencionado, Antonio Cicero pode se declarar a seu amor por “os meus olhos felizes quando o veem chegar/ feito um presente e de repente elucidar/ a casa inteira que, conquanto iluminada/ permanecia opaca sem você”. “De repente” é o modo amoroso de o real, mais do que se iluminando, elucidando-se, presentear quem, convivendo em intimidade com ele, o ama; “de repente” é o modo amoroso de o real, elucidando-se, presentear quem o ama enquanto “casa inteira”, mostrando, em seu excesso de luz que, quando de seu acontecimento, o que antes parecia iluminado, estava, ainda assim, opaco. A luz repentina do real faz com que tudo que antes, mesmo iluminado, pareça opaco, sendo, de fato, elucidado, ou seja, realizando-se, saia de si e do tempo presente, habitando uma nova morada.

Essa saída injeta uma porosidade no cronológico. Através dela, o poeta passa para outra dimensão, extemporânea ou “agoral”, desde a qual, em lágrimas de exultação, parece apenas lembrar saudosamente da beleza passageira da tarde em que antes estava imerso e que, de “fora do presente”, intempestivamente, “agoralmente”, contempla. Fazendo o poeta sair de si e do tempo presente, a urgência dessa cisão entre o presente e seu fora, entre o poeta na tarde contemplado e o fora do tempo contemplador, revela o próprio presente de um modo jamais imaginado por quem está inteiramente fixado nele. Contemplando o que era atual como algo que jamais retornará, ele vê a tarde ir embora e, com ela, levá-lo em seu tempo presente em direção ao mar extemporâneo, em direção ao mar “agoral”. O poeta é o ponto nevrálgico que vive a diferença tensiva entre os polos do presente e do fora do presente, transitando pelas maiores voltagens dessa passagem. Suportando as excitações que, convocando o poeta para um novo despertar, o chamam para fora de si e de seu tempo atual, as fibras de seus nervos conduzem os impulsos de uma parte a outra. A vida do poeta o coloca exatamente nessa passagem, nas fissuras e nos liames, nas desarticulações e nas articulações, que aproximam e afastam os extremos do temporal e do intempestivo “agoral”. Estando colocada no presente, dele, ela é arrancada, através de uma brecha qualquer indispensável, através de uma rachadura qualquer que subitamente se anuncia. O intempestivo ou extemporâneo ou

“agoral” irrompe de repente no seio do temporal levando-o a um fora de si que o transforma. Sem dúvida, a poesia é uma artrologia, mas, por isso mesmo, é igualmente uma arte do deslocamento e da desarticulação. Nessa duplicidade tensiva, vive o poeta. Passando por fora do presente (fora, entretanto, que não haveria sem o presente), escapando dele, o extemporâneo “agoral” é vivido enquanto uma pulsação – nada abstrata – do real que se apresenta na dissolução do atual. Sair do presente sem sair para um exterior do real, ou melhor, sair das atualizações do presente para, desde um fora do cronológico, mergulhar no mais fundo do real, no diluidor das formas que é também manancial ou, ainda mais, socavão, de onde nascem e se iluminam todas as atualizações para fazerem o mundo e a história dessa e de outras tardes, manhãs, noites, madrugadas...

Em seu caráter faltoso, o atual é o ausente que não mais retorna para que, fazendo sua experiência, o extemporâneo ou o “agoral” possa comparecer. A nostalgia exultante sentida pelo poeta é decorrente do acontecimento súbito que faz com que não seja o anteriormente vivido que, de sua ausência, voluntária ou involuntariamente, retorne em sua lembrança, mas, antes, é um não vivido, um fora do presente, um fora do passado, um fora do futuro, um fora de todo e qualquer tempo determinado que, de seu esquecimento, eclode, guardando nele o poeta. Intempestivo, “agoral”, o poeta é aquele que, em todo vivido e em todo presente, lida com o não vivido e com o esquecimento. Acontecendo o acesso inesperado, o não vivido se revela contemporâneo do vivido, o esquecimento se revela contemporâneo do presente, o extemporâneo se revela contemporâneo do atual. Estão certas as pessoas que chamam Antonio Cicero de um poeta clássico, mas erram nos motivos: ele não é clássico por alguma razão formal ou temática de seus poemas (o que seria muito pouco), mas por ter a força de criar desde a descoberta poética de um fora do presente, para repetidamente interferir na atualidade de seu tempo, fendendo-a, fazendo esguichar nela uma potência a que estratégias de poder da atualidade não querem deixar se ter acesso. Se a poesia lírica é vista, desde seu começo, como a do aqui e do agora nos quais o poeta se anuncia, o fato é que, também desde seu começo, os vetores temporais, locais e individuais se apagam, descobrindo os foras de si de suas demarcações – estes, sim, poetados, estes, sim, os motivos dos poemas, estes, sim, os que pensam o poema. Não sendo primeiramente do passado nem do futuro, a poesia lírica é a que parte do presente para cantar (desde) sua cava, (desde) sua implosão, por onde emerge o fora do presente, o extemporâneo. Muito mais do que objeto do poema, a abertura entre o presente

e o extemporâneo, a passagem do atual para o intempestivo, a imersão no “agoral”, é que se pensa no poema.

O poema flagra uma ambiência cindida entre o temporal e o extemporâneo, de tal modo que o temporal (as configurações mundanas do presente) é violentado pela chegada do extemporâneo, do “agoral” como o real enquanto a possibilidade dos mundos, sendo mesmo uma passagem, uma abertura, uma entrada, um acesso, uma cavidade para tal potência. Se essa abertura pode estar na materialidade do mundo, é porque, ao lidarmos com o mundo, já estamos na linguagem, sendo nela que lidamos com ele. Enquanto abertura para o ilimitado real do extemporâneo, a linguagem se faz poema, fazendo do poema a manifestação do extemporâneo no tempo, do imaterial na matéria, do incorporal no corpo, do ilimitado no limite, do fora de si em tudo o que há. Talvez a força maior do poema seja a de levar o presente, que não pode se consolidar em uma história, para um fora de si, para um horizonte dinamizador do tempo presente e, conseqüentemente, dos outros tempos e da história. Talvez a força maior da arte contemporânea seja passar pelo presente para, em alvoroço, arrastá-lo ao extemporâneo; talvez a força maior da arte contemporânea seja, lidando com o presente, fendê-lo, atravessá-lo, perfurá-lo, cavá-lo, até encontrar seu fora; talvez a força maior da arte contemporânea seja revivificar a vida dos vivos na sobrevivência do extemporâneo que lhes cabe. O extemporâneo leva o presente a se fazer contemporâneo do latejo da origem de qualquer e de todos os tempos, da pulsação mesma dos movimentos inapreensíveis da história. É desde o presente que podemos sentir melhor essa palpitação da origem, já que ele é o tempo no qual estamos lançados e que faz coexistir todos os outros tempos. Como já mostrado, a poesia de Antonio Cicero é uma poesia de todos os tempos e de todos os lugares, de uma heterocronia e de uma heterotopia. Da mesma forma, escapando da antinomia do antigo e do novo, a poesia de Antonio Cicero é de tempo nenhum e de nenhum lugar, de uma acronia e de uma atopia. A poesia de Antonio Cicero se coloca no intervalo enigmático entre o tempo presente, a acronia e a heterocronia, entre o lugar atual, a atopia e a heterotopia. A poesia de Antonio Cicero descobre um princípio de intercambialidade ou de conversibilidade entre tais termos.

Enquanto a atualidade implica uma noção qualquer de delimitação topográfica e temporal, a poesia, experimentação privilegiada da linguagem, descobre uma fenda no espaço e no tempo (uma atopia e uma acronia), criando neles justaposições inesperadas de espaços e tempos, simultaneidades do próximo e do longínquo ou do antigo e do novo. No lugar de um

espaço e de um tempo quantitativos, juntando o disperso e dispersando o reunido, a poesia cria encruzilhadas qualitativas – intensivas – possibilitadoras de encontros de forças espaciais e temporais imprevisíveis. Em suas configurações desenraizadoras, há na poesia uma diagonal de desprovincianização que, através da deslocalização do localizado, engendra vizinhanças heterogêneas impossíveis fora dela. Desenraizadora, a poesia é cosmopolita, cosmopolita, a poesia é contemporânea, contemporânea, a poesia impõe uma força de atração para fora de nós, de nosso tempo, de nossa história, de nosso lugar... A partir de nós, ela cria outros fora de nós, de nós, ainda que supostamente em nós, ela cria um fora, ela obriga nosso tempo a fugir sabe-se lá para que fora dos tempos, ela exerce tal força sequestradora nos espaços em que estamos que subitamente dá neles um sumiço total ou parcial, desespacializando-os. No que diz respeito à poesia, a todo momento, trata-se de uma heterogenia espacial e temporal, de uma heterotopia e de uma heterocronia que coloca os tempos e lugares demarcados em suspensão. Contrariamente ao que parece, a poesia neutraliza a rigidez do quem somos, onde estamos, em que momento vivemos. Por isso, ela sabe como ninguém quem (não) somos, onde (não) estamos, em que (fora do) tempo vivemos. Em vez de, utópica, inventar ideais de tempos e lugares irreais desejosos de um dia serem alcançados enquanto tempos e lugares que, melhores, se tornem reais, a poesia está antes do lado da atopia, da heterotopia, da acronia, da heterocronia, em poucas palavras, do real enquanto seu movimento de escape em direção ao que nunca se deixa ser manipulado. A poesia é real exatamente no escape imanipulável que ela faz comparecer em sua realidade; não à toa (e isso não é apenas um jogo de palavras), contrariamente a quase tudo que é vivido no cotidiano, contrariamente a quase tudo que é vivido, a poesia é hiper-real. Sua hiper-realidade lhe permite conter o que contêm o cultural, o contracultural e, mais do que tudo, o selvagem desde onde nascem o cultural, o contracultural e o que deles escapa. Seu lugar é o lugar de todos os lugares e de lugar nenhum, seu tempo é o tempo de todos os tempos e de tempo algum, sua pessoa é a pessoa de todas as pessoas e de pessoa alguma. O lugar da poesia é lugar sem lugar, o tempo da poesia é tempo sem tempo, a pessoa da poesia é pessoa sem pessoa. A poesia nos oferece a possibilidade de nos olharmos desde esse sem pessoa, de olhar nossos lugares desde esse não lugar, de olhar nosso tempo desde esse fora do tempo, de olhar a gente, nossos lugares e tempos como passageiros e precários, ainda que passíveis de alegrias e comemorações ou, passíveis de alegrias e comemorações justamente porque, em exultação, a poesia flagra,

neles, a beleza do passageiro e do precário. Como nos mostra Antonio Cicero, a poesia celebra a festa da beleza do passageiro desde a encruzilhada do tempo e dos lugares com o fora do tempo e o fora dos lugares. No que diz respeito à celebração do passageiro, indico aqui a força que o *carpe diem* da “Ode I, II”, de Horácio, traduzida, inclusive, por Cicero e postada em seu *blog* em 18/05/2009, teve sobre muitos de seus poemas, como, só para citar poucos, “Segundo a tradição” e o estupendo “Buquê”.

No gozo de sua “agoralidade” poética, o poeta, então anônimo, está em “lágrimas”, a tarde “banha” sua vida diária, nominal e pessoal que “escorre” em direção ao “mar”. Tudo o que, nele e em torno dele, era sólido se liquefaz no ambiente líquido do mar. Não, entretanto, em um mar qualquer (de Ipanema, Arpoador, Copacabana, Leme, Urca, Botafogo ou Flamengo, por exemplo), mas num “mar sem margens”. Poderia dizer: num mar sem mar, num mar sem o elemento água, num mar sem a substância líquida da água: na imensidão de um mar ilimitado – lar do poeta (“Ah, se eu fosse marinho/ seria doce meu lar/ Não só o Rio de Janeiro/ A imensidão e o mar”). Se mar é a palavra poética para que o ilimitado se exponha, se mar (o poema) é o limite mínimo e necessário de um pensamento sem limite, tudo o que está no temporal se dilui no ilimitado de um extemporâneo, ele mesmo inesquecível, ele mesmo retornante, ele mesmo reivindicado. Em vez de seu contrário, o extemporâneo é a falta ou o excesso necessários e constitutivos das atualizações do contemporâneo: isso porque o contemporâneo não precisa demandar a presença exclusiva de sua atualidade (dada), podendo lidar mais livremente com as potências de seu tempo e, conseqüentemente, de todos os tempos. Tornar o mundano real, reintegrar o atual ao campo do possível, absorver o acabado no inacabado sempre por se fazer, garantir a existência do ilimitado, do informe, é a realização maior do poema e das obras de arte de modo geral, da mesma maneira que o poema e as obras de arte insistem em guardar em suas atualizações as maiores voltagens da extemporaneidade que, com eles, mantêm uma relação de imediaticidade.

Enquanto a filosofia cartesiana parte da experiência de uma dúvida hiperbólica, a poesia nos leva a vivenciar uma exultação hiperbólica. A exclamação tem por objeto a tarde e tudo o que diz respeito a ela e ao seu tempo presente, mas a exclamação, admirativa, está fora do tempo corrente, não podendo, de modo algum, ser objetificada. Se Antonio Cicero, morador da rua David Campista, no Humaitá, no mesmo prédio em que eu moro, pode ser objetificado, com a exclamação ou a exultação, o poeta perde qualquer possibilidade de objetificação, mostrando-se desde o avesso do que, nele,

é pessoal, individual. Não é a pessoa particular quem pensa ou escreve um poema e, pensando-o e o escrevendo, atravessa a experiência poética, mas quem pensa ou escreve um poema é a exclamação, a exultação, o êxtase: quem pensa ou escreve um poema, pensa e escreve de fora de si, de seu tempo e de seu lugar, ainda que veja e lide consigo, com seu tempo e com seu lugar. Extática, exultante, exclamativa, admirativa, espantosa, a existência do poeta se confunde, então, com o fora de si e de todas as outras coisas. Nesse sentido, o Antonio Cicero, meu vizinho, é um sujeito alienado do poema e, como tal, não sendo o poeta, se mostra para este como qualquer outro objeto que o circunda e que se encontra disponível ao poema. O poeta é o impessoal fora do tempo que toma o meu vizinho enquanto mais uma particularidade do mundo arrastando-o, com tudo o que é contingencial, para a experiência poética da imensidão do ilimitado que o habita. Antonio Cicero é uma assinatura que designa um heterônimo do anônimo poético. Nessa cisão que há em quem é poeta, fazendo-o ser bifronte, tendo um lado pessoal e uma dimensão poética, impessoal, extática, exultante, exclamativa, ao longo dos tempos, foi dito que quem poetava era: a Musa, os deuses, a Natureza, Deus, entre outros. Na modernidade, não se deseja colocar nenhum outro ente em seu lugar, mantendo-o enquanto negativo. Na famosa frase, “Je est un autre”, Rimbaud o chamou de *outro*. Um outro aberto, é claro, e não substantivado. Em seus ensaios, Antonio Cicero chama esse movimento “entre os entes e a essência negativa do ser de apócrise”, mas, aqui, o que me interessa é flagrar um movimento do pensamento de seus poemas.

Preservando a simetria do soneto, que tem sua experiência repentina de quebra do cotidiano e do próprio poema exatamente no sétimo verso, demarcador de seu centro, e mostrando seu jogo de espelhamentos, pode-se ver que o penúltimo verso, desdobrando a origem ilimitada (do “mar sem margens”), repete, também em desdobramento especular, uma palavra presente no segundo verso: *fundo*. O “fundo” do “mar sem margens” para onde tudo dessa tarde escorre e de onde tudo desta tarde provém confunde-se, assim, com o “fundo azul de uma tela” onde “as letras brancas de alguns versos” espreitam o poeta. Para esse fundo azul do mar sem margens e sem fundo de uma tela, a própria tarde vai; desse fundo azul do mar sem margens e sem fundo de uma tela, a própria tarde veio e “se acendeu feito um fósforo”. Esse fundo azul do mar sem margens e sem fundo de uma tela é trazido do oculto para a superfície por “alguns versos”, que fazem a tarde se acender e se apagar. Esse fundo azul do mar sem margens e sem fundo de uma tela é inteiramente abissal. Seu abismo se confunde com as palavras poéticas.

Essa dimensão originária da linguagem (o ilimitado para onde e desde onde, dando a medida do acender e do apagar de todas as coisas, tudo converge) leva o poeta em sua necessidade de renascimento fora de si e de seu tempo a lágrimas de exultação. De um modo mais simples, isso também se coloca em *O emigrante*, cujo personagem, ao fim, “Chegou chorando assim como quem nasce/ E o mundo alumbra um segundo e assombra”. Visto desde a origem, tudo que ganha qualquer tipo de individuação é uma “criatura de um só dia, que, bela porque gratuita, És festa/ Serás luto”.

Em um poema, igualmente revelador do motivo pelo qual em outros versos o poeta se mostra “Herdeiro das superfícies e das profundezas” ou, ainda, como quem aprende que “no fundo de mim/ sou sem fundo”, essa origem oculta, ilimitada e extemporânea, que se diz guardada em cada fonema, em cada sílaba, em cada vocábulo, em cada verso que a manifesta, está escrita da seguinte maneira:

Segredo não é, conquanto oculto;  
mas onde oculto, se o manifesta  
cada verso, cada vocábulo,  
cada sílaba, cada fonema?

E se o trecho opaco como um muro  
valerá nossas noites em claro  
e não raro justo o mais obscuro  
resplandecerá mais que o mais claro?

O poema é o limite que guarda o ilimitado oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma forma que guarda o informe oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é o corpo que guarda o incorporal oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é o determinado que guarda o indeterminado oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é alguma coisa que guarda o nada oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma evidência que guarda o incerto oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um exterior que guarda o infundado oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma clareza que guarda o breu oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é o amarrado que guarda o desamarrado oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é a lembrança que guarda o esquecimen-

to oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma beleza que guarda o mistério oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um aire que guarda a imensidão oculta da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um finito que guarda a infinitude oculta da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um conteúdo que guarda o vazio oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma miragem que guarda a verdade oculta da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma identidade que guarda a não identidade oculta da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma contingência que guarda o absoluto oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma luminosidade que guarda a escuridão oculta da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é o chão que guarda o abismo oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um nome que guarda o anônimo oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma solução que guarda a dissolução oculta da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um amparo que guarda o desamparo oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um dado que guarda o nunca dado oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um acessível que guarda o inacessível oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é a extensão que guarda a intensidade oculta da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um mortal que guarda a imortalidade oculta da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é um ser que guarda o não ser oculto da poesia na resplandecência de sua superfície. O poema é uma ordem que guarda o caos oculto da poesia na resplandecência de sua superfície...

O poema guarda o tempo atualizado e, nele, subitamente, instaura o obscuro do extemporâneo. Essa tensão ou essa conversibilidade (de ver o ilimitado desde o limitado e este desde aquele, o informe desde a forma e esta desde aquele, o incorporal desde o corporal e este desde aquele, o extemporâneo desde o temporal e este desde aquele...) é a contemporaneidade (ou o “agoral”) engendrada pelo poema. Contemporaneidade que comporta ser ao mesmo tempo recôndita e radiante para designar com as palavras, e só com elas, “o caos arreganhado a receber-me incontinente”. Por esse caos, por essa abertura, por esse ilimitado, por esse incorporal, por esse indeterminado... Por esse extemporâneo que, no contemporâneo, abarca e transforma o temporal, o poema, que “está na confluência da miragem e da verdade”, ainda preserva em si o espaço possível onde se pode respirar, “pois todas as

idades encolheram,/ são previsíveis, dão claustrofobia/ e até dariam tédio, se não fossem/ os livros infinitos que contêm"... Se não fossem "os livros infinitos" e, sobretudo, se não fosse o infinito de cada livro, se não fosse o infinito que cada poema traz consigo, nos oferecendo um balão de oxigênio para que possamos – ainda – respirar da melhor e mais livre maneira. Não à toa, a epígrafe do livro *A cidade e os livros* é um poema de Rose Ausländer, que diz:

*Ainda há espaço  
para um poema*

*Ainda é o poema  
um espaço*

*Onde se pode respirar.*

7. Constantemente, em entrevistas, Antonio Cicero se diz algo como "um palco microscópico em que se representa a velha rixa entre poesia e filosofia". Como pode ser igualmente lido na entrevista "A cidade e os livros" disponível em seu site, muitas vezes, ele entende a poesia desde seus elementos concretos, particulares, relativos, temporais, finitos etc., enquanto trata da filosofia desde seus elementos abstratos, universais, absolutos, atemporais, infinitos etc. Em outra entrevista, mais recente, concedida a Mônica Serrano para o número de maio de 2008 da revista *Filosofia* e postada em seu *blog* em 1º de outubro de 2008, a obrigatoriedade explícita da oposição entre poesia e filosofia repete o paradigma da antinomia entre o concreto e o abstrato. Numa visível estratégia de enfraquecer possíveis fusões entre esses modos do pensamento, ele vai ao extremo de vincular a loucura de Nietzsche à sua tentativa de conciliação entre o poético e o filosófico: "Nietzsche, que quis ser poeta e filósofo ao mesmo tempo, enlouqueceu, e não se sabe o que veio antes: a tentativa de ser as duas coisas ao mesmo tempo ou a loucura". Ou a junção do poeta com o filósofo gera a loucura ou a loucura é que está na origem da indiscernibilidade entre as duas áreas do pensamento.

Como nessa e em outras entrevistas, Antonio Cicero não costuma usar da ironia nem traços de humor se evidenciam em suas falas teóricas, sou levado a ler essa passagem como um daqueles momentos em que um pensamento se permite ser flagrado em sua desmedida para, através de uma tática da caricatura, em nome de uma racionalidade neste momento não menos exagerada, recalcar uma possibilidade de escrita que, juntamente com a de

Platão, talvez seja a maior representante de um hibridismo do poético com o filosófico (quase dois anos antes da primeira edição de *O nascimento da tragédia*, numa carta a Erwin Rohde, Nietzsche atesta que tal miscigenação entre o filosófico, o artístico e o científico é o destino de seu pensamento, cuja plena realização depende apenas de uma questão de tempo: “No momento, ciência, arte e filosofia crescem, simultaneamente, em mim, de tal maneira que, aconteça o que acontecer, engendrarei, qualquer dia, um centauro”).

Generalizando uma fórmula que diz respeito ao seu próprio modo de pensar – “o poeta vai embora quando o filósofo aparece; e quando o filósofo está presente, o poeta não aparece” –, Antonio Cicero, ainda que salientando ser Nietzsche um “grande pensador”, hesita em mantê-lo no âmbito da filosofia. Um fato curioso, indiciador de uma titubeação entre o excesso cometido e sua autocrítica, merece ser levado em conta. Na edição impressa da revista para qual a entrevista foi dada, a passagem que segue imediatamente à atrelagem da loucura ao desguarnecimento das fronteiras entre poesia e filosofia no filósofo-poeta alemão diz que: “Toda filosofia é pensamento, mas nem todo pensamento é filosofia. Nietzsche é um grande pensador e está na moda, mas a verdade é que, ao contrário do que Deleuze afirmou, o pensamento dele não é nem sistemático, nem consistente, para que ele possa ser considerado um grande filósofo. Embora tenha grandes intuições, Nietzsche frequentemente se contradiz, pois é um híbrido de poeta e artista”. No dia da postagem em seu blog, tal passagem é mantida exatamente igual a quando foi publicada na revista *Filosofia*, ou seja, se, por um lado, a grandeza do pensador está assegurada, por outro, gradativamente, Cicero o vai retirando da esfera filosófica. Começando com uma tática de depreciação ao afirmar que Nietzsche é um pensador que “está na moda”, ou seja, que a grandeza filosófica que lhe é atribuída é passageira, Cicero segue dizendo que Nietzsche não pode “ser considerado um grande filósofo”. Disso, poderia ser inferido que, ainda que não grande, ele, pelo menos, permaneceria enquanto filósofo. Logo em seguida, entretanto, atrelando Nietzsche exclusivamente ao âmbito da arte e da poesia, ele o expulsa definitivamente, enquanto filósofo, da cidade filosófica: “Embora tenha grandes intuições, Nietzsche frequentemente se contradiz, pois é um híbrido de poeta e artista”. O fato curioso é que, mostrando simultaneamente a titubeação e uma autocrítica em relação ao excesso cometido, três dias após a postagem, quando fui reler a entrevista, tal passagem havia sido alterada: no lugar de “poeta e artista”, o mais esperado “poeta e filósofo”. Dessa maneira, enquanto filósofo, Nietzsche, se não com grandeza, retorna, pelo menos, à cidade filosófica.

Não é apenas em entrevistas que a oposição entre poesia e filosofia se realiza desde o paradigma da antinomia entre o concreto e o abstrato. Ao fim, por exemplo, do ensaio “Poesia e filosofia”, mantendo tal dicotomia, ele não deixa margens para ambiguidades: a poesia “constitui a afirmação radical e imanente do mundo fenomenal, aleatório, finito”. Num texto homônimo, publicado na *Folha de S. Paulo*, considerou “um erro” tanto para a poesia quanto para a filosofia qualquer tentativa de apagamento das fronteiras entre elas e, há mais tempo, numa entrevista a Nonato Gurgel, afirmou que os textos que, em algum grau, realizam indiscernibilidades entre esses polos do pensamento são “teorias literárias pseudo que resultam em péssima poesia e pior filosofia”. Esse *a priori*, que estabelece obrigatoriamente uma faixa de segregação entre poesia e filosofia, não me parece combinar com seu pensamento acerca de nosso momento pós-vanguardista ou “supermoderno” ou do “agoral”: “Aprendemos, de uma vez por todas, não ser possível determinar nem a necessidade nem a impossibilidade – em princípio – de que a poesia empregue qualquer forma concebível. Abriu-se para ela a perspectiva de uma infinidade de caminhos possíveis, porém contingentes”. Além disso, tal *a priori* combina muito menos com o pensamento inerente à sua poesia. Levando em conta que ele termina o ensaio citado dizendo que a filosofia “é o núcleo do empreendimento moderno de crítica radical e sistemática das ilusões e das ideologias que pretendem congelar ou cercear a vida e, conseqüentemente, congelar e cercear a própria poesia”, parece-me que, sendo o nosso tempo o que abre para a poesia e para o pensamento “uma infinidade de caminhos possíveis”, tomar partido *a priori* da oposição necessária entre poesia e filosofia, entendendo qualquer tentativa de indiscernibilidade entre elas como um “erro”, não deixa de ser um modo de pretender “congelar ou cercear a vida e, conseqüentemente, congelar e cercear a própria poesia”. Indo contra seu pensamento mais radical, tal postura, que eclode não só, mas, sobretudo, em entrevistas, não deixa de ser um modo de, colocando uma determinação no lugar do indeterminado, não levar às últimas conseqüências a filosofia enquanto “crítica radical e sistemática”.

Se a grandeza de sua poesia acata a afirmação incondicional de tudo o que é contingente, realizando desde aí alguns de seus mais belos poemas, não menos incondicional é a afirmação explícita ou implícita de conceitos ou imagens conceituais reveladoras do não fenomenal, do não aleatório, do não finito. Em alguns de seus mais belos poemas, à maneira de fundamentação do pensamento, também aparecem o caos, a abertura, o ilimita-

do, o infinito, a imortalidade, o incorporal, o impessoal, o indeterminado, o informe, o incerto, o infundado, o breu, o desamarrado, o esquecimento, o mistério, a imensidão, o vão, a verdade, a não identidade, a escuridão, o abismo, o anônimo, a dissolução, o desamparo, o nunca dado, o inacessível, a intensidade, a imortalidade, o não ser, o extemporâneo e, mesmo, o nada e o absoluto. Explícita ou implicitamente, os mais belos poemas de Antonio Cicero estão no ponto exato de conversibilidade de uma dessas colunas conceituais na outra, que as faz indiscerníveis na possibilidade de elogio de uma justamente pela necessidade simultânea da outra. Se o estabelecimento de uma regra para a separação entre poesia e filosofia, e, com ela, a entre o contingente e o absoluto, é, às vezes, teoricamente encampada para demarcar uma fronteira entre esses dois modos de pensamento, seus poemas, de grande pegada filosófica, no que tange tal relação, são mais abertos do que parte de sua reflexão exclusivamente teórica. Eles apontam para uma restrição que, desde sua própria poesia, pode ser flagrada em alguns momentos de seu pensamento filosófico ou teórico.

Depois de haver colocado em *Verdade tropical* que “*O mundo desde o fim* [é] um dos maiores acontecimentos intelectuais do final do milênio no Brasil” e de escrever muito elogiosamente em seu *blog* sobre os ensaios de Cicero, ressaltando que, entre as manifestações culturais recentes, são o que mais lhe interessa, mais até do que “Roberta Sá, Maria Rita, Mariana Aydar, Vanessa da Mata, Marisa Monte e Adriana Calcanhotto. E do que de *Dois filhos de Francisco* ou mesmo de *Saneamento básico*. Mais do que dos três discos do +2. Mais do que *Bendito fruto*”, acrescentando ainda que *O mundo desde o fim* “não foi enfrentado”, é curioso que, ao término de seu texto, sem estender o que está pensando e, portanto, deixando-nos com um enigma instigante, Caetano Veloso declare: “Por que não falo da poesia de Cicero? Talvez porque ela seja mais forte do que a sua filosofia e eu não me sinto nunca à vontade para falar de poesia”. Não sei o que Caetano está querendo dizer quando indica que, apesar do pensamento do filósofo em questão ser grandioso, “talvez” sua poesia seja ainda “mais forte” do que ele. Quanto a mim, parece-me que a possibilidade da força maior de sua poesia – se é que, de fato, existe – “talvez” se dê por assegurar um fundamento negativo que torna a atualização, contingencial e possível, admirável (inclusive a realizada por ela do acatamento do filosófico pelo poético), com maior abertura do que sua realização teórica; esta, se também o resguarda de modo exemplar, em alguns momentos, mais nas entrevistas, diminui a imensidão do negativo propiciador da liberdade infinita do pensamento ao excluir, prévia e pe-

remptoriamente, a chance de tal encontro também a partir das realizações teóricas ou filosóficas, ainda que não suas.

No que tange a esse assunto, o ensaio “Proteu”, de *Finalidades sem fim*, que pode ser lido como uma excelente crítica de um dos grandes e mais filosóficos poemas de Antonio Cicero, “Prólogo” (do mesmo modo que, obviamente, do poema homônimo de *A cidade e os livros*), ocupa um lugar peculiar na reflexão do filósofo, indicando, talvez, certa virada de pensamento que esteja ocorrendo e ainda será desdobrada. Além de ter sido o único ensaio inteiramente inédito ao sair o livro, seu próprio autor me contou que foi o último a ser escrito daquele livro. Nele, seguindo indicações, sobretudo, de Platão e Aristóteles, há o estabelecimento de duas tradições no mundo grego: por um lado, vinda de Orfeu e Museu, com consequências então misteriosas e proféticas, a que atravessa os poetas, entre eles, Homero, Hesíodo e Simônides, passa por Anaximandro, Tales, Heráclito, Empédocles e os fisiólogos de modo geral, salvo os eleatas, e chega aos sofistas, a tradição que gerou aproximações entre poesia e filosofia; por outro, segundo ele, antagonista ou antitética àquela, a tradição vinda de Platão, que, ligando-se a Parmênides, estabeleceria a “antiga rixa entre poesia e filosofia”. A posição tomada pelo ensaio é inteiramente inclinada à tradição poético-filosófica, fazendo, através dela, uma belíssima leitura dos mitos relativos ao rio Oceano e a Proteu (etimologicamente, este nome próprio quer dizer o primeiro de todos) que levam suas águas a fluir de Homero e Hesíodo a Anaximandro, Heráclito e Tales: toda uma tradição que pensa a origem informe ou o princípio gerador do múltiplo em uma encruzilhada com a aparência da forma originada e na qual, “por uma espécie de conversibilidade mítica, o fato de que Proteu assuma o aspecto de todas as coisas representa também o fato de que todas as coisas sejam aspectos de Proteu”.

Nesse movimento, um dos lugares de maior destaque é dado a Anaximandro com a criação do termo *ápeiron*, o indeterminado (infinito, ilimitado, indefinido) que se coloca como princípio absoluto de tudo o que é determinado, que dele provém e para ele retorna. O *ápeiron* é um dos desdobramentos filosóficos da imagem do rio Oceano, anteriormente utilizada por Homero, e significa o caráter negativo do princípio absoluto que leva o fluir a tudo o que existe. Transformando a imagem homérica em conceito filosófico, Anaximandro poderia ser lido, quanto a esse aspecto da manifestação do fundamento negativo, como um radicalizador do poeta de Quios. Ao contrário do modo pelo qual nesse texto Cicero aborda Platão, “para Anaximandro, o *ápeiron*, o absoluto negativo, é correlato à multiplicação irrestrita

de ideias e formas, das quais nenhuma pode, entretanto, almejar o lugar do absoluto”. No que diz respeito à relação entre poesia e filosofia, quaisquer ideias e formas desses encontros e desencontros estão abertas à multiplicação irrestrita e não podem ocupar o lugar da pura abertura, fazendo com que, tanto a exclusão entre ambas quanto as possíveis indiscernibilidades entre elas sejam contingenciais, passíveis de efetuação, aspectos fragmentários e passageiros que eclodem momentaneamente do indeterminado, manifestando-o enquanto tal, para retornar a ele, de acordo com as necessidades históricas, pessoais e da criação do pensamento. Pela parte citada, o “erro” seria colocar qualquer possibilidade (seja a da obrigatoriedade do diferendo, seja a da necessidade exclusiva do desguarnecimento das fronteiras) enquanto absoluta, vedando a abertura do negativo.

Em “Proteu”, metamorfoseando-se como o deus do mito, Antonio Cicero, antes de parecer “um palco microscópico em que se representa a velha rixa entre poesia e filosofia”, se assemelha mais a um palco macroscópico em que se representa o velho casamento entre poesia e filosofia, fazendo com que possibilidades de seu pensamento teórico se coloquem em harmonia com possibilidades de seu pensamento poético. Se, no ensaio, é dito que, pela preservação intensiva da abertura negativa do indeterminado, “Anaximandro é mais moderno que Platão e que só na época moderna viríamos a compreender que a razão é pura crítica, pura negatividade, pura dialética, que – outro paradoxo – resulta construtiva exatamente quando livre para produzir e para destruir todos os discursos, todas as pretensas e contraditórias verdades”, Antonio Cicero toma partido da tradição poético-filosófica que não coloca nenhum determinado no lugar do absoluto. Parece-me que, assim, com essa razão poética da modernidade, herdeira das águas homéricas e hesiódicas, herdeira das águas de Tales, Heráclito e Crátilo, herdeira do *ápeiron* de Anaximandro, acatando a possibilidade da fusão entre o poético e o filosófico, seu pensamento filosófico se torna, então, tão forte quanto seus poemas, harmonizando-se mais e melhor com eles. Agora, a partir de Antonio Cicero, desde esse fundamento negativo que tudo liquefaz, talvez se possa dizer da escrita filosófica, do filosofema, o mesmo que ele escreve sobre o poema: “O poema jamais olvida, no fluxo de sua cintilante superfície significativa, morfológica, sintática, melódica, rítmica, e de suas submersas correntes semânticas, a natureza líquida de todas as coisas, principalmente a sua própria natureza líquida. Toda forma consiste num momento estancado e preservado do movimento do qual provém. Também o poema é uma forma, mas uma forma que porta em si a marca-d’água do movimento. Ela

reflete no seu próprio ser o movimento originário. O poema é a forma que incorpora em si o seu oposto, isto é, o ápeiron, que é a poesia. Cada vez que o lemos, ele se torna diferente não só do que era na leitura anterior, mas de si próprio no exato instante em que o estamos a ler: Proteu nos braços de Eidoteia”.



# CAIO MEIRA: O AVENTUREIRO DO OCO (OU A SOMATOPOESIA DE CAIO MEIRA)<sup>1</sup>

O gesto cabralino de começar sua poesia reunida pelo fim (pelo livro inédito) e terminá-la pelo início (ou seja, pelo primeiro livro), talvez indique, para além do desejo de visibilidade imediata do mais recente, que o começo da poesia é sempre agora e que, nesse agora, a borrar a possibilidade de uma leitura cronologicamente evolutiva dos livros, começo e fim se reúnem. No agora da leitura, começo e fim se reúnem tanto em *Romance* (o mais atual, de 2013) quanto em *No oco da mão* (o livro de estreia, de 1993), como também nos intermediários *Corpo solo* (de 1998) e *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer* (de 2003). Começo e fim se reúnem, portanto, a cada momento de *Romance (e poesia anterior: 1993-2013)*. Começo e fim se reúnem fazendo com que o primeiro livro seja o último e este, aquele. Começo e fim se reúnem do mesmo modo que se poderia dizer – como de fato é dito em “um beijo”, do livro inédito – que tal poesia é “sem fim nem começo”, “desabriga[da], solidamente, de qualquer fim e qualquer começo”. Isso não significa que não haja transformações significativas de um livro a outro – como elas poderiam não existir em uma poética do movimento, que ruma desde sempre em direção ao desconhecido, ao estranho, ao estrangeiro, buscando o extremo possível a que pode chegar? –, mas, muito pelo contrário, que o passado só aparece subposto ao presente (ou riscado por ele) e que o presente se mostra apenas sustentado pela espessura de um passado cuja presença se faz pela força do encobrimento ou do adiamento. Para Caio Meira, o presente enquanto o instante é o tempo da poesia, o tempo do qual nunca se sai, o tempo que insiste em permanecer, o tempo que persiste em sua resistência, o tempo que persevera em retornar (no primeiro poema da poesia reunida, “um abraço”, podemos ler: “por poucos instantes”, “parcos segundos”, “por míseros instantes”, “um pequeno lapso de tempo, dois ou

1 Este ensaio se utiliza de passagens de “Uma poética da permeabilidade” [publicado em *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*, pela editora Azougue, em 2007], retira dele o que hoje me parece um pouco excessivo e segue por caminhos mais amplos e inteiramente novos, instigado, sobretudo, por esta reunião de poemas com a qual o poeta agora nos presentia. Não apenas pelo seu tamanho bem maior do que o anterior, mesmo com as apropriações diretas que aqui se repetem, é um texto completamente novo.

três segundos”); apesar disso, o instante, nunca coincide com o tempo cronológico nem consigo mesmo (o mesmo poema citado anteriormente entre parênteses fala em “um espaço de tempo incomensurável”, “nada durou em matéria de tempo cronológico”, acrescentando ainda que é esse nada de duração do tempo cronológico que “insiste ainda agora, aqui”, no poema). Abrupto, o instante é, simultaneamente, a interrupção com o passado, com o futuro e consigo, a interrupção de toda e qualquer continuidade possível, o rasgo do e no que diferencialmente se precipita para que ecloda, no poema, o incomensurável não cronológico do tempo.

Se a poesia reunida, alternando-os, interrompe o começo com o fim e o fim com o começo, se a poesia reunida interrompe igualmente o que vai de um livro a outro e pelo meio de um mesmo livro e de um mesmo poema, e se a interrupção, ao contrário de imobilidade, é dinamismo, é para Caio Meira assumir a interrupção como o efeito da falta na qual o poeta se coloca e como o motor do poético. Tal gesto interruptivo da poética em questão tensionar-se-ia com uma conquista gradual e cada vez maior de uma escrita do fluxo e de fôlego largo, não existisse, mesmo aí, o privilégio de um “entrefôlego” a recobrar intervalos no fluxo e no fôlego pleiteados. Nesse ritmo de “entrefôlegos”, a perplexidade vem do entre: “acordo e durmo entre membranas impalpáveis”, “entre uma linha e outra”, “entre o chão e o aro”, “entre o olhar e o aceno”, “entre a noite e a manhã”... O “entre” se espalha por inúmeros poemas, gerando uma verdadeira poética do “entre”: entre um sentido e outro, “coisas sem sentido que me compõem”. O “sem sentido” dessa poesia, oposto ao do tédio ou do desespero, é exatamente aquele que, pela disponibilidade inclassificável da inconsistência da falta, nos mostra que, com o interruptivo a nos fazer permanecer no entre, tudo está em suspensão, sempre por se fazer, que todo sentido é uma ficcionalização (“romance”) ou uma poetização, necessariamente provisória, a ser interrompida, cabendo ao poeta (e ao leitor), nesse entre, deslocalizar o localizado, desidentificar o identitário, desobjetificar o que há de objeto, recobrar o não sentido onde os sentidos são predominantes. Nesse entre, nada está dado como solidificado, constituído, apropriável; nele, lugar dos ornitorrincos selvagens da linguagem, ocorre justamente toda e qualquer possibilidade indomesticável de produção, uma espécie de ponto zero ativo da criação, cuja obra, cuja individuação, seria, doravante, sempre reconhecida como interina, contingente, móvel, como algo que, sujeitando-se à ação do entre, pode até dar – a um ou outro leitor desacostumado com a poesia – a ilusão de se superpor ao espaço aberto pelo entre, de encobrir a falta. A poesia seria, então, exata-

mente o retorno desse suposto encobrimento à ação interruptora do entre, a possibilidade de descobrimento para que, na obra, a falta possa, por fim, comparecer.

Nem seria preciso dizer que a falta não é exclusividade de poetas, mas é por ela que a poesia “vaza”, já que o poeta “percebe e cultiva” tal falta tirando dela suas experiências, na justa medida em que ela é a paragem necessária à linguagem, ao pensamento e ao corpo com seus afetos poéticos, que faz nascer o que se distingue. Estar próximo da falta por onde a poesia vaza desde o vazio daquele que lida radicalmente com ela, empenhando-se nela e causando uma inopinada frenagem em tudo o que nos quer fixar no já conhecido e experimentado (inclusive nos poemas já feitos e em suas leituras estabelecidas), é a estranha ética do poeta, a torná-lo estrangeiro, insólito, ainda que em sua própria cidade. Em entrevista concedida em 2002 ao saudoso Rodrigo de Souza Leão, o poeta afirma: “Para mim, ao contrário, a poesia vem de uma fissura, uma rachadura, de algo que ele [o poeta] não tem e que não terá jamais. Como epígrafe aos nove poemas de ‘prosa do chão’, utilizo uma frase do conto-depoimento ‘The Crack-up’ de F.S. Fitzgerald: ‘há várias maneiras de um homem rachar’. O poeta é um homem rachado, fissurado, e a poesia vaza por essa rachadura. Escolher a poesia, ou ser escolhido por ela, implica abraçar um funcionamento distinto, poder-se-ia dizer anormal. O poeta é aquele que busca não funcionar de acordo com modelos preestabelecidos. Ele inventa um funcionamento próprio, que invariavelmente parece aos demais como bizarro, heterodoxo. Quem convive com a poesia, quem existe em função da poesia, percebe e cultiva essa rachadura, tirando dela as experiências que estão na base de sua escrita. Veja-se Artaud, por exemplo, que soube vasculhar como poucos essa fissura, tateando os limites entre sanidade e insanidade; ou o próprio Fitzgerald, que coloca a descoberta de sua condição de rachado, ‘prematuramente rachado’, como o ponto nevrálgico de toda a sua vida. Depois de rachado, não só o homem não é mais o mesmo, mas todo o mundo e a própria vida não são mais os mesmos. Todas as coisas do mundo passam a ter funções e valores diferentes e se mostram de maneira distinta para quem rachou e conseguiu manter-se suficientemente inteiro para não soçobrar na loucura. Por isso, há várias maneiras de um homem rachar. A convivência com a própria fissura dá a medida e o valor de uma poética”.

Antes de tal entrevista, como uma anúncio de tudo que virá pela frente ou, na ambiguidade anticronológica da organização, como uma participação de tudo que virá no futuro que, então percorrido, está atrás de nós, ou

de um passado a que, caminhando para frente, gradativamente chegamos, de acordo com o poema de abertura do primeiro livro escrito, essa poética da interrupção a partir do rasgo ou da falta por onde a poesia vaza pode ser lida como uma poética do “nascimento da palavra/ justa no espaço/ do oco da mão”. Uma definição então emerge: poeta é aquele que, percebendo e cultivando a falta, deixa nascer “a palavra/ justa no espaço/ do oco da mão”. Corroborando a entrevista, na medida em que é da mão, o espaço oco é do ser humano, ou, no caso, mais precisamente, do poeta; a surpresa é que, com a força do *enjambement* do segundo para o terceiro verso da passagem citada, se lido em prosa o espaço oco se refere, como dito, à mão ou ao ser humano ou ao poeta, mas, se lido em verso, ou seja, se lida a interrupção, obrigatória por ter sido criada, do segundo verso para o terceiro, o nascimento da palavra justa se dá no espaço aberto enquanto o oco que existe no mundo. A palavra justa eclode do oco que acolhe a linguagem em seu constante nascimento e, conseqüentemente, o poeta em sua relação consigo e com o espaço em que ele e tudo que o circunda está, unificando, em algum grau, mundo e homem. É bem verdade que tal unificação se dá exatamente pela fratura. O poeta pode fazer as palavras justas nascerem porque experimenta e promove na linguagem o oco que, constituindo-o e o mundo, também constitui todos nós. E o poeta é o aventureiro do oco; o poeta é aquele que nos mostra haver um princípio de cavidade em cada um de nós. Nos versos iniciais do poema “velocidades para o passeio público”, de *Corpo solo*, não restam dúvidas de que, ainda que com dificuldades, o poeta se coloca nas brechas do mundo: “passo espremido entre paisagens, fibras de aço, dobra de carne,/ embalagens de plástico,/ entre rostos, jeitos, por bibliotecas de olhos, dentes e dedos [...]”. Na última estrofe do poema, entretanto, a ambigüidade sintática nos obriga a ler as “rachaduras” como compositoras, indistintamente, sem que se possa decidir, tanto do poeta quanto do cimento: “[...] deito-me panorama sobre o cimento, com rachaduras, com as/ fintas, traçado de relentos [...]”. Certamente, o poeta “desoculta intervalos”, possui um conhecimento – de poeta – que sabe que “uma fratura revela o raro, a centelha”.

A importância da poesia vem exatamente do fato de a rachadura, de a abertura para as transformações que mostram a precariedade de toda e qualquer existência, de toda e qualquer positividade, ser na maior parte das vezes percebida como pequena, quase imperceptível, de termos de passar por ela espremidos, apalpando-a, cultivando-a, alargando-a minimamente na proporção, nunca conhecida *a priori*, de nossas capacidades. Isso, se quisermos confirmar uma maleabilidade maior da(s) (nossas) vida(s), provinda

diretamente de sua folga, a minar a crença geral nos sentidos definidos, definitivos e estáveis, quaisquer que sejam. Garantindo a falta, a poesia realiza um arrastão nos sentidos estabelecidos pelas leis do mundo, interrompendo-os. Tal gesto interruptivo pode ser flagrado por toda a obra, como, por exemplo, a partir do título de um de seus livros, *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, uma deformação de uma frase de Rimbaud. Em nove de novembro de 1891, dois dias antes de sua morte, delirando, ele dita uma mensagem para sua irmã endereçá-la ao diretor dos transportes marítimos, pedindo-lhe trabalho. Dizendo-o impotente e infeliz, a carta comunica que ele já não pode encontrar absolutamente nenhum tipo de serviço, fato que “o primeiro cão na rua confirmará”. Em Rimbaud, Caio Meira encontra o cão que poderia confirmar o estado moribundo do poeta. O que diz, entretanto, o cachorro de Caio Meira? No poema “entre fôlegos de um basqueteiro solitário”, que termina com a frase que, na confluência com Rimbaud, intitula o livro, com poucos latidos, o cachorro, na tradução do poeta, poderia responder a pergunta que interessaria ao “tabloide inglês”: “qual o sentido da vida?”. Para quem é composto por coisas sem sentido, não é, evidentemente, isso o que importa. No poema seguinte, “... mas prefiro ficar calado”, dialogando direta e firmemente com o título do livro trazido à tona no escrito anterior, o enunciador do poema, ao invés de assegurar o sentido da vida, que o primeiro cachorro na rua poderia dizer, afirma preferir ficar calado. Dito de outra maneira: o título se refere a coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer a respeito do sentido da vida, mas prefere ficar calado. A todo e qualquer custo, é preciso calar o sentido dos tabloides, ingleses, brasileiros ou outros. Em um dos poemas de *Romance*, o livro novo, a passagem é retomada, de modo a dar um desdobramento explicativo a não deixar hesitações e a extinguir metáforas. Nesse livro, nem mais o cachorro pode indicar qualquer caminho ou o sentido da vida: “[...] Como não pude identificar, / na palma da mão, nenhuma configuração / prévia, nenhum mapa, sei que nem mesmo / um cachorro poderá indicar o caminho”. Nenhuma configuração prévia, nenhum mapa e nenhum caminho de antemão percorrido cabem na palma da mão; nela, apenas o espaço oco em que nasce a palavra justa do poeta, ou o latido intraduzível e sem sentido (ao menos humano) do cachorro. Solidificadas, as coisas pesam demais; com sentidos assegurados, a suposta clareza é completo embaçamento – vida já não se revela, antes, se apaga. Precisa-se, então, escutar uma “acústica de silêncios”, que levará as coisas e as pessoas com os sentidos estanques de suas individualizações aos “vetores de força” que se esparramam por uma dinâmica de vazio. Em sua

coluna vertebral, em seus supostos eixos, o sujeito e as coisas são constantemente deslocados até se perderem, e, na perdição, experimenta-se a exclamação, a perplexidade anterior ao sentido, às determinações das coisas e aos indivíduos – vida. Nela, o poeta se encontra “inapelavelmente nu”.

Assim como o desse novo cão, o trabalho do poeta não é dizer o sentido da vida, mas flagrar o não lugar de eclosão ou a passagem ou a interrupção de todo e qualquer sentido, a deixar o sem sentido da vida aparecer, a encruzilhada de um sentido com o não sentido, de uma individuação com o ponto de indiferença ou de inindividuação. Devorando o cão de Rimbaud, o cachorro de Caio Meira se transforma no *perro* poético por excelência, aquele que, ao invés de dizer o sentido da vida, consegue uma imediação com vida na imediaticidade da encruzilhada de seu não sentido com todo e qualquer sentido possível de a ela ser outorgado, na imediaticidade da encruzilhada da não individuação com toda e qualquer individuação passível de vir a existir, levando um Rimbaud agonizante a um outro e outros em constantes nascimentos. Pela “sintaxe do motim” e por “tudo o que viola a trava dos sentidos”, os poemas de Caio Meira nos obrigam a movimentos de indiscernibilidade entre nós mesmos, a linguagem, o vazio e o mundo. Com a poesia transfiguradora e nevrálgica de Caio Meira, a partir da qual os sentidos estão sempre abertos, escutamos nossa voz de maior perigo – de maior coragem: “não me contagio onde não cabe o volume do meu risco”.

Cada livro, cada poema, cada estrofe, cada bloco, cada frase, cada verso, cada linha de Caio Meira amplia o homem, o mundo e a vida em medidas incalculáveis, fazendo-nos respirar com menos sofreguidão ao dilatar decisivamente os espaços, as aberturas, que nos são inerentes. Transformar os indivíduos em cidades, ventanias, tormentas, maremotos, primaveras ou outonos, eis a experimentação desse poeta que cospe “o pigarro sedentário”. Com extrema fidelidade às rachaduras, “tarde esculpida no rosto”, o poema seguinte a “velocidade para o passeio público”, de *Corpo solo*, afirma, para nosso pasmo, que o poeta, no pacto a que é obrigado – e a que, ratificando-o, deseja ser obrigado –, “assin[a] contrato com o vão”. E, assim, repetidamente: se há “nos alicerces do corpo, o sismo interior”, se o poeta está a “percorrer o limite da implosão”, ele também está “à proa do vácuo absoluto”. Estar simultaneamente na linguagem e na materialidade do mundo dando-se conta, a partir delas, nelas mesmas, do vácuo, explorando-o, assumindo plenamente a responsabilidade de frequentar tal encruzilhada. Causando espantos, o vácuo é o absoluto diante do qual, dentro do qual, na linguagem e na concretude da existência, essa poética quer estar na proa, para

olhá-lo de perto em sua grandeza, para experimentá-lo em sua imensidão, para receber no corpo seu impacto, para estar imerso nele, para dar notícias dele, para lhe dar contornos minimamente consistentes e movediços, para lhe dar algumas arestas, para mostrar uma ou outra de suas rugosidades, de modo a não perdermos a exclamação que, por ele, vestimos.

Tal ponto de partida salientado se faz presente por todos os lugares da respectiva obra, tendo consequências admiráveis. De “velocidades para o passeio público”, na mesma entrevista a Rodrigo de Souza Leão, Caio afirma: “Não só para esse poema, mas para todo o livro, trata-se da experiência do corpo enquanto matéria e superfície em contato com outras matérias e superfícies, explorando as misturas decorrentes, os avizinhamentos, o embaralhamento de limites e fronteiras. Há, sobretudo, uma tentativa de equivocar o limite que separa o corpo da cidade, ampliar esse limite, recuá-lo, e principalmente estar em contato com essa região. Em vez de conhecer os meus limites, quero, ao contrário, desconhecê-los, provocá-los, instigá-los, fazer com que eles não se tornem uma casca ou carapaça entre mim e o mundo, mas, ao contrário, que essa fronteira, que é um pórtico, permaneça permeável e móvel. Talvez ‘velocidades para o passeio público’ seja um de meus poemas em que isso aparece mais radicalmente, pois não há ali nenhum discurso sobre esse limite, isto é, o poema não fala sobre isso, ele apenas se torna a mobilidade dessa fronteira experimentada”. A presença do corpo não pode ser, de fato, nem de longe, subestimada nessa poesia: *No oco da mão* e *Corpo solo* são títulos de dois de seus livros; “Fenomenologia para ereção”, “Epidermática”, “Venéreas”, “Solo para o corpo e o mar” e “dois movimentos para um arrepio” são títulos de partes de seus livros; “um abraço”, “um sorriso”, “um beijo”, “close to the bone”, “entrefôlegos de um basqueteiro solitário”, “ângulos da mão para abrir a onda”, “geografia de um corpo na extensão da areia”, “tarde esculpida no rosto”, “introdução à ciência do afago”, “Poema para os dentes” e “Paisagens para um eletrocardiograma” são títulos de seus poemas; dos dois únicos livros que possuem epígrafes, a de *Corpo solo*, retirada de Edmond Jabès, é “Nous sommes dans nos mains ou em plein océan”, e na de *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, Thoreau afirma: “We are all sculptors and painters, and our material is our flesh and blood and bones”; a epígrafe da parte “Venéreas”, “Non vi si pensa quanto sangue costa”, vem de Dante. A tais menções, deve ser acrescentado que o substantivo mais usado em *Romance (e poesia anterior: 1993-2013)* é exatamente “corpo”, seguido imediatamente de “vida”, indicando o fato de haver uma relação estreita entre ambos os termos.

É fundamental destacar ainda a existência de uma verdadeira somatopoesia na escrita de Caio Meira, que dá a ver, como nenhuma outra existente entre nós, um vocabulário exaustiva e obsessivamente minucioso referente ao corpo: cabelos, dedos, mãos, orelhas, lábios, bocas, cotovelos, pés, punhos, dentes, ombros, bundas, colos, peitos, retinas, pernas, braços, torsos, epidermes, rostos, pescoços, cenhos, tórax, coxas, regos, quadris, peles, narinas, retinas, mamilos, faces, narizes, genitais, ancas, sexos, costas, seios, troncos, membros, cus, pálpebras, paus, pélvis, carnaduras, ombros, axilas, olhos, bocetas, costas, genitais, rugas, quadris, frontes, lábios, bigodes, palmas da mão, pelos, pregas, pentelhos, pulsos, unhas, joelhos, virilhas, umbigos, batatas da perna, solas dos pés, tornozelos, rabos, barbas, barrigas e nádegas são algumas das palavras que, no singular ou no plural, compõem os poemas de Caio Meira. Isso ainda não é tudo; é preciso atravessar a camada externa do corpo, invadir sua pele, atravessar seus poros, passar por entre os orifícios existentes, penetrar o corpo, perscrutando-o, até chegar aos termos que designam suas partes internas, subcutâneas (que, aliás, é mais um termo usado pelo poeta): estômagos, esôfagos, gargantas, jugulares, línguas, carnes, músculos, ossos, articulações, fibras, ileos, sangues, costelas, gengivas, fluidos, tônus, miolos, matérias cavernosas, alvéolos, bofes, secreções sebáceas, condutos, tímpanos, entranhas, vísceras, fígados, biles, corações, válvulas mitrais, cordas vocais, fibras do pescoço, plexos solares, cérebros, tripas, diafragmas, membranas, ouvidos, enzimas, tubos, colos dos fêmures, pâncreas, hérnias de disco, intestinos, salivas, fibrocartilagens, musculaturas, glotes, bolos alimentares, movimentos peristálticos, laringes, colunas vertebrais, apêndices, cervicais, mandíbulas, esporões, pavilhões auriculares, molares, fluxos sanguíneos etc. etc. etc. Muitos outros termos se relacionam diretamente a corpo, como, só para citar alguns, hálitos, gritos, risos, sopros, golfada, descalço etc. etc. etc. Exatamente por lidar com um corpo que é matéria e superfície em esbarro com outras matérias e superfícies que a ele se mesclam, compondo-o e decompondo-o, do corpo, Caio Meira nos oferece, na maior parte das vezes, fragmentos (há exceções, como os poemas em que, sobretudo, os corpos femininos se mostram). Ativos por eles mesmos, fragmentados, solitários, esburacados por todos os lados, envoltos de vazios, os órgãos aqui não se fazem de modo algum organismos, não se unem em um corpo funcional totalizante.

Em *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, exatamente na primeira parte, intitulada significativamente “Epidermática”, o poema “coisas demais”, declarando que o poeta se coloca no “[...] cuidar/ do corpo e

do mundo [...]”, tratando-se, então, de fabricar um remédio resultante do interesse para trazer a saúde à tona, continua: “[...] seja em qualquer/ dos lados da epiderme, seja convertido em fluxo sanguíneo e/ contração muscular, seja uma suspeita, um sussurro entreouvido ou/ pressentido, vindo, em aparente paradoxo, de parte alguma, de um/ ponto vazio, onde não se pode sentar-se, nem mesmo calar [...]”. Em Caio Meira, superfície porosa, a epiderme é a prótese poética por excelência – o poeta dirá “o apêndice” – da permeabilidade e do entrelaçamento imprevisível entre o corpo em disjunção, o poema, a materialidade do mundo e o vazio que lhes é constitutivo (“[...] marcando a passagem do corpo pelo mundo, marcas anotadas/ lembradas, revistadas, e que por serem assim tão preservadas se/ tornam partes efetivas do corpo, apêndices entre o corpo e o/ mundo, órgãos oficiais dos movimentos de felicidade [...]). Para mostrar o pensamento paradoxal de tal poesia da pele enquanto superfície porosa, em que o poema – vazado – é coisa entre coisas, vale escutar suas palavras na entrevista constantemente retomada: “Trata-se de um poema [“velocidades para o passeio público”] superficial, no sentido de não haver ali mais do que a experiência da superfície, do atrito entre as várias camadas de superfícies materiais – mas também imateriais –, umas em contato com as outras [...]. Não há nesse poema nenhuma pretensão de ser mais do que uma experiência dos limites entre o corpo e a cidade, entre o homem e o mundo; de fato, o não dito ali presente, o seu indizível, não é um discurso sobre o limite, mas o próprio limite em movimento”.

Se Caio Meira aplica na página a explosão material de seu vocabulário afetivo transbordante, é justamente para dissolver, em jorro, as coisas palpáveis, os corpos. Transformando tudo o que é sólido, ou, dito de outra maneira, levando-nos da primeira intimidade conquistada através das palavras ordinárias que mediatizam o que parece inabalável de nosso tempo a uma segunda intimidade, maior e muito mais importante, da imediação com os “vetores de força” da vida, o poeta habita e nos faz habitar a mobilidade em que nasce qualquer possibilidade de sentido e individuação, dissolvendo-a sempre na potência dos devires. Nesse constante entre, irreduzível a cada um dos lados, em que o estado das coisas, rarefazendo-se, se desarticula para, por sua vez, rearticular-se em novas possibilidades corporais mais flexíveis e, simultaneamente, se desarticular cada vez mais facilmente, expondo, no mínimo de consistência, uma zona de inconsistência e uma zona de rarefação cada vez mais perceptíveis... Nesse entre constante e irreduzível, em que os rostos se tornam remotos e a anomia eclode à superfície, lançando-a

em plena transmutação, dá-se uma poética da permeabilidade, tornando cada coisa permeável a outras, tornando tudo permeável a tudo, experimentando, com o corpo, com as próteses, com os apêndices, tal permeabilidade.

Com o líquido ou fumaça, diluindo-se, os contornos se desfazem, enquanto que as antigas individualidades, esvaecendo-se, se transformam em novos arranjos, móveis, a acatarem multiplicidades que, pelos esbarros, diluições e metamorfoses, formam blocos de fusões. Aqui, não se sabe dos limites, ou, então, quando – pele – eles existem, são apenas por não se saber “que tipo de limite representa a pele, se me separa da madrugada ou se me une a ela”. Esse deslimite da pele, permeável à madrugada e ao interior do corpo, impossibilitando uma distinção entre o dentro e o fora, entre a altura e a profundidade, entre a “crosta da terra e as enzimas”, entre as “secreções sebáceas e o parapeito da janela”, não deixando saber “se o frio que sinto nesse vidro me pertence ou sou eu que pertenço ao frio ou ao vidro”, compactua com o que também poderia chamar de uma poética do entrelaçamento: “[não sei] se o ponto em que tudo se entrelaça surge apenas para desaparecer”. Entrelaçar para fazer desaparecer os limites individuais. Descobrir rupturas, fraturas, intervalos e rachaduras nas individuações por onde os “vetores de força” possam imediatamente irromper. O poema é um meio para uma experiência que, vital, também o ultrapassa, ou seja, o que interessa é experimentar, no poema, uma das maneiras de construção de um corpo boxeador, de um corpo “pegador” que, como dito na entrevista, através de “um corpo a corpo acalorado com as matérias da vida que se tornarão ou não poemas”, faça a experiência do entrelaçamento, na qual as individualidades desaparecem através do “vão”. Experimentar os corpos, humanos ou não, pouco importa, se desfazendo em permeabilidades, eis a tarefa em questão. Em Caio Meira, a poesia serve à alavancagem de tal experiência que não se reduz ao poema, que, heteronomicamente, quer fazer do poema um meio de uma experimentação vital.

Um dos poemas exemplares em sua realização enquanto prótese ou apêndice a mostrar em sua superfície “o atrito entre as várias camadas de superfícies materiais [e] também imateriais” é, seguindo a belíssima expressão derivada de Henry David Thoreau, “close to the bone”, que poderia ser traduzida por algo como “à beira dos ossos” ou “colado ao tutano”. Vale lembrar que a epígrafe do livro no qual tal poema se insere também provém do escritor americano, que, em *Walden*, afirma: “We are all sculptors and painters, and our material is our own flesh and blood and bones” [“Somos todos escultores e pintores, e nossa matéria é nossa própria carne e sangue e ossos”]:

## CLOSE TO THE BONE

acordo e durmo debaixo da pele, sobre a crosta da terra, com camadas de cidade enterradas

movimento películas e superfícies entre outras películas e superfícies quando saio à rua, ou quando me encosto no parapeito desta janela que se despede da noite

acordo e durmo entre membranas impalpáveis, com enzimas, autorregulações e imponderáveis combustões

metabolizo rostos e teorias em meio à confusão de lembranças despropositadas, entre secreções sebáceas, tubos, alvéolos e histórias acumuladas

por vezes sinto esse torvelinho dentro da barriga, e não sei se é fome ou lembrança de fome, ou se são movimentos espontâneos da voracidade do vazio

nem sei que tipo de limite representa a pele, se me separa da madrugada ou me une a ela

se o frio que sinto nesse vidro me pertence ou sou eu que pertenço ao frio ou ao vidro, ou se esse ponto que tudo se entrelaça surge apenas para desaparecer

sei apenas que sou permeável a esta manhã que desaba seus vermelhos por prédios e morros, por muros e árvores.

A poética do entre é uma das misturas, da permeabilidade, do entrelaçamento, que nos abre uma potência de indiscernibilidade com tudo o que há. Misturas e permeabilidades que, através de seus segredos, nos entrelaçam à multiplicidade do que existe criando um acontecimento unívoco na imanência poética de vida. Se tudo o que faz mal à vida cabe na poesia, é para que, digerido, fortifique-se em uma nova saúde. Na respectiva poesia, essa nova saúde, ainda que frágil por conta de seu tempo, é conquistada por uma poética da mistura: “se decidirem que a vida faz mal à vida e o mundo estiver por um fio, pelo menos deixem-me perpetuar o segredo de algumas misturas”.

Nessa poética de “entrefôlegos”, da indiscernibilidade, das permeabilidades, do entrelaçamento, há de se falar da transmutação das palavras, das

coisas, das pessoas, em que se manifesta a transformação do corpo em instabilidades sísmicas que, implodindo-o, agindo por conta própria, apagando separações nas próteses ou apêndices criados, tudo recriam, misturadamente. A cada instante, realizando a experiência dos limites em movimento, ou dos deslimites, dos embaralhamentos, na qual a superfície material descobre suas intensidades imateriais, o poeta, não sendo mais uma individualidade, não para de nascer: ora ele entra num devir Marilyn Monroe (“a terceira morte de m.m.”), ora num devir Billie Holliday (“gardênia para Eleanor”), ora num devir Emily Dickinson (“the odd lady”) ou em qualquer outro, transformando todo nome próprio em apelido, pelo qual parcial e provisoriamente pode ser chamado. Um dos mais fascinantes devires-femininos que conheço na história da poesia brasileira, um daqueles que revelam porque a poética em questão conhece as mulheres como poucas, “a terceira morte de m.m.” (bem como os outros dois) me faz duvidar de que o poema tenha sido escrito tanto por Caio Meira quanto por Marilyn Monroe – mais uma vez, é no entre Caio Meira e Marilyn Monroe, no entrelaçamento que lhes é permeável, no duplo movimento de negação em que Caio Meira é negado por Marilyn Monroe e esta por aquele, fabricante de um artista imperceptível que insiste em comparecer no movimento de criação poética, requerendo, a cada momento, um novo apelido, uma nova personagem, uma nova máscara, que o poema e o poeta podem nascer:

I.

sempre disse, este é um lugar onde me dão tanta grana por um beijo e uma moeda pela alma  
e tudo bem, podem me esbofetear, não será a primeira ou a última vez  
recusei mais de um casamento por dinheiro  
mas venho vendendo todos os meus sorrisos, mesmo os que ainda não tive, ondulações de carne, apertos de músculos  
e deixo me enfiarem a mão sob a saia sem nenhum sobressalto de voz  
olha, eu dou para qualquer um que queira me pagar uma semana de aluguel ou acene com letreiros luminosos  
ainda que levantem dúvidas sobre meu talento  
se não passo de uma criança estúpida, manipulada por todo tipo sem escrúpulos  
ou se de fato há algo de inigualável em minha presença, além é claro do volume da bunda e da angulação dos meus peitos  
mas sobre isso, carrego o argumento imbatível: para mim, tudo é possível

## II.

somente a luz se fixa nas curvas do meu rosto  
o amarelo sobreposto à raiz escura dos cabelos e uma calma recém disposta entre o  
olhar e o aceno  
nenhuma sombra de vômitos, barbitúricos, estimulantes, tranquilizantes, modera-  
dores de apetite, de manchas nos dedos e nos dentes  
nenhum resíduo de insônia, roer de unhas, incontinência urinária, de marcas deixa-  
das pelo peso anônimo dos tantos corpos sobre o meu  
nem lembrança de nomes, pessoas, clínicas, becos e bancos traseiros de automóveis  
ou de quando acordei assustada em cama desconhecida  
agora em meu corpo não cabe mais nada  
a não ser a pele clara, um arrepio de vento, o discreto e proposital franzir de cenho  
e o toque final, incessante indagação  
até quando

## III.

reconheço a crueza no meu corpo desbotado  
agora que a vida me abandona sem barulho  
jornalistas e outros patifes vão dizer amanhã como foi trágica a minha morte e todo  
esse blábláblá  
mal sabem eles  
essa é a mais fácil das aventuras  
duro mesmo foi acordar e continuar vivendo, mal sabem eles  
não veem nenhuma virtude na ignorância  
nem intensidade nas mentiras que contei  
ao diabo com as homenagens, missas e rezas, enfim no rabo as retrospectivas, as  
tiragens especiais, os selos comemorativos  
sempre deixei claro, prefiro o assobio do servente de pedreiro quando atravesso a rua  
de malha colada e sem calcinha  
gostei mais dos caras comuns, rudes e até meio violentos  
no fim das contas, sempre acabava dormindo sozinha, envolta em aroma e pesadelo  
aprendo, diante do corpo esvaziado de toda dor  
trágico foi ter tão cedo vislumbrado um caminho e tê-lo seguido apesar de tudo  
mal sabem eles como foi tranquila esta última decisão, tomada no final da tarde, ao  
sair do banho  
senti que a coisa toda já dera o que tinha de dar  
assim, depois de telefonemas e anotações inúteis em meu diário  
sentei-me na beirada da cama e meio sem querer, soltei a terrível gargalhada

Caio Meira é a assinatura pública de um poeta cujo nome próprio repetidamente se retira, deixando o rastro de sua ausência acatar as máscaras provisórias que a poesia exige lhe emprestar. Os nomes, então, conquistados são os oriundos de algumas dinâmicas da poesia. Como foi salientado pelo filósofo Cláudio Oliveira, o jogo de máscaras que há em Caio Meira absorve, por exemplo, em um mesmo poema, “De como e quando se descobre uma falcatrua”, a invenção de dois poetas, como uma heteronomia anônima, uma heteroanonímia, introduzindo algo de especial, algo de romanesco como o título da poesia reunida não deixa de indicar, dentro de um único escrito que faz habitar em si a tensão de uma dupla alteridade. Há o poema, em prosa, que o escritor escreve, acerca de um “ele”, personagem fictício, e, dentro do poema em prosa, há outro poema, dessa vez em versos, escrito não mais pelo poeta, mas pensado pelo próprio personagem andarilho, enquanto que, no jogo ficcional (“romance”), aguarda a chegada em casa para escrevê-lo. São duas enunciações distintas, dois timbres diferentes, dois sons, duas cores... “De como e quando se descobre uma falcatrua” é um poema de muitos níveis e camadas, mostrando, à nossa frente, o próprio fazer poético como poema.

A duplicidade inerente ao jogo de constante recuo do autor, que, deslizando ininterruptamente para fora do texto, no qual, entretanto, deixa os vestígios de sua ausência, tornando qualquer nome fictício (“romance”) ou poético, pode ser constatada em outro poema em duas partes, intitulado “No vão da madrugada”. Na primeira parte, um *voyeur*, que assume a dicção do poema, vê, pela distância escondida da janela noturna de seu apartamento, uma moradora da frente em sua maior intimidade, supostamente não se sabendo observada. Qual não é nossa surpresa quando, na segunda parte do poema, mudando o ponto de vista, o sujeito da escrita é a própria moça que, com as mesmas palavras e frases da parte anterior, alterando praticamente apenas o gênero dos adjetivos e do outro observado, declara se expor voluntariamente àquele que se acreditava despercebido. Confundindo-se com a potencialidade de uma ambiência ficcional (“romance”), a poesia de Caio Meira, permanecendo no vão, no entre um e outro, se atreve a excelências desse tipo, sem perder as características mais poéticas. O deslocamento provocador das transformações se dá até quando as mesmas palavras são mantidas, de uma parte a outra do poema, em uma superfície aparentemente estanque, mas efetivamente em pleno movimento deslizando; até o que parece estacionado está em altíssima velocidade.

\*

Em *Romance*, o novo livro de Caio Meira, o mesmo pensamento salientado ao longo deste texto governa os poemas, nos quais se pode ler “uma imperativa abertura que irrompeu em cheiro/ de carne [...]” ou “E como o nada vem do nada, do nada/ vêm também as outras coisas [...]”, sendo o nada o mais necessário para se “[...] tentar ser/ mais genuíno e ao mesmo tempo interromper/ um circuito de dependências [...]”. Vinculado à carne e às outras coisas como um modo de abertura para a interrupção dos e nos que são “tão transitório[s] e rea[ais]”, como uma maneira de se alcançar a independência, o nada aparece direta e imediatamente vinculado à mudez irredutível da vida que, por todos os lados, no livro (e em toda obra), ainda que desconhecida, se quer dizer. Vida é muda, como o corpo é mudo: apesar de afirmar que “[...] a coisa toda está mesmo é nas tripas” e de falar “a vida que acaba de pulsar sob minha carne”, no lugar de um sentido que revelasse a totalidade do ser do poeta, no lugar da possibilidade de esse corpo e de essa vida serem ditos, a única franqueza poética possível é a de que “Essa mudez estomacal comprime/ minhas entranhas e se transforma no som mais/ franco que pode emitir meu corpo”, ou “Não consigo mais pronunciar essa palavra/ melancólica, irremediavelmente dissolvida/ dentro do meu corpo”, ou ainda “[...] Esse código, jamais escrito, que não pode/ nem mesmo ser pronunciado, está doravante/ gravado nas fibras do meu corpo”, ou ainda, incansavelmente, “[...] Tento segurar/ um lápis entre os dentes, na vã esperança/ de transmitir ao corpo estas últimas vibrações”.

Do corpo e para o corpo, o trânsito das palavras dizíveis está interrompido, a ponte entre a linguagem e o corpo parece estar partida, dando a entender que a vida que o corpo resguarda é exatamente a que, desde o corpo, não se pode dizer, colocando-nos numa zona de mutismo, ou de sons inarticulados, ruídos, que, rebelde a toda e qualquer apreensão conceitual ou imagética, rebelde a tudo o que diz respeito à linguagem articulada, nunca pode ser completamente ultrapassada nem totalizada. No não sentido do corpo, no ser francamente emudecido e singular do corpo, no ser corpo, em nossa face mais obscura, anárquica e incontrolável, nessa solidão que teima em comparecer, apesar da linguagem (ou talvez com ela e por ela), o poeta se encontra “inapelavelmente nu”. Com a fala não lhe sendo congênita (mas cuja aprendizagem está presente nele como possibilidade a vir a se realizar culturalmente), o corpo não emite nem pronuncia palavras, que nele

se dissolvem irremediavelmente; tudo o que se grava nas fibras do corpo é o jamais escrito, o impronunciável. Quando muito, o incognoscível que é “sentido pelo corpo”, o incognoscível que é o corpo, é “[...] transmitido pelos meios/ elétricos e químicos ao lugar em que se dá/ a geração destas palavras, em que brotam as ideias/ que se armazenam e perduram no meu corpo [...]”. Ainda que provindas do corpo, mas já diferenciadas dele na transmissão repleta de curtos-circuitos ao lugar em que se dá o nascimento das palavras justas, elas tentam a tradução, digo, a traição necessária, sabendo que, delas, o corpo resguarda apenas as ideias, o inatingível da pura potencialidade da fala, mas não a fala mesma, que, no corpo, emudece. A relação entre corpo e linguagem se estabelece, assim, como uma realizada entre dois foras, que se esbarram a partir da exterioridade de seus limites, mas, por mais que se afetem mutuamente, cada um empurrando o outro para não se sabe onde, eles se mantêm, um para o outro, inatingíveis. O que um consegue atingir do outro é o puro inatingível que se mantêm, asseguradamente, inatingível.

Desde a mudez corporal ou de seus puros ruídos inarticulados, desde a mudez da vida, o nada, por analogia, é comparado, por exemplo, à “boceta”, sua “forma encarnada”. Dizer, de diversos modos, a “forma encarnada” do nada (ou a “desmesura encorpando o vazio”) e suas possíveis consequências é o esforço maior empreendido por uma poética que, em suas próteses, em seus “apêndices”, em seus poemas, quer, a todo instante, dizer vida, sabendo que “[...] A vida/ deve, afinal, defender a vida [...]”, porque “[...] a vida dentro/ e fora de mim, no meio do caminho da minha/ vida, de pau duro a vida vive dentro de mim”. Constatando que “[...] A vida não vem mais até mim, para lançar seus desafios. Sou eu quem deve/ ir atrás da vida, desentocá-la de seus refúgios”, a tarefa maior do poeta é defender, portanto, a vida, que pulsa sob e sobre a carne, por dentro e por fora dela. A vida pulsa por todos os cantos e no poema que, prótese, apêndice, é a indiscernibilidade entre o dentro e o fora do corpo e da escrita. Para desentocar a vida de seus refúgios, a palavra do poeta é a que acata a mudez ou o inescritível ou o impronunciável do corporal e do material de vida (ou seus sons inarticulados) sem poder apreender o corpo em palavras, trabalhando para favorecê-lo em sua inapreensibilidade, em sua incorporeidade, em sua imaterialidade. O poeta coloca-se, mais uma vez, num entre necessário: “[...] indo e vindo entre o que você tem de matéria e o imaterial que infla sua carne”. O saber do poeta revela que nós somos compostos desse ir e vir entre o material ou corporal ou indizível (alógico) que somos e o imaterial ou incorporeal que, na linguagem, também somos, sem podermos abrir mão de um nem de outro, sem

que, entre o bio-a-lógico e o linguageiro, haja o assujeitamento de um suposto polo (qualquer que seja) pelo outro determinado como inferior.

Fraturados, experimentando a falta do que em nós é primordial, a ferida que não pode ser cicatrizada, a lacuna que não pode ser preenchida, vivemos, na frequência dessa disjunção, lidando com essa desarticulação. Vivemos na impossibilidade de dizer (ou de saber) quem somos: pensando o corpo como essa poesia o pensa, ele é um campo de forças alógico e singular. Em nós, a linguagem, ao menos a poética, há de garantir o alógico de nossos corpos, a não identidade entre nós e nós mesmos e entre nós e o outro. Poderia dizer que o movimento sem sair do lugar da poesia de Caio Meira vai das palavras que, na tentativa de dar voz ao corpo, formam seu imenso vocabulário ao, no fracasso dessa primeira tentativa, na constatação do que falta, na constatação do oco, corpo das próprias palavras, sem abrir mão, por um instante que seja, dessa tensão imprescindível. A poesia é, assim, a presentificação de uma ausência, a sabedoria e o acolhimento da impossibilidade de o dito ser literalmente incorporado. Tocar a impossibilidade de dizer o corpo, tocar essa mudez, tocando dessa maneira – o modo possível – o incorporal do corpo, eis o que se realiza. Desvinculando o corpo de toda e qualquer imagem, essa poesia não busca uma imagem do corpo; não que muitas delas não existam nos livros de Caio Meira – elas existem, e muitas, mas, desde a impossibilidade que se apresenta, desde a inadequação entre corpo e linguagem, as imagens do corpo estão inteiramente submetidas a um corpo sem imagens, criando uma materialidade do corpo da palavra a assegurar a estrangeiridade, da qual não se pode sair, do corpo. Colocando a imagem a serviço de uma ausência de imagens, a poesia, no lugar de querer capturá-lo, afirma o incapturável do corpo. Trata-se assim de um duplo desalojamento que se dá ao mesmo tempo, de um violento procedimento de dupla expropriação: o corpo a desalojar ou expropriar quem em nós fala e quem em nós fala a desalojar ou expropriar o corpo. Na relação entre o corpo e a linguagem, um é para o outro uma carência ou um excesso, nunca um encaixe; a relação entre eles é sempre de carência para excesso ou de excesso para carência. Somos a relação entre dois foras, ou, poderia ser dito, de dois dentroforas. Nesse desencaixe, o suposto dentro já é estrangeiro e, sendo estrangeiro, é substituído, de dentro, por um fora, ou seja, por outro estrangeiro que adentrará o (seu?) corpo, tornando o comum e o cotidiano estranho e estrangeiro. Cruzando as fronteiras em caminhos de mão dupla barrados pelo centro, que não cessamos de percorrer, das duas instâncias das quais não podemos abrir mão, do bio-a-lógico e da linguagem, a assun-

ção desse paradoxo – paradoxo da vida – do qual a poesia não pode nos livrar, mas antes responder a ele, ecoá-lo, repercuti-lo, inserir-nos cada vez mais nele.

Na poesia, ganhando sua liberdade, a partir do corpo e para o corpo, a palavra, prótese, “apêndice”, se joga para fora e por fora do corpo, ao mesmo tempo em que o corpo encontra igualmente sua liberdade ao não se deixar ser apreendido pelas palavras. Na poesia que busca uma escrita do corpo, a liberdade é exatamente a movimentação da palavra para longe e por fora do corpo e a do corpo para longe e por fora da palavra. O poeta é duplamente fora de si, nós somos duplamente fora de nós: somos expropriados do corpo para, na linguagem, fora dele; somos desalojados da linguagem para, fora dela, o corpo, em sua completa afasia. Extático nesse duplo desvio para fora de si, nesse duplo movimento de saída de si, nesse fora de qualquer apreensão de uma essência única qualquer, transitando suspenso nesse entrecaminho exterior, o poeta sabe que não podemos ser definidos pela exclusividade da linguagem (por nenhum tipo, portanto, de logocentrismo), na qual ele é o perito maior, nem pela exclusividade do bio-a-lógico, sendo ele também perito na impossibilidade da fala, no impronunciável do corpo. Ele nos apresenta a fissura entre o endógeno e o exógeno, na qual o homem não é, de forma alguma, intrínseco ao homem, mas uma alteridade de si.

Sendo necessário ao poeta falar, lhe é igualmente preciso garantir uma indizibilidade do corpo, sua impronunciabilidade, sua zona inaudita de batalhas, o ritmo dos sons corporais alógicos e de seus puros afetos inarticuláveis, a, pelos curtos-circuitos, aparecerem na diferença da linguagem poética. Escreve-se para fora, para fora do sentido, para fora do sentido do corpo. Não à toa, em entrevista em um curso de pós-graduação por mim ministrado (em novembro de 2012), Caio Meira afirmou que “toda vez que você vai de encontro a uma matéria tem de saber que ela não é humanizada”, ou seja, a matéria ou o corporal é o inumano, o monstruoso. O poeta está intrínseco e necessariamente aberto ao não humano e faz comunidade com ele, dando indicações de uma ética que comporte, ainda hoje, e, obviamente, de modo distinto, a noção não antropocêntrica presente desde o início da poesia e da reflexão sobre ela que vincula o poeta ao fora de si e à insensatez (ou à ausência do *nous*).

Sim, o poeta é insensato. Ele não se livra da sua infância, não se livra da ausência da fala com a qual nasceu, e, uma vez adulto, como mergulhador, já saltou do trampolim da linguagem e, despencando, por mais que queira, não consegue mergulhar na piscina do corpo, que recua na mesma veloci-

dade de sua queda. Se, nele, linguagem e corpo jamais se unificam, o poeta, sem poder abrir mão do que mais lhe concerne, dá notícias, desde o salto, dessa distância, desse intervalo abissal. Entre o mudo e o bárbaro, insensato, o poeta é lançado, desde seu corpo, na linguagem, para fora dele, e, quando nela, salta em direção ao corpo, que parece constituído por uma genuinidade pulsante, sem jamais encontrar o que nele, supostamente gravado, procura. Eis a responsabilidade do poeta, sua ética insensata: a de assegurar a descontinuidade entre corpo e linguagem, na qual, em desacordo, vive no elogio de uma perdição necessária da qual não pode se livrar e que aprende, inclusive, a não querer mais se livrar dela, mas, antes, afirmá-la, confirmá-la, jogar com ela, levá-la cada vez mais ao limite. A insensatez do poeta é a de deixar as palavras soarem o corpo em sua insignificância, protegendo-a, protegendo o corpo.

Se o poeta é insensato por mostrar a indizibilidade ou a impronunciabilidade ou o sem sentido de seu corpo, basta ligarmos a televisão ou abriremos uma revista para nos darmos conta de como as/os modelos e os corpos famosos dos meios de comunicação de massa são sensatos, ou seja, de como seus corpos (?) estão completamente recobertos de sentidos, revestidos de mensagens que são obstáculos a ele, fazendo com que, ao contrário do que querem vender como uma cultura ou uma sociedade do corpo, ele, o corpo, tornado mercadoria, é exatamente o que, então, é mais ludibriado, não conseguindo estar, em nenhum momento, “inapelavelmente nu”. Apesar da crença geral, no mundo espetacularizado, o corpo só comparece enquanto discurso, mensagem, enquanto o já sentido, e, ainda mais, banalizado, clichê, o corpo é exatamente o que, em sua singularidade, é recalçado em nome dos sentidos majoritários dados de interesse do capital e do mercado. Domesticado por ele, adequando-se, sem restos, a um discurso, o corpo não é mais do que um corpo-simulacro, dando a entender que tanto a ausência de sentido do corpo quanto a corporeidade da palavra são perdidas. Ocorre, então, uma negação do corpo, sua nadificação (talvez a parte final de “a terceira morte de m.m.” seja o momento mais eloquente de tal complexidade: “reconheço a crueza no meu corpo desbotado/ agora que a vida me abandona sem barulho/jornalistas e outros patifes vão dizer amanhã como foi trágica a minha morte e todo esse blábláblá/mal sabem eles/ essa é a mais fácil das aventuras/ duro mesmo foi acordar e continuar vivendo, mal sabem eles/ não veem nenhuma virtude na ignorância/ nem intensidade nas mentiras que contei/ ao diabo com as homenagens, missas e rezas, enfim no rabo as retrospectivas, as tiragens especiais, os selos co-

memorativos/ sempre deixei claro, prefiro o assobio do servente de pedreiro quando atravesso a rua de malha colada e sem calcinha/ gostei mais das caras comuns, rudes e até meio violentos/ no fim das contas, sempre acabava dormindo sozinha, envolta em aroma e pesadelo/aprendo, diante do corpo esvaziado de toda dor/ trágico foi ter tão cedo vislumbrado um caminho e tê-lo seguido apesar de tudo/ mal sabem eles como foi tranquila esta última decisão, tomada no final da tarde, ao sair do banho/ senti que a coisa toda já dera o que tinha de dar/ assim, depois de telefonemas e anotações inúteis em meu diário/sentei-me na beirada da cama e meio sem querer, soltei a terrível gargalhada”).

É preciso, então, de fato, como diz o poeta, “cuidar do corpo”, “cuidar do corpo e do mundo”. Como a poesia de Caio Meira o pensa, passando por fora das tentativas de lhe dar um modelo qualquer que fornecesse uma mensagem exemplar a ser imposta, o corpo interrompe, bloqueia todo sentido, o corpo não possui a possibilidade de exprimir um sentido, o corpo, esquisito, se coloca como o limite de todo e qualquer sentido, aquilo que lhe faz fronteira. O corpo resiste a todo e qualquer discurso, a toda e qualquer mensagem. Um poema, de *Corpo solo*, “but emily dickinson”, merece ser visto de perto:

#### **BUT EMILY DICKINSON**

sentada entre abelhas e pensamento, sonhando a luz que se encosta  
nos telhados e janelas,  
divagando verde-árvores, amarelo-ouro,  
cartões postais espalham pelo colo as beiradas e emanções à hora  
em que ela se espanta,

penso sua mão sem anéis, suas camisolas de seda, suas tintas,  
todos os oceanos que não viu, as festas noturnas às quais não foi,  
seu silêncio maciço e inteiro inquietando os vizinhos, sua reclusão sonora entre livros,

quando se deitava, quando acordava por nada em meio à noite, quando comia biscoitos com leite,  
suas fases não bebiam brindes, gargalhadas, comenda,  
penso a bunda, sim, a bunda branca de emily dickinson

Para além do fato referencial de a poeta ser de língua inglesa, seu título, “but emily dickinson”, resguarda ambiguidades, tornando-se de impossível tra-

dução e justificando seu comparecimento em inglês: a conjunção mostra e, simultaneamente, esconde. O que é mostrado e o que é escondido? Em um começo a que falta algo anteriormente dado, em um começo que é, portanto, meio, em um anulamento do começo pelo que se dá pelo meio, mostra-se uma conjunção adversativa que opõe um não dito anterior – presente (enquanto não dito) – à poeta. Talvez o não dito anterior ao qual o “*but*” se contrapõe seja uma forma para o notório recolhimento silencioso da poeta imediatamente aparecer, enquanto falta, enquanto ausência. É impossível dizer o silêncio da poeta, sua “reclusão sonora”, mas, ainda assim, mesmo pelo que não é, entretanto, mais o estampido do silêncio reclusivo vivido por ela, e sim as palavras, também poéticas, de Caio Meira, é de Emily Dickinson que se trata. Nesse meio tempo, nesse entretempo, nessa interrupção entre o silêncio irrecuperável de uma e as palavras do outro, se dá o poema em questão. Como poderia o poeta Caio Meira fazer, com suas palavras, aparecer o indizível de Emily Dickinson enquanto indizível? Parece ser isso que o título está a acionar. Pelo fim do poema, pode ser deduzido, entretanto, que o “*but*” não diz apenas algo que seria como os nossos “mas”, “porém”, “contudo”, “entretanto”, “no entanto”; há algo que talvez diga com mais precisão a relação entre silêncio e corpo, entre o impronunciável e o corpo. Talvez o título sinalize que o corpo da poeta é o que falta, que seu corpo seja o objeto perdido com cuja perda o poeta quer lidar. O poeta lidaria assim com a perda do corpo da poeta, que permaneceria resguardado em seu silêncio, inacessível em seu afastamento, inapropriável em sua reclusão libertária. Mas, tomando o último verso do poema como necessário à sua compreensão, o que o título ainda mostra, o que o título ainda esconde? Bem-humoradamente, o último verso diz: “penso a bunda, sim, a bunda branca de emily dickinson”. Sabendo que a palavra “bunda” em inglês se diz “*butt*”, não se faz ela também presente na conjunção homofônica do título? De que modo ela, a palavra bunda, “*butt*”, está presente no “*but*” do título? Certamente, sua presença se confunde com sua ausência ampliada, anunciada no “*t*” que, excessivo, falta. O “*t*” de “*butt*” (bunda) que falta em “*but*” (mas) sinaliza a impossibilidade mesma de se falar a bunda, o corpo, sendo ela e ele os que faltam, ao se fazerem de algum modo presentes, presentes por suas faltas. A bunda é o excesso que se faz presente no título pela falta. Quer-se falar a bunda de Emily Dickinson, mas... Quer-se falar o corpo, mas... No meio dessa interrupção entre a coisa a ser dita (o corpo) e o que dela se diz, coloca-se o poema, que, desde o início, ambienta a poeta “sentada entre abelhas e pensamento”. Nesse poema que continua reforçando o que diversas vezes cha-

mei de uma poética do entre, a relação da poeta com o mundo, como mostra a primeira estrofe, se dá pelo “pensamento”, pelo “sonho”, pela “divagação”. “Sentada entre abelhas e pensamento”, ela está “[...] sonhando a luz que se/ encosta nos telhados e janelas”, “divagando verde-árvores, amarelo-ouro”; para ela, do mundo, apenas “emanações”. Parece ser exatamente a percepção da fratura entre as coisas e o que delas se percebe, entre as coisas e o que delas se diz, entre as coisas e suas “emanações”, que a leva “[...] à hora/ em que ela se espanta”. Enquanto a primeira estrofe aborda essa relação entre a poeta (Emily Dickinson) e o mundo, a segunda trata da relação entre o poeta (Caio Meira) e a poeta da qual ele fala. Nela, ainda que de modo ligeiramente distinto, também para ele a interrupção sinalizada, caracterizada tanto pelo “penso” com o qual a estrofe se inicia, e que permanece implícito a cada uma de suas orações, quanto pelos negativos, está presente: “penso sua mão sem anéis”, “[penso] todos os oceanos que não viu”, “[penso] as festas noturnas às quais não foi”, “[penso] seu silêncio maciço”, “[penso] sua reclusão sonora”. Dentro da cisão entre mundo e linguagem, na impossibilidade de dizer seu objeto, o poeta pensa o negativo de seu objeto, assumidamente perdido; o poeta dá voz então ao que a poeta não tem, não vê, aonde ela não vai, no não dito por ela, no onde ela se resguarda sem se deixar visível nem mesmo, claro, para o poeta que a fala. Encontrar no pensamento o objeto perdido ou o perdido do objeto que garanta a “nudez” intocável, inapropriável e invisível do corpo do qual fala (“penso sua mão sem anéis”) é o objetivo principal do poema, que termina com o previamente citado “penso a bunda, sim, a bunda branca de emily dickinson”. Há de ser assinalada a maneira como esse pensamento se realiza: desejando uma proximidade maior com o corpo da poeta, buscando algo que não seja uma fala sobre a poeta, Caio Meira não se utiliza da preposição habitual “em”, ele não pensa “na” sua mão sem anéis, ele não pensa “na” bunda branca de Emily Dickinson, mas pensa “a” sua mão sem anéis, “a” bunda branca da poeta de Amherst. Nesse caso, pensar é também estar penso, pendido, inclinado, tendendo para um corpo que foge em velocidade maior, impossibilitando sua apreensão. Pensar o aparentemente mais próximo se constitui como um modo de tocar o intocável do mais distante, seu objeto por excelência de contemplação, o que há de fato para ser pensado, o imaterial ou a coisa na fronteira da não coisa, ou seja, a nudez de “a bunda branca de emily dickinson”. Só assim eclode mais um sentido ao “but” (indiscernível agora de *butt*) do título, que surge para indicar a impossibilidade de qualquer outra coisa que pudesse ser anunciada para além da não coisa que é dita, o para o quê não se tem alternativa se-

não seguir em sua ausência, o inevitável, o irremediável, simplesmente, da nudez de Emily Dickinson, o incontornável de “penso a bunda, sim, a bunda branca de emily dickinson” (acrescido ainda pelo advérbio “sim”, de consentimento enfático ou incisivo) como dinâmica da poesia. Também aqui, é ao “inapelavelmente nu” que o poeta dá voz.

Exposto em sua nudez, o corpo se mostra em sua singularidade, mas, sem se deixar apropriado, deslocado de si, também se vela, fendido na impossibilidade de se identificar com o que dele é exibido. Mostrar a nudez do corpo é deixar ver os sentidos que lhe cobrem como roupa, garantindo-a enquanto o para o quê não há palavras pronunciáveis, ao mesmo tempo em que seu enigma é assegurado. É certo: o corpo ama esconder-se. Antes de o que o exhibe integralmente dando-o ao consumo geral, a nudez é um acontecimento a resguardar o corpo em seus implícitos. Nessa poesia, o que é obsessivamente buscado é o corpo em sua realidade, ou melhor, o real do corpo. O corpo que não é palavra, que passa por fora dela, disso, com suas palavras, o poeta presta testemunho.

Certamente é estranho que o poeta fale; certamente é estranho que, em sua zona de mutismo, o poeta garanta, em seu corpo, onde “a coisa toda está”, onde “a vida acaba de pulsar”, onde “reside o som mais franco”, a impossibilidade mesma da fala, e insista em, desde aí, desde esse vão, desde esse em vão, equivocadamente, falar. O poeta traz a ausência da palavra ou a interseção entre o que há para ser dito e sua impossibilidade – a interseção entre o possível e o impossível, e, sobretudo, o que disso deriva, o que deriva desse esbarro – para a poesia. O que diz o poeta?, eis nosso enigma. O quê diz o poeta, eis nosso enigma. Em Caio Meira, o estilo – traço poético por excelência – é o modo singular resultante do campo de atrito entre o corporal alógico ou força pré-linguística e o linguageiro, que abala o poeta, ou seja, o estilo é o modo como o poeta, saindo obrigatoriamente do corpo, para fora e por fora dele, escreve colocando-se, abalado, nesse vão entre o bio-alógico e a linguagem, nesse vão que relaciona o bio-a-lógico e a linguagem pela proximidade e, simultaneamente, pelo afastamento, pela atração e, simultaneamente, pela repulsão, pela intimidade e, ao mesmo tempo, pela estranheza.

Esse campo de atrito também pode ser chamado de poesia: ser impulsionado pela alta tensão implicada nos esbarros entre uma pura estranheza para além de todo e qualquer sentido e a excentricidade da linguagem, de tal forma que esse impulso consiga inventar um começo que, desviante, deixa no começado um efeito da força impulsionadora, sem que se tenha, entre-

tanto, acesso a ela, senão pelo que, no efeito, se pode rastrear até a fronteira, que ele tornou sensível, da pura estranheza. Prótese, “apêndice”, já estando no começo, o poema é esse efeito, ele é um relevo da fronteira, uma fímbria do limite ou um contorno fragmentado da pura estranheza do que não se pode dizer (em *Romance*, do corpo), mas que, por ele, encontra sua maneira singular. Bordejando a ausência impronunciável, afetado por ela, com seu quase sentido, o poema é insensato. Insensato, o poema se atreve à poesia que o nega. Dizer que a poesia nega todo e qualquer de seus efeitos ou de seus poemas é colocá-la como possibilitadora de todo e qualquer sentido, de toda e qualquer positividade, de toda e qualquer modalidade do que chamamos poema, que com ela jamais se confunde. Ao mesmo tempo, é o poema que determina a vitalidade do sulco que com a sua passagem se abre e que, uma vez aberto, assim ele permanece a cada vez que o poema é retomado. Múltiplo, o poema não tem assim nenhuma forma que o caracterize como tal; sua única forma é a que está por vir, qualquer que seja, desde que um “apêndice” da poesia. Para permanecer em sua busca necessária, o poema tem por característica esse amor à poesia, esse amor ao que lhe quer destruir, mas que, nesse movimento de ser destruído, ele mantém a poesia, que torna sua existência possível, viva. A poesia é o que todo poema quer assegurar, ou seja, todos os poemas, todos os versos, querem, de algum modo, em seu fazer, assegurar o seu reverso. Essa é, sem dúvidas, a importância do poema, assegurar, através de qualquer modalidade que venha a ter, a cada vez, a abertura do sulco da poesia como impreenchível, insaturável, como permanente. Vive-se sem aquilo que o cânone chama de poema, mas não se vive sem o que está sendo chamado aqui de poesia.

Se os diversos modos políticos de lidar com o corpo poderiam ser chamados de somatotecnia enquanto as técnicas e tecnologias destinadas a lhe dar sentido, a manipulá-lo e a intervir nele, se essa somatotecnia se confunde com uma somatopolítica a todo momento produzindo as nossas individualizações e as nossas vidas comunitárias, se essa somatopolítica está assentada em uma somatologia a apreender o corpo regulando a nossa vida bio-a-lógica, a somatopoesia de Caio Meira, cuidando do corpo, “tocando” o corpo, ou seja, partilhando sua indeterminação através de uma heterogeneidade e de uma heterotopia de seus sentidos lógicos, assegura, na política existente, uma não política (ou uma política não política) que está no fundamento da poesia. Por isso, a poesia não pode estar do lado do Estado nem do capital nem da propaganda nem dos meios de comunicação de massa, em poucas palavras, por isso, a poesia não pode estar do lado do poder. Enquanto a

política puder ser definida como o governo do homem sobre a corporeidade (sobre a animalidade, sobre a naturalidade) pelo logos, tomando para si o domínio do bio-a-lógico, a poesia, sendo o lugar da pura potência, inclusive, da pura potência corporal, sendo o lugar do que está ao lado de si mesma (sempre ao lado e nunca em si), assegurará a cada vez a impotência do poder, sendo um dos últimos redutos de resistência. Claro que, hoje, sua tarefa é inglória, talvez, mais inglória do que nunca, na medida em que já é certamente impossível escapar das tecnologias de poder, mas ela resiste como uma das últimas instâncias – ainda – necessárias a, mesmo que periféricamente, calcar sua existência em possibilidades alternativas, em uma não política, em uma impotência do poder, em um campo da pura potencialidade.

Levando ao extremo o que estava presente desde *No oco da mão* ao narrar a vida de uma Maria do Socorro qualquer, agora, dizendo-se “há tanto tempo envolvido [...] com o que me navega/ sob a pele”, para expor as diversas modalidades de vida, os nomes próprios desaparecem, desde os femininos famosos a assumirem esplendidamente a voz, como os de Marilyn Monroe (“a terceira morte de m.m.”), Billie Holiday (“gardênias para Eleanora”) e Emily Dickinson (“the odd lady”) na parte final de *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, até os mais comuns que não designam ninguém especificamente, como M.S. Do caminho que liga e separa a parte final de *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer* ao início do livro novo, nesse, o poeta se empenha por dizer – e diz – uma vida entre outras, uma vida qualquer entre outras, alguns modos cotidianos de vida entre outros, alguns acontecimentos vividos em algum momento por qualquer um entre outros. Trata-se de mostrar que os microacontecimentos de quaisquer modos de vida trazem consigo a intensidade do pequeno, do mínimo, da singularidade de cada cotidiano. Quando, porventura, um nome próprio aparece, além de se referir apenas a uma terceira pessoa, comparece sob o signo de um “talvez” dubitativo duplicado pelo “ou” e triplicado pela pausa hesitante da vírgula a aumentar ainda mais a incerteza, a inapropriabilidade, a impossibilidade de um nome próprio dizer o qualquer de uma vida: “Conheço-o de vista,/ da noite, talvez se chame Eduardo, ou Jorge”. São precisos outros caminhos.

Na primeira parte do livro, “Entre outros”, dessas vidas anônimas, desses modos de vida que assumem a voz dos poemas, sabemos que quem fala é ora um homem, ora, uma puta, ora, alguém à beira de uma explosão, ora, um ex-estudante de medicina, ora, um pai, ora, um marido cuja esposa se encontra ao seu lado em uma poltrona do avião ou outro que trai a mulher

em uma festa etc. Um ou outro alguém, que diz “minha vida”; um entre outros. Diz-se “minha vida” sabendo-se que vida não é propriedade de ninguém. O possessivo aqui quer dizer apenas que essa – “minha” – vida é uma entre outras, que ela é uma vida qualquer. Uma vida, as vidas de quarenta e sete pessoas, porque de uma a uma ela vai se mostrando singular em sua qualqueridade, a ser afirmada e confirmada. Nesse livro, vida e seus modos de vida são indiscerníveis. De uma pessoa, de quarenta e sete pessoas, de vinte e três pessoas, vida vai se mostrando em seu fio tênue – nas horas finais que, por pouco tempo, restam, ela se entrega como a última e única a ser vivida. Escrever então essa vida, essas vidas, da(s) qual(is) não se pode voltar nem avançar, como um ato derradeiro do que não pode ser feito antes nem depois. Escrever apenas depois de, como uma prostituta, ter caído na vida, porque, sem cair na vida, sem “[...] tirar os sapatos para ficar da/ altura da vida [...]”, não há escrita. Escrever a escrita de uma vida irremediável. Escrever testemunhando um momento de uma vida qualquer, escrever desde a impossibilidade “[...] [d]Esse código, jamais escrito, que não pode/ nem mesmo ser pronunciado, [que] está doravante/ gravado nas fibras do meu corpo”. Como escrever o indescritível da vida, o impronunciável de um código gravado nas fibras do corpo, como escrever o sob a pele ou a intensidade das tripas, como escrever ou dizer a impossibilidade de uma “frase que me mostrasse inteira [...]”? Como escrever a potencialidade nela mesma, senão desde o que, a cada momento, se atualiza, e sem abrir mão do atualizado? Como permanecer no intervalo, no “entrefôlego” entre a mudez e a fala, entre a potência e o ato? Como deixar o possível perseverar? O leitor verá ou terá visto a virulência do efeito de tais perguntas percorrer os poemas de Caio Meira.

Enquanto que em *Corpo solo*, de 1992, é encontrada uma parte intitulada “dissecando a vulgata”, com os deliciosos poemas “introdução à ciência do afago” e “ladies room”, radicalizando essa vertente, em *Romance*, lemos o desdobramento de tal tipo poético em duas partes interligadas, intituladas “Fenomenologia para a ereção” e “Pandora”: a primeira é constituída de oito poemas, todos contendo a expressão “pau duro”; a segunda é composta de dois poemas sobre a “boceta”. O surpreendente aí pode ser facilmente flagrado – com larga exclamação – logo no primeiro poema da primeira série, em que o pau não está duro pelo desejo erótico de um objeto qualquer, mas pela necessidade corporal de quem acorda em plena madrugada com vontade de fazer xixi, assegurando o não reconhecimento de seu próprio corpo, que permanece estranho, pelo poeta:

I.

Outra vez, acordo na madrugada de pau duro.  
sem desejo, sem objeto, a matéria  
cavernosa injetada de sangue não bombeia  
imagem, não infla nem enrijece outro corpo  
a não ser a própria carne dilatada. Quanta  
vontade primitiva fala agora por meu cerne,  
qual proporção de instinto, que medida  
atávica constrói essa tenacidade sem fim  
algum? Não, não me reconheço nesse corpo  
estranho. Não passo de uma corda atada latejando  
entre a noite e a manhã, essa madrugada  
em ereção a caminho do banheiro.

Para além dos vínculos ou das transformações entre o livro mais recente e os anteriormente publicados, o que mais importa é chamar atenção para a força e a beleza dos inúmeros poemas. O título *Romance* pode se referir aos esbarros entre os gêneros que, a partir do poema, essa escrita efetua, o título *Romance* pode se referir à máxima presente desde o poema de abertura do livro de estreia, “não diremos metáforas”, antecipando em quase quinze anos a busca por uma poesia pós-metafórica tal qual pleiteada explicitamente pela poeta e teórica argentina Tamara Kamenszain, o título *Romance* pode se referir ao caminho buscado ao longo dessa obra por uma poesia não imagética (a não ser que se entenda a materialidade da linguagem mesmo como imagem), o título *Romance* pode se referir, como diz Badiou sobre Rimbaud, a um trabalho singular da prosa no interior do poema ou de uma latência de prosa no poema, o título *Romance* pode indicar que todo sentido é obrigatoriamente uma ficcionalização, ou melhor, que o traçado de uma fronteira entre a verdade e a ficção é inteiramente irrelevante (“Reúno toda minha coragem e pergunto a ele se seus/ escritos são ou não ficção, se toda aquela erótica/ narrada é fato ou invenção. Ele me responde que/ nem uma coisa nem outra, que minha pergunta/ não tem qualquer sentido”), mas, entre outras coisas, também é praticamente homônimo à belíssima parte com que o livro se encerra, “Um romance”. Nela, modos do amor de nossos dias se mostram nos corpos, nos afetos que o incorporam em “um abraço”, “um sorriso”, “um beijo”, “uma separação”, “um amor”... Não é a todo momento que se escreve, por exemplo, um poema como o que reproduzo abaixo, digno de ser um dos muitos que colocam Caio Meira como um dos poetas mais

necessários de serem lidos dos últimos tempos, como um dos que mostram a grandeza da poesia de nosso tempo. Com certeza, é propositalmente que o livro inédito e a poesia reunida comecem com ele:

## UM ABRAÇO

quando nos encontramos e nos abraçamos por apenas alguns segundos, quando coloquei minha cabeça ao lado da sua e o seu tronco por poucos instantes se colou ao meu tronco, com minha mão pousada nas suas costas, sobre sua pele, sobre sua coluna vertebral, nisso que se define normalmente como um abraço de cumprimento, de duas pessoas que não se veem há algum tempo e por algum tempo se abraçam para celebrar a alegria do encontro, do reconhecimento do rosto, do corpo, da vida mútua, esse abraço comemora, numa pequena intimidade, um encontro, ainda que de modo furtivo, um pequeno lapso de tempo, dois ou três segundos, pouca coisa mais ou menos do que isso, esse abraço que envolve meu tronco no seu tronco, de onde brota o seu corpo, de onde nascem os seus membros e por onde circulam fluidos e voltagens elétricas em rajadas ínfimas regulando o tônus que dá integridade ao seu corpo, que faz com que seu corpo esteja de pé, na minha frente, comandando seus braços a se entrelaçarem nos meus nessa configuração que caracteriza o abraço, esse e qualquer outro, nesse abraço em que nossos corpos se tocaram e que por poucos segundos senti sob a minha mão suas costas, sua espinha dorsal e suas costelas sob meus dedos, em que senti ou intuí que seu coração batia ali dentro comandando a maquinaria do seu corpo, impulsionando sua vida, pensamentos, sonhos, memórias, a prosseguir no dia, no tempo, sob a minha mão espalmada em suas costas, sob a pressão delicada (ou dedicada) dos meus dedos, o arcabouço que protege sua vida, a vida que circula em seu tronco, por míseros instantes colados ao meu tronco, quando seus seios se colaram ao meu peito, quando seu coração

se aproximou do meu pelo tempo que costuma  
durar o abraço, na duração dos braços e do tronco,  
na duração do corpo, da mão espalmada sobre suas costas,  
no tempo nem imenso nem ínfimo que perdurou  
nesse abraço em que se abraçaram as vidas, os sonhos,  
os pensamentos, os sorrisos entrelaçados, como os braços,  
como os troncos aproximados, unos quem sabe, durante  
um espaço de tempo incomensurável, eu diria, mas  
efetivamente sentido pelo corpo e transmitido pelos meios  
elétricos e químicos ao lugar em que se dá  
a geração destas palavras, em que brotam as ideias  
que se armazenam e perduram no meu corpo, que se abraçam  
à minha vida a partir daquele abraço que pouco  
ou quase nada durou em matéria de tempo cronológico,  
mas que insiste ainda agora, aqui, quando me invade  
a forma do seu tronco colado ao meu naquele dia em que nos  
encontramos

Como em poemas anteriormente mencionados do último livro, em “um abraço”, os microacontecimentos de quaisquer modos de vida anônimos trazem consigo a força do pequeno, do mínimo, da singularidade de cada cotidiano. Em um encontro fortuito ocorrido em qualquer lugar entre duas pessoas quaisquer que não se veem há muito, do qual e das quais nada sabemos, um abraço é dado, “para celebrar a alegria do encontro”, para “comemorar [...] um encontro”. Não de um modo qualquer, não, por exemplo, com um olhar exterior objetivado de alguém que, de fora, veria o abraço sendo dado, e sim por aquele que, tendo estado no abraço, tendo estado submetido à sua força, o escreve para nós leitores desde a experiência de sua “pequena intimidade”. Sendo um poema de quem esteve, de fato, tomado pela intensidade de um abraço, o que ele busca dizer, para além da “pequena intimidade” exclusiva de uma pessoa específica que vivenciou o encontro, é o modo como um abraço, “[...] esse [dado] e/ qualquer outro [...]”, se manifesta. Nesse poema sobre o que “se define normalmente como um abraço”, trata-se, então, de, a partir de um abraço qualquer dado por duas pessoas quaisquer, transformar um abraço em um exemplo ou em um paradigma poético – transformá-lo em um abraço emblemático – da “pequena intimidade” que comparece em um abraço. Em sua singularidade, um abraço está ali, ele foi dado, em algum instante, em algum lugar, entre duas pessoas,

como um acontecimento único, não podendo ser substituído por nenhum outro; apesar disso, há um percorrer das distâncias entre o abraço dado e o que do abraço é dito, um atravessamento do encontro ocorrido às palavras do abraço no encontro, uma transposição do episódio em poema, de tal maneira que, invertendo a situação tida por primeira, só sabemos do abraço supostamente dado pelo poema, que se torna o próprio acontecimento do relato do abraço e do abraço mesmo, e não a representação de um e de outro prévios. De certa maneira, é em decorrência do abraço dado na rua que nasce o poema, mas é apenas pelo poema que temos acesso ao abraço supostamente factual que teria sido dado. Não é improvável que o abraço dado (se é que ele, biograficamente, aconteceu) não tenha tido nenhuma importância especial para aqueles que o deram no momento mesmo em que ele teria ocorrido, mas que sua relevância extrema tenha se dado apenas, *a posteriori*, quando, na retirada do tempo presente em que o abraço teria se dado, sabe-se lá por quais motivos, o poema nasceu. A transformação do abraço em existência poética leva a se relacionar igualmente a “qualquer outro” abraço, fazendo o singular se tornar comum, o particular, público, o factual, virtual, o atual, potencial, em poucas palavras, o cotidiano, poético. Parodiando um título de uma série presente em *Romance*, trata-se de fazer uma “fenomenologia” para um abraço, ou seja, a partir de um abraço dado, deixá-lo e fazê-lo ser percebido em sua escrita poética a partir de si mesmo enquanto abraço, enquanto isso com o que, vindo ao encontro, se dá enquanto o modo de o próprio encontro se realizar. A “fenomenologia” para um abraço evidencia o que acontece na maior parte dos abraços diariamente dados sem que neles isso seja explicitamente percebido, apesar de ser o que constitui o abraçar e que, por isso, precisa ser lembrado, de modo a nos oferecer a possibilidade de nos darmos conta das forças mais íntimas que se acionam e se deslocam quando um abraço é dado, para que possamos fazer, de fato, a experiência do acontecimento de um encontro. Visando-se como um acesso a esse abraço dado e a qualquer outro, o respectivo poema, com sua interpretação que cria uma sintaxe e uma gramática para o abraço, é uma intervenção poética na presença efetiva e afetiva de cada abraço diariamente dado, que de algum modo passa a se relacionar com ele. Com sua frase longa e única, com sua sintaxe retorcida a realizar isomorficamente o abraço do qual fala, somos abraçados por um gesto poético que libera em nós e para nós um afeto que, gratuitamente, teima em insistir, na linguagem, no poema, enquanto o efeito de um abraço, depois de ele ter sido dado (para além da isomorfia, é igualmente mostrado que a relação entre o escrito e o

leitor é, nos mesmos termos, de abraço). O poema atrela a “pequena intimidade” de um anônimo qualquer, dando-se em relação – ao outro – na experiência sensível do abraço, à linguagem, que pensa o acontecimento vivido, nomeando-o, poetizando-o, recriando-o, para que diga o que é um abraço. Explicitado pelo advérbio com o qual o poema abre e que reaparece logo em seguida no segundo verso decidindo sua importância para a compreensão do poema, há um tempo desse abraço, ou, como seria mais preciso dizer, há um “quando” desse abraço a revelar sua dimensão temporal. Qual, portanto, a dimensão temporal do abraço? Como o encontro é furtivo, o tempo comparece tanto em sua rapidez fugidia quanto de modo clandestino, praticamente impossível de ser percebido, ou seja, há dois modos de lidar com o tempo do abraço: o primeiro é caracterizado enquanto, de dentro do tempo, o tempo que passa, o tempo que escoia rapidamente, “alguns segundos”, “poucos instantes”, “algum tempo”, “um pequeno lapso de tempo”, “dois ou três segundos, pouca coisa mais ou menos do que isso”, “parcos segundos”, “miseros instantes”; o segundo modo é inteiramente anacrônico, contracronológico, do lapso de tempo no sentido de quando, pela interrupção, o tempo falha, uma intensificação do primeiro possibilitada por um novo elemento que, a respeito do tempo, comparece na parte final do poema. No momento derradeiro, o tempo deixa de ser um período contínuo, no qual os acontecimentos se sucedem, passível de ser medido, ainda que pelo efêmero ou fugaz, passando a estar subordinado ao corpo: o “[...] tempo que costuma/ durar o abraço, na duração dos braços e do tronco,/ na duração do corpo, da mão espalmada sobre suas costas”, um tempo “sentido pelo corpo”. Ainda deve ser perguntado: que tempo é esse do abraço, dos braços, dos troncos, das mãos, que tempo é esse submetido ao corpo, sentido pelo corpo? Que duração é essa, quanto ela dura, qual a sua medida? O poema responde reiteradamente, no futuro do pretérito (“eu diria”), designando a quase impossibilidade de escrevê-lo: “o tempo nem imenso nem ínfimo”, “um espaço de tempo incomensurável”, um tempo que “[...] pouco/ ou quase nada durou em matéria de tempo cronológico”. Nesse tempo que não se mensura e que, de sua potência aberta, insiste, mesmo depois da experiência sensível do abraço, no dia, no tempo, no agora do poema escrito e lido e relido, duas pessoas anônimas, dois quaisquer, duas singularidades, se abraçam, de maneira a, paradoxalmente, não permanecerem na exclusividade dos dois nem se tornarem apenas um, mas a, na experiência do encontro a tramar o acontecimento do abraço, se transformarem em “unos quem sabe”. Quem sabe, no (des)limite, mais uma vez, da pele, o poema diz “unos”, no

plural, dizendo ao mesmo tempo o um (a ausência de limites engendrada pelo abraço) e o dois (a manutenção das diferenças que se abraçam), como disposição de quem no encontro compartilha “a vida mútua”. Fazer a experiência da “pequena intimidade” do encontro ou do abraço na “vida mútua” é, pelo vão congênito, muito mais do que simplesmente se colocar frente ao outro, deslocar-se, em direção à alteridade, ao fora de si que toma quem abraça sem deixar de ser uma singularidade qualquer. A “pequena intimidade” do abraço constitui-se como a intimidade possível com o vão (a pele com seus poros) pelo qual o poeta sempre se aventura. O abraço é, pelo vão do corpo, a experiência do outro sem prazo. Em “um abraço”, comparece, de modo ímpar, o que obsessivamente é uma das maiores forças dessa poesia: a de ser uma poética do entrelaçamento.

Diante de um poema como esse, diante de um livro como esse, diante de uma poesia reunida como essa que nos revela em Caio Meira um dos mais importantes poetas de nossa geração, não há como não rir de frases que se tornaram repetitivas por uma parte sombria da crítica brasileira que acredita lidar com a poesia contemporânea, apesar de desconhecê-la e os modos de leitura – por virem – pertinentes para ela: “nem tenho o que dizer sobre os poetas brasileiros atuais. Alguns são razoáveis, outros nem isso, a maioria chatíssima, sem sangue nem nervo”; entre os “escritores contemporâneos [que] não cessam de aparecer [...], não há nada de relevante sendo escrito”; as “duas últimas décadas do século passado, não contou no Brasil com um ponto de vista artístico relevante da parte da produção poética. A poesia deixou de ser companheira de viagem do presente, deu as costas aos acontecimentos”; a “novidade pouco entusiasmante da dinâmica recente da poesia brasileira”; “o ramerrão da produção [poética brasileira] contemporânea”; as “pragas da literatura brasileira atual” e a “profusão de má poesia”; “Venho há algum tempo me referindo a certa pequenez generalizada que tomou conta da poesia brasileira”... E blá-blá-blá... e cricri... de certa crítica.

A certeza que fica: além de terem lido mal os poetas que leram, esses críticos não se deram ao trabalho – e ao prazer – de ler, entre outras, a poesia de Caio Meira. Enquanto alguns críticos teimam em reclamar da poesia e do lugar desprivilegiado que hoje ela ocupa, os poetas (e outros críticos mais afeitos ao contemporâneo), no lugar de um ressentimento tolo e mesquinho por seu tempo, ruminam maneiras de fazer com que a tradição, ao invés de prendê-los a um passado nostálgico, instigue-os a uma aceitação e a uma transformação do presente – e a uma aceitação e a uma transformação da própria tradição. O primeiro grande mérito que logo irrompe à leitura de

*Romance (e poesia anterior: 1993-2013)* é o de estar radicalmente à altura da exigência da vida de hoje. Para se confirmar isso, basta que se folheie o livro, estando-se atento para o fato de que, além de criar uma sintaxe, todo poeta que se preza inventa, simultaneamente, um vocabulário, um conjunto de palavras afetivas que quer ganhar corpo na escrita. Tal vocabulário poético demarca o que o escritor privilegia, aquilo de que ele se torna estranhamente íntimo, querendo desdobrar essa intimidade estranha para, de alguma maneira, estimular nossa relação com a vida vária e diária, transformando-a e nossa relação com ela. Através do poeta, o que impressiona é a percepção de que aquilo de que ele é estranhamente íntimo é também a íntima estranheza de todos nós, sem que tivéssemos atentado para isso.

Há muito, não vejo na poesia brasileira (e, até onde conheço, não apenas na brasileira) uma explosão vocabular ou um vocabulário afetivo como o de Caio Meira. Em companhia do que já foi dito sobre o vocabulário corporal, a ordinariedade cotidiana que nos circunda está toda ali como um outro vocabulário obsessivo, já que, fugindo das imagens, Caio Meira “anda atrás das coisas mais palpáveis, sólidas”. Só para dar um exemplo, em *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, tais palavras das coisas mais palpáveis e sólidas são a primeira pancada que recebemos de nossa época: capô do carro, radiador, praça, rua, cabines de rádio, tijolos, telhas de amianto, caixas d’água, nó da gravata, mercado, ventilador, megassena acumulada, dinheiro, filas dos caixas, bancas de jornal, banheiro público, lâmpada de supermercado, lanterna halógena raiovac, motor de caminhão, apostila, calcinha, batata da perna, escova de dentes, cabo de guarda-chuva, loja, esfirra, rádio-relógio, termômetro, caneta bic, guardanapo, fiscal da prefeitura, caixote, saliva, televisão, números de telefone, economia, ortodoxia, consultoria, alarmes contra roubo, sonda, a bolsa de Cingapura, números dos documentos...

Minha vontade é preencher páginas e mais páginas com essas e muitas outras palavras que, vibrando e retinindo, permeiam essa poesia. Caio Meira joga o jogo de descobrir o poético em cada insignificância, fugidio pela cidade, arrastando o que lhe aparece pela frente. O poema “se não fosse a Sorbonne e o sabonete para pele macia” é um dos muitos primorosos, cuja primeira parte, forte crítica irônica às “palavras asseadas”, cito:

repetidas vezes, AVL quer ser poeta: vem com aquelas palavras asseadas, que não mijam em banheiro público, dobras de panos que não arrastam na lama, incutidas por unhas que nunca estiveram atochadas na graxa

quer encontrar a frase iluminada, mas não por lâmpada de supermercado ou lanterna halógena raiovac, quer a luz escoada em página de livro, em cidade desaparecida, cintilação interior, como ela diz

ela é sabida, visita paris uma vez por ano, tem a última versão (importada) da ciência estética, estudou oito anos de piano e não escuta música popular há muito tempo

apesar de craque em lýtotes, dáctilos e trocaicos, recusa-se a se debruçar sobre as bielas e o diferencial que fabricam o movimento do seu carro

vou dizer a ela: quando o motor não quiser pegar, você vai acabar tendo de mostrar a bunda pra galera.

(AP depois comenta que AVL seria escritora se não fosse a Sorbonne e o sabonete para pele macia)

Ultrapassando o vocabulário utilizado, ressalto, ainda, e, sobretudo, o que dele é feito – a sintaxe criada por Caio Meira. Como dito, mais do que uma poética de fôlego largo, prefiro salientar que se trata de uma poética de “entrefôlegos”, ou seja, do intervalo entre um fôlego e outro, do intervalo em que, entre um fim e um começo, nada deseja nem pode se fixar, do intervalo da indefinição de um durante que não permite radares nem bússolas, do intervalo de tudo o que, pelo elogio do inacabamento e a seu incentivo, não se deixa, de maneira nenhuma, deter. Nada começando nem terminando, na interrupção de todo começo e de todo fim, trata-se aqui de fluxos a partir dos quais todo começo e fim podem, efetivamente, se estabelecer e se desestabelecer. É no intervalo, no entre, na interrupção conseguida que o fluxo de fato reside. Se o vocabulário de Caio Meira é composto das coisas mais palpáveis e sólidas, sua sintaxe vem transformá-las, desindividualizá-las, levá-las a seus extremos, ao ponto em que, em seu limite máximo, elas alcançam seu fora, a indiscernibilidade com as puras intensidades que, cortando-as, possibilitam um campo aberto a partir do qual elas se configuram e desconfiguram. Situados abaixo de todas as formas, sujeitando-as ao mesmo tempo em que a elas subjazem, os movimentos são os sujeitos imperceptíveis de todas as individuações. É a imperceptibilidade dessas velocidades que a arte quer tornar perceptível, levando a ela tudo o que é sólido.

Para terminar, é preciso dizer que os poetas que leram essa poesia, também críticos e teóricos e filósofos, como Francisco Bosco, disseram, sobre

*Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer:* “a contemporaneidade da lírica (pelo menos: de certa lírica) é confirmada por esse livro do poeta Caio Meira”; os que a leram, como Leonardo Fróes, disseram, sobre o mesmo livro: “Na recente poesia brasileira, este é um dos melhores livros que li nos últimos tempos”, acrescentando ainda que “O texto em fluxo de ‘Epidermática’, a prosa poética e cinematográfica de ‘Outras vidas, a mesma’, que ora tende à ficção, ora ao documentário, somam-se pois à teatralidade das ‘Venéreas’ para mostrar que seu autor, mesmo seguindo em três caminhos, mantém contudo, com mão firme, a unidade entre os módulos. Garantem-na não só a perícia, mas também e, sobretudo, a qualidade do homem que parece estar nestes versos por ter sentido muito e a fundo as confusões ao redor. Um homem simples como a vida”; os que a leram, como Antonio Cicero, disseram: “A poesia de Caio Meira dá a conhecer aquilo que todo o mundo supõe conhecer; a poesia de Caio Meira dá a estranhar aquilo que todo o mundo supõe conhecer; que todo o mundo se engana, ao supor conhecer; que todo o mundo se engana ao supor conhecer, quando apenas reconhece; que todo o mundo se engana ao supor reconhecer, quando apenas supõe reconhecer.// A poesia de Caio Meira tem a coragem de ter o prazer de conhecer e de estranhar, e de dar a estranhar e a conhecer aquilo que todo o mundo nem sequer se lembra de ter tido um dia a coragem de conhecer ou de estranhar de verdade.// Por isso, isto é, pela sua beleza, ela deve ser lida”.



# DO TEMPO DE DRUMMOND AO (NOSSO) DE LEONARDO GANDOLFI DA POESIA, DA PÓS-POESIA E DO PÓS-ESPANTO

*Existe em nosso olhar  
Alguma coisa que não vemos  
E nas palavras  
Existe sempre alguma coisa sem dizer  
E é bem melhor que seja assim.*  
(Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

Escrevo sobre ele, que não se chama Mário nem Oswald nem Manuel nem Carlos nem Jorge nem Murilo nem Cecília nem João nem Haroldo nem Augusto nem Décio nem Ferreira nem Ana nem Manoel nem Roberto nem Vicente nem Fernando nem... Escrevo sobre ele, que se chama Leonardo. E não me lembro agora de quase nenhum outro Leonardo na poesia brasileira, além do Fróes, é claro, sobre quem, aliás, infelizmente, quase ninguém escreveu. Não escrevo, entretanto, pelo menos aqui, sobre o Leonardo Fróes. Escrevo sobre alguém ainda menos conhecido, ainda menos lido, do que o Leonardo Fróes. Escrevo aqui, agora, sobre o Leonardo Gandolfi, ou melhor, sobre o segundo de seus livros, *A morte de Tony Bennett* (São Paulo: Lumme Editor, 2010), lançado após *no entanto d'água* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006). Nascido em 1981 e começando a publicar no século seguinte, no nosso, sua poesia se mostra para mim como um dos diferenciais da nova geração, como uma poesia que começa a se fazer em nossa atualidade mais direta mostrando elementos de uma poética capaz de, revelando seu tempo, revelando o nosso tempo, experimentar novas possibilidades no que vem sendo realizado.

Quem, como eu, escreve a partir do que, impondo-se, o afeta e silencia, a partir do que, em um primeiro momento, não tem do que falar, apesar do

desejo de escrita ter sido provocado pelo fato de o impacto da força e singularidade ter se dado, enfrenta um primeiro problema: a ausência de material sobre a poesia a ser pensada. Não há resenhas nem ensaios nem dissertações nem teses sobre o livro mencionado, foco do interesse deste texto; além disso, Leonardo Gandolfi nunca forneceu uma entrevista sequer que girasse em torno de seus próprios poemas. Se, pelo pouco espaço oferecido à poesia e pelo preconceito ou pela preguiça de muitos dos que com ela trabalham, tal ausência de apoio mínimo ocorre com poetas vivos de modo geral (e mesmo com muitos dos mortos e mais ou menos consagrados), a carência é significativamente ampliada quando se trata de jovens que começaram a publicar nos anos 2000. A dinâmica da crítica brasileira de modo geral tem sido precária e lenta, insistentemente atrasada em relação ao que a poesia vem fazendo. A recente iniciativa de Ítalo Moriconi, enquanto editor da EdUERJ, com a Ciranda da Poesia, em que um poeta ou um crítico escreve predominantemente sobre um poeta vivo, bem como alguns grupos de pesquisa acadêmicos que estudam a poesia contemporânea, se colocam como as mais audazes tentativas planejadas de um início de reversão da situação em que nos encontramos. Mas talvez o que disse ser um primeiro problema seja, de fato, um falso problema: fora as entrevistas de alguns deles, escrevi sobre Manoel de Barros sem ter lido praticamente nada sobre ele; escrevi sobre Caio Meira sem ter lido praticamente nada sobre ele; escrevi sobre Antonio Cicero sem ter lido praticamente nada sobre ele; escrevi sobre Roberto Corrêa dos Santos sem ter lido praticamente nada sobre ele; escrevi um pouco sobre Leonardo Fróes sem ter lido praticamente nada sobre ele; escrevi um pouco sobre Vicente Franz Cécim praticamente sem ter lido nada sobre ele... Já estou habituado com isso.

Além do mais, será assim tão diferente escrever sobre um poeta iniciante, cujos procedimentos estão completamente em movimento, cuja obra está totalmente em progresso, e sobre alguém como Platão, sobre quem uma boa parte da tradição e uma soma gigantesca de filósofos, psicanalistas, historiadores, comentadores e outros escreveram? Em casos como os de Platão, Nietzsche, Machado de Assis e Guimarães Rosa, por exemplo, lemos certamente muito do que acerca deles foi pensado, mas, é importante ressaltar, apenas para, no corpo a corpo com a obra e com os comentários, inventarmos um modo pelo qual tentamos nos singularizar, ou seja, para descobriremos, se possível, um ponto quase zero qualquer que nos faça esquecer o que já foi dito em nome de um caminho que nos mostre um Platão, um Nietzsche, um Machado, um Rosa ou quem quer que seja tão contemporâneo, tão iniciante, quanto Leonardo Gandolfi. Seja nos muito frequentados seja nos

iniciantes, a imersão em uma obra enfrenta sempre a peculiaridade de lidar com algo que está insistentemente começando, levando o leitor a se deparar com nada mais do que com o próprio movimento do começo, de um começo que não avança para além do próprio começo, de um começo que não quer avançar para além do próprio começo.

Escolho começar com um poema exemplar de *A morte de Tony Bennet*:

## O ESPIÃO JANTA CONOSCO

Como os antigos mas sem sua elegância  
a coisa começa bem na metade. Zé Ramalho  
fez a canção que talvez seja a canção mais  
Roberto Carlos que já ouvimos. Aquelas Ondas.  
Quanto tempo temos antes de voltarem? Pelo sim  
pelo não Roberto acabou deixando-a de lado.  
O mesmo aconteceu com Gilberto Gil,  
Se eu quiser falar com deus também não fez  
a cabeça do rei – folgar os nós dos sapatos  
e da gravata não acontece da noite para o dia.  
1976, contracapa do disco San Remo 1968:  
O Show Já Terminou da dupla Roberto e Erasmo  
esconde uma historinha particular só agora  
revelada por RC, diz Big Boy. Então sobre a que talvez  
seja sua mais bela canção assim fala Roberto:  
Sou fã incondicional de Tony Bennett – quando  
fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão  
dela em inglês com Tony Bennett cantando – e  
comecei a fazer a música especialmente para ele  
– é lógico que depois eu cantei do meu jeito – mas  
ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony  
que na minha opinião é o maior cantor do mundo.  
Também acho Tony Bennett o maior cantor  
do mundo. E embora bem menos do que gostaria  
também acredito na possibilidade de uma ideia  
pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito.  
Não importa quem gravou o quê nem para quem  
fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia  
pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada

na voz do outro. Aliás uma vez me disseram  
não lembro quem que vítima e carrasco disputam  
o mesmo tempo. Pouco importa, queridos fantasmas,  
dezembro está aí e evitar mal-entendidos é que é bom,  
venho repetindo isso para mim mesmo todos os dias  
embora eu ainda não consiga abrir mão de duas  
ou três segundas intenções que até hoje, acho,  
nunca fizeram mal a ninguém. Muito pelo contrário,  
é justamente isso o que mais tem nos aproximado.

\*

Além de título do respectivo poema, “O espião janta conosco” é uma frase de um verso de Drummond, pertencente a um de seus poemas mais conhecidos, presente em *A rosa do povo*, para muitos o livro predileto do poeta, sendo certamente o ponto culminante de seu engajamento político e social. Eis a estrofe de onde ela provém: “É tempo de meio silêncio,/ de boca gelada e murmúrio,/ palavra indireta, aviso/ na esquina. Tempo de cinco sentidos/ num só. O espião janta conosco”. Sendo a frase em si de fácil compreensão e sem nenhuma dificuldade vocabular ou sintática, seu vínculo com o que a circunda não se torna imediatamente claro nem na leitura da estrofe de onde ela foi retirada. A frase é uma ilha isolada a desafiar o leitor a encontrar os caminhos de ligação entre ela e as outras da estrofe e do poema, inventando, se possível, um arquipélago qualquer de sentido ou, ao fim, atestando, quem sabe, a ausência de tal conexão. Que espião é esse? Por que ele vem jantar conosco? O que ocorre nesse jantar? Para que ele é necessário? O que ele tem a ver com o tempo que o poema quer pensar? O que ele está espionando? Ele está ali para ajudar o poeta a decifrar o caso de seu tempo? Será o espião o leitor, observador atento e presente da tentativa de o poeta deglutir seu tempo, digerindo-o? Ou ele está ali exatamente enquanto um agente do tempo (de guerras, ditaduras, poderes militares e policialescos) espionando o poeta em sua intimidade em um momento histórico que suprime o poético obstruindo sua fala e que talvez faça do poeta um indivíduo perigoso, a ser vigiado? Seria o espião aquele que quer reduzir a abertura dos sentidos, as múltiplas evidências, a apenas um sentido, factualmente provado e passível de ser fidedignamente representado?

Na ruptura essencial entre o que na estrofe vem antes e a parte de seu verso final, “O espião janta conosco” é uma imagem passageira em que o

vinculativo se faz propositalmente perdido ao não ter justificada a sua continuidade direta em relação ao que ocorre em sua anterioridade nem ao que lhe é consecutivo. Ela é uma ilha sem arquipélago no oceano do poema. Pelo menos imediatamente, muito está indeterminado, indireto, aberto. É o único momento em que se fala do espião no poema. O que se pode saber é que, enquanto fim da estrofe, “O espião janta conosco” faz convergir para si os sentidos de um tempo em que as palavras não se realizam de modo pleno, muito pelo contrário, é um tempo em que as palavras possuem dificuldades para aparecerem, estabelecerem-se e se comunicarem. Existe uma oposição conflitante, quiçá uma contradição inoportuna, entre o tempo e as palavras poéticas. O que é dito quer praticamente silenciar; gelada, é custoso à boca pronunciar uma palavra; a meia voz, as conversas são murmurantes e as palavras nunca dizem exatamente o que querem dizer, além de facilmente se perderem na brevidade e no passageiro dos avisos de esquinas, com os quais apenas o mínimo, o básico, pode ser comunicado. O que quer dizer que o tempo é “de cinco sentidos/ num só”? Nos homens partidos, perderam-se quatro, restando apenas um de nossos cinco sentidos? Ou todos os sentidos corporais encontraram sua intensificação em apenas um? Esse um que restou é uma síntese dos cinco sentidos? Não sabemos, pelo poema, que a síntese é precária nesse tempo em que o mais importante se oculta? Ou então os sentidos do respectivo tempo perderam seu campo de possibilidades e se direcionaram completamente para apenas um, já dado e estabelecido? Lidar com um sentido único, opressivo, obrigatório, parece ser a *tônica* de um tempo antipoético que, querendo se impor pela força das armas e da propaganda ostensiva, não suporta a abertura de sentidos instáveis da poesia. A língua é sempre autoritária quando atrelada a um sentido exclusivo. A dúvida continua: o espião vem ajudar o poeta em sua tarefa investigativa, ou é o olho de um tempo sufocante que, investigando-o, deseja tornar sua tarefa impraticável, ou o espião é um mero testemunho do que se passa? Que espião é esse, que janta conosco e que, deslizando no tempo por 65 anos, se faz título também do poema de Leonardo Gandolfi? Ele (ou quaisquer outros elementos dos dois poemas) nos ajudam a entender a relação entre o tempo de Drummond, poeta exemplar e paradigmático da poesia moderna no Brasil, e o tempo de Leonardo Gandolfi, um poeta dos nossos dias nesse começo de século XXI?

Em oito partes, com *enjambements* fortes a intensificarem os sentidos de versos, variações rítmicas que levam os versos a oscilarem do curto (de até duas sílabas) ao longo – com diversas gradações – fazendo-os, às vezes,

beirarem a prosa, saltos abruptos, descontinuidade da rigidez lógica, simultaneísmos, variações polissêmicas de um mesmo significante, imagens imprevisíveis e cifradas sem que a chave seja oferecida, repetições estruturais a manterem séries dialogantes em partes distintas do poema, associações inusitadas, metáforas arrojadas, listagens a gerarem sobreposições de pessoas e coisas confundidas, enumerações caóticas, dissonâncias, fragmentação da linguagem a deixar lacunas para o leitor e inúmeros outros recursos poéticos, “Nosso tempo” é certamente um dos grandes poemas reflexivos do que há de mais denso na poesia de pensamento de Drummond. Com isso, quero dizer que “Nosso tempo” é um desses poemas concomitantemente poético, filosófico, político, existencial e histórico, sem deixar de ter uma forte presença do cotidiano da vida, como, por exemplo, da hora do almoço do centro da cidade quando uma multidão sai à rua, deixando os escritórios, e os versos longos em ritmos acelerados se fazem legíveis pela confusão do que mostram. Trata-se nele de fazer com que o tempo de desconsolo do imediato pós-guerra, da ditadura Vargas, do poderio tecnológico, da estrutura econômica capitalista favorecedora do consumo desenfreado e da desumanização seja pensado, exposto em imagens que condigam com ele. É poema de temas frequentes na poesia de Drummond, que busca repetidamente dar voz aos acontecimentos de seu tempo (“Que século, meu Deus!” [“Edifício Esplendor”, *José*], “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” [“Mãos dadas”, *Sentimento do mundo*): já no livro de estreia, sobre a relação entre poesia e guerra, publica “O sobrevivente” e, acerca do que levará Getúlio Vargas ao governo brasileiro, alternando o verso e a prosa como mais um modo de captar o caótico da época, “Outubro 1930”. Em *As impurezas do branco*, no poema “Entre Noel e os índios”, valoriza o estar “longe da Bolsa, da favela e do napalm”.

Tanto em “O sobrevivente” quanto em “Outubro 1930”, a presença de um tempo que se caracteriza pela fabricação da morte em série e da insistência da poesia, que resiste, em um mundo que, apesar de “cada vez mais habitado” [“O sobrevivente”, *Alguma poesia*], se mostra violenta e bombasticamente inabitável: enquanto em “O sobrevivente” está escrito que: “Os homens não melhoraram/ e matam-se como percevejos”, “Outubro 1930” corrobora a presença da morte em versos como “A esta hora no Recife,/ em Guaxupé, Turvo, Jaguará,/ Itararé,/ Baixo Guandu,/ Igarapava,/ Chiador,/ homens estão se matando/ com as necessárias cautelas./ Pelo Brasil inteiro há tiros, granadas,/ literatura explosiva de boletins”, chegando ao fim, quando, sobretudo pela força da conjunção adversativa no início do último verso do

poema, mostra que nem a presença divina é capaz de alterar o curso histórico, pacificando-o (“Deus vela o sono dos brasileiros./ Anjos alvíssimos espreitam/ a hora de apagar a luz de teu quarto/ para abrirem sobre ti as asas/ que afugentam os maus espíritos/ e purificam os sonhos./ Deus vela o sono e o sonho dos brasileiros./ Mas eles acordam e brigam de novo”). O vínculo entre poesia e morte é tão estreito que, em um de seus poemas simultaneamente mais poéticos e filosóficos, “Nudez”, de *A vida passada a limpo*, há uma indiscernibilidade completa entre as duas: “Não cantarei o morto: é o próprio canto”; para um último exemplo, lê-se, em “Brinde no banquete das musas”, de *Fazendeiro do ar*, que “Poesia, morte secreta”. A presença da morte trazida à tona pelas das guerras e de suas bombas, será recorrente nesse poeta que vive em um tempo em que, mais de uma vez, poderia dizer que “A guerra terminou ontem”: para citar apenas *Sentimento do mundo*, de 1940, “Sentimento do mundo”, “Tristeza do império”, “Morro da Babilônia”, “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, “A noite dissolve os homens”, “Madrigal lúgubre”, “Elegia 1938” e tantos outros poemas ao longo da respectiva obra, em maior ou menor grau, tematizam diretamente ou mencionam as guerras e as revoluções com suas constantes mortes e fabricação do medo, sentimento também constante na poesia em questão. Em *A rosa do povo*, fora os poemas que se utilizam do significante guerra, ditador, soldado, polícia ou outros do mesmo campo semântico, “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Visão 1944” e “Com o russo em Berlim” abordam diretamente a Segunda Guerra Mundial. Ainda haveria, em outros livros, os poemas que se referem à Guerra Civil Espanhola, à Guerra do Paraguai...

Publicado em 1945, “Nosso tempo” tem por tempo cronológico praticamente o meio exato do século XX, querendo, de algum modo, lhe dar voz. Não é apenas, entretanto, um tempo exterior, objetivo, o abordado pelos versos. O “nosso” do título implica o poeta, levando o poema a se referir sobre a relação que há entre o tempo secular e o tempo da vida do poeta. A tarefa do poeta é escrever, sobretudo, os pensamentos, as sensações e os sentidos de sua época, a tarefa do poeta é escrever, sobretudo, o seu tempo, tornando-o audível em sua singularidade. A tarefa do poeta é escrever, igualmente e, sobretudo, para o seu tempo. Se lembrarmos que o poeta nasce em 1902 e morre em 1987, tendo publicado “Nosso tempo” em *A rosa do povo* em 1945, o tempo anunciado pelo poema enquanto o meio do século XX acerta em cheio o meio da vida do poeta, tornando-se, assim, um poema tanto do tempo paradigmático do meio de sua vida quanto do tempo paradigmático do meio do século em que vive. No meio do caminho, no meio do cami-

nho de uma vida, no meio do caminho de um século, no meio do que já foi começado encontrando-se agora pelo meio, há um poema, interessado em falar exatamente dos meios e realizar a contribuição do poeta não apenas enquanto um leitor de seu presente, mas, com isso, também “sem perder de vista o caráter intemporal de toda poesia”, tal qual demanda Drummond em uma entrevista de 1942, realizada por Moacyr Brêtas Soares.

Mas não nos enganemos, não tenhamos a ilusão de um acordo ou de uma conciliação entre os dois tempos (o da vida do poeta e o do século) apenas pelo fato de, entrecruzando-se, ambos se darem pelo meio de cada um. Em sua tensão intrínseca com o intemporal, o contemporâneo não é afeito a adequações, mas a um impasse entre aqueles que, nele e por ele, se relacionam reciprocamente. Melhor dizendo: o paradigmático do poema é que ele se ocupa da tensão, do desacordo, entre a marcha do mundo e o andamento de uma vida poética, entre o tempo histórico e o contratempo do sujeito poético, entre o tempo dos acontecimentos do mundo e o contratempo da poesia, que não se confundem nem, muito menos, se identificam, antes, irreconciliáveis, atritam-se. Na complexa articulação do contraditório, um parece ter por projeto o aniquilamento do outro. Em “Brinde ao Juízo Final”, de *Sentimento do mundo*, é dito que “Em vão assassinaram a poesia nos livros”. Do tempo im-poético no qual vive, e manifestando clandestinamente um desejo utópico, que se sabe impossível, por um outro tempo que fosse verdadeiramente poético, o poeta fala de “minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado, / que polui a essência mesma dos diamantes”. Não é de se estranhar, portanto, que em entrevista a Pedro Bloch, de 1963, Drummond afirme que “A poesia, para mim, resulta [...] da inconformidade com o mundo”. Como dar voz a uma essência poluída e, conseqüentemente, inessencial do tempo? Assassinada, a poesia ainda é possível, ainda é passível de alguma resistência? Haverá lugar para a poesia? Conseguirá a poesia, se é que ela morreu, de alguma maneira, ressuscitar? Como assegurar o “em vão” do verso há pouco mencionado que anuncia a tentativa, fracassada, de assassinato da poesia? Qual o lirismo compatível a um tempo deteriorado e completamente antilírico? Que tipo de poesia insiste em uma época antilírica? Como dar voz, se possível for, ao tempo presente, aos homens presentes, à vida presente?

Apesar do vocativo que convoca à fala aqueles que, incluindo os poetas, de modo geral, deveriam contar as histórias do meio do século XX, constata-se o fracasso de tal apelo e a dificuldade de lidar com um mundo desintegrado em que, diante das guerras mundiais, do capitalismo avançado e de

uma das ditaduras brasileiras, a experiência já não pode ser narrada, senão “pelas fotos e títulos vermelhos” dos jornais (“1914”, *Boitempo*). Que resposta a poesia pode dar a um momento da supremacia midiática, ao momento submetido “Ao Deus Kom Unik Assão” (*As impurezas do branco*)? Há uma oposição frequente a ser considerada entre poesia e discurso midiático. Em *A rosa do povo*, em “Consideração do poema”, a contraposição é acentuada: “Estes poetas são meus. De todo o orgulho,/ de toda a precisão se incorporaram/ ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius/ sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo./ Que Neruda me dê sua gravata/ chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski./ São todos meus irmãos, não são jornais”. Gerando uma dificuldade maior de lidar com o tempo em questão, esse calar das bocas poéticas do presente não é novo, parecendo ser uma determinação do século desde praticamente seu princípio ou, pelo menos, desde a Primeira Guerra Mundial. Como pode ser visto no poema “O sobrevivente”, publicado em 1930 em *Alguma poesia*, afim à questão de “Nosso tempo” tanto na determinação da guerra quanto na suposta impossibilidade poética de tal época, o arco temporal a que Drummond se refere se estenderia pelo menos do começo da primeira Guerra Mundial ao fim da segunda. O poema publicado em 1930, em *Alguma poesia*, no livro de estreia do poeta, começa assim: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade./ Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia./ O último trovador morreu em 1914/ Tinha um nome de que ninguém se lembra mais”. Se eu poderia parodiar rasamente um filósofo dizendo que não seria possível escrever poemas após as guerras do século XX, o próprio Drummond torna a questão mais complexa com o fim irônico do poema, a contradizer exatamente o que vinha sendo dito, que acaba por ser negado: “(Desconfio que escrevi um poema.)”. Essa complexidade é ampliada pelo uso dos parênteses, que simultaneamente diminui e amplia a importância do que ele resguarda, e pelo verbo que inicia o verso, que não atesta uma certeza do feito, mas uma suposição, uma possibilidade não confirmada, a relativizar a certeza do primeiro verso do poema, suspendendo-a e suspendendo com ela a compreensão habitual do que então se entendia habitualmente por “verdadeira poesia”. Há uma nova verdade da poesia, inteiramente instável, incerta, indeterminada, que, para se manter nos novos tempos, já não pode se afastar da presença de seu negativo.

Ainda que com uma saída diferente, a realização da escrita poética, mesmo diante de sua impossibilidade em um tempo “de lirismo deteriorado”, também é a ênfase de “Nosso tempo”, que precisa superar as fronteiras entre

o suposto lírico e o suposto antilírico, entre o suposto poético e o suposto não poético, entre o suposto canto e o suposto não canto, entre o verso e a prosa, entre o impossível de se contar e o narrativo, entre o indescritível e o descritível, mesclando-os. Além de para o poético especificamente, lírico é o nome para o artístico de modo geral, já que o tempo antilírico também é antimusical, ou seja, antiartístico, como colocado no poema “Beethoven”:

“Meu caro Luís, que vens fazer nesta hora/ de antimúsica pelo mundo agora?”. Trata-se mais, portanto, da inclusão da suposta “má poesia” ou da anti-poesia na poesia do “nosso tempo” do que do privilégio asséptico e pejorativamente anacrônico da exclusividade da boa – da alta – poesia. A alta e a má poesia, ou a poesia e a antipoesia, ou o canto e o não canto, ou o elevado e o coloquial, ou o culto e o popular, ou o literário e o vulgar, ou o acerto e o erro, se encontram em Drummond. Ao longo de sua trajetória, sua escrita se constitui como uma das mais vastas enciclopédias poéticas do século XX, uma verdadeira rede para as múltiplas buscas de leitores, inclusive, com uma das maiores diversidades de vozes jamais usadas na poesia: além dos mais díspares tipos de pessoas, até marcianos, bois, ratos, urubus e outros que não detêm a possibilidade da linguagem verbal falam nos versos de Drummond – ainda há o poema dramático “Noite na repartição”, de *A rosa do povo*, cujos personagens que falam são o oficial administrativo, o papel, a porta, a aranha, a garrafa de uísque, o garrafão de cachaça, o coquetel, todos os alcoóis, a traça, o telefone, a vassoura elétrica e a pomba. Drummond insiste em fazer poemas de todos e quaisquer assuntos, máximos ou mínimos que sejam, dos mais significativos aos mais insignificantes (“Como fugir ao mínimo objeto/ ou recusar-se ao grande?”, pergunta o conhecidíssimo “Consideração do poema”, de *Rosa do povo*), de todas e quaisquer formas, os poemas inclusive mais comuns que existem, abordando em suas formas comuns os assuntos mais comuns. Numa trajetória como essa, os paradoxos, ao invés de evitados, são cultivados, as contradições, ao invés de ocultadas, expostas, permitindo que se leia inúmeras poéticas interligadas na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Parece-me que um dos maiores projetos de Drummond é mostrar que tudo, absolutamente tudo, é passível de poesia, que tudo nele quer, ainda que de maneira impossível, se transformar em palavras, tendo sido, sobretudo, para isso que trabalhou insistentemente, o que não o livrou da crítica de dar lugar a uma certa banalidade, como se ele também não a desejasse, e de ter escrito poemas, por ruins, a serem descartados. Neste sentido, inesperadamente, a suposta impotência de alguns poemas corroboram a potência do plano geral da obra.

Para dar apenas dois exemplos da assunção pelo próprio poeta da simplicidade acolhedora do mais cotidiano ou do supostamente não poético em tal poesia, vale citar dois escritos que servem de abertura a dois livros diferentes. Seriam espécies de prefácios, preâmbulos, introduções, chamando atenção para o que se tem de saber ao se entrar nos respectivos livros, para não os ler pelo que eles não são nem querem ser. No “Poema-orelha” que vem em *A vida passada a limpo*, está colocada a precaução para que o leitor não abra o livro equivocadamente: “Não me leias se buscas/ flamante novidade/ ou sopro de Camões./ Aquilo que revelo/ e o mais que segue oculto/ em vítreos alçapões/ são notícias humanas,/ simples estar-no-mundo, e brincos de palavra,/ um não-estar-estando,/ mas de tal jeito urdidos/ o jogo e a confissão/ que nem distingo eu mesmo/ o vivido e o inventado./ Tudo vivido? Nada./ Nada vivido? Tudo”. Na abertura de *Versiprosa*, cujo subtítulo, entre parênteses mesmo, é “(crônica da vida cotidiana e de algumas miragens)”, pode ser lido a título de nota introdutória: “Versiprosa, palavra não dicionarizada, como tantas outras, acudiu-me para qualificar a matéria deste livro. Nele se reúnem crônicas publicadas no Correio da Manhã e em outros jornais do país; umas poucas, no Mundo Ilustrado. Crônicas que transferem para o verso comentários e divagações da prosa. Nem me animo a chamá-las de poesia. Prosa, a rigor, deixaram de ser. Então, versiprosa”. Dois exemplos são poucos; recordo-me de mais dois. Fazendo par com o “simples estar-no-mundo” e com “um não-estar-estando”, como não lembrar, entre muitos outros, dos versos insuperáveis de “Vida menor”, de *Rosa do povo*, a demarcarem a procura da poesia enquanto a busca e realização de uma poética do pensamento da “vida menor”? Ei-los: “[...] Mas a vida, captada em sua forma irreduzível,/ já sem ornato ou comentário melódico,/ vida a que aspiramos como paz no cansaço/ (não a morte),/ vida mínima, essencial; um início; um sono;/ menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;/ o que se possa desejar de menos cruel; vida/ em que o ar, não respirado, mas me envolva;/ nenhum gasto de tecidos; ausência deles;/ confusão entre manhã e tarde, já sem dor,/ porque o tempo não mais se divide em seções; o tempo elidido, domado./ Não o morto nem o eterno ou o divino,/ apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente/ e solitário vivo./ Isso eu procuro”. Ao iniciar sua “Autobiografia para uma revista”, publicada em *Confissões de Minas*, Drummond preserva o tom da “vida menor”, “sem ênfase”, “indiferente”, a respeito dos acontecimentos de sua própria vida: “Segundo, porque, praticando aparentemente um ato de vaidade, no fundo castigo o meu orgulho, contando sem ênfase os pobres e miúdos acontecimentos que assinalam a minha pas-

sagem pelo mundo, e evitando assim qualquer adjetivo ou palavra generosa, com que o redator da revista quisesse, sincero ou não, gratificar-me”.

Sem abrir mão dos poemas filosóficos, existenciais, históricos, sociais etc., Drummond é também o poeta do comum em seu despojamento. Talvez seja também por esse comum em despojamento, por essa nudez do comum, por dar voz ao homem comum, ao qualquer (“Estes poemas são meus. É minha terra/ e é ainda mais do que ela. É qualquer homem/ ao meio-dia em qualquer praça”, “Consideração do poema”, *A rosa do povo*; em entrevista a Bella Josef, de 1982, ele afirma que “O poeta é um homem qualquer”), que ele seja um poeta de um novo modo filosófico, existencial, histórico, político etc. Poeta? Ainda podemos manter essa palavra para ele? Depois do esteticismo parnasiano, começa o que Drummond chama de “começo da era difícil” (“Anúncio da rosa”, *A rosa do povo*), de uma era em que, com o modernismo, quebrando com todo e qualquer esteticismo, a poesia se encaminha em direção ao seu oposto, retirando as facilidades classificatórias e ajuizadoras. Poeta? Vindo após o modernismo, um ex-poeta ou um poeta perturbado ou um poeta precário soaria melhor, se seguirmos à risca o que a ironia com seu passado ressalta em “Também já fui brasileiro”, de *Alguma poesia*, e o que está escrito em “O mito”, de *A rosa do povo*: “Eu também já fui poeta./ Bastava olhar para mulher, pensava logo nas estrelas/ e outros substantivos celestes.; Mas eram tantas, o céu tamanho,/ minha poesia perturbou-se”; “Sou eu, o poeta precário”.

Na listagem poética de “Nosso tempo” (aliás, a listagem é um dos procedimentos recorrentes ao longo da obra em questão), muitos dos vivos, muitos daqueles que poderiam falar (e mesmo muitos daqueles – animais, objetos, restos de coisas caídas em desuso ou inúteis por quebradas etc. – que jamais poderiam falar por não terem o dom da linguagem) nunca abriram suas bocas, como afirma o poema entre o vocativo poético e a coletânea em versos estendidos: “Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano,/ ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta,/ moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos, portas rangentes, solidão e asco,/ pessoas e coisas enigmáticas, contai,/ capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;/ velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai;/ ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da costureira, luto no braço, pombas, cães errantes, animais caçados, contai./ Tudo tão difícil depois que vos calastes.../ E muitos de vós nunca se abriram”. Diante do poder devastador que, até mesmo pelas guerras e pelas ditaduras e pelo mercado avassalador com o fetiche

das mercadorias, tudo quer controlar, diante do mundo dos negócios que se infiltram por tudo o que existe e, sobretudo, pela alma das pessoas, tornando-as servas integrais da morte, da violência e do capital econômico, aqueles poucos que persistem falando o fazem de maneira inapropriada, falsa, irreal, indigna, com palavras que, desde sua fragilidade, teimam em se dissipar: “a falsificação das palavras pingando nos jornais/ o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores,/ os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,/ a constelação das formigas e usuários,/ [...] a má poesia, o mau romance”.

Por terem chegado ao seu pior, ele resguarda a esperança de que o tempo “mais tarde será o de amor”, “as coisas talvez melhorem”; a mesma esperança utópica está resguardada em “O elefante” (*A rosa do povo*): “[...] alusões/ a um mundo mais poético/ onde o amor reagrupa/ as formas naturais”. Na contramão dessa utopia amorosa, por ter, em o “Nosso tempo”, a consciência de ele não ser as próprias coisas em suas forças que em seu movimento poderiam melhorar, o poeta, no meio de sua vida, no ápice da decadência que constitui o meio de seu século, colocando-se no exato intervalo entre o passado e o futuro do século, colocando-se, assim, na fratura de seu tempo e na fratura entre seu tempo e sua própria vida, se revolta. É sob o signo da revolta que se entrecrocaram os sentidos e os não sentidos do poema, os nexos e os desconexos que ruidosamente nele se fazem presentes, o legível e o ilegível que ele conscientemente propõe, o passível de ser comunicável e o incomunicável radical que ele sustenta, a forma que o caracteriza e o informe que a forma quer deixar a todo custo sensível, as continuidades e as fortes rupturas que o poema constantemente apresenta. Se o amor se resguarda numa esperança utópica, pensar uma completude qualquer para o homem (a natureza, Deus, deuses, a consciência, o sujeito...) ou uma certeza autêntica se tornou impraticável, desde que “Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo/ sobe ao ombro para contar-me/ a cidade dos homens completos”. Algo terrífico tomou conta de toda a extensão do mundo, fazendo com que ninguém, nem mesmo os que moram nos rincões mais afastados, fique alheio a tal determinação, que afeta todo e qualquer ser humano do planeta: “Escuta o horrível emprego do dia/ em todos os países de fala humana”. Como um refrão que, iniciando-as, percorre as quatro primeiras partes do poema, unindo-as temática e ritmicamente ao mesmo tempo em que demarca sua posição reflexiva primordial, é anunciado o “nosso tempo” como um tempo de incompletudes, de carências, de ruínas, de fragmentações, de isolamentos, de não compartilhamento, um “tempo de homens

partidos”: na 1ª) “Este é tempo de partido,/ tempo de homens partidos.”; na 2ª) Este é tempo de divisas,/ tempo de gente cortada./ De mãos viajando sem braços,/ obscenos gestos avulsos.”; na 3ª) “E continuamos. É tempo de muletas./ Tempo de mortos faladores/ e velhas paralíticas, nostálgicas de bailado”; na 4ª) “É tempo de meio silêncio,/ de boca gelada e murmúrio,/ palavra indireta, aviso/ na esquina. Tempo de cinco sentidos,/ num só. O espião janta conosco./ É tempo de cortinas pardas,/ de céu neutro, política/ na maçã, no santo, no gozo,/ amor e desamor, cólera/ branda, gim com água tônica,/ olhos pintados,/ dentes de vidro,/ grotesca língua torcida.”

No meio de sua vida, o poeta se depara com seu tempo obscuro em que todas as atividades, inclusive, e sobretudo, a poética, são realizadas em vão. Contrariamente ao desejo de transparência integral da linguagem midiática com seu sentido unidirecionado, à penúria obscura do tempo, na poesia, “Símbolos obscuros [que] se multiplicam”. Tais símbolos obscuros estão, de fato, por todos os lados do poema: o que quer dizer, por exemplo, “laboratórios platônicos mobilizados”?; o que quer dizer, por exemplo, e a que se refere, “Mudou-se a rua da infância,/ E o vestido vermelho/ vermelho/ cobre a nudez do amor,/ ao relento, no vale.”?; o que quer dizer, por exemplo, uma “política/ na maçã, no santo”?; o que quer dizer mesmo, por exemplo, o já perguntado e para nós fundamental, “O espião janta conosco”? Nada disso parece poder ser respondido com rigor ou convicção. Claro que sentidos podem ser ofertados, mas sem a sustentação do poema, que constantemente repele o que parece fundamental para a sua compreensão, apesar de procurá-lo. Ou seja, nessas e em outras passagens, mesmo procurando incansavelmente pelo sentido, o poema oferece uma ampla resistência à interpretação. É tempo também de poemas partidos, precários, insuficientes, ditos pela “grotesca língua torcida” do poeta que traz em si, como escrito em outra ocasião, “um eu todo retorcido”, a se relacionar tortuosamente com um tempo repleto de torções. Um dos “Segredos” da poesia de Drummond é saber exatamente que “A poesia é incomunicável”, uma das características do “Discurso” dessa poética é saber exatamente que “Incomunicável/ o que deciframos de ti/ e nem a nós mesmos confessamos”, e avançar por essa incomunicabilidade necessária, evidenciando-a. Um dos múltiplos saberes que a poesia de Drummond carrega consigo é o de uma indescritibilidade de si e do mundo, de tudo, inclusive, que apaga as distâncias entre sujeito e objeto: “Não estou vazio,/ não estou sozinho,/ pois anda comigo/ algo indescritível”. O que há de essencial na poesia é sempre inatingível, e o verso, um simples arabesco em torno do que se preserva inapropriável.

Para esse tempo obscuro que silencia o poeta, ou o leva a escrever torto, apenas um “murmúrio” de “palavras indiretas”, sem centro ou sem base, se faz possível. O direto das palavras já não cabe ao poeta por não caber antes ao próprio tempo que no poema quer ser expresso. Entre o silêncio e a fala, entre o não sentido e o sentido, o murmúrio, enquanto tom da poesia. A carência murmurante dessa poesia do pensamento no tempo de um pensamento escasso é insistentemente mostrada, como quando, logo no princípio do poema, afirma que “visito os fatos, não te encontro./ Onde te ocultas, precária síntese [...]?” Ainda que precária e inacessível, a síntese de seu tempo, embora obscura, é buscada, e essa busca inglória (atrapalhada pelos ruídos incessantes do tempo), de cujo único resultado é o flagrar da perda de um objeto inacessível, se apresenta como o motor do poema, tornando as palavras minimamente viáveis, como dito, enquanto murmúrio. Buscando o inacessível, ao tentar dizer uma falta, as imagens se fazem, antes, como contraimagens, ou seja, existem antes para ocultar do que para revelar, existem antes para mostrar a falta do que para recobri-la. Sem encontrar uma síntese afirmativa de seu tempo, com ele se deparando apenas por uma escrita que, se ainda é necessária, se ainda se obriga a persistir, se ainda resiste, se ainda é sobrevivente, se sabe que “ainda é tempo de viver e contar./ Certas histórias não se perderam”, vive e conta apenas as histórias que persistem ao abordarem seu tempo como o de uma morte em vida, de abordarem a sua história como a que conduz “a quartos terríveis,/ como o do enterro que não foi feito, do corpo esquecido na mesa”. Há mortos, restos e ruínas espalhados por toda a vida que impedem a fala, o poema e qualquer nascimento verdadeiro de se realizar. Mas, confundindo-se com a morte, o poema do tempo sombrio se sabe também o lugar parcial do morto, de um morto vivo que, moribundo, ainda pode murmurar.

Mesmo com o imperativo para, diante do excesso de morte, o poema se calar, o esforço do poeta é o de, ainda que em vão, enquanto uma contraforça, decifrar, pelo menos a princípio, seu tempo mortuário, sabendo que dispõe apenas de palavras na maioria das vezes sem sentido de um tempo igualmente sem sentido. Se o sentido não se faz nas palavras poéticas, ou se o faz de modo inteiramente partido, é desde a imersão no sem sentido, é desde a imersão na impossibilidade de as palavras poéticas se fazerem, que o poeta em sua busca teima em falar, em murmurar. A tentativa de decifração acaba por encontrar o próprio indecifrável. Uma das grandezas de Drummond é a de, aceitando a necessidade da “má poesia” obrigada por seu tempo (em “A flor e a náusea”, pode ser lido que “O tempo é ainda de fezes,

maus poemas, alucinações e espera. /O tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse” e seus próprios poemas são vistos como “crimes suaves” e “ração diária de erro”), caindo com força na incomunicabilidade de seu não sentido, resguardar, ainda aí, uma busca da poesia murmurante. Nessa tensão, nessa reversibilidade entre o poético e o impoético, entre o lírico e o antilírico, entre o canto e o não canto (“Não canto, pois não sei”, é dito em “Nudez”, poema sem um pinga de ironia), entre o comunicável e o incomunicável, entre o descritível e o indescritível, nesse fracasso constante em encontrar o objeto – perdido – que busca, ele se coloca. Para isso, ele insiste, senão no sentido de seu tempo, impossível, no desejo de palavras que digam o sem sentido de seu tempo, de palavras que, além disso, desfeitas de seu sentido, se revoltam e, em sua incomunicabilidade, “irritadas”, há muito comprimidas, “apenas querem explodir”. O desejo de explosão das palavras, ou as palavras enquanto desejo de explosão, é a resistência que a poesia forja, o último resquício de um (não) sentido intensivo que o meio da vida de um poeta moderno ainda busca em sua época apática ao poético. Em tal meio de século sem sentido e diante dele, em oposição a ele, revoltado com ele, o poeta luta com as palavras para preservar seu espanto. O poeta se espanta como quem se espanta ainda que com o sem sentido do tempo, mas, sobretudo, com a saída encontrada pela poesia a se rebelar contra o beco sem saída do tempo em que o poeta se encontra; o poeta ainda se espanta com uma *euforia* que resta em permanecer, que resiste enquanto a passagem do poema na aporia ou no impasse do tempo em que o poeta se encontra. Ou melhor, é na própria aporia e no impasse que o poeta encontra a passagem para a poesia.

De sua contensão, as palavras querem explodir e, no último resíduo de sentido possível antes de findar o poema, no momento prévio à explosão final, fazem o poeta nos dizer a última e única saída de emergência que o poema do meio de sua vida encontra para o meio do século em que vive. Na assunção de sua perda de sentido, na ausência da possibilidade de exercerem sua tarefa de compreender o mundo e o tempo a que o poema se dispõe, as palavras poéticas viram uma explosão, uma “arma” dessa última (falta de) compreensão do poema entendido agora – se isto fosse possível e não um contrassenso – enquanto um ato simbólico terrorista. Diferente de “O sobrevivente”, não se trata apenas de se surpreender com a feitura de um poema em um tempo que o tornara impossível. Diferente de “Elegia 1983”, não se trata apenas da constatação da impossibilidade: “porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”. Aqui, a proposta de Drummond

não é a do poema apenas como dinâmica de compreensão da época capaz de acordar os homens nem a de sua realização à revelia das imposições antilíricas do tempo nem a do ato – ainda que fracassado – para além do poético, mas, indo mais longe em seu processo de aposta nas transformações históricas e desejando criar uma vida futura já no presente, do poema, agora, como arma explosiva de intervenção política em seu tempo, a transformá-lo estratégica e utopicamente através de seus efeitos. Drummond sabe que não pode, “sem armas”, revoltar-se, e sua arma é o poema. Se a feitura de um poema é uma luta com palavras, seu objetivo é o de tornarem-nas, de vãs ou inconsequentes, armas explosivas capazes de atuarem diretamente no real até a conquista de um mundo mais justo e, conseqüentemente, mais lírico: “O poeta/ declina de toda responsabilidade/ na marcha do mundo capitalista/ e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas/ promete ajudar/ a destruí-lo/ como uma pedreira, uma floresta,/ um verme”. Lido aos olhos de hoje, esse fim idealizante e utópico pode parecer exagerado, desejoso de dar (como em “A flor e a náusea”) “uma esperança mínima” aos homens, sobretudo, em um poeta tão afeito à sobriedade exigida pelo real que, na medida do possível, tão de perto conhece, mas foi certamente o encontrado como crítica a seu tempo de grandes opressões, guerras e ditaduras.

\*

O que aqui me motiva é estabelecer uma relação de intimidade crítica com a poesia de Leonardo Gandolfi, para que possa colocar a questão mobilizadora deste ensaio: a de como a poesia de nosso tempo se instaura e, com ela, uma abordagem da contemporaneidade a partir de um de seus efeitos. Aproveito para ratificar que este caminho tomado pela poesia drummondiana foi direcionado pelo poema de Leonardo Gandolfi, “O espião janta conosco”, cujo título, como visto, é uma apropriação literal de uma frase pertencente a um verso de “Nosso tempo”, de Carlos Drummond de Andrade. Com a apropriação, o “Nosso tempo” passa a fazer parte da ideia do poema “O espião janta conosco”, que, de algum modo, trazendo-o para si, o circunscreve, sendo interesse da crítica adentrar tal campo potencial drummondiano do poema e da poesia de Leonardo Gandolfi para poder, entendendo-a, melhor se relacionar com ele e com ela. Estou no âmbito do poeta de agora e é nele que desejo me manter, sem querer com isso comparar os dois poetas em termos de grandeza. Depois de tudo o que foi abordado em Drummond em relação à inclusão da suposta “má poesia” ou da antipoesia na poesia

do “nosso tempo”, levando-me a dizer que a alta e a má poesia, ou a poesia e a antipoesia, ou o canto e o não canto, ou o elevado e o coloquial, ou o culto e o popular, ou o literário e o vulgar, ou o acerto e o erro, se encontram mesclados em Drummond, seria ao menos inconsistente – para não dizer contraproducente – querer avaliar a pequenez ou a grandeza de Leonardo Gandolfi (ou de qualquer outro poeta) comparativamente ao poeta mineiro. Outro motivo me move: a tentativa de refletir sobre a poesia do nosso tempo a partir de um de seus efeitos.

É certo que Leonardo Gandolfi recebe o legado de Drummond que, nele, sobrevive se desdobrando, com um novo corpo, em apelos pela diferença singular. Pós-vanguardista e com fortes doses de pensamento e de experimentações, essa poesia não se ocupa do passado para repeti-lo como foi nem para, através de um pretense corte divisor, negá-lo, mas sim para descobrir nele uma fissura por onde consiga levá-lo em sua potência aonde ele nunca foi nem poderia ir, de um modo mais condizente com o que lê enquanto o nosso tempo. A poesia contemporânea acolhe e ajuda a estabelecer um tempo muito mais complexo do que a crença praticamente caída em desuso em um tempo linear que, perdoem-me a tautologia a que sou obrigado, recua para trás em uma retraditionalização ou avança para frente em uma linha evolutiva qualquer fascinada com a noção de progresso. É certo que Leonardo Gandolfi é impulsionado pelo passado da poesia de modo geral e especificamente por, entre outros, Drummond, como é certa igualmente a densidade de tal relação com o passado e com Drummond, podendo até mesmo a maneira de lidar com este último se tornar uma espécie de metonímia para a relação que estabelece com o passado que chega ao nosso tempo e com o nosso tempo que se alavanca em direção ao passado. É também certa a diferença inventada por Leonardo Gandolfi comparativamente a Drummond e ao passado de modo geral. É nessa relação complexa que gostaria de lê-lo.

\*

Por causa do título drummondiano do poema de Leonardo Gandolfi, a primeira aproximação estabelecida entre os dois poetas foi trazer o “Nosso tempo” para o campo ideal de “O espião janta conosco”, evidenciando tanto o vínculo com o poema de Drummond quanto o procedimento da apropriação, do roubo ou do saque, que ainda será desdobrado como característica decisiva de *A morte de Tony Bennett*. Tal apropriação ou saque

obriga o leitor interessado (pelo menos o instrumentalizado a saber do procedimento) a fazer um duplo movimento: do poema de Gandolfi para o de Drummond e do deste para o daquele. O tempo de Leonardo desliza para o tempo de Drummond, que retorna na contramão, pela direção oposta. Porque os roteiros das idas e vindas não são conhecidos de antemão, porque os caminhos, os cruzamentos, os retornos, os contornos, os desvios e as saídas estão para serem descobertos, nada aqui é circular. Nesse jogo de deslizamentos, de idas e vindas, de mãos duplas sem que a faixa do meio da pista esteja pintada, de intervalos não plenamente mapeáveis entre as movimentações contrárias do tempo, com o leitor se colocando na lacuna entre as duas direções, chega-se ao interesse da poesia de Leonardo Gandolfi pelo seu próprio tempo, ou seja, pelo nosso tempo, agora sem aspas, agora acolhedor de outros “nossos tempos”, diferenciando-se deles. O jogo de palavras, tornando, às vezes, necessária a colocação e a retirada das aspas revela uma ambiguidade que já dispõe o modo de leitura do passado e do presente na poesia em questão, encontrando-se também nela, como pode ser facilmente observado ao fim do poema “Cronologia”: “[...] Nossa canção/ embora solitária e cheia de paz/ é uma só canção e, cante o que cantar,/ ouviremos apenas os ruídos deste/ que tem sido apesar de tudo o nosso tempo”. Terminando “Cronologia” com o título do poema abordado de Drummond, o poeta atual compromete seu projeto poético com o mesmo que Drummond se comprometeu, ou seja, com o “nosso tempo”. Não importa o que essa poesia cante, em qualquer canto, em qualquer poema do respectivo livro, o que está verso a verso, ou linha a linha, se deixando tramar é “apenas” em nome de tornar audíveis os “ruídos” que distinguem o “nosso tempo”. Para uma tática extremamente saqueadora ou apropriadora, o fato de o poema ser antes um ouvido dos ruídos do tempo (e não uma voz, ou uma voz primeiramente enquanto ouvido) é de imensa relevância, mas, por enquanto, ressalto apenas o fato de essa poesia privilegiar, acima de tudo, o “nosso tempo”, qualquer que seja ele, porque, como em “Playtime”, é “aqui onde exata e justamente/ estamos”, “não porque estejamos/ na hora certa no lugar certo, mas porque todas as horas/ – para trás e para a frente – são ao seu jeito divisoras/ de águas e se não dispomos do que temos/ e do que não temos – o que mais ou menos sempre/ acontece – acabamos por deixá-las passar como afinal/ elas passam e precisam passar, sem alarde e com razão”. Na tensão inevitável entre a interrupção e a continuidade, entre a divisão e a passagem, entre o ter e o não ter, o aqui e o agora a serem escutados, pois são eles “que mais ou me-

nos sempre/ acontece[m]”. Quaisquer que sejam eles a, de alguma maneira, sempre acontecerem, é do aqui e do agora que ninguém pode escapar.

Seja em Drummond, seja em Leonardo Gandolfi, o que se privilegia é o aqui e o agora de (“nosso tempo”) como enigmas a serem adentrados e jamais resolvidos, enquanto que o que muda é o fato de o tempo e o espaço de Leonardo Gandolfi, apesar de fazerem parte do mesmo campo potencial, não serem mais exatamente o tempo e o espaço vividos por Carlos Drummond de Andrade em sua atualidade, e que a poesia de hoje, diferente da realizada pelo poeta mineiro, tem novas decisões a tomar sobre o que ela deseja e pode historicamente fazer. O começo do poema “A passagem secreta” nos dá uma imagem precisa para a lida com o tempo e suas direções: “Cartas na manga, quartos de hotel,/ ao volante acelera. A pista contrária,/ seus carros deixam ver apenas/ que convergência e encontro, coisas/ que tanto prezamos, também querem dizer/ diferença, colisão. Por mais que corra/ estarei sempre no meio do caminho, dizia”. Trata-se de um motorista drummondiano, a saber que, mesmo indo na maior velocidade, estará sempre “no meio do caminho”. “No meio do caminho” há um carro em movimento que, mesmo acelerando ainda mais, não se aproxima senão do meio do caminho, de onde nunca saiu nem sairá. Eis o preparo de uma fórmula de sabedoria a lidar com o tempo que o mesmo poema ainda dará: não há “convergência” nem “encontro” sem que haja, no mesmo movimento, “diferença” e “colisão”. “A velocidade, quem sabe, uma maneira/ de chegar mais perto disso”, diz o poema mais à frente. Disso o quê? Da simultaneidade necessária e desencaxada entre “convergência” e “diferença”, “encontro” e “colisão”, que ocorre sempre quando se está “no meio do caminho”, no nosso tempo.

Imediatamente em seguida a essa última passagem citada, a fórmula paradigmática para se lidar com o tempo, com o passado e mesmo com o presente, com sua dupla interrupção estratégica no ponto e na quebra do verso a acentuar a tensão da duplicidade simultânea do que quer dizer: “[...] Aproximação./ Afastamento [...]”. Estando sempre no meio do caminho, a relação entre o “Nosso tempo” e o nosso tempo é de “Aproximação./ Afastamento.”. A fórmula pode ser reescrita, tal qual a imagem: (“nosso tempo”) = aproximação. / afastamento. Pela presença exata, além da do ponto, da barra da quebra do verso entre a aproximação e o afastamento, a cindi-los, no (“nosso tempo”), ou seja, numa superposição sincrônica, barrada, dos tempos de Drummond e de Leonardo Gandolfi, ou melhor, no abismo entre o sincrônico e o diacrônico que os aproxima e afasta, ou no contratempo que compõe todo tempo linear, o poema “A passagem secreta” ainda afir-

ma: “[...] Tudo parece tão intuitivo que a gente mal percebe as demandas do nosso século [...]”. Mal percebemos as demandas do nosso tempo porque estamos sempre numa brecha vazia, a que existe na barra contemporânea entre aproximação e afastamento em relação aos outros tempos e mesmo ao nosso. Às vezes, é necessário explorar regiões da zona de aproximação e regiões da zona de afastamento para que se ganhe um mínimo de clareza sobre esses vetores, mas mais importante ainda é não se fixar nem em uma nem em outra, mantendo-se no corte que as une e separa.

Em *A morte de Tony Bennett*, há momentos que nos dão imagens-pensamentos vinculadas à zona de aproximação e outros que, contrariamente, nos ofertam imagens-pensamentos vinculadas à zona de afastamento. Privilegiando a vertente da aproximação de tal poesia, há, por exemplo, dois versos muito próximos em “Estou dez anos atrasado”: “Na cena um homem também olha para trás. / [...] / Sim sou aquele que olha para trás”. Privilegiando a zona de “afastamento”, é pertinente deixar ecoar algumas palavras de estrofes distintas de “Mande nem que seja um telegrama”: “[...] e se ainda penso ou/ falo algo é só para confirmar que sigo/ [...] sem olhar/ para trás à procura de pistas ou marcas/ do que achamos que ainda é nosso” e “Quando lembro da minha outra vida,/ a que não foi secreta porque nunca/ correu o risco de ter sido o oposto disso,/ penso num carro de retrovisor partido/ lançando-se de novo por estradas,/ cidades, avenidas, crianças, canções”. Olhar ou não olhar para trás, essa é uma das questões. Poder olhar ou não poder olhar pelo retrovisor? Na poesia em questão se trata de olhar e não olhar para trás, de olhar justamente pelo “retrovisor partido”. Com frases opostas pronunciadas por sujeitos líricos que correspondem a personagens diferentes, cabe ao leitor se posicionar nas fissuras entre os cacos do vidro quebrado do retrovisor por onde se olha para trás, na barra, no intervalo, para poder aproveitar a tensão existente e primorosamente realizada das duas diagonais de força do livro. Afeito também consigo mesmo a uma relação de “Aproximação. / Afastamento.” e, portanto, ele próprio pontuado e barrado, o contemporâneo é a passagem secreta que não revela suas demandas senão por vestígios mal percebidos com os quais a poesia é capaz de lidar, na medida em que não quer se apropriar do contemporâneo enquanto uma manifestação qualquer a apreendê-lo, mas escutar os ruídos de suas vozes para ver se neles uma passagem qualquer a se manter secreta, ou o secreto enquanto passagem, se faz minimamente audível. Sabe-se que, no meio do caminho entre o passado e o futuro, o contemporâneo diz respeito ao nosso tempo, porém, sua imagem é de “difícil localização”,

como atesta o poema “As estrelas no céu não querem dizer nada para você, elas são um espelho”.

Uma das maiores manifestações da dupla interrupção do ponto e da barra entre “Aproximação. / Afastamento.” está em como Manuel Bandeira aparece explicitamente no livro. Primeiro, na epígrafe, que, como qualquer outra, serve para introduzir o leitor ao que virá, para conduzi-lo de fora para dentro dos escritos, na medida em que ela anuncia, por outra voz, algo que a do livro, com sua singularidade específica, quer colocar como de maior relevância. Retirado de um dos poemas mais famosos da poesia brasileira, “Pneumotórax”, a epígrafe é o prosaico e cotidiano “– Diga trinta e três”, falado por um médico em um exame segundos antes de o paciente tomar consciência de sua doença supostamente fatal, ironizada no próprio poema. Privilegiando ouvir os ruídos do nosso tempo, nada mais normal para essa poesia que o “Diga” já na epígrafe; sim, “diga”, para a poesia escutar. Se Bandeira aparece aí como o indicador do caminho do livro e, consequentemente, como um dos privilegiados por essa poética que, em algum grau, se relacionaria com a dele, no poema “Pedro e o logro”, não sem surpresa, o leitor se depara com: “Nunca gostei exatamente de poesia, muito/ menos de Manuel Bandeira ou passarinhos/ mas acertar as contas custa caro, tem custado”. Da assunção da familiaridade requisitada pela epígrafe ao seu contrário, nesse caminho de negação reversível, o leitor, esvaziado de qualquer certeza, é obrigado a ler tal procedimento como irônico, não decidindo por um nem por outro, mas se mantendo no corte duplo, no ponto e na barra, que os aproxima e os afasta, que os afirma e os nega. Outra resultante de tal ação é o apagamento do sujeito poético, que não se deixa ser apreendido como uma unidade sólida e conhecida (afinal, ele gosta ou não de Bandeira?), ou, talvez melhor, a multiplicação dos sujeitos poéticos, que podem falar coisas por vezes completamente contraditórias no passar dos poemas, procedimento que também está por todos os lados do livro.

No que tange o modo de Leonardo Gandolfi se relacionar com Drummond, ainda há, entretanto, o que ser flagrado sobre a fórmula “Aproximação. / Afastamento.”. Relativas às aproximações, algumas manifestações poéticas se deixam notar: 1) Ainda que se referindo a um acontecimento muito conhecido da vida da escritora inglesa, como não ler no título do poema “Desaparecimento de Agatha Christie”, o primeiro do livro, uma variação de “Desaparecimento de Luísa Porto”, de *Novos poemas?*; 2) No título “Onde ainda falamos”, há certamente uma alteração do título do poema drummondiano “Onde há pouco falávamos”, de *A rosa do povo*; 3) A apropriação, já

estudada, da frase “O espião janta conosco”, de o “Nosso tempo”, de Drummond em *A rosa do povo*, como título de poema; 4) A presença da expressão “nosso tempo”, como determinante do projeto poético de Leonardo Gandolfi, tal qual expresso, como salientado, em “Cronologia”; 5) A presença da famosa expressão do poeta mineiro “no meio do caminho”, também ressaltada, no poema “A passagem secreta”, tendo por consequência a preeminência de alterações dessas palavras, como em “O espião janta conosco”, que começa afirmando: “Como os antigos, mas sem sua elegância/ a coisa começa bem na metade” (é claro que isso pode se referir também a Camões, Dante, Homero... Mas Drummond também está aí, sobretudo, com a ênfase que no livro lhe recai); 6) A reverberação do que Drummond caracteriza como a poesia de seu tempo e, portanto também a sua, como “má poesia”, tal qual colocado em “Nosso tempo”, ou como seu tempo como um de “maus poemas”, tal qual manifestado em “A flor e a náusea”, também de *A rosa do povo*, em passagens de *A morte de Tony Bennett*, como a presente no fim do poema “Efeito dominó”: “[...] Não importa,/ talvez não voltemos a encontrar por aqui tiros/ perseguições ou coisas do gênero mas apenas/ uma lembrança, a de que a poesia – inclusive/ maus poemas assim – é feita de uma mesma/ substância escura, distante e por isso nossa”; 7) Uma certa autodepreciação irônica do eu lírico ou do sujeito da enunciação poética, tão típica de Drummond, se faz atuante em versos como “Ao meu filho, além de um revólver,/ eu deixo certa propensão tocante/ para o embaraço e o arrependimento”, de “Espionagem em apuro”, ou, em de “Onde ainda falamos”, “[...] E já há algum tempo/ tenho falado muito, mais do que deveria, e feito/ pouco ou mesmo nada [...]”, ou ainda em “A passagem secreta”, quando escreve que “[...] acabaria revelando o poeta realmente lamentável que tenho sido”, como também em “Playtime”, quando pergunta “E quem sou eu para discordar [...]?”.

\*

Há uma oitava aproximação que merece ser destacada, pois me parece ser por ela que se dará o afastamento, ainda que tensivo com a continuidade, do que há de mais radical na poesia de Leonardo Gandolfi em relação à de Drummond, à majoritária do passado e à maior parte do que atualmente se produz. Desse tópico, que prepara sua colocação exatamente no lugar do ponto e da barra entre aproximação e afastamento, provém sua força maior e mais visível, ainda que um leitor desavisado talvez não atente para a insistência de tal procedimento, realizado obsessivamente por todos os lados do

livro. Ele se passa, certamente, por um detalhe em Drummond, mas muito significativo e condizente com o que dele aqui foi estudado. Em um de meus poemas preferidos, em que o poético e o filosófico se tornam indiscerníveis na reflexão sobre o canto poético, e do qual duas passagens já foram citadas neste ensaio (“Não cantarei o morto, é o próprio canto” e “Não canto, pois não sei”), “Nudez”, de *A vida passada a limpo*, em um certo momento, aparece uma frase que poderia soar, à primeira leitura, bombástica para a história do pensamento da poesia: “E já não sei do espanto.” Como assim? Em um de seus poemas mais paradigmáticos e mais densos de poeticidade e pensamento, o poeta não se espanta?

A articulação entre poesia e espanto é antiga na história da filosofia e na da poesia. Seguindo Platão, que havia escrito que a origem da filosofia é o espanto, Aristóteles, na *Metafísica*, faz uma colocação decisiva, que, desde então, não será mais esquecida: “Através do espanto, pois, tanto agora como desde a primeira vez, os homens começaram a filosofar [...]. Mas aquele que se espanta e se encontra sem caminhos reconhece sua ignorância. Por conseguinte, o filômito é, de certo modo, filósofo: pois o mito é composto do admirável, e com ele concorda e nele repousa”. Há, pelo menos, três assertivas em tal passagem. A primeira, inteiramente platônica: a de que para haver filosofia tem de haver espanto, pois é através dele que, desde sua origem até sempre que ela houver, a cada vez, inevitavelmente, a filosofia se faz; na segunda, para nossa sorte, uma breve explicação de quando o espanto se dá: o espanto se dá quando, diante da aporia, diante do impasse, diante da ausência de alternativas a serem seguidas, reconhecemos nossa ignorância, mergulhando no não saber que a caracteriza; por fim, é exatamente o compartilhar dessa experiência do impasse e da ignorância que faz com que o filósofo e o poeta, de alguma maneira, sejam o mesmo, já que também no mito, no poético, como no filosófico, há a força constitutiva do espantoso ou do admirável, confundida com a aporia. Não à toa, no verso 485 de *Édipo rei*, esvaziando a possibilidade de qualquer fala, assinalando a aporia enquanto o não ter mais o que dizer, enquanto o não poder dizer, enquanto a impotência de dizer, o coro, na tradução de Trajano Vieira, afirma: “Aporia: dizer o quê?”. A aporia é, portanto, a negação – a ser sempre resguardada – da passagem de todo e qualquer sentido que vier a aparecer, a negação da passagem que mostra que todo sentido já é um aparecimento ocorrido por uma passagem derivada do impasse, no qual o sentido é fundado e que, enquanto ignorância, enquanto um não saber, o constitui inapelavelmente. E, para um poeta e para um filósofo gregos, isso parece ser o mais espantoso,

sendo, pelo fato de fazerem tal experiência, sem abrir mão dela, que, de certo modo, são o mesmo.

Se Drummond afirma que já não sabe do espanto, estaria dizendo que no poema ele está cheio de caminhos disponíveis, cheio de facilitações, cheio de passagens, cheio de saberes, a afastá-lo do que desde o começo do Ocidente era o admirável motor da poesia e do pensamento? Será que, em “Nudez”, não há o enfrentamento da aporia, do impasse e a consequente ausência de saber? Fosse assim, Drummond não seria poeta, pelo menos, o poeta que é. Parece-me exatamente o contrário: com a predominância dos decassílabos e a forte dose de trabalho sonoro, imagético e sintático, “Nudez” é um desses poemas em que a aporia se coloca para o poeta em sua dimensão maior, mais radical, exigindo-lhe manifestá-la a cada momento. Seu fundamento poético (e filosófico) está colocado e desenvolvido verso a verso, frase a frase, sem qualquer desvio: “Minha matéria é o nada”. Tendo o nada por matéria, o poema, do começo ao fim, dá vazão à manifestação do nada em sua própria materialidade através das negativas adverbiais constantes (não, nunca, jamais, nem), repetidas, por exemplo, no sintagma retornante cujo complemento vai recebendo variações ao longo de “Nudez” (“Não cantarei [...]”), chegando ao verso já mencionado “Não cantarei o morto: é o próprio canto”. Enquanto revelação maior do negativo, o que está morto não é assunto do poema, mas o poema mesmo se confunde com a dimensão da morte, da pura ausência, sendo-a. Tanto a conjunção “se” quanto a adversativa “mas” como as interrogações também estão por ali para, colocando o condicional, o opositivo e a dúvida, levar a incerteza a uma ou outra afirmação. No mergulho no impasse inultrapassável de o poema se misturar ao nada, à morte, à falta, à ausência, o poeta foge de qualquer coisa, enfim, capturada, e, como Aristóteles havia proposto, o não saber caracterizador da aporia desde a qual o espanto poético e o filosófico se realiza, a negar inclusive o canto, é anunciado: “Não canto, pois não sei”. No fim, um pouco depois dos vocativos reforçarem as exclamações e perplexidades, as contraimagens admiráveis, em que o que é dado é simultaneamente retirado, em que a imagem não está para mostrar algo, mas para tirar a possibilidade de qualquer manifestação até esvaziá-la por completo, em que as contraimagens não querem dizer mais, mas, a cada vez, “ainda menos”, para dizer a “Nudez” do nada que intitula o poema e com a qual ele se confunde, fazendo-a irromper: “E já não brinco a luz. E dou notícia/ estrita do que dorme,/ sob placa de estanho, sonho informe,/ um lembrar de raízes, ainda menos/ um calar de serenos/ desidratados, sublimes ossuá-

rios/ sem ossos;/ a morte sem os mortos; a perfeita/ anulação do tempo em tempos vários,/ essa nudez, enfim, além dos corpos,/ a modelar campinas no vazio/ da alma, que é apenas alma, e se dissolve.” “Nudez” é o poema do espanto e é necessário ser rigoroso: o poeta não afirma que não se espanta, mas que já não sabe do espanto. Se, como visto, o espanto se caracteriza pela ignorância, pelo não saber, o poeta, tão dentro do espanto, sendo-o num grau extremo, já nem sabe dele. Há de se colocar uma ênfase no “E já não sei [d]”, para só então, a ênfase tomar a direção de “[o] espanto”, que, de fato, no poema, toma o poeta. Quanto mais aporeticamente ignorante (inclusive do espanto), quanto mais intenso o impasse que o toma, mais no espanto o poeta está. O verso diz o contrário do que, a princípio, parece dizer.

Esta explicação deve ser suficiente para ser mostrado que, referente ao oitavo tópico, o que em Leonardo Gandolfi poderia parecer a princípio no âmbito da aproximação do passado se coloca também como seu afastamento. Um afastamento e tanto, um afastamento radical, como disse, de Drummond, de boa parte do passado da poesia e mesmo do presente predominante da poesia, mas que desenvolve algumas das virtualidades anteriormente presentes na poesia brasileira e mundial, deixando sua marca de distinção precisamente no abismo e na tensão entre corte e preservação, divisão e continuidade. Tensionando o espaço entre aproximação e afastamento, persistência e ruptura, seu trabalho ajuda a criar essa reversibilidade instável em que os duplos se dobram sobre seus pares, tão característica do nosso tempo. Em “Desaparecimento de Agatha Christie”, primeiro poema de *A morte de Tony Bennett* do mesmo modo como, coincidentemente, “Nudez” o é de *A vida passada a limpo*, uma colocação acerca do nosso tempo e da poesia de nosso tempo está posta: “Nessa hora/ quando tudo parecer sem razão/ ou regresso, quando a procura/ não for mais que descompasso e divisão,/ nada de espanto”. É importante frisar que tal trecho surge em um poema que é uma espécie de súmula da espionagem, de como o espião deve agir. Que o processo de espionagem, com seu jogo de duplos, sombras e espelhos, está, no livro, implícita e inteiramente associado ao da poesia, será mostrado em breve. Ambos sendo duplos, sombras e espelhos, o espião e o poeta agem de modo afim. Ainda não se sabe que modo é esse, mas se sabe então que, no jogo tanto da espionagem quanto no do fazer poético que, no caso, lhe corresponde, chega-se a uma hora decisiva, em que não se pode regressar a uma ideia exclusiva de poeticidade antiga. “Playtime” adverte: “[...] Cansaço espanto/ dormência, tudo encontra seu fim”.

Leonardo Gandolfi dá voz a uma formulação que, do ponto de vista privilegiado na história, seria terrível: a de que o nosso tempo é, entre outras coisas, o da nadificação do espanto ou de seu fim, ou, pelo menos, de que o nosso tempo tem de lidar com ela, que também o caracteriza. Com a perda de uma compreensão de poesia que já foi e não tem como exclusivamente voltar, tudo acaba por parecer sem razão, inclusive o fazer poético e os modos de se fazer poemas, requisitando-se então novas maneiras a serem instauradas. Alguma coisa foi perdida, mas algo surge. É claro que a procura pela poesia continua, do mesmo modo que a aporia aristotélica insiste em se valer permanecendo nessa hora em que, sem chance de volta e com a razão perdida, tudo que o processo de busca encontra é “descompasso e divisão”. Rompendo, agora, em algum grau, com uma compreensão de poético que vem desde Platão e Aristóteles e atravessa Drummond, o que há de singularidade e de diferença na poesia de Leonardo Gandolfi é o que vem, no livro, curiosamente, dividido do que lhe precede pelo fim da página e pela necessidade de se virar a página, como um longo *enjambement*, para lê-lo: “nada de espanto”. Uma poesia em confronto com os impasses e descompassos aporéticos, mas com nada de espanto ou com seu fim. A aporia da poesia do nosso tempo, tal qual Leonardo Gandolfi a entende: a de já não se dar desde o espanto. O que seria o contrassenso de uma poesia sem espanto? O que seria uma poesia num tempo em que o espanto, como um dia tudo, encontra seu fim? Retirar o espanto de cena não é retirar o próprio poético? Findado o espanto, não estaria terminado conjuntamente o poético? Não seria o “nada de espanto” o fim do processo criativo? Mas que força tem o criativo, quando tal termo, com maiúsculas e no feminino, – Criativa –, se tornou há muito nome de revista feminina, vendida em banca de jornal? O “nada de espanto” não parte, entretanto, de uma prepotência da poesia que teria resolvido, por conta própria, de repente, de sua própria voluntariedade, tirar o espanto de sua fonte. Longe disso. O “nada de espanto” da poesia é uma resposta a “uma época em que [com o espanto nadificado ou findado] nada se abate sobre nada”, como termina o poema “Espíões em apuros”, que intitula a primeira parte do livro. Se o nosso tempo não é lido como o da presença do espanto, mas como uma “época em que nada se abate sobre nada”, de que adianta, em tal momento apático, a preservação restritiva do espanto, se ele não consegue mostrar a força de sua exclamação, extinta? A aposta é que uma poesia que ouse se realizar, de algum modo, também sem ele – ou ao menos com esse intuito – consiga se fazer afirmativa de um dos vetores de força maior de seu próprio tempo.

Antes de responder com o que vejo de alternativa para dar sequência a uma poesia com “nada de espanto” no fazer de Leonardo, gostaria de lembrar a colocação anteriormente feita de que, em Drummond, a alta e a má poesia, ou a poesia e a antipoesia, ou o canto e o não canto, ou o elevado e o coloquial, ou o culto e o popular, ou o literário e o vulgar, ou o acerto e o erro, se encontram mesclados, já que vivemos num tempo em que a poesia, também como anteriormente assinalado, já não pode se afastar da presença de seu negativo. Preservando em vários momentos essa suspensão instável, a poesia de Leonardo Gandolfi intensifica com força a frequência da volta-gem do negativo da poesia através de sua – nova – exigência por “nada de espanto” em “uma época em que nada se abate sobre nada”. Sem abrir mão da suspensão instável em que o poético e o não poético não se excluem, ele adentra um universo de processo poético (des)criativo ou (não) criativo ou (não) original, retirando, conjuntamente, ao máximo, a força de criação autoral, que, paradoxalmente, retorna de um novo jeito, já que em poesia a imersão radical no (des)criativo acaba por ser uma criação do mesmo jeito que o aprofundamento radical no não autoral finda por demarcar um novo modo e uma nova assinatura de escrita, ainda que desejosamente fragilizada. Sobre tal experimentação com o negativo da poesia, poderia ser dito o mesmo que, logo depois de dizer em “Pedro e o logro” que “nunca gostei exatamente de poesia, muito/ menos de Manuel Bandeira”, confirma que “[...] trata-se de um caminho/ sem retorno”. A força do *enjambement* acen-tua que a instabilidade ainda maior gerada pelo aproveitamento do negativo da poesia também é um caminho de experimentação. Leitores esperançosos de encontrar a poesia no exclusivo de sua positividade, de encontrar a poesia em seus píncaros (de encontrar A Poesia), confundindo maldosa e equivocadamente as vozes que falam no poema com a do poeta enquanto sujeito biográfico, vão malevolamente acreditar serem autocríticos versos como “[...] acabaria revelando/ o poeta realmente lamentável que tenho sido” (de “A passagem secreta”) e “Não importa,/ talvez não voltemos a encontrar por aqui tiros/ perseguições ou coisas do gênero, mas apenas/ uma lembrança, a de que a poesia – inclusive/ maus poemas assim – é feita de uma mesma/ substância escura, distante e por isso nossa”. Outros leitores, com um sorriso cúmplice e uma piscadela de olhos, buscarão outros caminhos, às vezes dúplices, deslizantes, que podem ser usados ora de um modo, ora de outro.

\*

Que elemento é esse explicitamente (des)criativo ou (não) criativo ou (não) original, que se faz com um “nada de espanto” e, em “uma época em que nada se abate sobre nada”, em uma época do fim do espanto, toma a duplicidade, o sombreamento e o especulativo da espionagem por paradigma para uma espionagem poética, para escutar o contemporâneo enquanto um tempo em que, duplicando-se, “[...] as horas/ se descolam por generosidade ou fastio”? Talvez por generosidade – e – fastio, o contemporâneo se dá no exato intervalo do descolamento das horas, nessa lufada de respiração que, no cronológico, acaba por separá-lo de si mesmo, instaurando uma respiração e gerando uma duplicidade. Sem delongas, respondo que tal elemento é o mesmo que me fez, a partir de “O espião janta conosco”, ir ao “Nosso tempo”, de onde provém o título anterior do poema mencionado: a apropriação, o saque, a pirataria, o plágio, a cópia, a clonagem, a transcrição, a repetição inadvertida, a remixagem, o posicionar-se como um D.J. da poesia... Com muitos nomes possíveis, tal elemento garante a repetição de algo anteriormente existido, que não retorna, entretanto, de modo idêntico. No retorno enquanto poema, uma notícia de jornal se descobre outra coisa, a ponto de nem nos darmos mais conta de tal poema ser tirado de uma notícia de jornal. No retorno enquanto poema, uma cena de um filme perde sua história, perde suas imagens, e, com os diálogos rearranjados espacialmente na página, se transforma em outra coisa, a ponto de nem nos darmos conta de tal poema ser tirado de uma cena de um filme. Na repetição, a continuidade de uma série a outra encontra a ruptura. O poema tem o saber de que cada coisa acontecida implica em sua própria negação. O que se repete não é propriamente o que foi, mas a potência do que foi, o que foi enquanto possível, a cada vez renovado. Nenhuma contraposição é então possível entre cópia e invenção, entre repetição e surpresa. Na repetição, na transcrição, na cópia, enquanto um gesto pós-espanto, a poesia, sem depender de um sopro natural ou metafísico qualquer, assume uma posição pós-teológica (pós-musaica ou pós-entusiástica), pós-autenticidade-original. 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. Apesar disso ou por isso mesmo, também é de se notar ime-

diatamente que o livro resguarda uma estranheza rara na poesia brasileira contemporânea.

A que se deve tal percepção de intimidade e estranheza, de, também aqui, “Aproximação./ Afastamento.”? Sem dúvida, a vários fatores. Um dos procedimentos constantes no livro, como repetido, é a apropriação, o saque, a pirataria, o plágio, a cópia, a clonagem, a transcrição, a repetição inadvertida, a remixagem, o posicionar-se como um D.J. da poesia... Já vimos isso no título do poema, apropriado de Drummond, sem aspas nem itálico, sem o aviso prévio ou posterior de Leornado Gandolfi de que a frase não é sua, mas do outro poeta, sem, portanto, que a fonte seja revelada. Quem, senão um leitor atento e com ótima memória ou um apaixonado obsessivo ou alguém com ares detetivescos, seria capaz de se lembrar que “O espião janta conosco”, título do poema de Leonardo Gandolfi, é parte de um verso de um longo poema de Drummond? Ao mesmo tempo, entre os amadores que durante uns dias leram e em outros dias releeram Drummond, quem não guardaria tal verso esquecido em algum lugar longínquo na latência da memória, tão longínquo a ponto de não se lembrar dele, mas não longínquo o suficiente para não deixar de reconhecer algo de familiar naquela frase ao lê-la tempos depois, sem que soubesse exatamente o quê proporcionava aquele tom de proximidade? Tal possibilidade de lembrança ainda diminui com a estranheza das palavras reescritas, sem aspas, sem itálico, sem aviso da autoria alheia, saqueadas e remixadas por Leonardo Gandolfi, que lhes dá um contexto inteiramente diverso do de sua origem, sem que nada tenha mais mesmo a ver com o local de sua proveniência. Nessas apropriações deslizantes, nesses saques deslocadores, nessas remixagens móveis a nos causarem uma sensação qualquer de *déjà-lu*, começa o jogo de duplicidade que a figura do espião e do inspetor de polícia encarna e que atravessa todo o livro.

Como característica da espionagem, é frequente no livro o duplo, a sombra, o espelho; desdobrando-os, também é comum aparecerem mapas, catálogos, mercados negros, uma banda cover dos Beatles, a voz de um mágico ilusionista, um nome de pintor que também é nome de rua, um compositor de fato existente falando ao longo de todo um poema que lhe empresta integralmente a voz, um poema traduzido sem que se diga que é tradução, outro poema que é praticamente uma cópia em versos de uma notícia de jornal sem que isso seja indicado, a apropriação de versos de poetas em que apenas o mínimo é alterado, uma voz em *off*, um aneurisma cerebral em uma pessoa amada que lhe provoca alterações de comportamento, além de colocações de princípio como “todo nosso esforço resumido/ nessa ideia da

sombra [...]”, “A sala com espelho duplicava os objetos/ mesa cadeira e inclusive o sigilo”, “[...] Porque no jogo o adversário sempre/ suposto nada mais faz que antecipadamente repetir/ as nossas principais jogadas [...]”, “[...] Talvez/ essa história comece durante o show de uma banda/ cover dos Beatles e a banda cover apesar/ da desconfiança natural de qualquer um era boa”, “Sintoma do duplo que afetaria toda uma vida [...]”, expressões tais quais “Tête-à-tête” e “como dizem”, a história real de um escritor que mata verdadeiramente o amante de sua mulher e usa o crime como ponto de partida de um livro, o mais famoso cantor e compositor popular brasileiro que diz ter feito uma música importante já imaginando a versão dela em inglês para a voz de um cantor famoso americano etc. etc. etc.

Se, na ambiência do duplo, da sombra, do espelho, o espião e os inspetores de polícia buscam em geral pistas para os crimes, o primeiro criminoso encontrado, o primeiro bandido, o primeiro pirata, é o próprio poeta, espião e bandido a um só tempo. Na brincadeira de polícia e bandido, ele não se furta a ser os dois. Leonardo Gandolfi é um exímio apropriador da tradição poética dos mais diversos tempos, com a qual lida com enorme liberdade, mas é também um exímio saqueador dos ditados populares e da cultura de massa, como dos jornais, dos *best-sellers* da literatura policial ou mística, dos romances água com açúcar – tipo *Sabrina* – vendidos em bancas de jornal, das letras de rock, das letras de canções brega, da pintura pop, dos *ready-written* ou *ready-spoken* de inspiração duchampiana e dos acontecimentos que giram em torno do que quer que diga respeito à imaginação pública. Passeando pelo livro *A morte de Tony Bennett*, podem ser encontradas referências diretas ou indiretas a Manuel Bandeira, Dashiell Hammet, Khalil Gibran, Boileau, Leo Huberman, Beatles, Bíblia, Luluzinha, Mônica, Walt Disney, Mickey, Pluto, Tony Bennett, Roberto Carlos, Jaime Gil Biedma, Edgar Allan Poe, Erasmo Carlos, Carlos Drummond de Andrade, Orson Welles, Odair José, Agatha Christie, Joseph Brodsky, Isabel Allende, Guilherme Tell, Françoise Sagan, W.H. Auden, Augusto de Campos, Sebastião Uchôa Leite, Debret, Rugendas, Prokofiev, John Wayne, Jacques Tati, Burt Bacharach, Dione Warwick, Montale, Hegel, Luis Rogelio Noguerras, Lord Byron, Bob Dylan, Rod Steward, Kristian Bala, Zé Ramalho, Gilberto Gil, Big Boy, Sergio Endrigo, Carlos Alexandre, à literatura russa, aos romances baratos, a um livro medieval de bruxaria, e quem e o quê mais o leitor for capaz de descobrir. Com uma frequência muito maior do que a que tenho lido por aí, ele imerge com inteligência e singularidade nesse universo de referências mais ou menos conhecido, insistindo nele, sem ser abduzido por ele um só

segundo, sempre obtendo resultados que figam consistentemente o interesse do leitor, oferecendo uma renovação da poesia.

Coloco-me a incumbência de ser eu mesmo o espião das apropriações do livro e me utilizo do recurso hoje mais disponível a todos e a quem quer que seja: o Google. Dando-me conta desde o princípio da estranheza do vínculo de muitos títulos com seus respectivos poemas, mas apenas para descobrir apropriações que eu possa desconhecer, e não as des/conexões – mais complexas – entre os títulos e os poemas, faço primeiramente uma busca para cada um dos títulos dos 40 poemas do livro. Listo a seguir apenas os títulos e, quando existirem, suas breves explicações acerca de o quê foi apropriado por cada título:

[Primeira parte, intitulada “Espões em apuros”]

1) “Desaparecimento de Agatha Christie” – É no mínimo engraçado o fato de o Google me dar aproximadamente 857 mil resultados para minha consulta com as referências exatas do título. Com sua manchete, quatro fotos e legendas a ocuparem-na integralmente, a capa do *Daily Mirror* do dia sete de dezembro de 1926 é toda dedicada ao desaparecimento de Agatha Christie. Diz a manchete: “Mystery of woman novelist’s disappearance”. O blog da editora LP&M narra o acontecimento de modo curioso: “O carro de uma novelista inglesa é encontrado abandonado, com as portas abertas, à beira de um lago. Não há nenhum bilhete e nem sinal da condutora que sumiu sem deixar vestígios. As buscas começam, passam-se alguns dias e a polícia começa a supor que possa ter acontecido um rapto, talvez suicídio, quem sabe até assassinato. O marido da desaparecida, que dias antes havia confessado à esposa que a deixaria por outra mulher, passa a ser o principal suspeito. Os jornais noticiam o fato nas primeiras páginas. A trama poderia ser a sinopse de algum livro de Agatha Christie. Mas o acontecimento não foi ficção: na realidade, teve a ‘Rainha do crime’ como personagem principal. Em três de dezembro de 1926, Agatha desapareceu, após a crise de seu casamento culminar com o marido Archie dizendo que estava apaixonado por outra, no caso, Nancy Neele. Depois de abandonar seu carro, a escritora ficou doze dias sumida até que o empregado de um hotel na cidade de Harrogate contactou a polícia para informar que uma das hóspedes parecia-se muito com as fotos divulgadas nos jornais. Chegando ao local, os investigadores descobriram tratar-se mesmo de Agatha Christie. Ela estava registrada no hotel com o nome de Theresa Neele, o mesmo sobrenome da amante de seu marido. Alguns falaram em jogada de

*marketing*, mas o fato é que esse mistério de Agatha jamais ficou realmente resolvido. A declaração oficial foi a de que ela sofrera amnésia temporária devido a um colapso nervoso já que, na mesma época, sua mãe havia falecido”. A primeira entrada que o Google brasileiro me dá, sob a pesquisa feita em português, é a do verbete sobre Agatha Christie, da Wikipedia, no qual um dos tópicos do índice é exatamente “Desaparecimento”. Colocando o título em inglês, depois de me oferecer igualmente a Wikipedia como primeira opção, a segunda é sobre o lançamento de uma “nova biografia” da escritora, que resolveria a dúvida que teria pairado sobre o mistério: “Christie’s most famous mystery solved at last; A new biography of the crime writer claims her 11-day disappearance was due to out-of-body amnesia”. As buscas poderiam ser seguidas infinitamente, mas o que importa é detectar que “o desaparecimento de Agatha Christie” é um lugar-comum da biografia da escritora inglesa.

A referência a “Desaparecimento de Luísa Porto”, famoso poema Drummondiano, é igualmente evidente no título.

2) “As estrelas do céu não querem dizer nada para você, elas são um espelho” – Um *hit* dos anos 1970 composto por Danny Whitten, da banda Crazy Horse, tornado grande sucesso mundial na voz de Rod Stewart, “I don’t want to talk about it”, em seus terceiros e quartos versos, dizem: “And the stars in the sky don’t mean nothing/ To you, they’re a mirror”.

3) “O espião janta conosco” – O verso de Drummond, retirado de *Nosso tempo*.

4) “Mande nem que seja um telegrama” – Título de uma canção do ídolo brega Odair José, gravada no LP *Assim sou eu*, de 1972.

5) “O lençol” – Retirado do poema sem título da página 31 do primeiro livro do poeta, *no entanto d’água*, do qual “O lençol” é uma releitura, ou uma reescrita. O poema do livro anterior começa assim: “A rigor há somente dois lugares/ onde acontecimentos distintos ocorrem/ A vítima e suas palavras estão no chão/ se não me engano a meio metro da cama/ O lençol que por razões óbvias também já ali/ toca o pé direito e descalço dela [...]”.

6) “Estou dez anos atrasado” – Título de um roque de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, gravado pelo primeiro em 1970 no disco *Erasmo Carlos e Os tremendões*.

7) “O despachante” – Esse título não deixa de, com alguma ironia, ecoar “O engenheiro”, de João Cabral de Melo Neto. Como “O lençol”, esse poema também é uma reescrita do poema da página 25 de *no entanto d’água*.

8) “Odpis” – Não tendo descoberto nada com o título do poema, coloco uma de suas frases na ferramenta de busca e descubro que Leonardo Gan-

dolfi alterou o título do livro *Amoku* (cólera, em polonês), de Kristian Bala, para *Odpis*. Descubro também que *odpis*, em polonês, quer dizer “cópia”, “transcrição”.

9) “O bosque” – Retirado de uma parte do filme *The stranger*, de Orson Welles, do momento em que o personagem Franz Kindler diz: “They searched the Woods”.

10) “Não cante vitória antes do tempo” – Além de conhecido ditado popular brasileiro, o título faz referência à canção “Não leve flores”, de Belchior, gravada no disco *Alucinação*, de 1976. As citações em inglês são do romance policial *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, publicado em 1930.

11) “Mercado negro” – termo habitualmente usado para falar das transações ilegais da economia, geralmente de compra e venda de mercadorias e serviços. Também conhecido como mercado paralelo, caracterizando o jogo do duplo, tão típico no livro.

12) *O grande vidro* – Título de uma das obras mais comentadas de Marcel Duchamp, originalmente chamada de “A noiva desnudada por seus celibatários”, realizada entre 1915 e 1923.

13) “Espões em apuros” – Com uma pequena variação, *Tiras em apuros* é título de um filme estrelado por Bruce Willis.

14) “The melody haunts my reverie” – Título de um dos quadros do artista pop americano Roy Lichtenstein, feito em 1965, que se utiliza de um dos versos do standard da canção americana *Stardust*, de Hoagy Carmichael e Mitchell Parish.

15) “A passagem secreta”.

16) “Fogo amigo” – Remete, ironicamente e a contrapelo, a um poema feito em forma de cantiga de amigo.

17) “Não vou mais deixar você tão só” – “E não vou mais deixar você tão só” é o título de uma canção composta por Antonio Marcos e gravada por Roberto Carlos, como faixa de abertura, do disco *O inimitável*, de 1968.

18) “O último caso do inspetor” – Este poema tem por epígrafe “El último caso del inspector, 1983”, de Luis Rogelio Nogueras. O poema do poeta cubano, nascido em 1944, dá título ao próprio poema.

19) “Ut crimina” – Nos *Tristes* (livro 1, elegia 7, verso 21), Ovídio escreve: “Vel quod eram Musas, ut crimina nostra, perosus”, traduzido por Patrícia Prata como “Ou porque às Musas tinha ódio, motivo de meus crimes”. Também soa no título a referência à máxima de Horácio, presente em sua *Arte poética*: “ut pictura poesis”, “assim como a pintura, a poesia”. O título diria implicitamente “assim como o crime, a poesia”.

20) “Arma de vingança” – Canção brega de Carlos Alexandre, nascido no Rio Grande do Norte. Com o compacto, pela RGE, que tinha a respectiva música de um lado e do outro a “Canção do paralítico”, ele vendeu 100.000 cópias. Em 1999, Falcão gravou a música no cd *500 anos de chifre*.

21) “Sub rosa” – Expressão latina, sob a rosa, praticamente em desuso, para designar segredo ou confidencialidade. Daí, também a expressão, “debaixo da rosa, um segredo”. Está-se *sub rosa* quando não há perigo de observadores ou ouvintes indiscretos.

22) “Efeito dominó” – Termo derivado da brincadeira em que se coloca peças de dominó em pé enfileiramente de maneira que, se o primeiro for derrubado com um leve toque, todos os outros vão caindo em sequência. Virou um termo utilizado pela ciência, pela economia, pelo jornalismo e por outras áreas para falar de um acontecimento que desencadeia vários outros em seguida. Hoje, dia 10 de fevereiro de 2012, enquanto escrevo este ensaio, leio, coincidentemente, na coluna de Míriam Leitão, em *O Globo*, sobre a crise da Grécia e o acordo recém-fechado envolvendo o respectivo país, a Comissão Europeia, o FMI e o Banco Central Europeu, mostrando como a expressão já é um clichê: “O risco de um efeito em dominó ficou menor nas últimas duas semanas”.

[Segunda parte, intitulada “Todas as minhas coisas são tuas”]

23) “Cronologia” – Termo empregado como um gênero mesmo de escrita presente em geral nas obras completas dos escritores famosos sob a designação de “Cronologia da vida e da obra”.

24) “Todas as minhas coisas são tuas” – Passagem bíblica, retirada de João, 17, 10, que compõe “A oração de Jesus”.

25) *Playtime* – Filme de Jacques Tati, de 1967.

26) *Pedro e o lobo* – Variação do título da história infantil *Pedro e o lobo*, composta em 1936 por Sergei Prokofiev. Em 1946, a Disney fez um curta-metragem com a história e, no Brasil, em 1970, Roberto Carlos chegou a gravar uma parte da sinfonia no LP *Roberto Carlos narra Pedro e o lobo* e, em 1989, foi a vez de Rita Lee gravar *Pedro e o lobo*.

27) “Atrasados”.

28) “Malleus Maleficarum” – Título de um dos mais famosos tratados de bruxaria da época medieval, escrito por Heinrich Kramer e Jacob Sprenger em 1486, tendo sido publicado pela primeira vez no ano seguinte na Alemanha.

29) “Debret & Rugendas”.

30) “Não vou mais deixar você tão só 2” – Como já dito sobre o décimo sétimo poema do livro, “E não vou mais deixar você tão só” é o título de uma canção composta por Antonio Marcos e gravada por Roberto Carlos, como faixa de abertura, do disco *O inimitável*, de 1968.

31) *La muerte de Tony Bennett* – Aparece o subtítulo “(según Jaime Gil de Biedma), causando a impressão, acrescida pelo fato de o poema ser escrito em espanhol, de o poema ser do poeta espanhol.

32) “Onde ainda falamos” – Variação do poema de Drummond “Onde há pouco falávamos”, publicado em *A rosa do povo*.

33) “Canção”.

34) “O jogador de xadrez de Maelzel” – Conto de Edgar Allan Poe, do livro *Histórias extraordinárias*.

35) “No Porto com um verso de Brodsky”.

36) “Tiranossauro, penso em ti” – Título de um poema de Sebastião Uchoa Leite, publicado no livro *A urna incógnita*, de 1991.

37) “Itinerário”.

38) “Dias com cimento” – Título de poema de Augusto de Campos publicado em 1953, no livro *Poetamenos*.

39) “Guilherme Tell” – *Wilhelm Tell* é uma peça de Friedrich Schiller, que deu origem à ópera de Rossini, *William Tell*, sobre o herói lendário do início do século XIV, associado à guerra de libertação nacional da Suíça.

40) “Para Vanessa”.

Dos 40 títulos do livro, nada menos do que 24 são apropriações exatas ou com ligeiras variações de títulos ou versos de canções (para não falarem que exagero, nem estou computando aqui “O despachante”, que a referência a Cabral de “O engenheiro” não é tão explícita e direta, apesar de existir), títulos de poemas de outros poetas, títulos de quadros, títulos de filmes, título de história infantil criada em música por compositor erudito, título de conto, título de peça ou ópera e parte de versos alheios. Além da menção ao poema drummondiano, o primeiro ainda é uma apropriação de um lugar-comum da biografia de uma escritora, mencionado a torto e a direito. Três são apropriações de expressões de uso comum. Dois (um mais diretamente e outro mais indiretamente) se referem a gêneros de escrita. Um se apropria ainda de uma passagem de um poema do livro anterior do próprio Leonardo Gandolfi. Ou seja, dos 40, 30 títulos de poemas (75%) se apropriam de diversos modos do já existente. E estou falando apenas dos títulos.

Um dos títulos não computados na breve estatística acima é “Odpis”. Como será mostrado, o poema se refere diretamente ao livro *Amoku*, do escritor polonês Kristian Bala, cujo título foi alterado por Leonardo Gandolfi para “Odpis”, que é uma palavra polonesa a dizer “cópia”, “transcrição”. Sendo título de livro, poderia estar na contabilidade feita, mas como houve o deslizamento do título original ao qual a história se refere para outro inventado pelo poeta, preferi (não só por isso) lhe dar lugar de destaque. Por que intitular seu poema com a palavra polonesa para dizer “cópia” ou “transcrição”? O que o poema tem a ver com uma transcrição? O que o poema tem a ver com uma cópia?

### ODPIS

Varsóvia 18 de fevereiro. O escritor polonês Kristian Bala foi condenado a 25 anos de prisão pelo tribunal da cidade de Wroclaw por assassinar o amante da sua mulher e usar o crime como leitmotiv de um livro. O romance *Odpis* foi publicado em 2004 e logo virou um best seller graças ao rigor e detalhe na descrição do crime cometido pelo protagonista, o que chamou a atenção do cuidadoso serviço de investigação local. Kristian Bala, é claro, disse ser inocente mas o tribunal sem muita dificuldade acabou encontrando inúmeras semelhanças entre o crime do livro e o brutal assassinato em 2000 de W. Z., que mantinha ligações sentimentais e físicas com a mulher do autor. No romance como na vida real, supôs-se, o ciúme levou o protagonista a manter por três dias em cativeiro o amante da mulher. Ao fim comprovou-se, W. Z. teve seu corpo atados pés e mãos jogado no rio Odra. As investigações começaram em 2005 e a grande semelhança entre o crime na ficção e a morte de W. Z. foi decisiva

para a condenação de Kristian Bala, que  
passará os próximos 25 anos atrás das grades.

“Odpis” é um desses poemas típicos de Leonardo Gandolfi, desses em que sua dicção mais se confirma. Nele, estão o crime, o serviço de investigação e o livro (um *best seller*). Nele, estão as múltiplas manifestações do duplo: amante/marido, assassino/escritor, crime/investigação, criminoso/tribunal, romance/vida real, crime/livro com descrição detalhada do crime cometido. Nele, o tom menor de uma narrativa descritiva sem qualquer afetação, conseguindo, com a clareza que o constitui, um efeito poético peculiar, a causar um interesse que nos faz ler o poema com toda a atenção, sem nos desviarmos um instante dele. Nele, uma objetividade que não dá margem para manifestações expressivas de um eu lírico qualquer, ausente, em sua neutralidade, do poema. Nele, está a tensão entre o prosaico e a requisição versificadora que, para mim um de seus mais belos poemas, “Efeito dominó”, faz: “[...] 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”. Um poema, enfim, típico de Gandolfi. O mais curioso vem agora. Revelando com autenticidade maior a dicção poética de *A morte de Tony Bennett*, esse poema é, todo ele, retirado de uma notícia de jornal.

Sabe-se que Manuel Bandeira, citado na epígrafe e no corpo do livro, tem o famoso “Poema tirado de uma notícia de jornal”, publicado pela primeira vez em jornal – estranhamente devolvido a ele, portanto – em 1925 e, em livro, no *Libertinagem*, de 1930; no caso de Leonardo Gandolfi, o procedimento é realizado, entretanto, sem que seja anunciado, e eu diria mesmo que, com a alternância do nome do livro que dá título ao poema, ele quer ser dissimulado, para parecer um poema original, da própria lavra de uma suposta autoria, que não existe ou, (des)criativamente, (não) originalmente, (não) criativamente, existe porém de uma outra maneira, a beirar a não autoria, mostrando que o nome de um autor não importa tanto assim. No caso de Bandeira, num momento vanguardista de ruptura com o passado, foi preciso revelar imediatamente no título o procedimento, como se a dizer que o poema pode até se apoderar de uma notícia de jornal, resguardando sua poeticidade ao aumentar o campo de ação e de compreensão da poesia com o choque dessublimador desejado. No caso de Gandolfi, o velar do procedimento mostra um novo momento histórico, em que a ação e a

compreensão da poesia se dão em campo ampliado e em que uma simples notícia de jornal pode passar efetivamente por um poema autoral sem que ninguém saiba de sua origem, sem precisar da enunciação do gesto apropriador. O poema pode então ser uma cópia ou uma transcrição de algo previamente existente e *a priori* não poético, sem que sua procedência seja notificada nem facilmente observada. A diferença é sutil, mas importa. Se for lembrado que o *Manifesto Antropofágico* afirmava que “só me interessa o que não é meu”, se forem lembradas as apropriações feitas por Oswald de Andrade, como, por exemplo, as da carta de Caminha, se for lembrado o poema recém-mencionado de Manuel Bandeira, se for lembrado que Drummond, depois de afirmar, em “Consideração do poema”, que os grandes poetas ali mencionados “São todos meus irmãos, não são jornais” e que, em “Nosso tempo”, coloca “a falsificação das palavras pingando nos jornais”, acaba por, no mesmo livro, *A rosa do povo*, em “Carta a Stalingrado”, com a esperança de uma utopia soviética, lembrando “a doce música mecânica” dos linotipos do livro de estreia, dizer que “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais”, fica claro que, com esses poemas-simulacros, a vertente de afastamento pela qual Leonardo Gandolfi lida com o passado está, então, historicamente associada à de aproximação, experimentando-a, acentuando possibilidades, até, na intensidade do procedimento, ir para além dela. Nessa poesia, tudo é como uma ou outra vez já havia sido, mas com um ligeiro – e mais do que importante – deslizamento, com uma ligeira – e mais do que importante – derrapagem.

O respectivo poema de Gandolfi e, para além dele, os procedimentos do livro como um todo são a amostra de um novo momento poético, em que o principal do projeto modernista se mostra cumprido, incorporado: o próprio e o alheio (o original e a cópia) não encontram mais quaisquer separações, a notícia e o poema podem ser intercambiáveis sem aviso prévio nem desconfiança de tal permutabilidade, o poético e o não poético não conhecem mais zona de distinção nem chocam mais ninguém, a poesia e sua negação são uma e a mesma. Se na história poética do espanto, o poetar implicava o não ser enquanto o fundamento negativo desde o qual pelo fazer aparecia a obra que – original – não existia antes, no momento com “nada de espanto”, no momento pós-espanto, fica evidenciado que o negativo não se distingue da linguagem, que com ele se confunde. A suposição aqui não é a de que a linguagem emerge de uma origem que lhe precede, mas a de que a linguagem já está desde sempre colocada, inclusive no que se chama de origem, fazendo com que isso que se chama de origem já se dê pelo meio do

caminho da linguagem. Pela apropriação frequente em tal poética de atos da linguagem, é preciso juntar aqui, indiscernibilizando-os, a imagem recorrente em nossa tradição para a potência da criação e do pensamento da tabuinha em branco, da página em branco, da tela em branco, do silêncio, ao conjunto possível de tudo que já foi escrito, dito, cantado, do mais original a qualquer estereótipo, do mais límpido ao puro ruído, de Camões a mensagens enviadas por celular, criando um curto-circuito entre eles. É preciso juntar também, indiscernibilizando-os, o fazer e o tirar, o fazer e o encontrar, o fazer e o desentranhar, o fazer e o copiar, o fazer e o transcrever...

Como pode ser visto no link do blog Direito em debate – Associação Jurídica do Porto (<<http://direitoemdebate-ajp.blogspot.com/2007/09/crime-cometido-por-escritor-deu-romance.html>>), no dia cinco de setembro de 2007, uma quarta-feira, foi republicada uma notícia, divulgada originalmente pela LUSA – Agência de Notícias de Portugal, sob o título de “Crime cometido por escritor deu romance e 25 anos de prisão”. O primeiro parágrafo da matéria diz: “Varsóvia, 05 set. (Lusa) – O escritor polaco Kristian Bala foi condenado a 25 anos de prisão por um tribunal da cidade de Wroclaw, oeste da Polônia, por assassinar o amante da sua mulher e utilizar o crime como argumento para escrever um romance, noticiaram hoje os jornais polacos”. Para uma análise comparativa, repito os cinco primeiros versos de “Odpis”:

Varsóvia 18 de fevereiro. O escritor polonês  
Kristian Bala foi condenado a 25 anos  
de prisão pelo tribunal da cidade de Wroclaw  
por assassinar o amante da sua mulher  
e usar o crime como leitmotiv de um livro.

As alterações são mínimas: 1) no lugar do dia cinco de setembro, data da divulgação da notícia em Varsóvia, a de 18 de fevereiro, data de aniversário de Leonardo Gandolfi, que, ao colocá-la, se insere nas duplicidades mencionadas que tanto o interessam; 2) a troca do adjetivo “polaco” por “polonês”, mais habitual entre nós brasileiros; 3) o corte da prosa jornalística em versos; 4) ao invés de “por um tribunal”, “pelo tribunal”; 5) a retirada da especificação da cidade de Wroclaw como sendo a “oeste da Polônia”; 6) a alteração do verbo “utilizar” pelo sinônimo “usar”; 7) a variação de “como argumento para escrever um romance” para “como leitmotiv de um livro”; 8) a retirada do esclarecimento da agência de notícias portuguesa de que “noticiaram hoje os jornais polacos”.

O parágrafo seguinte da notícia afirma: “O romance, *Amoku* (Cólera), foi publicado em 2004 e rapidamente alcançou grande popularidade na Polónia, graças às descrições pormenorizadas de tudo quanto se relaciona com o assassinio cometido pelo protagonista, numa trama que agora ficou provado ter por base acontecimentos reais”. Eis a sequência do verso seis ao dez:

O romance *Odpis* foi publicado em 2004  
e logo virou um best seller graças ao rigor  
e detalhe na descrição do crime cometido  
pelo protagonista, o que chamou a atenção  
do cuidadoso serviço de investigação local.

De novo, ligeiras alterações: 1) a mais significativa, o título é trocado para “*Odpis*”, como explicitado, “cópia”, “transcrição”, em polonês. O título novo tem por intuito destacar o procedimento de realização do poema, que copia ou transcreve quase literalmente a notícia lida; 2) a retirada das vírgulas no primeiro verso para dar um ritmo mais fluido ao poema, poderia dizer até mais coloquial; 3) a troca de “rapidamente” pelo sinónimo “logo”; 4) a transformação de “alcançou grande popularidade na Polónia” no ainda mais simples “virou um *best seller*” – acentuar o *best seller* é uma tarefa cara a quem lida com os elementos da imaginação pública; 5) a passagem “graças às descrições pormenorizadas” é alterada para “[...] graças ao rigor/ e detalhe na descrição [...]”; 6) “de tudo quanto se relaciona com o assassinio cometido pelo protagonista” ganha a facilitação mais acelerada de “[...] do crime cometido/ pelo protagonista [...]”; 7) o fim do parágrafo “numa trama que agora ficou provado ter por base acontecimentos reais” sofre a maior das mudanças, virando “[...] o que chamou atenção/ do cuidadoso serviço de investigação local”, para inserir o “serviço de investigação” tão propício a um livro que tem por tema central os espões.

O terceiro parágrafo na notícia continua: “Kristian Bala declarou-se sempre inocente, mas a verdade é que o tribunal encontrou claras semelhanças entre o crime narrado no livro e a brutal morte, em 2000, de Dariusz J. que mantinha uma ligação sentimental com a mulher do escritor”. E, de novo, são cinco versos que dão conta do parágrafo:

Kristian Bala, é claro, disse ser inocente  
mas o tribunal sem muita dificuldade  
acabou encontrando inúmeras semelhanças

entre o crime do livro e o brutal assassinato em 2000 de W.Z., que mantinha ligações sentimentais e físicas com a mulher do autor.

De novo, pouquíssimas trocas e apenas para ganhar ritmo e uma “sensação de confiança nas palavras”, como na inserção, logo após o nome do autor do crime, de “é claro”, a retirada do “declarou-se sempre inocente” pelo mais coloquial “disse ser inocente”. Na passagem, são curiosas tanto a retirada do “a verdade é que”, que, no plano geral do anúncio e do poema, acentua a falta de distância entre o “verdadeiro” e o “ficcional”, quanto a inserção do “físicas” no último verso, a acentuar o caráter da traição, da paixão, da corporeidade. É de se ressaltar igualmente a alteração do nome da vítima que, de Dariusz J., recebe simplesmente as iniciais “W.Z” (seria uma referência qualquer implícita ao nome da recém-falecida poeta polonesa Wislawa Szymborska, a ganhar o Prêmio Nobel de 1996?).

Apropriando-se inteiramente da notícia, o poema segue copiando-a ou transcrevendo-a até o fim, realizando apenas pequenas variações. Só para constatação, coloco os dois parágrafos finais da notícia e a parte final do poema logo abaixo: “No romance, como também na realidade, os ciúmes levaram o protagonista a sequestrar o amante da mulher numa cave, sem alimentos, durante três dias, findos os quais o apunhalou e lançou, de mãos e pés atados, ao rio Odra, onde morreria afogado.// A polícia começou a investigação em 2005 e a total semelhança entre o crime na ficção e a forma como Dariusz J. fora assassinado acabou por ser determinante para acusar Kristian Bala, 36 anos de idade e 25 para passar atrás das grades.”

No romance como na vida real, supôs-se,  
o ciúme levou o protagonista a manter  
por três dias em cativeiro o amante da mulher.  
Ao fim comprovou-se, W. Z. teve seu corpo  
atados pés e mãos jogado no rio Odra.  
As investigações começaram em 2005  
e a grande semelhança entre o crime  
na ficção e a morte de W. Z. foi decisiva  
para a condenação de Kristian Bala, que  
passará os próximos 25 anos atrás das grades.

\*

Em maior ou menor grau, *A morte de Tony Bennett* está repleto desses procedimentos copiadores ou transcritivos ou apropriadores integrais ou quase integrais ou parciais. Assimilando Platão de um modo inesperadamente atual, nesta época de pós-espanto, o poema é afirmativa e literalmente um simulacro. O poema seguinte a “Odpis” é “O bosque”, tendo por enredo um crime e por referência uma história de espionagem. Tirando o primeiro e o último verso e a mudança dos nomes dos personagens, o poema também é uma apropriação ou cópia ou uma transcrição, mas, dessa vez, de um diálogo do filme *noir* *The stranger*, dirigido em 1946 por Orson Welles, com o roteiro escrito por Victor Trivas. A conversa se dá entre Franz Kindler, o personagem vivido pelo dublê de diretor e ator (o jogo do duplo de novo presente antes mesmo do enredo e da história), e Mary Longstreet Rankin, interpretada por Loretta Young. O primeiro verso, “Seus minutos estão contados”, é uma alternativa para a fala de Mary, que afirma: “I came to kill you”. No segundo verso, o nome da personagem feminina do filme sai de cena para entrar Ana Paula. Acrescido pelo poeta enquanto um rápido desfecho dramático, e repetindo paralelamente em diferença o procedimento que abre o poema anterior, no último verso, o personagem Franz Kindler, de Orson Welles, se transforma em Leonardo, nome, obviamente, do poeta. Com isso, o duplo do diretor/ator recai sobre Leonardo enquanto o duplo poeta/personagem, assegurando o que no livro, persistindo, é fundamental preservar. A partir de então será fácil colocar os versos do poema, que alterna as personagens com as estrofes, e as falas do filme, um abaixo do outro, para evidenciar o processo transcritivo ou apropriativo, com mínimas alterações:

O bosque

[The stranger]

Seus minutos estão contados.

[Mary: I came to kill you.]

Não, Ana Paula, é você quem vai morrer,

já deveria ter caído daquela escada, vai cair agora.

[Franz Kindler: No, Mary, it's you that's going to die. You were meant to fall through that ladder. You're going to fall]

Não me importo se levá-lo junto.

[Mary: I don't mind if I take you with me]

Eles estão perdidos no bosque, sua tola, quando vierem  
eu volto pra lá, vão pensar que já estou longe.

[Franz Kindler: You are a fool. They searched the woods. I watched them.  
Like God looking at little ants. I'll hide in the Woods. They won't look again.]

Eu não teria tanta certeza se fosse você.

[Mary: When they find me they'll know you're still here.]

Querida, vai parecer que você teve um colapso nervoso  
e simplesmente sucumbiu sozinha, me diga,  
por que você viria até o sino da torre no meio da noite?

[Franz Kindler: You were on the verge of a breakdown. Now you've cracked.  
Why else would you leave your bed, climb here in the dead of night?  
Any child could see you'd kill yourself.]

Para matá-lo, Leonardo.

Outro poema do livro, "The melody haunts my reverie" é o título de um quadro, de 1965, do artista pop americano Roy Lichtenstein, que se encontra hoje no Housatonic Museum of Art, em Bridgeport, Connecticut. Nele, a personagem loura canta a canção *standard* americana *Stardust*, de Hoagy Carmichael e Mitchell Parish, de onde é tirado o verso que intitula o quadro. No jogo de duplos, a citação também tem dupla referência e dupla apropriação: Leonardo Gandolfi cita um quadro que cita uma canção.



Esse breve poema em prosa é todo realizado enquanto um arranjo de cópias ou transcrições ou apropriações de letras de canções ou poemas que acabaram por ser musicados, com uma única exceção, que é o título de outro quadro de Lichtenstein. Eis o poema: “So we’ll go no more a-roving so late into the night, cause your loyalty is not to me but to the stars above. That’s the way it should have begun, but it’s hopeless. Don’t look back. I have measured out my life with coffee spoons”. Nesse poema-simulacro, a primeira oração, até a primeira vírgula, é a cópia ou transcrição exata dos dois primeiros versos de um poema do começo do século XIX de Lord Byron: “So we’ll go no more a-roving/ so late into the night”. Sob o título “Go no more a-roving”, o poema foi gravado no disco *Dear Heather*, de 2004, pelo grave canto falado de Leonard Cohen, cujo primeiro nome, aliás, é de novo um duplo de nosso poeta. Em 1964, no álbum *Joan Baez/5*, em que ela canta, inclusive, a ária das *Bachianas Brasileiras nº 5* de Villa Lobos e “O cangaceiro” de Alfredo Ricardo do Nascimento, a cantora *folk* americana já havia gravado o poema de Lord Byron. Tanto sua versão quanto a de Leonard Cohen são facilmente encontradas na rede. Logo após os versos iniciais de “So we’ll go no more a-roving”, Leonardo Gandolfi acrescenta o “cause” para vir com dois versos de Bob Dylan, da música “One more cup of coffee (Valley Bellow)”, do álbum *Desire*, de 1976: “your loyalty is not to me/ but to the stars above”. Seguindo os versos de Bob Dylan, um retorno a Roy Lichtenstein com um título de um quadro distinto do anteriormente presente no título: “That’s the way it should have begun, but it’s hopeless” é mais uma obra de meados dos anos 1960, em que uma loura, com a cabeça reclinada e lágrimas nos olhos, está sob a frase mencionada. Mais uma vez um corte implícito e tem-se o título do documentário de 1967, de D. A. Pennebaker, “Don’t look back”, sobre o show de Bob Dylan de 1965 na Inglaterra, seguido de uma vírgula e terminando com um verso de um dos, para mim, mais belos poemas do século XX, “A canção de amor de J. Alfred Puffrock”: “I have measured out my life with coffee spoons”. Salvo o “cause”, nenhuma outra palavra é inserida pelo poeta brasileiro, caracterizando o poema como puro arranjo de frases alheias.

Evocando tanto o Ovídio quanto o Horácio mencionados, o título “Ut crimina” vincula o crime à poesia, fazendo, do primeiro, no insistente jogo do duplo, o paradigma da segunda. Trata-se da fala de um mágico, de um ilusionista: “Para meu próximo passo,/ senhoras e senhores, eu precisaria/ de algum objeto pessoal de seus bolsos./ Chave isqueiro cigarro/ caneta, tanto faz. Ótimo,/ senhora, uma chave. Agora/ não se deixe iludir por truque algum/ e veja diante de seus olhos/ a transformação./ Minha mão e onde es-

tava a chave,/ uma moeda. Segure./ Você deve estar pensando/ o que aconteceu com a chave?/ Senhora, por favor, olhe no bolso,/ ela foi devolvida a você/ com a moeda”. Para quem conhece *F for fake*, de Orson Welles, em que ele também atua como ator, feito como um documentário personalíssimo que junta realidade e ficção a partir da história do maior falsificador de quadros do século XX, Elmyr de Hory, e de outros grandes falsários existentes ou inventados, como não se lembrar das primeiras palavras do filme: “For my next experiment, ladies and gentlemen, I would appreciate the loan of any small personal object from your pocket. A key, a box of matches, a coin. Ah, a key it is, good sir. On we go, watch out for the slightest hint of hanky-panky and behold before our very eyes a transformation: we’ve changed your key into a coin. What happened to the key? It’s been returned to you. Look closely, sir. You’ll find the key back in your pocket.” Valorizando o polo negativo não apenas no tema e em seus personagens mas na materialidade de sua própria concepção, *F for fake* é o grande filme da problematização da separação hierárquica – que ele suspende integralmente – entre o autêntico e o falso, entre a verdade e a mentira, entre o original e a cópia. O filme é um ensaio sobre a potência do falso enquanto essencial à arte. Apropriando-se literalmente das palavras iniciais do filme e podendo parecer um poeta tão “charlatão” quanto Orson Welles ao longo do filme se diz ser, Leonardo Gandolfi confirmaria que sua estratégia poética da charlatanice copiadora e transcritiva dos poemas-simulacros é em nome do mesmo que as palavras finais do duplo de diretor e ator ressaltam: “o que nós, mentirosos profissionais, esperamos servir é à verdade. Temo que a palavra pomposa para isto seja ‘arte’. O próprio Picasso o disse. ‘Arte’, ele disse, ‘é uma mentira, uma mentira que nos faz perceber a verdade’”.

Apenas para continuar salientando a frequência do procedimento de Leonardo Gandolfi, mais dois poemas, dos quais falarei brevemente, anunciando apenas suas linhas gerais. Um é “O último caso do inspetor”. Fora o título explícito sobre espionagem, há uma epígrafe, do poeta cubano Luis Rogelio Noguerras, igual ao título do poema, apesar de em espanhol: “El ultimo caso del inspetor, 1983”. Procurando-o pela Internet para lê-lo, descobri o poema cubano e, para minha surpresa, já que, como das outras vezes, nada foi avisado, o poema em português é uma tradução interventiva (uma “transcrição”, como diria Haroldo de Campos) do/no outro. De novo, *odpis*, ou o que o poeta chama de cópia ou transcrição, mesmo com ele intercedendo sobre ela. Nesse poema cujo assunto é um momento pré-crime (mais uma vez, o jogo especular de sua relação com o crime), o duplo implícito

se oferece ao leitor-espião na articulação não anunciada entre o original e sua tradução. Enquanto o original tem 5 estrofes, a primeira com 4 versos, a segunda com 5, a terceira com 4 e as duas últimas com 5, totalizando um poema com 23 versos, a tradução mantém as 5 estrofes, mas cada uma com três versos cada, fazendo com que o somatório dos tercetos seja igual a 15 versos, numa redução de 8 versos do original. Tal procedimento é, sobretudo, rítmico: todos os segundos versos das estrofes são puxados para compor o primeiro. Na segunda, na quarta e na quinta estrofes, um sintagma ou uma palavra dos respectivos quartos versos são levados para o terceiro. O último verso da segunda estrofe desaparece. A tradução de “un hombre cansado” ganha a liberdade para virar “um caixeiro-viajante”, “una mujer ardiendo” se torna “uma jovem e bela mulher”, “el testigo de excepción” é simplificado para “a testemunha” e “es sólo una lámpara de bronce apagada,/ tranquila, inocente” recebe ligeira variação para “mas um abajur de bronze, tranquilo/ e pesado”.

Diante da abundância de todos esses elementos, não indicados no livro como tais, da apropriação, do saque, da pirataria, do plágio, da cópia, da clonagem, da transcrição, da repetição inadvertida, da remixagem, do posicionar-se como um D.J. da poesia, soa como mais uma falsa pista e imensa ironia o aviso, de uma falsa responsabilidade seriamente acadêmica, antes mesmo de começarem os poemas, na página em que está a ficha catalográfica, de que “A sequência entre aspas, ao fim do texto ‘Debret & Rugendas’, foi retirada da página 172 do livro *O aprendiz de feiticeiro*, de Carlos de Oliveira (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004). A falsa pista se deve ao fato de que, indicando essa citação existente no respectivo poema entre aspas mesmo, a estratégia de ocultamento voluntário de todas as outras apropriações se torna ainda mais eficaz, iludindo o leitor.

\*

Para terminar a sessão das cópias ou transcrições, dois exemplos curiosos: *La muerte de Tony Bennett* tem por subtítulo “(según Jaime Gil de Biedma)”. Biedma é um importante poeta espanhol nascido em 1929. Contrariamente à primeira impressão causada por “El ultimo caso del inspector, 1983”, a sensação aqui, em função do título em espanhol e do subtítulo, além do fato de o poema ser todo escrito em espanhol, é que se trata de um poema do poeta de Barcelona, transcrito ou copiado no livro do brasileiro. Apesar dos dois versos iniciais, tirados literalmente do poema “Amistad a lo

largo” (“Quiero deciros cómo todos trajimos/ nuestras vidas aquí, para contarlas.”), e dos dois últimos, recolhidos do começo do poema “París, postal del cielo” (Ahora, voy a contaros/ cómo también yo estuve en París, y fui dichoso”), escrevendo em uma outra língua como um dublê de Jaime Gil de Biedma, o poema foi feito por Leonardo Gandolfi, que nos cria um truque ilusionista com um contraprocedimento em relação ao que já estávamos começando a nos habituar, quebrando, mais uma vez, as expectativas do leitor. Dentro do livro, o contraprocedimento é uma série distinta da do procedimento. Se nesse poema ele indica ser “segundo” em relação a Biedma, o que ocorre é que aí ele é primeiro em relação ao poeta espanhol, escrevendo, diferente da série de poemas anteriormente vista, por ele mesmo, em uma língua que não é a materna dele, criando, tanto aí quanto em “The melody haunts my reverie”, um heterolinguismo em sua poesia.

Tal tática inesperada do livro, de quebrar o procedimento apropriador, transcritivo ou copiadador pelo contraprocedimento, fazendo com que o que é alheio seja lido como original e o que é original seja lido como alheio, volta a acontecer em outro poema, um dos vários que têm a música por tema e que intitula a segunda parte do livro. Também evocador do duplo, o título bíblico “Todas as minhas coisas são tuas” assinala a indistinção entre o que é do próprio e o que é do alheio: o suposto original é cópia e, invertendo os pronomes de lugar, a suposta cópia é original, ou melhor, não há a decisão, muito menos hierárquica, entre original e cópia, pelo menos no que diz respeito ao sensível e ao poema. No livro, o que seria de Leonardo Gandolfi é alheio e o que seria alheio é de Leonardo Gandolfi, ou melhor, em *A morte de Tony Bennett* não há a distinção entre o próprio e o alheio, sendo essa indiscernibilidade o que o livro quer trabalhar. Como “La muerte de Tony Bennett”, “Todas as coisas são tuas” traz um subtítulo estruturalmente igual ao anterior: “(segundo Burt Bacharach)”. Para dar apenas dois exemplos de poemas similares de um poeta da geração imediatamente anterior, “a terceira morte de m.m.” e “gardênias para Eleonora”, presentes no livro *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, de Caio Meira, escritos em monólogos dramáticos como se pela própria Marilyn Monroe e por Billie Holiday, o de Leonardo Gandolfi é escrito como se fosse por Burt Bacharach. Ou melhor: ele é escrito como se, seguindo o exemplo de “Odpis”, tivesse sido copiado ou transcrito de uma entrevista ou depoimento qualquer do músico americano disponível em algum encarte de disco, jornal, revista, livro, *site* ou *blog* da Internet. Em termos de dicção, qual a diferença entre o tom desse poema e o da fala literal de Roberto Carlos no poema “O espião janta conosco” (“Sou

fã incondicional de Tony Bennett – quando/ fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão/ dela em inglês com Tony Bennett cantando – e/ comecei a fazer a música especialmente para ele/ – é lógico que depois eu cantei do meu jeito – mas/ ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony/ que na minha opinião é o maior cantor do mundo”)?) Tendo por característica geral pertencer a um livro de um momento da poesia que se anuncia sem metafóricidade, a suposta fala de Burt Bacharach confirma o plano maior do livro na ausência completa de metáforas, apresentando o tom da cotidianidade do depoimento pessoal dado por um artista, com a carga de memória nele embutida. Acrescida por dados factuais como o de Dionne Warwick ter de fato gravado em 1968 “Do you know the way to San José”, a música em torno da qual o poema gira, “a sensação de confiança nas palavras” é, mais uma vez, total, bem como “o tom sugerido ajud[a] a controlar o sentimentalismo”, que não se faz nem de longe presente. Seja nos poemas citados de Caio Meira, seja no de Leonardo Gandolfi, o jogo da dupla autoria cria um duplo processo de negação: nega-se o autor na medida em que é um outro que fala no poema e nega-se esse outro na medida em que, apesar de falar no poema, ele não poderia tê-lo escrito. Tais poemas se escrevem pelo meio dos dois possíveis.

#### TODAS AS MINHAS COISAS SÃO TUAS

(segundo Burt Bacharach)

Quando fiz Do you know the way  
to San José preparei algumas variantes  
que acabaram ficando de fora da versão final  
gravada em 1968 por Dionne Warwick.  
A mais importante delas talvez tenha sido  
uma pequena quebra de andamento  
mais ou menos na metade da música  
indicada sobretudo por uma mudança de nota  
nos três trompetes que naquele instante  
preenchiem os espaços em branco.  
Isso apesar de rápido sempre me remetia  
a um tempo em que meu pai me levava  
ao bar a meio quilômetro da nossa casa.  
As cordas de um piano que eu nunca mais  
ouviria. Anos depois toda vez que toco

Do you know the way to San José penso  
no meu pai. A música que fiz com certeza  
não fala disso, a suspeita a um só tempo  
oportuna e desacreditada que nos separa  
dos nossos. Frio antigo e úmido que  
como depois percebi da ação até a demora  
não leva nem mesmo alguns segundos.

No âmbito dos procedimentos e dos contraprocedimentos, há no livro algo intervalar, indicando, em algo que poderia ser lido enquanto uma terceira série, como autor de determinada frase alguém que de fato não a escreveu, enganando, com o gesto de deslizamento, o leitor. Para distinguir do procedimento e do contraprocedimento, esse intervalar poderia ser chamado de citação com falsas pistas. Em “Playtime”, por exemplo, é dito “tudo isso para terminarmos nesta praia, diria/ Montale. La festa appena cominciata è già finita”. A tradução adaptada de “Il viaggio finisce a questa spiaggia”, do famoso poema “Casa sobre o mar”, de Montale, precede uma citação em italiano que indicaria ser a frase do respectivo poeta, mas, se verificado, descobre-se não ser ela um verso do poeta mencionado, mas o primeiro de “Canzone per te”, de Sergio Endrigo, música com a qual, em uma interpretação incomparável, Roberto Carlos conquistou o primeiro prêmio do Festival de San Remo de 1968 e que consta no disco mencionado em “O espião janta conosco”. Em “Para Vanessa”, o procedimento da apropriação se mistura ao contraprocedimento e à recém-mencionada citação com pista falsa. O poema começa com uma cópia de uma passagem do verbete da Wikipedia sobre Antoine de Saint-Exupéry, que, baseando-se em uma notícia do jornal *O Globo* (o link indicativo vai em nota no verbete), afirma: “Recentemente, o alemão Horst Rippert assumiu ser o autor dos tiros responsáveis pela queda do avião e disse ter lamentado a morte de Saint-Exupéry”. O poema transcreve: “Recentemente o alemão Horst Rippert/ assumiu ser o autor dos tiros responsáveis/ pela queda do avião de Saint-Exupéry./ Ele disse lamentar profundamente sua morte”. Como no cinema, ou nos institutos poéticos, essa apropriação recebe um forte corte, mas a montagem se faz no saque que continua, dessa vez de *O pequeno príncipe*, de Saint-Exupéry. No livro do escritor francês, trata-se da passagem do diálogo com a raposa: “Tu não és ainda para mim senão um garoto inteiramente igual a cem mil outros garotos. E eu não tenho necessidade de ti. E tu também não tens necessidade de ti. E tu também não tens necessidade de mim. Não passo a teus olhos

de uma raposa igual a cem mil outras raposas”. Indo para o poema de Gandolfi, ela é resumida e facilitada: “Você é um garoto entre cem mil garotos,/ disse a raposa, e eu não passo a seus olhos/ de uma raposa entre cem mil raposas”. Se, como ressaltai, esse procedimento é frequente no livro, no momento, quero chamar atenção para o que começa no verso seguinte do poema: “Nem no campo flores nem no céu estrelas/ os destroços do avião que pilotava/ encontramos a poucos quilômetros da costa de Marselha 2004”. Com ligeiras alterações (a data levada do começo da frase para o fim e a primeira pessoa do plural no presente do verbo sinônimo “encontramos” no lugar do impessoal do passado “foram achados”), os dois últimos versos reproduzem uma sentença encontrada no mesmo parágrafo citado do verbete da Wikipedia: “Em 2004, os destroços do avião que pilotava foram achados a poucos quilômetros da costa de Marselha”. E quando, pela mudança de seu tom, desconfio que o primeiro verso desta seleção (“Nem no campo flores nem no céu estrelas”) não deveria ter sua fonte nos dois textos já plagiados, descubro então o deslizamento surpreendente da autoria para um terceiro inimaginável. Dessa vez, a falsificação não provém de algo vinculado à biografia ou à obra do escritor francês, mas da junção de dois versos pentasilábicos de Camões, retirados inesperadamente das “Endechas a Bárbara escrava”. A passagem seguinte do poema (“[...] Mas se me cativar/ será único no mundo para mim, prosseguiu/ a raposa, e única serei para você também”) retorna para a mesma fala da raposa de *O pequeno príncipe* (“Mas, se tu me cativas, nós teremos necessidade um do outro. Serás para mim único no mundo. E eu serei para ti única no mundo”). Daí em diante, a voz volta ao poeta (“Os grãos de areia vão levados pela brisa/ mas são as folhas da amendoeira a primeira/ coisa a tocar os seus pés nesta tarde sem nuvens”), ainda que em uma fala, a essa altura, a se querer demasiadamente poética, cheia de elementos literários, imagens esperadas, com dois dodecassílabos lentos, aliterações e rimas internas, beirando o *kitsch* ou o brega tantas vezes apropriado ao longo do livro, para terminar transcrevendo de novo, com ligeira variação, o livro francês: “Trata-se de uma fonte de mal-entendidos,/ mas a cada dia você se sentará mais perto”. Sentar mais perto dos mal-entendidos, lidando com eles como pode, é o que faz, a cada dia, o leitor de *A morte de Tony Bennett*. “Para Vanessa” tem então a curiosidade de reunir tanto o procedimento de apropriação quanto o contraprocedimento do retorno do que é escrito pelo “próprio poeta” quando se espera a transcrição, além de ainda realizar o efeito deslizante de dar falsas pistas ao leitor inserindo um Camões quase inteiramente descontextualizado e deslocado no poema.

Já tendo visto uma parte da lida mais diretamente apropriativa ou copiadora ou transcritiva de Gandolfi com escritos ou falas ou cantos prontos, com o que, em seus próprios termos, foi chamado de *odpis*, ainda há algo importante a ser dito. Enquanto que no já citado “Inquietudes na poesia de Drummond”, de *Vários escritos*, Antonio Candido escreve com muita argúcia e beleza que “este distanciamento em relação ao objeto da criação agrava a dúvida e conduz outra vez o poeta a abordar o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto, que talvez pudesse ter mantido em primeiro plano, conservando o ato criador na categoria de mero registro ou notação”, acerca do vetor copiador ou transcritivo da poesia de Leonardo Gandolfi, eu diria que é um poeta que lida com o mundo em um estado pós-poético do material linguístico excessivo disponibilizado pelas redes dos múltiplos discursos da poesia, da ficção, das canções populares, da música erudita, da biografia, da crítica, da teoria, da mídia, da tecnologia e da imaginação pública em geral, em que, para além do registro ou da notação e para muito mais além ainda de uma ideia da positividade exclusiva da poesia, exerce, radicalizando sua negatividade, o ato (des)criador ou (não) criativo ou (não) original da apropriação, do saque, da pirataria, do plágio, da cópia, da clonagem, da transcrição, da repetição inadvertida, da reciclagem, da remixagem, da sobreposição... Se, desdobrando Antonio Candido, Drummond lida com as *commodities* ou com as matérias-primas da poesia, Gandolfi trabalha, sobretudo, a partir dos bens linguísticos manufaturados, a partir dos produtos derivados, que se mostram paulatinamente enquanto tais; se haveria em Drummond um quase poema, em Leonardo existiria um já não poema.

Atentando-se para o fato de que, desde os gregos, o espanto se coloca no lugar de origem da poesia e de o nosso tempo trazer o vetor de poder ser lido como uma época em que, com o “nada de espanto”, “nada se abate sobre nada”, a pós-poesia de Leonardo Gandolfi se confunde rigorosamente com uma forte diagonal de força do nosso momento histórico apto a ser também interpretado como do pós-espanto. É pós-poesia porque a época é igualmente pós-espanto, já que o espanto é originariamente o fundamento da poesia. Importante frisar ainda que, quando falo em pós-poesia e em pós-espanto na diagonal de afastamento tensivo da poesia de Gandolfi e em sua leitura de nosso tempo, ainda considero que estamos no âmbito aproximativo da poesia e do espanto – não fosse isso, o poético e o espanto que acolhem o pós já não precisariam estar aí e, no esquecimento, teriam

caído completamente em desuso. No âmbito do poético, a pós-poesia ainda provém do espanto e, com o pós-espanto que ela enuncia, ainda quer, paradoxalmente, afetar o leitor com o espanto do não espanto. Importante ressaltar que, se é na barra entre “Aproximação. / Afastamento.” que se dá a (pós)poesia em questão, o pós-utilizado, caracterizado pelo movimento de afastamento, não é um termo cronológico que largaria tudo para trás, mas ele se coloca sincronicamente com o movimento poético aproximativo, dobrando-se sobre ele, muitas vezes, indiscernibilizando-se com ele. Não se reduzindo completamente ao outro nem destituindo a presença do outro com sua existência, na concomitância da interdependência de que precisam, um se verga sobre o outro, a mostrar, também aí, o lugar da barra a impedir que, no âmbito da poesia, qualquer positividade se cristalize. A pós-poesia e o pós-espanto de Leonardo Gandolfi não vêm para apagar o poético nem o “pré-poético” que Candido assinalou em Drummond, mas, misturando-se a eles, para ampliar cada uma dessas possibilidades, instabilizando-as, conferindo-lhes a única certeza de se estar, em poesia, sempre no meio do caminho, sempre, mesmo sem o espanto, demorando na aporia que caracteriza a poesia. Demorando, sobretudo, na aporia que caracteriza a poesia contemporânea.

Acionando ao extremo o vetor do pós-espanto e da pós-poesia, Leonardo Gandolfi não abre mão, simultaneamente, do poético e do espanto, abrindo em sua (pós)poesia, como poderia ser então chamada, todas essas possibilidades. Talvez seja a lida também com essa mesclagem dos aparentes contrários que o faça escrever coisas como essa, encontrada no poema “O despachante”: “Sim o raio de luz tem/ um ponto eterno de brilho/ e uma fraqueza extrema”. Uma pós-poesia e uma poesia simultaneamente do brilho e de uma fraqueza extrema, ou, como ele mesmo afirmou em entrevista em um curso de pós-graduação por mim ministrado (no segundo semestre de 2012), uma poesia “de pilha fraca”. Para um tempo com “nada de espanto”, em que “nada se abate sobre nada”, fazer com que a habitual luminosidade exclamativa da poesia seja relativizada por “uma fraqueza extrema”, resultando em uma poesia afirmativa e singularmente de “pilha fraca”, resultando no que poderia aqui chamar, diante de tudo isso, de uma (pós)poesia. Pensando sua poética como um todo, a pós-poesia de Leonardo Gandolfi não abre mão de ser uma (pós)poesia.

\*

Tendo lidado apenas com o título do poema, foi grande o desvio que “O espião janta conosco” causou no ensaio. Tão grande que este texto poderia terminar ao fim do parágrafo acima. E talvez fosse melhor assim – com o prometido não tendo se cumprido, e tendo se cumprido o desvio a princípio não programado. Tais equívocos fazem bem ao ensaísmo. Provavelmente o ensaio teria muito a ganhar se não realizasse aquilo a que se prestou, logo de cara, fazer, e que o feito inesperado fosse o sobrevivente do que se largou no esquecimento. Ou quase. Não há como esquecer de vez um poema como “O espião janta conosco”. Mais cedo ou mais tarde, ele retorna. Mesmo quando parece não estar mais por aí, é um desses poemas a se manterem no meio do caminho como a memória em vestígio de cada passo dado. Ainda que ele aparente se retirar, é sobre ele que as pegadas vão se colocando. Se se esquece dele, é do mesmo modo que para caminhar ou para pedalar se esquece do chão em que se pisa ou no qual o pneu gira. Neste pós-fim que também é um pré-fim, causado por um efeito retardador involuntário, é hora, portanto, de trazer o poema de volta à superfície da lembrança:

### O ESPIÃO JANTA CONOSCO

Como os antigos mas sem sua elegância  
a coisa começa bem na metade. Zé Ramalho  
fez a canção que talvez seja a canção mais  
Roberto Carlos que já ouvimos. Aquelas Ondas.  
Quanto tempo temos antes de voltarem? Pelo sim  
pelo não Roberto acabou deixando-a de lado.  
O mesmo aconteceu com Gilberto Gil,  
Se eu quiser falar com deus também não fez  
a cabeça do rei – folgar os nós dos sapatos  
e da gravata não acontece da noite para o dia.  
1976, contracapa do disco San Remo 1968:  
O Show Já Terminou da dupla Roberto e Erasmo  
esconde uma historinha particular só agora  
revelada por RC, diz Big Boy. Então sobre a que talvez  
seja sua mais bela canção assim fala Roberto:  
Sou fã incondicional de Tony Bennett – quando  
fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão  
dela em inglês com Tony Bennett cantando – e  
comecei a fazer a música especialmente para ele

– é lógico que depois eu cantei do meu jeito – mas ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony que na minha opinião é o maior cantor do mundo. Também acho Tony Bennett o maior cantor do mundo. E embora bem menos do que gostaria também acredito na possibilidade de uma ideia pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito. Não importa quem gravou o quê nem para quem fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada na voz do outro. Aliás uma vez me disseram não lembro quem que vítima e carrasco disputam o mesmo tempo. Pouco importa, queridos fantasmas, dezembro está aí e evitar mal-entendidos é que é bom, venho repetindo isso para mim mesmo todos os dias embora eu ainda não consiga abrir mão de duas ou três segundas intenções que até hoje, acho, nunca fizeram mal a ninguém. Muito pelo contrário, é justamente isso o que mais tem nos aproximado.

Esse é um poema que congrega diversos modos de colocação das vozes: uma da apropriação ou da cópia ou da transcrição velada do título; uma da citação de uma fala de Roberto Carlos; uma da citação do texto da contracapa do disco “San Remo 1968”, escrito pelo D.J., programador e radialista Big Boy, que, voz sobre voz, contém a declaração do cantor e compositor; uma de um conhecimento geral dos bastidores do universo da canção; uma dos versos de algumas das canções mencionadas, que vão aparecendo ao longo do texto; uma de uma autorreflexão poética; uma opinativa; uma de um pensamento acerca do duplo fantasmagórico. O poema é um emaranhado de vozes superpostas. E uma reflexão sobre a voz. Com a voz, o duplo fantasmagórico também está por todos os lados: na relação subentendida entre Leonardo Gandolfi e Drummond; na relação de “Aproximação./Afastamento.” com o passado; na relação de Zé Ramalho e Gilberto Gil com Roberto Carlos, em que os primeiros fizeram músicas para o último cantar, apesar de a gravação não ter acontecido; na relação entre Zé Ramalho e Gilberto Gil, que compartilham uma mesma experiência quanto às músicas não gravadas por Roberto Carlos; na relação entre a contracapa de um disco com o próprio disco; na relação entre Big Boy e a história que ele revela

de Roberto Carlos, ao citar o quê este disse sobre “O show já terminou”; na relação entre a música com a letra em português e a versão em inglês para ela; na relação entre Roberto Carlos (agora, ocupando o lugar exato que no começo do poema pertence a Zé Ramalho e Gilberto Gil) e Tony Bennett; na relação entre o sujeito lírico do poema e a opinião de Roberto Carlos sobre Tony Bennett, fazendo com que ambos tenham a mesma posição acerca do cantor americano; na relação entre o próprio e a alteridade; na relação entre vítima e carrasco; na própria presença do significante “fantasmas”, explicitando toda a dinâmica do poema e do livro; na relação entre os mal-entendidos a serem evitados e essa impossibilidade; na menção final ao que poderia gerar afastamento, mas acaba por gerar aproximação. A toda essa presença de vozes e duplos, ainda poderia ser acrescentada a do duplo entre o que é considerado o “rei” da música brasileira, Roberto Carlos, e o rei dos poetas, Carlos Drummond de Andrade (não à toa, o samba enredo da Mangueira de 1987, que homenageou o poeta, se chamou “No reino das palavras, Carlos Drummond de Andrade”, citando, ao mesmo tempo, parte do famoso verso e deixando subentendido o reinado do poeta no reino das palavras e, ao longo da letra, ambigualmente, no de Itabira. Isso não é pouco; a importância de Itabira como indiscernível do mundo pode ser lida, além de no percurso dos poemas, nos versos de “A ilusão do migrante”, de *Farewell*, seu último livro, póstumo. Algumas estrofes abaixo dos versos iniciais de tal poema, “Quando vim de minha terra/ se é que vim de minha terra”, o pensamento sobre sua cidade natal mesclada ao mundo se coloca: “Quando vim, se é que vim/ de algum para outro lugar,/ o mundo girava, alheio/ à minha baça pessoa,/ e no seu giro entrevi/ que não se vai nem se volta/ de sítio algum a nenhum.”). Como os duplos e as vozes parecem infundáveis em *A morte de Tony Bennett*, tem-se ainda, claro, a relação do poeta do livro com todos esses “fantasmas” que o habitam, ou, na inversão, que também valeria, de Leonardo Gandolfi enquanto a voz fantasmática a dar voz a todas essas vozes.

Sendo um poema que começa, e continua, na “metade” ou no meio do caminho, por entre todas essas vozes e todos esses fantasmas, é igualmente em sua metade extensiva, a salientar o meio no qual ele sempre está, que se encontra o que poderia ser a motivação do poema, vinda da voz alheia de Roberto Carlos, que disse, segundo é reproduzido pela voz do próprio compositor e cantor, quebrada em versos pelo poeta: “Sou fã incondicional de Tony Bennett – quando/ fiz essa música eu já imaginei inclusive a versão/ dela em inglês com Tony Bennett cantando – e comecei a fazer a música

especialmente para ele/ – é lógico que depois eu cantei do meu jeito – mas/ ela começou de uma ideia pensada na voz do Tony/ que na minha opinião é o maior cantor do mundo”. Antes desses 7 versos, 15 os precedem; depois, 16 os sucedem. Acontece que, como já mostrado, tal fala é uma voz citada dentro da citação que o poeta faz do D.J. Big Boy (“1976, contracapa do disco San Remo 1968: *O show já terminou* da dupla Roberto e Erasmo/ esconde uma historinha particular só agora/ revelada por RC, diz Big Boy: [...]). Além de sua importância pública para a inovação dos modos de se apresentar música nos veículos de comunicação de massa, a presença de Big Boy era cotidiana na pré-adolescência e na adolescência da minha geração na estação mais escutada pela juventude nos anos 1970, que era a *Rádio Mundial AM*, tendo conquistado sua audiência maior justamente depois da transformação que ele operara nela (para quem porventura possa se interessar, vale muito a pena assistir ao “The Big Boy Show”, uma homenagem a ele que morreu aos 33 anos, disponível no YouTube. Por sua paixão pela música, seu conhecimento dela e ações interventivas na renovação de sua divulgação, além da popularidade conquistada, especialmente entre os jovens, não é de se estranhar a presença dele na contracapa do disco de 1976 de Roberto Carlos, um ano antes da morte do D.J. Em um dos comentários da página do portal Clube do Rei em que também aparece o texto de Big Boy, postado por eliel-dylan, leio: “Saudoso Big Boy. Não foi à toa que o tremendão [Erasmo Carlos] dedicou o disco *Pelas esquinas de Ipanema*, de 1978, a essa grande figura!”)

“O espião janta conosco” começa com uma frase introdutória em dois versos que é uma espécie de súplica do que foi pensado aqui acerca da relação da poesia de Leonardo Gandolfi com a do passado, tendo, como o título propõe, a de Drummond como uma espécie de metonímia para a tradição brasileira e ocidental. “Como os antigos, mas sem sua elegância/ a coisa começa bem na metade”. Quem são esses “antigos” que começam seus poemas “bem na metade”? Claro que uma boa parte da história da poesia (Dante, Camões, Homero e tantos outros) está aqui, já que da poesia – pelo menos no que diz respeito aos mitos – poderia ser dito que começa sempre “na metade”. Seja em “A meio do caminho desta vida/ achei-me a errar por uma selva escura”, seja no “Por mares nunca de antes navegado”, seja no “A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,/ o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas/ trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades”, os próprios poemas revelam que muito já havia acontecido quando eles iniciam – pelo meio – para contar poeticamente o que se propõem. Pelo título apropriado, pelo aviso do que permite a leitura de que a poesia ocorre “bem na meta-

de” e por toda a importância de Drummond no livro, acredito que seja ele (“No meio do caminho tinha uma pedra”) o exemplo privilegiado a abrir o presente para sua relação com as múltiplas possibilidades do passado. Mas o que, revelando a tática do poema e do livro, me parece ser o ponto de tensão maior da frase está na articulação imediata, caracterizadora mesmo do contemporâneo, entre o “Como” e o “mas”, com que o poema começa a falar de seu próprio começo e da relação que estabelece entre o nosso tempo e o passado. Entre a corroboração de um começar da mesma maneira que “os antigos” e a oposição restritiva e contrastante, a fórmula “Como / mas”, para lidar com o passado, funciona do mesmo modo que a “Aproximação./ Afastamento.”

Do fim do segundo verso ao nono, um conhecimento geral dos bastidores do universo da canção, tendo Roberto Carlos por eixo e importantes compositores como duplos a lhe proporem músicas a serem cantadas: “[...] Zé Ramalho/ fez a canção que talvez seja a canção mais/ Roberto Carlos que já ouvimos. Aquelas Ondas./ Quanto tempo temos antes de voltarem? Pelo sim/ pelo não Roberto acabou deixando-a de lado./ O mesmo aconteceu com Gilberto Gil,/ Se eu quiser falar com deus também não fez/ a cabeça do rei – folgar os nós dos sapatos/ e da gravata não acontece da noite para o dia”. Quanto à primeira parte, que se refere à música de Zé Ramalho, trata-se de “Eternas ondas”. Como pode ser lido no texto do encarte do álbum *20 anos antologia acústica* do compositor paraibano, escrito por Zuza Homem de Mello, tal canção foi feita para ser gravada por Roberto Carlos, apesar de, após sua decisão em não a gravar, ter sido Fagner quem primeiramente a cantou, com força decisiva, no disco que leva apenas seu nome, mas que é mais conhecido como *Eternas ondas* ou *Vento forte*, de 1980: “Como muitos compositores brasileiros, Zé Ramalho também fez uma música para ser gravada por Roberto Carlos. Apresentou-lhe pessoalmente *Eternas ondas* num passeio pelo iate *Lady Laura* por volta de 1980; ela, porém, não foi incluída no disco. Sem se desapontar inteiramente, Zé mostrou a canção para Fagner que a gravou na versão considerada definitiva, detonando um sucesso em seu disco *Vento forte*. Foi também gravada por Ray Conniff. O tema, de cunho bíblico, cita o grande dilúvio e a inexorável força da natureza diante da frágil vida humana”. Curiosamente, em 1986, Roberto Carlos lança o disco *Apocalipse*, tendo por primeira faixa a música que intitula o álbum.

Na passagem do poema, a primeira frase franqueia um paradoxo muito interessante, a mostrar – como sempre – o jogo da duplicidade: “[...] Zé Ra-

malho/ fez a canção que talvez seja a canção mais/ Roberto Carlos que já ouvimos.” Ou seja, nela, ainda que com os porquês não declarados, ainda que com os motivos da dedução da afirmação ofertados à indeterminação e abertos ao pensamento do leitor, Zé Ramalho ganha a chance de ser mais Roberto Carlos do que o próprio Roberto Carlos, ou, então, de ter feito uma canção que soe mais como as de Roberto Carlos do que as do próprio Roberto Carlos. Que canção é essa? Imediatamente a seguir, ela é explicitada: “Aqueelas Ondas.” Sobretudo em função das maiúsculas, mas também em decorrência do ponto que vem antes e do fim do mesmo verso se dar igualmente com um ponto, é indicado ser “Aqueelas Ondas” o título da canção de Zé Ramalho. O feito é o de inverter os dois primeiros versos da letra de “Eternas Ondas”, “Quanto tempo temos antes de voltarem/ Aqueelas ondas”, colocando as pontuações que não existem na letra. Na alteração da expectativa do leitor em ler o título correto “Eternas ondas” para a leitura inesperada de “Aqueelas ondas”, essas duas palavras do segundo verso acabam por soar de modo a criar um duplo do título, como se fossem mais um fantasma – um segundo título spectral da canção – a atuar no poema. O primeiro verso (“Quanto tempo temos antes de voltarem”) se transforma, interrogativamente, na quase completude do quinto verso e, nele, então, de novo, um processo do meio do caminho ou da metade: entre as ondas que foram e as que virão devastando tudo, a pergunta sobre quanto tempo se tem no meio do caminho ou na metade de um acontecimento: “Quanto tempo temos antes de voltarem [/ aquelas ondas]?”

Tanto no site de Zé Ramalho como no encarte do álbum mencionado, a letra inteira aparece sem qualquer pontuação, causando uma impossibilidade de se decidir entre a interrogação e a afirmação. Na oscilação existente entre o canto e a escrita, tal dubiedade entre a afirmação e a interrogação também se coloca como mais um duplo da canção, como se, com a letra existindo simultaneamente enquanto um texto impresso que, apesar disso, por causa da oralidade, não consolida de vez o cantado, ela acaba por ser uma espécie de fantasma do canto a, no caso, conseguir reproduzir no papel, na ausência de pontuação, a ambiguidade que o canto resguarda. Pelo cantar de Zé Ramalho e pelo de Fagner nas gravações originais e em outras encontradas no YouTube e nos discos baixados na internet, em decorrência certamente da melodia da música e igualmente das marteladas repetitivas da oclusiva alveolar surda “t” com rápida acentuação em todas as palavras do primeiro verso, “Quanto tempo temos antes de voltarem” (menos na, sonoramente próxima, oclusiva alveolar surda, preposição “de”), além do

alongamento voluntário em maior ou menor grau em cada caso das vogais “a” e “e” do mesmo verso, dando ao canto um forte andamento aliterativo de uma fala profética ou visionária, fica praticamente impossível decidir entre a afirmação e a interrogação, havendo talvez uma leve inclinação para a pergunta. A impossibilidade de decisão final ainda é acrescida pelo fato de a letra, contando com doze versos, depois de falar “aquelas ondas” no segundo verso, torná-las o sujeito de uma longa oração que só termina no nono verso, o antepenúltimo do poema, dificultando ao extremo a sustentação da interrogação – se for o caso – ou da afirmação – se for o caso – por oito versos (eis a letra: “Quanto tempo temos antes de voltarem/ Aquelas ondas/ Que vieram como gotas em silêncio/ Tão furioso/ Derrubando homens entre outros animais/ Devastando a sede desses matagais/ Devorando árvores, pensamentos/ Seguindo a linha/ Do que foi escrito pelo mesmo lábio/ Tão furioso/ E se teu amigo vento não te procurar/ É porque multidões ele foi arrastar”). No poema de Gandolfi, é incontestavelmente uma dúvida, a perguntar-se pelo tempo de permanência que ainda se tem no meio do caminho em que o antes e o depois são trágicos; vale lembrar que o dístico final do poema “O lençol” é: “A todos restam ainda alguns segundos/ antes de desaparecerem para sempre”. Mas, na dúvida que pergunta por quanto tempo se tem no meio do caminho, torna-se impossível não ouvir que, no meio do caminho, na metade, no entretempo, se tem um quanto de tempo, um tempo intensivo que não pode ser medido, sendo aí, nesse intervalo ampliado de um tempo esgarçado ao extremo que se tem entre dois movimentos, que a poesia de Leonardo Gandolfi se realiza, querendo de fato manifestá-lo, entendê-lo, enquanto uma intensificação do próprio tempo não quantificado em sua metade não cronometrada, em seu meio do caminho.

Na parte em que se refere ao par Gilberto Gil/Roberto Carlos, a unir o duplo Zé Ramalho/Gilberto Gil através de dois acontecimentos que no fundo são “o mesmo”, a história também é conhecida. No livro *Gilberto Gil: todas as letras* (disponível no Google Livros), organizado por Carlos Rennó, o próprio Gilberto Gil comenta o sucedido: “O Roberto me pediu uma canção; do que eu vou falar? Ele é tão religioso - e se eu quiser falar de Deus? E se eu quiser falar de falar com Deus?” Com esses pensamentos e inquirições feitas durante uma sesta, dei início a uma exaustiva enumeração: ‘Se eu quiser falar com Deus, tenho que isso, que aquilo, que aquilo outro’. E saí. À noite voltei e organizei as frases em três estrofes.// O que chegou a mim como tendo sido a reação dele, Roberto Carlos, foi que ele disse que aquela não era a ideia de Deus que ele tem. ‘O Deus desconhecido’. Ali, a configuração não é

a de um Deus nítido, com um perfil claro, definido. A canção (mais filosofal, nesse sentido, do que religiosa) não é necessariamente sobre um Deus, mas sobre a realidade última; o vazio de Deus: o vazio-Deus". A aceitar a versão de Gil sobre o assunto, salientando que o que chegou a ele como motivo da recusa não foi pela boca de Roberto Carlos, a tensão presente se colocaria entre um "Deus nítido, com um perfil claro, definido", um Deus existente enquanto uma positividade qualquer, tal qual o aspirado por Roberto Carlos, e o que este teria chamado de "o Deus desconhecido", ou seja, nas palavras do compositor bahiano, "a realidade última; o vazio de Deus: o vazio-Deus", Deus enquanto pura negatividade. A diferença é grande, tão grande que traça a passagem, ainda segundo Gil, do religioso ao "filosofal". Passar de uma positividade à ausência de qualquer positividade, de uma feição ao vazio, assumindo o negativo como propulsão para a criação, não é tarefa fácil. De alguma forma, parece ser isso que também Leonardo Gandolfi está propondo ao, terminando essa passagem, depois de se apropriar de versos da canção tematizada, satirizar, com o que se destaca por vir depois da colocação do travessão, o nó apertado, em que o vazio é deixado de lado, em prol do que tem os vazios da folga que valorosamente sobejam: "O mesmo aconteceu como Gilberto Gil,/ Se eu quiser falar com deus também não fez/ a cabeça do rei – folgar os nós dos sapatos/ e da gravata não acontece da noite para o dia". Compactuando com o negativo, tal qual continuamente exercido em seu projeto de escrita, Gandolfi ironiza explicitamente, nesse ponto, com Gil, o Deus da positividade e, implicitamente, apenas consigo mesmo, aqueles que pensam a poesia através de uma positividade qualquer, ou seja, afirmando a necessidade de também a poesia responder a uma dimensão calcada no vazio essencial que a constitui. Com a poesia completamente esvaziada, o poema assume seu caráter de artifício, de ilusionismo, de fantasmagoria, de deslocamento, de duplicação, de alteridade.

Como os versos seguintes constituem a parte intermediária pela qual, após ter falado do título, comecei a leitura do poema "O espião janta conosco", ou seja, a em que cita Big Boy que cita Roberto Carlos falando sobre "O show já terminou" (para Gandolfi, a que "talvez seja sua mais bela canção"), e a vinculação fantasmática do cantor com Tony Bennett (para Roberto Carlos, "o maior cantor do mundo"), passo para a parte posterior à da metade do poema, que começa com um verso e uma pendência acrescida ao *enjambement* a ratificar a duplicação da opinião de Roberto Carlos na de Leonardo Gandolfi: "Também acho Tony Bennett o maior cantor/ do mundo [...]". Inserindo a cisão e deslocando o "do mundo" para o verso posterior, o *enjam-*

*bement* faz com que a grandeza do cantor ganhe maior relevo expressivo, na medida em que lemos o juízo de ele ser o “maior cantor” e, após a pausa, o acréscimo intensificador que explicita o que estava implícito no verso anterior, como se relêssemos após a pausa uma ampliação não apenas extensiva, mas, sobretudo, enfática do ponto de vista manifestado. No que poderia ser lido como a penúltima parte do poema, a defesa da alteridade se faz presente: “[...] E embora bem menos do que gostaria/ também acredito na possibilidade de uma ideia/ pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito./ Não importa quem gravou o quê nem para quem/ fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia/ pensada na voz do outro/ ainda é uma ideia pensada/ na voz do outro. Aliás uma vez me disseram/ não lembro quem que vítima e carrasco disputam/ o mesmo tempo”. Começando com um lamento talvez irônico ou, ao contrário e paradoxalmente, talvez demasiadamente significativo em sua confissão de, apesar do insistente jogo de alteridade constituído pelo poema e pelo livro como um todo, achar, ainda assim, o esforço e a conquista conseguida nessa direção insuficientes, os versos assumem seu elogio à duplicidade maior que concerne ao mesmo e ao outro.

A passagem ganha sua força maior no “fazer”. Gostaria de começar a leitura desses nove versos colocando primeiramente o acento no “fazemos o que fazemos” também encontrado no meio do caminho, na metade, desses versos de um poema que está sempre pelo meio. O fazer é uma força irreduzível, sem a qual o poema não pode existir: não importando a suposta redução – ou, para alguns, mesmo a ausência – de originalidade que há nelas, a cópia, o plágio e a transcrição são um fazer. Faz-se um poema como também, ainda que sem ele, se faz a ideia de um poema, o conceito de um poema, a poesia como ideia ou a poesia como conceito ideal ou potencial. No que diz respeito à escrita, em um dos casos paradigmáticos da modernidade, *Bartleby* preferiu não, já *Melville* teve de criar o personagem *Bartleby* que, incorporando o negativo, preferiu não. Esse é o interessante e incessante paradoxo da escrita e – muito – da atual, no que há de “Aproximação. / Afastamento.” ou de “Como / mas” com o predominante do moderno. Além do fazer, mesmo no jogo do artifício de uma arte desdivinizada, ainda há a importância de um saber, provindo da repetição do gesto do fazer, de que o que se faz é sempre irremediável, ou seja, faz-se o que se faz. O artifício atual, pelo menos tal qual aqui pensado, não prima por um exibicionismo técnico de quem poderia fazer qualquer coisa ou se servir de qualquer forma ou de qualquer assunto indistintamente, mas existe de modo a, diante da infindável multiplicidade, assumir a singularidade extrema eclodida no fazer.

A tautologia é então inevitável: “fazemos o que fazemos”. Claro que um leitor pouco acostumado às peculiaridades do poema poderia dizer que, na passagem anteriormente mencionada, Leonardo Gandolfi não diz “fazemos o que fazemos”, mas, colocando a ênfase no que antecede a importância do fazer e lendo na frase a negação ali presente ao invés de a afirmação abrupta e tautológica que foi salientada, teria escrito “Não importa quem gravou o quê nem para quem fazemos o que fazemos”. Essa afirmação, que teria no “quem” a tônica a propiciar o balanço da sentença, só poderia ser pertinente – e mesmo assim para um leitor preocupado apenas com os sentidos estabilizados – se o poeta escrevesse em prosa, não em verso. Com a unidade do sentido da frase quebrada através da fenda rítmica do *enjambement* (“Não importa quem gravou o quê nem para quem/ fazemos o que fazemos”), que, pela instauração do corte, possibilita ler tanto a continuidade prosaica quanto a ruptura poética, a exclusividade do sentido uniforme ganha, pelo menos, três possibilidades que não podem deixar de ser levadas em conta: 1) a da frase prosaicamente retilínea: “Não importa quem gravou o quê nem para quem fazemos o que fazemos”; 2) a da exclusividade do primeiro verso: “Não importa quem gravou o quê nem para quem”; 3) a solidão do segundo verso: “fazemos o que fazemos”. Daí, a insistência também no que constitui essa última alternativa, já que o interstício abissal do *enjambement* ajuda a consolidar o jogo do duplo (do triplo, do quádruplo, ao infinito) na materialidade mesma da linguagem e dos procedimentos de escrita do poema, como requerido pela poética em questão. Com a tensão engendrada entre a interrupção musical do verso e a continuidade sintática da oração, nenhum sentido ganha o posto de um original privilegiado em relação a outro secundário, mas, a partir do vazio a aumentar os espaços entre o que passou e o que está por vir, todos se aproximam e se afastam sem prioridades nem subordinações. Colocando-se no meio do caminho entre um verso e outro, o *enjambement* é a ideia do verso.

No que, apenas para facilitar a locomoção pelo poema, foi estrategicamente chamado de penúltima passagem de “O espião janta conosco”, cuja leitura está sendo realizada, o *enjambement* se mostra como o lugar do pensamento em que a ideia do verso ganha um de seus aspectos no verso da ideia, ou melhor, nos versos da ideia. Se, filosoficamente, como em Drummond, a ideia do verso garante o nada, o negativo, a infinitude, a potencialidade da poesia, o verso da ideia, enquanto uma feição do poema, diferente do poeta mineiro, busca insistentemente se assumir enquanto a cópia que é e, muitas vezes, como antes repetidamente mostrado, enquanto a cópia da

cópia, enquanto apropriação, plágio, transcrição, em uma palavra – simulacro. Afirma-se, aqui, com o “nada de espanto” da poesia de “uma época em que [com o espanto tendo chegado a seu fim] nada se abate sobre nada”, o pensamento da poesia como simulacro. No lugar de gratuitos, trazendo à tona suas complexidades, seja quando na cópia, seja quando no simulacro, os procedimentos de Gandolfi não anulam sua dimensão ideal, mas é justamente como decorrente dela que se dá a lida com o duplo e o fantasmático. Diante da ideia inapreensível, todo o existente configurado é fantasmagórico (cópia ou simulacro), não havendo a possibilidade de o original se manifestar no mundo sensível. Com isso se justifica plenamente o título do livro: o fato de Tony Bennett ser “o melhor cantor do mundo” é simplesmente, como dito, uma opinião ou um achismo (“Também acho Tony Bennett o maior cantor/ do mundo [...]”), nada mais do que isso. Em nome de ainda haver essa opinião que se sabe opinião, e não uma verdade, é preciso que esse lugar do número 1, do original, do “melhor”, seja apagado em prol do elogio da cópia e do simulacro – é necessária, portanto, “a morte de Tony Bennett” como a morte do original e do melhor para a livre existência de um mundo afirmativo das cópias e dos simulacros, em que a ideia se mantenha inapropriável. Com o jogo de palavras feito mais acima entre a ideia do verso e o verso da ideia, estou me referindo à clara ênfase que, com a força dos *enjambements* em sequência, os versos da referida parte dão à própria palavra “ideia”. Também a palavra “ideia” é uma cópia do para quem ideia se propõe dizer, ainda que aquela dê consistência a essa. Cito de novo: “[...] E embora bem menos do que gostaria/ também acredito na possibilidade de uma ideia/ pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito/ Não importa quem gravou o quê nem para quem/ fazemos o que fazemos. Que bom que uma ideia/ pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada/ na voz do outro. Aliás uma vez me disseram/ não lembro quem que vítima e carrasco disputam/ o mesmo tempo”.

Gostaria de salientar duas alternativas para a palavra “ideia” tal qual empregada pelo poema. Enquanto a primeira remeteria ao uso comum da palavra, a segunda se vincularia à sua compreensão de pensamento. No que diz respeito a seu emprego cotidiano a soar em tais versos, ideia seria algo diretamente atrelado ao plano do sensível, quando uma representação mental qualquer já ocorreu. Assim se fala na ideia de um poema ou de uma música. Quando se diz “tive uma ideia” se quer fazer entender que houve a formulação de um pensamento qualquer. Quando Roberto Carlos tem uma ideia de uma música para ser cantada por Tony Bennett é porque ele já tem

algo da configuração da música (senão a música toda), sabendo que ela se relaciona fortemente ao repertório e ao modo de cantar daquele que mais admira. Pela concreção maior ou menor existente quando tem essa ideia, ele sabe que tal canção que está sendo feita combina com a maneira artística do cantor americano tal qual se apresenta em seu percurso. Nesse primeiro sentido, a ideia se liga então a algum nível de nitidez, clareza, definição. É esse sentido que se faz escutar nas duas frases se lidas em prosa, sem o corte do verso: 1) “também acredito na possibilidade de uma ideia pensada na voz do outro mesmo que do nosso jeito”; 2) “Que bom que uma ideia pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada na voz do outro”. Com pertinência e razão, a leitura linear poderia entender que, se “não importa quem gravou o quê nem para quem fazemos o que fazemos”, é porque o que importa é a possibilidade de, mesmo que do nosso jeito, termos uma ideia de uma canção a priori endereçada ao canto de um outro, resguardando a alteridade necessária para o sujeito criador, à qual ele deveria constantemente se direcionar.

Uma leitura atenta, entretanto, a não linearidade dos *enjambements* escutaria as alternativas do pensamento para a palavra “ideia”. Para isso, é importante ouvir a insistência dos cortes dos versos se dando exatamente na palavra ideia e em sua explícita vinculação, no verbo pendente, ao pensamento: 1) “também acredito na possibilidade de uma ideia/ pensada”; 2) “Que bom que uma ideia/ pensada na voz do outro ainda é uma ideia pensada”. A ideia enquanto o possível, enquanto o campo de possibilidades; e, na relação “Aproximação. / Afastamento.” que também caracteriza o *enjambement*, tanto a explicitação de uma “ideia pensada” escrita continuamente quanto a ruptura – duas vezes realizada em tão pouco espaço – que lhe é necessária (“ideia/ pensada”) para manifestar, na materialidade mesma do poema, no vazio mesmo do corte do *enjambement*, no branco mesmo da página ressaltado pela fratura da mancha negra dos versos, o que se entende por ideia e pensamento. A ideia e o pensamento são a pura alteridade inapreensível nela mesma desde a qual “fazemos o que fazemos” e em nome da qual os versos aparecem e Leonardo Gandolfi exacerba afirmativamente os jogos dos duplos e dos fantasmas que estão por todos os lados em seu livro, inclusive na relação entre vítima e carrasco com a qual finda os versos mencionados.

E com os fantasmas termina seu poema: “[...] Pouco importa, queridos fantasmas,/ dezembro está aí e evitar mal-entendidos é que é bom,/ venho repetindo isso para mim mesmo todos os dias/ embora eu ainda não consiga abrir mão de duas/ ou três segundas intenções que até hoje, acho,/ nunca fizeram mal a ninguém. Muito pelo contrário,/ é justamente isso o

que mais tem nos aproximado.” Esvaziando tanto a leitura comum quanto a de pensamento da parte anterior, o “Pouco importa” com que começa a passagem final é uma ironia típica dessa poesia que, apesar de tudo, como dito, não quer fazer alarde. Como a dicção presente de uma ponta a outra do livro, “O espião janta conosco” chega ao leitor com simplicidade e, quando ele, no convívio contínuo com os poemas, começa a se dar conta de toda a sua complexidade, Leonardo Gandolfi, garantindo a todo custo a vacuidade propiciadora do fantasmático, mantendo-se próximo a ela, trata de dissipar qualquer traço de importância que poderia ter sido percebido, tentando garantir o tom menor do livro. No que diz respeito aos personagens do poema, os “queridos fantasmas” se referem obviamente a Drummond, Zé Raulino, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Big Boy e Tony Bennett, mas, ao longo do livro, eles ganham os nomes de Manuel Bandeira, Dashiell Hammet, Khalil Gibran, Boileau, Leo Huberman, Beatles, Bíblia, Luluzinha, Mônica, Walt Disney, Mickey, Pluto, Jaime Gil Biedma, Edgar Allan Poe, Orson Welles, Odair José, Agatha Christie, Joseph Brodsky, Isabel Allende, Guilherme Tell, Françoise Sagan, W.H. Auden, Augusto de Campos, Sebastião Uchôa Leite, Debret, Rugendas, Prokofiev, John Wayne, Jacques Tati, Burt Barcharach, Dione Warwick, Montale, Hegel, Luis Rogelio Noguera, Lord Byron, Bob Dylan, Rod Stewart, Kristian Bala, Carlos Alexandre... Seu avô, seu pai, sua mãe, sua namorada Vanessa, sua irmã, o amigo morto e escritor Rodrigo de Souza Leão, outros amigos como Tiago, Fábio e Franklin, são também fantasmas. Os versos, como já dito, também são fantasmas. Pelo posicionamento da expressão “queridos fantasmas” no verso, o chamamento também se endereça diretamente a todo e qualquer leitor do livro, e, claro, igualmente, o próprio poeta, Leonardo Gandolfi, também é um fantasma (dos outros e de si mesmo – lembrar que os poemas “O lençol” e “O despachante” reescrevem dois poemas de seu primeiro livro). E não pensem que eu, enquanto crítico do poeta, escapo à designação: tanto como leitor quanto como intérprete, eu, ou qualquer outro crítico – fantasma. Fantasmático é também todo e qualquer sentido atribuído a todo e qualquer verso, a todo e qualquer poema, a toda e qualquer escrita, a toda e qualquer fala, a toda e qualquer língua, pois, apesar do desejo do poeta de “evitar mal-entendidos”, junto com o que quer dizer, no dito mesmo, felizmente, há sempre a abertura para segundas, terceiras e infinitas intenções das quais – tendo ou não consciência delas – não pode abrir mão. Pois é exatamente essa abertura fantasmática que o aproxima do leitor, quem quer que seja, *son semblable, son frère*.

Não é apenas, portanto, quando aparece, por exemplo, a figura do avô inspetor de polícia em “Desparecimento de Agatha Christie”, ou quando Vanessa, nome de sua então namorada (como revela um de seus versos), surge em poemas como “A passagem secreta”, “Efeito dominó” e “Para Vanessa”, ou quando em “Atrasados” Rodrigo de Souza Leão aparece implicitamente em uma menção explícita a “a dor de um amigo morto faz um mês”, ou quando em certo momento de “Debret & Rugendas” surge um caso que envolve seu pai, sua mãe e um amigo da família, ou quando a presença de sua irmã é ressaltada em “No Porto com um verso de Brodsky”, ou quando o pai é tematizado em “Itinerário”, ou quando a mãe comparece seja brevemente em “Canção” ou, tragicamente, em função de um aneurisma cerebral, ao lado do pai, da irmã, de Vanessa, de amigos como Tiago, Fábio e Franklin, no talvez mais belo poema do livro e mesmo, para mim, entre os que conheço, de sua geração que é “Efeito dominó”, ou quando em “Arma de vingança” fala de “um professor quase sempre/ sem emprego” podendo estar se referindo a si, já que o poeta também é professor... Não, não é apenas em ocasiões como essas, portanto, que traços possivelmente biográficos ou provindos diretamente da vida vivida compõem na respectiva escrita. Não é nem mesmo apenas quando, com a predominância de dodecassílabos, escreve “Cronologia”, cujo título, bem como seu começo e desdobramento nos moldes de um espaço autobiográfico muito peculiar, se refere às cronologias feitas acerca das vidas dos escritores nas quais cada fato vivido, tido por de suma importância, está atrelado a um ano. Tal poema joga divertidamente com o modelo de escrita biográfica caracterizado por ressaltar os grandes feitos dos que acabam sendo tratados como personalidades célebres. As obras completas dos escritores (não apenas elas) estão cheias dessas cronologias e, mesmo que o poema em questão não possua datas nem fatos concretos de acontecimentos ocorridos, uma cronologia existencial ironicamente autodepreciativa vai sendo tramada em frases breves que se superpõem e vão configurando o perfil do supostamente (auto)biografado. A derrocada de um perfil engrandecedor como habitualmente presente nas cronologias para um perfil envilecido que supostamente diria respeito ao próprio autor da “cronologia” é característica dessa poesia em tom menor, dessa poesia de “pilha fraca”. Mas não é nem mesmo aí que pode residir o traço maior da vida presente em tais poemas. Leonardo Gandolfi, decisivamente, não quer “As fronteiras militares entre uma coisa/ e outra ou talvez entre a vida no

livro/ e a vida fora dele”, como escrito em “A passagem secreta”. Entre a vida no livro e a vida fora dele, as fronteiras estão desguarnecidas, e o que há de mais vitalista é justamente o fazer que, do começo ao fim, abole tais fronteiras, não as deixando facilmente traçáveis. Na medida em que o desejo do livro é desestabilizar as fronteiras entre “a vida no livro/ e a vida fora dele”, o que interessa é salientar que tal presença se submete aos mesmos princípios de todo o livro, fazendo com que a vida esteja sendo ali – não revivida nem representada, mas – jogada. Entre a vida no livro e a vida fora dele, também há uma barra, pela qual transita o poeta e na qual, de novo, como no caso acerca de Manuel Bandeira (e todos os outros), o leitor, sem poder decidir, também se coloca, instavelmente. Nesse fazer, indiscerníveis, poesia (se) faz vida e vida (se) faz poesia.

\*

Difícil não colocar como um breve adendo, como uma espécie de rápido pós-fim, uma observação pessoal sobre certa metodologia de pesquisa que *A morte de Tony Bennett* me obrigou a ter enquanto escrevia este ensaio. Em alguns momentos do texto fiz pequenas explicitações do fato, que se repetiu, entretanto, com uma constância infinitamente maior: para mim, pela primeira vez, ao menos enquanto crítico literário (não enquanto poeta), toda a pesquisa realizada ao longo da escrita do texto foi feita em incontáveis buscas no Google que, entre mil outras coisas, iam me mostrando de onde vinham as inúmeras apropriações do poeta – sem o Google seria impossível descobrir a proveniência de tais transcrições; filmes e performances musicais foram assistidos em quantidades no YouTube; downloads de discos foram feitos com frequência; dúvidas eram rapidamente tiradas na Wikipédia e em dicionários de língua pouco habitual; milhares de sites visitados; roteiros de filmes encontrados em sites especializados; blogs frequentados para que lesse algumas postagens e comentários às postagens... Enquanto uma rede discursiva infindável, a internet se tornou de fato uma ferramenta indispensável para a escrita de certa poesia dos anos 2000, que se utiliza de tudo o que diz respeito à imaginação pública, e, conseqüentemente, de valor inestimável para certa crítica literária – como a aqui feita – que trabalhe com ela. A rede de alcance mundial se tornou uma languagescape: uma paisagem aberta, inteiramente móvel, de textos nas mais diversas línguas e imagens paradas ou em ação uns sob e sobre os outros, por onde muito do que se fabricou e se fabrica globalmente com a linguagem nos mais diversos

tempos da história e atualmente é encontrado com alta velocidade para poder, também rapidamente, ser preservado ou logo escapar.

\*

RUSSO AMANTE DE POESIA ESFAQUEIA ATÉ A MORTE  
COLEGA QUE DEFENDEU A PROSA

(poema ao modo de Leonardo Gandolfi)

Um ex-professor de 53 anos  
foi preso na Rússia  
acusado de esfaquear até a morte  
um conhecido  
por divergências sobre gêneros literários,  
informou a agência de notícias russa.  
Durante uma discussão sobre literatura na semana passada,  
a vítima, de 67 anos, argumentou que  
“a única literatura verdadeira é a prosa”,  
informaram autoridades policiais da região de Sverdlovsk.  
A afirmação revoltou o ex-professor, um amante de poesia,  
que então esfaqueou o colega até a morte.  
Ambos estavam aparentemente bêbados na ocasião.  
O acusado fugiu do local  
e só foi detido dias depois.  
O homem, cujo nome não foi divulgado,  
foi indiciado por assassinato  
e pode ser condenado a até 15 anos de reclusão.  
Segundo a Ria Novosti,  
não é a primeira vez que embates intelectuais terminam em tragédia  
na Rússia. Em setembro passado,  
um homem foi baleado enquanto esperava  
para comprar cerveja na cidade sulista de Rostov-on-Don  
depois de enfurecer um vizinho de fila  
com suas opiniões  
sobre o filósofo iluminista alemão Immanuel Kant (1724-1804).



# UMA TESE SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA (POR UMA CRÍTICA POÉTICA)

Gostaria de começar esta conferência tomando a liberdade para fazer uso de um ensaio anteriormente publicado por mim. Não por facilitação, mas exatamente para levar a ideia principal que lá se delineava aonde ela então não podia ir. O que apresento hoje a vocês é algo que raramente possuo: uma tese. Jogo, portanto, em um campo que não é habitualmente o meu, apesar de, aqui, agora, ter sido exatamente para nele jogar que fui convocado. No caso, a tese é sobre a crítica literária brasileira. Como o tamanho da empreitada parece demasiado, fazendo-me correr o risco de soar pretensioso ao esboçar tal plano, peço que entendam que trago para nosso assunto de discussão uma tese, quero dizer, uma tese possível entre inúmeras outras e, ainda mais, uma tese que, se toca num ponto para mim decisivo, é bastante pontual, não abrangendo obviamente todas as outras questões críticas também relevantes. Tão pontual é esta tese que ela não traz em si um desejo erudito ou enciclopédico de citações que, abrangendo um número bem maior de autores ao longo de nossa história, pudesse lhe emprestar um respaldo mais significativo. A amostragem é pequena, lacunar, talvez haja uma acomodação que não se encaixe perfeitamente, mas, em sua incompletude, no suave desajuste momentâneo que eu (desta vez estranhamente) preferiria não haver, ela é indicadora de sinais suficientemente claros: em três grupos com características a princípio distintas, ela se contenta, primeiramente, em flagrar em alguns poucos críticos exemplares o que chamo de um sintoma de certa crítica literária brasileira de grande relevância e, em poucos outros igualmente paradigmáticos, integrantes de perspectivas distintas entre si, mas unidas por um comum, saídas encontradas para a superação – para a cura – de tal sintoma. Ao fim, a aposta em que, com uma requisição realizada por um dos críticos a ocupar, no que tange minha perspectiva, uma posição histórica libertadora privilegiada, essas três críticas acabam por se encontrar, tornando-se uma, aberta a múltiplas, infinitas criações. Que não se encontre nesse último crítico um começo causal e consequencial em busca de uma linearidade, mas tão somente um modo interessante de

deslocamento do previsível, do que já era desde sempre demarcado, de um princípio que porventura gostaria de persistir. Caminha-se aqui em nome do complexo, do ambíguo, do misturado, do indiscernível, do múltiplo e do plural já presentes na abertura inicial, a requererem constantemente para si novas rasuras e tachamentos. Se não plena e claramente aqui, assegurar a dispersão é o intuito do porvir.

Esta tese possível é uma a que me fizeram chegar o desenvolvimento de meu próprio trabalho e questões que me perseguem. Em *Pelo colorido, para além do cinzento* (quase um manifesto)<sup>1</sup>, com a colocação do problema, já se encontrava o núcleo dela, ainda que talvez de um modo que poderia dar margens a polêmicas agora totalmente indesejadas. Hoje, quero apresentá-la tentando, pelo menos de minha parte, subtrair qualquer traço de polêmica a um mínimo; e quero apresentar esta tese tentando conduzi-la por caminhos que agora se mostram com maior nitidez, tornando o pensamento, acredito, mais arredondado. É certo que ainda há muito a ser feito, que a empreitada, se eu desejar continuar com fôlego maior o que se anuncia, pode ser longa, mas a diretriz está delineada. O resto é trabalho e o que dele decorre. Saliento apenas que, para mim, a escrita – inclusive a crítica e teórica – é sempre primordial, levando-me a pensar o que o próprio ato de escrever vai fazendo surgir. O problema de uma tese como esta é que a temos antes mesmo de uma escrita, colocando a escrita, senão dispensável, a serviço de uma ideia previamente mapeada, o que, para mim, é sempre de lamentar. Uma tese, entretanto, tem seus caprichos e, até por não ser tão frequente o fato de ter uma, concordo em me submeter momentaneamente a eles. Se, por isso, a aventura diminui, gostaria de preservar ao menos uma aventura da ideia, que me parece importante; por isso, melhor então que ela venha a público no convite para uma conferência.

De modo geral, a prioridade do trabalho crítico se calca na construção de referências conceituais que permite uma análise supostamente objetiva do texto encarado como realidade autônoma a organizar, interna e formalmente, sua multiplicidade. Através de reprovações e elogios que acreditam escapar da pura autoridade subjetiva, a crítica visa emissões de juízos que ora denunciam a frouxidão de uma ou outra obra, exigindo que o livro se posicione à altura da literatura na qual se insere, ora louvam a grandeza dessa ou daquela conquista, buscando incitar ao desdobramento futuro do vigor

1 PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento* (quase um manifesto). In: *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2007. p. 11-26.

de tal contribuição. Tal crença na objetividade gera uma nova ilusão: a da suposta isenção ou imparcialidade do crítico, como se, desde sempre, ele já não estivesse refletindo e avaliando a partir de certo campo de forças de onde eclode seu desejo, confundindo-se com ele. Em seu ofício, toda uma erudição histórica (que ajuda no discernimento qualitativo e na elaboração de um critério avaliador coerente, além de na busca de ressonâncias que desdobram e intensificam certos temas, formas e mesmo frases) é requerida, inclusive, para evidenciar a unidade que, atravessando as diversas épocas, ajuda a compor o chamado sistema literário orgânico de um país em busca de sua síntese.

Partindo desse solo, a crítica literária habitual classifica, esquematiza, sistematiza, codifica, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, demonstra, explica, hierarquiza, busca as fontes, mostra as fases de evolução, organiza pelas semelhanças, uniformiza, arquiva, ficha, clarifica, oferece dados cronológicos biográficos ou bibliográficos desconhecidos do público, compara, salienta o fundamento ideológico, revê a fortuna crítica, assinala as influências recebidas, demarca a genealogia livresca de certos temas, executa histórias da literatura e manuais para sua divulgação, investiga a realidade social na estrutura da obra literária, assinala maneiras específicas de sociabilidade intelectual, sonda os aspectos externos ou secundários da criação, questiona a relação entre escritor, obra e leitor, instiga à leitura de um determinado texto, determina a formação das criações literárias etc. etc. etc. Sem dúvida, na tentativa de escapar de um impressionismo ingênuo quando exclusivo, bem realizada, é uma atividade árdua e ampla, sobretudo, se lembrarmos de suas preocupações com comportamentos históricos, culturais, sociais, políticos, psicológicos, antropológicos e outros afins.

Por, em seus artigos circunstanciais, rodapés, resenhas, ensaios, perfis biográfico-intelectuais afetivos, conferências e outras manifestações, ter cumprido todas as determinações mostradas acima e muitas outras, como a de saber, em tempo real, antecipar a imensa importância futura de um livro recém-lançado por uma adolescente desconhecida e a de se esforçar por ser um dos a colocar a crítica literária brasileira do século XX à altura da Semana de Arte Moderna (de seu tempo e do que veio depois), herdando o viés principal da história da crítica de, entre outros, Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe Júnior e Machado de Assis para sistematizá-la com um rigor e uma inventividade ainda não realizados, Antonio Candido é justamente considerado por muitos como o principal crítico literário brasileiro. Se, acrescentando a tudo isso, for lembrado que, para ele, a literatura não é uma atividade

convencional inofensiva, mas “a poderosa força indiscriminada de iniciação na vida”<sup>2</sup>, ou, então, que a arte serve para “estimular o nosso desejo de sentir a vida em resumo”<sup>3</sup>, seu mérito não deve ser subestimado, antes, engrandecido, amplamente parabenizado.

Tendo percorrido inúmeros aspectos da crítica, ninguém melhor do que ele (até por ser um crítico exclusivamente crítico, quero dizer, nem poeta nem ficcionista) para mostrar uma consciência do limite, ou seja, uma autoimagem do ponto máximo de extensão, em muitos outros casos, inconsciente, enfrentado por ela. Essa consciência ou autoimagem do limite aparece quando, por exemplo, parafraseando um conceito de Mefistófeles, afirma que “a crítica é cinzenta, e verdejante o áureo texto que ela aborda”<sup>4</sup>, ou, então, quando, ao fim de uma palestra sobre Machado de Assis, confirmando o complexo de rebocado ou a típica síndrome cinzenta da crítica literária com sua disciplina objetivista que, privilegiando um princípio de aplicabilidade, supõe o poético como autônomo e exclusivo, declara: “O melhor que posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis”<sup>5</sup>. A cada instante, inclusive, o crítico corre o risco de levar uma rasteira dos escritores verdadeiramente criativos: “Oswald de Andrade é um problema literário. Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as rasteiras que passará nos críticos do futuro”<sup>6</sup>. Levar uma rasteira dos escritores é o perigo que corre todo o crítico literário, na medida em que, ao perder a complexidade intensiva da comodidade sempre ambígua e proliferativa do poético na força máxima de seu sentido vivificado e vivificador, deseja, consentidamente, permanecer num segundo plano. Essa colocação da permanência da crítica num segundo plano, numa segunda divisão, que chamo aqui de o limite sintomático que confirma seu complexo de rebocado ou sua síndrome cinzenta, atravessa, pontualmente, as posições de Antonio Candido ao longo de seu percurso, chegando inclusive aos dias mais atuais, como, além de nos exemplos mencionados, pode ser lido em recente entrevista a Manuel da Costa Pinto,

2 CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 176.

3 CANDIDO, Antonio. A vida em resumo. In: *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 26.

4 CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 109. (*Cinzenta, caro amigo, é toda teoria, / Verdejante e dourada é a árvore da vida!*, Fausto, Goethe).

5 CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 32.

6 CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 11.

publicada na revista *Cult* em 11 de março de 2010: “Sempre considerei a crítica um gênero auxiliar, sem a importância dos gêneros criativos. [...] Considero-me, portanto, um crítico nato, mas isso não me impede de considerar a crítica um gênero lateral e dependente”<sup>7</sup>. “Auxiliar”, “sem importância”, “lateral”, “dependente”, os significantes atrelados à crítica são todos referentes à sua síndrome cinzenta, ao seu complexo de rebocado, à sua patologia de segunda divisão, que, ao dar à literatura (ou aos “gêneros criativos”) seu lugar solar e seivoso, principal, retira-se para uma dimensão inferiorizada, menos intensiva ou menos vital.

Aqui, é preciso todo cuidado: por que essa colocação da relativa desimportância da crítica quando comparada com a literatura justamente em um crítico que poderia, e deveria, avocar para si a tarefa crítica – pelo menos, a sua e de alguns outros – como criação de escrita e pensamento, ou seja, justamente em um crítico que legou ao Brasil, dentre outras coisas, uma formulação histórica da formação de sua literatura? Em outras palavras: por que essa colocação do cinzento da crítica perante a literatura justamente em um crítico que poderia, corrijo, que deveria assumir sua própria escrita e pensamento como coloridos? Aproveito para dizer ainda mais claramente que, como Raul Antelo, para quem “toda interpretação, sendo, portanto, interpretação de uma interpretação, exerce algum tipo de violência simbólica sobre outros enunciados”<sup>8</sup>, ou seja, para quem toda interpretação é uma “desestabilização do objeto”<sup>9</sup> e conseqüentemente uma “hybris”<sup>10</sup>, não considero de modo algum a escrita de Antonio Candido menos criadora do que a das obras que ela aborda, mas a pergunta que me faço é sobre o porquê da necessidade de, mesmo num caso de excelência como esse, um crítico

7 Entrevista lida *online*, no site da respectiva revista. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/vocacao-critica-de-antonio-candido/>>.

8 ANTELO, Raul. Antonio Candido, a *hybris* e o híbrido. In: *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Editado por Raul Antelo. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidade de Pittsburgh, 2001. p. 138. Na página 134, pode ser igualmente lido: “Não cabe à tarefa crítica, então, se satisfazer com a simples explicação das obras já existentes na medida em que obra alguma conseguiu dissolver por completo sua tensão interna e, além do mais, a própria história se opõe à ideia dessa dissolução. Nesse sentido, ao se voltar à verdade das obras, a crítica postulada por Candido busca incessantemente um para além do objeto e de si própria como intervenção hermenêutica na vida social”. E na página 135, a mesma ideia: “A prática crítica, em função desse seu contato íntimo com a análise imanente, ultrapassa assim os domínios desta, já que acrescenta aos conteúdos das obras, em que essas análises se detêm, uma outra reflexão, mais ambiciosa, que os leva para além de si próprios, revelando *en passant* o próprio domínio da verdade. Ou seja que, para Candido, as análises imanentes, mesmo necessárias, atingem apenas um aquém da arte que seu trabalho crítico busca transcender”.

9 Id. *Ibid.* p.135.

10 *Ibid.* p. 138.

precisar colocar sua atividade como “cinzenta”. Como em certos escritores parece haver uma fratura entre o que falam de si ou a imagem que têm do que fazem e o que realizam em suas próprias obras, aproveito ainda para fazer uma autocrítica, ou seja, para dizer explicitamente que o limite desta tese aqui apresentada é lidar com aquilo que alguns críticos falam da crítica (com a autoimagem da crítica) e não propriamente com o que, enquanto críticos, realizam. Se o que eles implicitamente realizam é, entretanto, de fundamental importância, de relevância a não poder ser subestimada é o sentido do que eles escrevem ou dizem, a maneira como a própria crítica se vê.

Que sintoma é esse, portanto, que ainda precisa comparecer mesmo em Antonio Candido? A resposta mais simplista seria atribuir tal fato a características biográficas pautadas na renomada humildade, timidez, discrição, modéstia<sup>11</sup> ou em uma certa *gentlemania* excessiva de quem até poderia compreender sua crítica como colorida, mas não o faz, mantendo fixa a faixa de segregação entre literatura e crítica, entre literatura e teoria, com o desmerecimento repetido para os segundos termos. Numa tradição que, desde Platão, colocou o poeta (o escritor) como “fora de si”, que, atravessando Keats, colocou-o como não tendo “Identidade”, que, em Rimbaud, levou-o a ser radicalmente num outro, que, em Pessoa, descobriu-o dramaticamente enquanto heterônimos, que, em Roland Barthes, foi, enquanto autor, morto, que, em Foucault, ganhou o estatuto não de sujeito, mas de função-autor, que, em Agamben, como o que se retira deixando um vazio na obra no qual o leitor entrará, que, em Michel Collot, retomando o termo de Platão, se tornou o “sujeito lírico fora de si”... Ou seja, em uma tradição como a nossa, o contentamento com uma resposta biográfica, mesmo quando não diga respeito ao poeta, mas ao crítico<sup>12</sup>, parece não fazer mais sentido. Então, é preciso colocar de novo a pergunta: por que essa assunção de Antonio Candido da desimportância da crítica quando comparada com a literatura justamente em um crítico que poderia avocar para si a tarefa crítica – pelo menos, a sua e de alguns outros – como criação de escrita e

11 “No caso do discurso-mestre em Antonio Candido, existe toda uma estratégia de autolimitação preventiva que pode ser vista também como opção deliberada por uma certa timidez ou modéstia intelectual, que Candido parece julgar adequada ao caráter periférico de nossa cultura intelectual”. MORICONI, Ítalo. Conflito e integração. A pedagogia e a pedagogia do poema em Antonio Candido – notas de trabalho. In: *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Editado por Raul Antelo. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidade de Pittsburgh, 2001. p. 255.

12 Seguindo o Platão, do *Íon*, o intérprete do poeta é intérprete de intérprete e tão intérprete quanto o primeiro. Nele habita a mesma força que imanta o anterior, sendo ela que ele propaga ao público.

pensamento, ou seja, justamente em um crítico que legou ao Brasil, dentre outras coisas, uma formulação histórica da formação de sua literatura<sup>13?</sup> Em outras palavras: por que essa colocação do cinzento da crítica perante a literatura em um crítico que poderia, e deveria, encampar sua própria escrita e pensamento como coloridos?

A partir da desidentificação entre a obra literária e a obra crítica, na qual aquela assume o foco principal e o mérito maior enquanto a última (disciplina objetivista que, privilegiando um princípio de aplicabilidade, supõe o poético como autônomo e exclusivo) se torna secundária, e em busca de

13 Vale aqui o remetimento às palavras de Ettore Finazzi-Agrò no ensaio “Em formação. A literatura brasileira e a ‘configuração da origem’”, ressaltadas igualmente por Raul Antelo na introdução ao livro *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, por este organizado: “Antonio Candido tem sublinhado, com efeito, a ‘tendência genealógica’ inscrita na origem da literatura brasileira – ou melhor, ‘na história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura’ – e que ele considera ‘típica de nossa civilização’. Tendência, essa, que ele liga ao afã em ter – ou melhor, em *inventar* – uma tradição por parte dos intelectuais da colônia no século XVIII, mas que se transforma a meu ver (ou já o é, implicitamente, desde o início) em método de análise, na medida em que o próprio Candido, recusando o papel tradicional de historiador, enquanto investigador da origem e defensor da continuidade entre passado e presente, se torna, afinal de contas, ele mesmo *genealogista* no sentido nietzschiano, tentando justamente fazer a história daquela *falta*, daquela *ausência* que Silvio Romero assinalara em 1878. / Paradoxo interessante este de construir uma história a partir de uma lacuna, de um vazio histórico, mas paradoxo que acaba por fazer sentido no momento em que consideramos a possibilidade – que é obrigação para um país colonial – de instituir um discurso e de seguir um percurso não na direção da homogeneidade e da unidade, mas no da heterogeneidade e da diferença, inventariando as *figuras* que aparecem no caminho, sem pretender descobrir nelas uma coerência necessária, uma continuidade lógica com uma oposta origem – que não existe ou que, pelo menos, nunca está aí onde a procuramos –, mas considerando os eventos na sua dispersão, na sua singularidade e na sua irredutibilidade ao Uno da metafísica historicista. Para entender e reconhecer a cultura brasileira, em suma, teremos mais uma vez que ‘pensar de outra forma’, inventariando vagarosamente as diferentes *figuras* que nelas se inscrevem; aviando-nos pelo caminho íngreme de uma indagação assistemática de um objeto que se apresenta, já nas palavras de Romero, como assistemático, fora e longe de qualquer dialética histórica. / De resto, ainda Antonio Candido, no prefácio à segunda edição da sua *formação*, aponta, justamente, para o processo de constituição da literatura brasileira, definindo-o como uma prática de *configuração*: ‘[A literatura] brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois.’ / A noção de origem, como se vê, dilui-se e some na perspectiva dinâmica de um ‘processo formativo’ sem começo nem fim, que, por sua vez, é incluído numa ‘configuração’ instável dos fatos literários. Apontar para esta constelação *figural*, significa, com efeito, pensar a literatura não como continuidade, mas como acumulação *discreta* e aparentemente inconsequente de ‘momentos decisivos’ que se *entretêm* (e se *entretecem*) na sua natureza provisória e, ao mesmo tempo, dispersa, até formar, mas só depois de um lento e difícil caminho, um sistema – isto é, o famoso ‘triângulo *autor-obra-público*’. / A natureza não dialética desta avaliação da história literária se mostra com clareza quando, um pouco mais adiante, Candido afirma a sua vontade de ‘jamais considerar a obra como *produto*’, atento, por contra, a ‘analisar a sua *função* nos processos culturais’. Essa sincronia contida na diacronia, ou melhor, essa *epokhé* em que se suspende por instantes a cronologia – entendida como acumulação de fatos ou de coisas, como irreversibilidade da ‘construção’ –, reafirma, a meu ver, a importância da atitude ‘arqueológica’ no estudo das figuras disseminadas ao longo da história. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Em formação. A literatura brasileira e a ‘configuração da origem’. In: *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Editado por Raul Antelo. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidade de Pittsburgh, 2001. p. 173-174. Série Críticas.

preservar um ponto de vista interessado em esclarecer o texto abordado, talvez ainda seja importante para Antonio Candido preservar, em algum grau, o que ele desde sempre procurou superar, o caráter científico da crítica. Sua tese de doutorado, *O método crítico de Silvio Romero*, posteriormente publicada em livro, no ponto inicial, portanto, de seu percurso, pode deixar entrever uma chave compreensiva na tensão entre as colocações “Para nos libertarmos da crítica *científica*, foi bom ter passado por ela” e “Hoje, só podemos conceber como científica a crítica que se esforça por adotar um método *literário* científico, um método específico, baseado nos seus recursos internos. Estabelecimento de fontes, de textos, de influências; pesquisa de obras auxiliares, análise interna e externa, estudo da repercussão; análise das constantes formais, das analogias, do ritmo da criação: esta seria a crítica científica, a ciência da literatura”<sup>14</sup>. Entre o desejo de libertação do científico e a permanência explicitada “do método *literário* científico”, do modelo da “crítica científica”, da “ciência da literatura”, se, em algum grau, a crítica é científica e a literatura – isolada daquela – é literária, no que diz respeito ao poético, a primeira, objetificadora e esclarecedora, permaneceria certamente minimizada perante a segunda à qual buscaria um acesso inteligível. Isso me parece ser o mesmo que dizer que, na suposição do poético como autônomo e exclusivo, Antonio Candido está, em tal momento inicial, seguindo uma concepção oitocentista preponderante aqui no Brasil, claramente delineada por Silvio Romero em sua *História da literatura brasileira*: “Em literatura, há a distinguir o que diz respeito à poesia, romance etc., e o que se refere à crítica literária propriamente dita”<sup>15</sup>. A oscilação de Candido entre o científico e o literário (ou, no caso, o ensaístico), pode ser entrevista em depoimento de Fernando Henrique Cardoso, ao retratar seus anos us-pianos: “O ideal de vários professores era transformar a USP numa grande universidade, como Heidelberg, na Alemanha, onde imperasse a reflexão rigorosa. A formação que eles transmitiam se opunha à visão anteriormente prevalecente, que era a do ensaísmo nas ciências sociais. Por ensaísmo, eu me refiro a Gilberto Freyre, até certo ponto ao próprio Sérgio Buarque de Hollanda. Mesmo Oliveira Viana era considerado dentro dessa categoria./ Ensaístas são pessoas que veem coisas importantes, mas não se preocupam tanto com seu fundamento empírico (expressão tipicamente ‘florestânica’).

14 CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p.197 e 190, respectivamente.

15 Romero, Silvio. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1977. Seleção e apresentação de Antonio Candido. p. 20.

Havia muito a preocupação de precisar que uma coisa é a ciência e outra são as visões políticas, ideológicas, valorativas”. Em seguida, ele acrescenta, vinculando esse espírito de época uspiano a Candido: “Havia a presença de Antonio Candido. Assisti ao curso de Weber com Antonio Candido, que era diferente dos outros professores: tinha um pé *um pouco mais* no ensaísmo [o grifo é meu]”. E segue, com uma anedota: “A certa altura, eu e Alice [Canabrava] nos desentendemos: ela fazia pesquisa histórica rigorosa, usando uma quantidade infernal de dados. Eu não entendia bem aonde ela queria chegar. Foi então que ela me disse: ‘Você é como o Antonio Candido, vocês nunca vão ser cientistas’. Achei um elogio...”<sup>16</sup>. Quanto a mim, a verdade é que não estou em condições de responder com convicção a tal pergunta, podendo, quando muito, além de dar as indicações hipotéticas, constatar sua posição que, como vista, parece-me incontestável e incontornável.

Se, partindo do maior dos críticos, tal limite forma um sintoma de uma parcela, pela importância, significativa da crítica literária brasileira posterior a ele, ele tem de aparecer em outros que não apenas Antonio Candido. Ainda que sem o menor desejo catalográfico, seguem algumas indicações ilustrativas. Depois de mencionar versos de Paulo Leminski, Leyla Perro-ne-Moisés, por exemplo, afirma: “Diante de acertos como esse, por favor, sejamos sóbrios. Nada de demonstrar-desmontar com apoio em bibliografia especializada, pois qualquer metagesticulação crítica ficaria ridícula, contraposta ao gesto exato do poeta<sup>17</sup>. Irônico com a crítica habitual dos especialistas acadêmicos, que só saberia demonstrar-desmontar, que só saberia metagesticular, ou seja, que manteria sua realização enquanto um metadiscurso cinzento que, afastando-se do gozo ou da fruição, se aceitaria um simulacro do poema, o mencionado imperativo recai numa nova ironia: aceitando também para si o metadiscurso cinzento da crítica especializada como o único possível, diante da fala – dita exata e acertada – do poeta, a sobriedade evita o que há de grande, sob pena apequená-lo, fazendo com que, por esquivo, fugindo desse e partindo para outro poema, sua tarefa pareça mesmo se impor como algo sombrio.

Mesmo alguém como Silviano Santiago, que, além de buscar um intercâmbio entre a obra ficcional e a ensaística, em seu começo, buscava uma crítica atlética, cujas eficácias fossem descondicionar o leitor, desenferujar

16 CARDOSO, Fernando Henrique. *A soma e o resto; um olhar sobre a vida aos 80 anos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 22-24

17 PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 235.

a crítica considerada boa e obrigar os críticos oficiais a falarem do novo, acolhendo também os termos populares existenciais libertários que marcavam uma geração, como *curtição* e *desbunde*, não deixa de se submeter ao calcanhar de Aquiles da crítica. Trabalhando os anos 1970, ele afirma: “Esse novo discurso poético que vai surgindo levará obrigatoriamente o crítico (que sempre vem a reboque) a reconsiderar o acervo literário, instituindo novos títulos e novos nomes do passado<sup>18</sup>. No uso do destaque dos parênteses e do advérbio impositivo que não deixa nenhuma alternativa à crítica, mais uma vez, se faz presente o persistente sintoma do enguiçado de uma escrita teórica que se satisfaz em permanecer inelutavelmente rebocada, cinzenta. O implícito na citação acima (explicitado em algumas passagens do livro) parece ser que o crítico pode se antecipar a outros críticos e leitores, mas – jamais – ao criador primeiro, que, sempre, o sombrea.

A repetição do complexo cinzento é mais sintomática do que pode parecer à primeira vista, dando a entender que o limite da crítica se confunde propriamente com a fragilidade de sua essência fantasiada. Em *Nas malhas da letra*, o crítico mencionado continua: “A crítica – quando não é feita com a pena da inveja, o ácido da vingança pessoal ou a maledicência jornalística –, a crítica apenas diz o que o criador já presente, lúcido e atento<sup>19</sup>. Se, diante do gesto exato do poeta, Leyla Perrone-Moisés havia requerido uma sobriedade esquiva, Silviano Santiago, em frente ao gesto lúcido e atento do criador, reconhece que a crítica só é capaz de dizer o que o escritor já presentira; ela seria, assim, tão somente, uma subscrita, uma escrita de segunda, que traria à baila algo que, na obra ou no autor, já estivesse dado, porém escondido, camuflado, entocado. Na melhor das hipóteses, o crítico seria como um cão treinado, farejador do selvagem animal para um leitor domesticado. A mitificação do artista, para quem nada escaparia, é completa... Mesmo no mais longínquo de uma noite feliz, não há inúmeros pensamentos com os quais um criador jamais sonhou e para os quais é preciso um novo criador, que pode ser, inclusive, um crítico?

Mais ainda: utilizando-se da citação de autoridade de Machado de Assis, Silviano Santiago tenta fazer com que, contrariamente à literatura, a crítica, blindada por não sei qual proteção superior, só possa ser questionada a partir do âmbito de suas intenções morais, não de seu pensamento, não de sua escrita, não de seu estilo, não de suas instigações. Que se a avalie, portanto,

18 SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 189. (Segunda edição)

19 SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 30. (Segunda edição)

apenas por sua boa-consciência, ela que, segundo ele, teria o direito de “arbitrar o jogo da literatura<sup>20</sup>, “separando o joio do trigo<sup>21</sup>, “o autêntico e o falso, o melhor e o pior, o revolucionário e o conservador, o passível de inspirar novos textos e o necrosado etc.<sup>22</sup>, mas que, estranhamente, não poderia ser submetida a avaliações afins: “A crítica à crítica só é justa quando esta deixa de ter – como nos prevenia Machado de Assis há mais de cem anos – uma ‘intenção benévola’; a crítica à crítica só é justa quando esta é escrita, como adiantamos acima, pela inveja, vingança ou maledicência. É por esses caminhos tortuosos (embora compreensíveis) da perversidade humana que a crítica erra, mesmo quando em mãos competentes, e é contra isso que o artista deve lutar, e não contra a crítica em si”.<sup>23</sup>

Parece, de fato, que, nos dizeres desses próprios críticos, a crítica não atravessa o vidro, não estoura o blindex da porta fantasmática, não faz com que a mediação da obra alheia a ajude ao salto que a tornaria – que a faria se assumir – tão primeira quanto a outra, tocando imediatamente vida. Não é apenas contra uma crítica má-intencionada que o artista luta; se bons sentimentos não garantem boa literatura, de intenções benévolas, a crítica está cheia, sem que, com isso, sua carga reflexiva seja adensada. O artista luta por um pensamento teórico que, – seu par –, contíguo a ele, mesmo que criativamente aberto a ele, desde si mesmo, autopoeticamente, se ponha enquanto escrita e pensamento, que o ajude a avançar, que, rivalizando com a literatura e misturando-se a ela, busque antecipar seus movimentos, que invente uma possibilidade de seu futuro. O artista luta por um pensamento teórico que possua as mesmas ousadias que as suas. O artista luta por um pensamento teórico que não apenas requeira o novo, mas que o realize em sua própria prática. O artista luta por um pensamento teórico que leve a arte a um constante movimento de superação. O artista luta por um teórico que lhe seja um amigo e um concorrente, ou seja, o artista, ao invés de lutar contra a crítica, luta mesmo é a seu favor, a favor da liberdade mais radical de sua criação, a favor do ultrapassamento do convencional no qual a escrita crítica ou teórica – como qualquer outra arte – pode se estancar, a favor de sua transformação de subscrita em sobrescrita, a favor não de escrever tão somente sobre, mas de escrever, principalmente, por sobre. Mesmo levando em conta a diferença entre o momento histórico de então e o atual, algo

20 Id. Ibid.

21 Ibid. p. 86.

22 Ibid. p.96.

23 Ibid. p. 30-31.

como isso já era sabido e pleiteado por Machado de Assis em 1865, ao falar do problema da carência de uma “crítica pensadora” em seu tempo: [sem tal crítica] “nenhuma luz, nenhum conselho, nada lhe [ao poeta] mostrará o caminho que deve seguir, – e a morte próxima será o prêmio definitivo de suas fadigas e das suas lutas”; ou então: “Se esta reforma [a da crítica], que eu sonho, sem esperanças de uma realização próxima, viesse mudar a situação atual das coisas, que talentos novos! que novos escritos! que estímulos! que ambições! A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreates; as leis poéticas, – tão confundidas hoje, e tão caprichosas, – seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções, – e a literatura alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem encaminhado, – veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica. Que ela apareça, convencida e resolvida, – e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias”<sup>24</sup>.

Aquelas declarações do primeiro grupo tipológico de críticos formam o próprio limite sintomático de uma crítica literária predominante na força de irradiação de seu fazer tanto no seu modo de realização quanto no que afirma de tal modo. No deslizamento das de Antonio Candido para Leyla Perrone-Moisés e para Silviano Santiago, uma mostra diferenciada do que pode burlar o que Celia Pedrosa, ainda que para logo relativizá-la, chama da “polarização entre duas formas de definição de nosso pensamento acadêmico a partir da metade do século XX, que repõem em termos específicos uma tradicional luta pela hegemonia cultural no interior do eixo Rio de Janeiro-São Paulo./ De um lado, teríamos a crítica devedora do pensamento formulado pela Universidade de São Paulo a partir de 1940 – pensamento esse voltado para a problematização das ideologias ligadas ao processo de construção do Estado nacional, e para uma análise da dependência cultural de cunho socioeconômicos, com nítida inspiração marxista, preocupações às quais se soma a de definir uma tradição moderna de literatura brasileira a partir de uma constante releitura de obras já canônicas, cujos parâmetros se limitam, por um lado, pela narrativa machadiana, e, por outro, pela produção dos autores modernistas ‘verdadeiramente’ modernos. De outro lado, teríamos a crítica cujos agentes se inserem em universidades do Rio de Janeiro e evidenciam um débito em relação a diversos modos de reflexão estruturalista e pós-estruturalista, basicamente francesa, ao invés da filiação unilinear a uma doxa entendida como autenticamente brasileira e voltada

24 ASSIS, Machado. O ideal do crítico. In: *Machado de Assis; obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1086. Volume III, p.797 e 801, respectivamente.

para nossa verdadeira realidade. É o que ocorre com Silviano Santiago, e sua atualização do desconstrucionismo derridiano, e Luiz Costa Lima, que transita da antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss às teorias da recepção da Escola de Kontanz”<sup>25</sup>. Em nossa leitura estrategicamente interessada, tal polarização em busca de uma hegemonia entre uma corrente uspiana de inspiração marxista e uma carioca de inspiração derridiana e estruturalista ou pós-estruturalista se dissolveria na autoimagem comum a ambas vertentes de uma crítica, no dizer de Antonio Candido, cinzenta e, no dizer de Silviano Santiago, rebocada. Precisamos assim de outras forças para, no que diz respeito ao pequeno âmbito do que aqui é mapeado, relativizar tais posições.

Se tomarmos a frase de Antonio Candido, “a crítica é cinzenta, e verdejante o áureo texto que ela aborda” como paradigma do sintoma de uma parcela significativa da crítica, ou seja, como exemplar das outras mencionadas e mesmo de um tipo de fazer crítico (tomo cuidado de esclarecer mais uma vez que não estou dizendo que seja o do próprio Antonio Candido), não deixará de nos impressionar uma outra frase, do começo do século XX, de um de nossos maiores escritores. Nela, apta a ser o disparador, sobretudo, do segundo, mas também, de algum modo, do terceiro grupo de críticos, o sintoma, o complexo ou a síndrome cinzenta ou de segunda divisão ou de rebocado da crítica é precocemente diagnosticado pela vidência ensolarada de Euclides da Cunha, que, em uma conferência sobre Castro Alves, fala, praticamente com os mesmos termos do crítico futuro, mas invertendo a posição e a estratégia, dos “escrúpulos assombradiços da crítica literária”<sup>26</sup>. Não deixa de ser relevante e irônico que possa me utilizar de uma conferência de 1907 de um grande escritor, ou melhor, de um de nossos maiores escritores, para, dentro do mesmo campo semântico, criar um contrapeso luminoso – para mim, muito mais fértil, muito mais instigador para nosso tempo – a uma postura implícita da crítica acatada e explicitada por um de seus maiores praticantes quase 100 anos depois do texto de Euclides da Cunha sobre Castro Alves. Como se, de fato, fosse necessário um poeta, no sentido mais amplo da palavra, que assumisse para si a anomalia verdejante e áurea da escrita em seu grau mais intensivo, ou seja, que assumisse a intensidade maior da escrita em sua plasticidade artística, para manifestar

25 PEDROSA, Celia. Crítica e grouxismo. In: *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Editado por Raul Antelo. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ Universidade de Pittsburgh, 2001. p. 239-240.

26 CUNHA, Euclides da. *Castro Alves e seu tempo*. In: *Euclides da Cunha; obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1966. p. 420.

o desejo de liberar a crítica de seus escrúpulos cinzentos. É mesmo impressionante que a observação do autor de *Os sertões* sobre a crítica seja, ainda hoje, válida... E, sobretudo, necessária. Enquanto um discurso da norma ou da ordem que vê o anômalo diante de si sem com ele se misturar, há muito, a crítica se mostra cansada. Com Euclides da Cunha, ela mesma deve encontrar sua anomalia, sua poesia, sua intensidade integralmente criadora e a consciência de tal afirmatividade.

Se, em textos como o da conferência sobre Castro Alves, Euclides da Cunha realiza uma crítica, ele comparece como um crítico singular, na medida em que, além de crítico, é escritor de um modo de escrita em que o indiscernível comparece. A partir de *Os sertões*, pode ser traçada uma linha intensiva de desguarnecimentos de fronteiras entre o poético e o ensaísmo, entre aquele e o teórico, entre estes e a ciência, evidenciada, aliás, numa carta a José Veríssimo, através da frase completamente afirmadora daquilo de que tal livro, de modo decisivo, foi, entre nós, abrindo o século XX, precursor: “o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano”<sup>27</sup>. O que projeta, então, para o escritor do futuro, é que seja um polígrafo capaz de uma síntese das mais delicadas entre os trabalhos literários e científicos, na qual as supostas diferenças tecnográficas e artísticas encontrariam campos de indistinções nos quais faria suas maiores apostas.

Acatando o que se construía na Europa, Euclides da Cunha critica, simultaneamente, o parasitismo do pensamento, a importação da ciência tal qual dada, criando, a partir de seu nomadismo sertanejo e selvagem por perdas solidões, que o levou a conviver com um tipo de gente ignorado, a diferença do que chama de um “estilo algo bárbaro”<sup>28</sup>, “destinado aos corações” e que “devem compreendê-lo admiravelmente os poetas”<sup>29</sup>. A síntese bárbara e polígrafa entre ciência e arte em seu tão peculiar estilo ensaístico que visa o afeto intelectual ou o intelectual afetivo do leitor é tarefa poética, literária. Na primeira metade do século passado, essa indiscernibilidade se configura como o vetor principal de um pensamento realizado no Brasil, sobre o Brasil, brasileiro, tanto pelas mãos precursoras de Euclides da Cunha quanto pelas posteriores de Sérgio Buarque de Holanda e de Gilberto Freyre, por exemplo. Foi o que disse, muito agudamente, Antonio Candido, valorizando

27 CUNHA, Euclides da. *Correspondência de Euclides da Cunha*. (Org.) Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Galotti. São Paulo: Edusp, 1997. p. 143. (Carta a José Veríssimo de três de dezembro de 1902).

28 Id. Ibid. p.119.

29 Ibid. p. 162.

o decênio de 1930 e pautando uma das diagonais de força que, naquele momento, se intensifica: “[...] a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada”<sup>30</sup>. E, logo depois: “Ajustando-se a uma tendência secular, o pensamento brasileiro se exprime, ainda aí, no terreno predileto e sincrético do ensaio não especializado de assunto histórico-social”<sup>31</sup>.

Não é casual, portanto, que um desses pensadores que se movem no “terreno predileto e sincrético do ensaio não especializado de assunto histórico-social”, seguindo Euclides da Cunha, ao fazer crítica literária, também tenha pleiteado uma crítica poética, ou seja, “verdadeiramente criadora”. Mesmo sob o risco da longa citação, vale lembrar as palavras de Sérgio Buarque de Hollanda, que, em uma de suas colunas do *Diário de Notícias*, publicada em 15 de setembro de 1940, intitulada “Poesia e crítica”, falam por si clara e arrojadamente: “Nada mais fácil e nem mais tentador que apresentar a crítica e a poesia como duas manifestações literárias radicalmente antagônicas. É um prazer para o espírito poder descansar nessas delimitações rígidas, sugestivas e lapidares que consentem o abandono de toda inquirição mais profunda. Não admira que se tenha procurado definir aquelas manifestações pela intensidade com que parecem excluir-se mutuamente, e não estão longe de nós as tentativas de certa escola que procurou explorar ao extremo esse suposto antagonismo. [...] Em realidade a oposição entre poesia e crítica é apenas metafórica, procede de uma simplificação dialética e não pode ser aceita ao pé da letra. Se fôssemos aceitá-la ao pé da letra, teríamos de conceber o crítico ideal como um monstro de abstrações armado de fórmulas defuntas e ressequidas, sempre pronto para aplicá-las à vida numerosa e multiforme. E se quiséssemos imagens em que exprimisse mais concretamente essa oposição, diríamos que a crítica está para a poesia na relação em que está um cemitério para um hospício de alienados. O antagonismo rancoroso que se procurou forjar entre as duas espécies literárias corresponde bem ao intelectualismo excessivo de nosso século, em que as ideias suplantaram violentamente os fatos, em que os conceitos formados da realidade substituíram-se à realidade. [...] A verdade é que o primeiro passo da crítica está na própria elaboração poética e os seguintes estão nos reflexos que o produto de semelhante elaboração vai encontrar no público. Nessa reação do público há uma parte apreciável de recriação. Cada indivíduo, cada época recria as obras de arte segundo sistemas de gosto que lhe são próprios e familiares. É graças a essa milagrosa recriação – quer dizer, criação contínua e sempre

30 CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 113. 8ª edição.

31 Id. *Ibid.* p. 114.

renovada – que Homero ou Cervantes podem ser e são nossos contemporâneos, compondo uma ordem simultânea com todos os outros autores do passado e do presente, embora signifiquem para nós qualquer coisa de bem diverso daquilo que significaram para os homens de seu século. A grande função da crítica, sua legitimação até certo ponto, está na parcela decisiva com que pode colaborar para esse esforço de recriação. Ela dilata no tempo e no espaço um pouco do próprio processo de elaboração poética. E nesse sentido não é exagero dizer-se que a crítica pode ser verdadeiramente criadora”<sup>32</sup>.

Não é casual, tampouco, que, perseguindo esse caminho de uma crítica “verdadeiramente criadora”, Gilberto Freyre tome Euclides da Cunha como uma das referências de grande importância para sua própria realização. Colocando Euclides ao lado de, entre outros, Nietzsche, Montaigne, Pascal, Unamuno, Joaquim Nabuco, ele afirma: “Nem *Os sertões*, de Euclides, são menos literatura – da mais especificamente literária – do que *Dom Casmurro*. Nem o Pompeia, d’*O Ateneu*, é menos poético que Casimiro de Abreu. Nem as páginas de Nabuco sobre Maçangana contêm menos poesia do que o ‘Minha terra tem palmeiras’ de Gonçalves Dias. Ao contrário: mais. Mais poesia, mais literatura, mais verdade, mais beleza. E também mais Brasil. Mais forma e mais cor do Brasil”<sup>33</sup>. Enquanto Antonio Candido chamou tal ensaio de não especializado e sincrético, Gilberto Freyre o determina como uma “forma de arte acadêmica”<sup>34</sup>, na qual tanto no modo de escrita quanto no tema o Brasil, em seus aspectos históricos, sociológicos, antropológicos e literários, manifesta melhor sua vitalidade. No “Prefácio do autor” de *Vida, forma e cor*, Gilberto Freyre salienta, logo no início, que tais ensaios, cujos assuntos (abordando diversos poetas, ficcionistas, memorialistas, críticos, pintores e músicos) são especificamente literários ou artísticos, trazem a arte literária também em sua própria forma e pertencem, assim, à “literatura propriamente literária”<sup>35</sup>. Dentro desse âmbito, ele ressalta que tais ensaios foram escritos “sob um só ânimo: o de escritor. E alguns escritos quase exclusivamente sob este ânimo: o literário, o de escritor ou de ensaísta literário”<sup>36</sup>. Diagnosticando nossa época como eminentemente científica, ainda seguindo Euclides da Cunha, exige para ela o encontro radical da ciência

32 BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *O espírito e a letras; estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 272-273.

33 FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 2010. p.19.

34 Id. Ibid. p. 20.

35 Ibid. p. 13.

36 Ibid. p. 14-15.

com a arte, valorizando o fato de que “uma obra de filósofo ou de cientista possa ser uma obra também de arte ou de literatura”<sup>37</sup>. É o que exige para si mesmo, para que sua própria escrita realize a intensificação poética dos símbolos através da visualidade das imagens e da tensão necessária entre ritmo e arritmia para produzir o “vigor da expressão”, propiciando um dizer mais, um mais dizer e um melhor dizer da realidade, sobretudo, no caso, da realidade brasileira, e das obras de arte. As citações sobre a subordinação do homem científico ou teórico ao escritor poderiam ser muitas: “Esta é precisamente a condição ideal para o desenvolvimento de uma moderna literatura. E dentro dessa condição é que é possível o avigoramento, entre nós, de um tipo de ensaio que sendo principalmente literário em sua forma, não deixe de ter relações com o que seja um pensamento brasileiro”<sup>38</sup>. E, mais à frente no livro, a lucidez do modo como se vê primeiramente como escritor literário; falando de si em terceira pessoa, não deixa margem para dúvidas: “O trabalho que então se empenhou quase secretamente – pois foram raros os seus amigos a quem comunicou seu segredo – baseava-se, é certo, em difícil pesquisa tanto histórico-social como antropológica; e teria alguma coisa de sociologia ou de antropologia ou de psicologia interpretativa; mas pretendia ser principalmente literatura”<sup>39</sup>; ou ainda: “Tratava-se de empreendimento de escritor versado em antropologia e em sociologia; e não de antropólogo ou de sociólogo que apenas fosse escritor de modo secundário ou ancilar”<sup>40</sup>; ou ainda: “E ter, como ideia fixa, apenas esta: ser escritor; ser ensaísta; desenvolver um estilo, como ainda não havia em português, em que o ritmo anglo-saxônico e o grego se conciliassem com as tradições latinas de língua portuguesa, dando ao inovador um meio de expressão que correspondesse às suas experiências mais íntimas e mais pessoais. Era também sua ideia fixa ser independente, embora pobre, na atividade mais artística ou humanística que científica, que para ele se afigurava a atividade de escritor”<sup>41</sup>.

Para Gilberto Freyre, *Vida, forma e cor* se complementa com *Talvez poesia*, livro que reúne “possíveis poemas”, alguns escritos na juventude e a maioria colhida a partir de “reduções a formas poemáticas de trechos de prosa”, realizadas predominantemente por Ledo Ivo e Mauro Mota, poetas que apresentam o livro. Para seu autor, a importância do livro parece provir do fato de o cientista e o pensador que existem nele “ser[em] assim consi-

37 Ibid. p. 16.

38 Ibid. p.17.

39 Ibid. p. 164.

40 Ibid. p. 165.

41 Ibid. p. 166.

derado[s] de ponto de vista estritamente literário”, de ele ser admitido “entre escritores especificamente literários”<sup>42</sup>, de ele mesmo enquanto autor dizer ironicamente de si que não é “nem sempre ortodoxamente lógico, ou sequer sociológico, no seu modo de ser ensaísta – ao contrário: às vezes antissociológico e mesmo antilógico”<sup>43</sup>. Tal presença do “antissociológico” ou do “antilógico” está mais equilibradamente presente na orelha assinada por Ledo Ivo, para quem “a operação de desentranhamento da poesia de que está juncada a prosa de Gilberto Freyre corresponde, assim, a um processo de retificação necessária de uma personalidade intelectual onde coabitam, sem litígio ou malquerenças, o lógico e o mágico, o homem de ciência e o visionário”, ou, em outras palavras, onde o poeta pode aparecer com grandeza no ensaísmo teórico e literário: “O olhar que vê ‘as igrejas gordas’ e a ‘neve mole de Brooklyn’ não é apenas o de um cientista; é o de um poeta, que não consegue esconder a nostalgia da poesia, presente em todo o seu itinerário intelectual, em seus hábitos pessoais de leitor, em sua inestancável aprendizagem cultural, no exemplo de suas convivências e admirações e simpatias, no âmago de sua linguagem”<sup>44</sup>. Mauro Mota também ressalta “esse extraordinário poder de conciliação científico-estético em Gilberto Freyre”, chamando atenção para essa “simbiose irreversível”<sup>45</sup>. Tal “simbiose irreversível”, explícita para quem quer que se aproxime da obra do autor em questão, é testemunhada igualmente por Manuel Bandeira: “que assistem ao sociólogo Gilberto Freyre as virtualidades de um grande poeta é coisa que salta aos olhos em cada página de sua obra, já na pertinácia e graça de uma imagem, já na escolha de um adjetivo ou no gostoso número de um movimento rítmico; para Freyre, não existem fronteiras rígidas entre a região da ciência e a da poesia”<sup>46</sup>.

Com a valorização maior do literário ou do poético em sua obra social, histórica, psicológica e antropológica, talvez possa ficar mais fácil de entender a necessidade dos arquiconceitos, todos afins uns com os outros, que estruturam o tema de *Casa grande & senzala* – não apenas a requisição do que estão dizendo, mas também de trazê-los para a própria modalidade da escrita: *zonas de confraternização, miscigenação, hibridização, indecisão, síntese, flexibilidade, equilíbrio sobre os antagonismos, mobilidade salutar* (X

42 Ibid. p. 14.

43 FREYRE, Gilberto. Prefácio do autor. In: *Talvez poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962. p. 4.

44 IVO, Lêdo. Apresentação. In: *Talvez poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962.

45 MOTA, Mauro. O poeta Gilberto Freyre. In: \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962. p. 16.

46 BANDEIRA, Manuel. Citado por Mauro Mota. In: \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962. p. 23.

*mobilidade dispersiva), intercomunicação, fusão harmoniosa, reciprocidade, choque, confraternização, ponto de confraternização, ponto de encontro, ponto de amalgamento, ponto de intercâmbio, mistura, ajustamento, ajustamento de tradições e de tendências, o óleo lúbrico da profunda miscigenação, cruzamento, interpenetração etc*<sup>47</sup>. Todos eles se encaixam muito bem deslizando para a questão deste ensaio. Se, como dito, na valorização poética do modo de escrita, Euclides da Cunha afirmava que seu estilo era “destinado aos corações” e que “devem compreendê-lo admiravelmente os poetas”, Gilberto Freyre expõe sua metodologia contando que, através de uma aventura da sensibilidade proporcionada pela intimidade maior com a vida do assunto pesquisado, buscando não sufocar “metade de nossa vida emotiva e das nossas necessidades sentimentais e até de inteligência”<sup>48</sup>, “se estuda tocando em nervos”<sup>49</sup>. Tocar o coração, como em Euclides, ou tocar em nervos, como Gilberto Freyre, é o que tais pensadores estão exigindo para a crítica literária brasileira, fazendo com que, pela acomodação do tema em sua escrita enquanto obra, tenha o impacto do assunto turbinado, levando a plena força do sentido, provinda da potência vital, a atravessar, desde uma primeira instância, o coração ou os nervos do leitor.

Se, pautado pela frase “a crítica é cinzenta e verdejante o áureo texto que ela aborda”, do crítico crítico Antonio Candido, apresentei primeiramente o sintoma de uma crítica hegemônica, que se quer como secundária em relação ao texto literário, num segundo momento, a contrapelo de uma retomada constante da compreensão de crítica como um “gênero auxiliar”, “lateral e dependente”, ou seja, não criativo, privilegiei um tipo de crítica que se quer poética e criadora, a realizada pelos que, começando com Euclides (mas é preciso lembrar da posição mencionada de Machado de Assis) e abrindo as portas do século XX para uma das maiores forças reflexivas do Brasil, buscaram, com Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre, entre outros, realizar o consórcio entre teoria e arte não apenas “no terreno predileto e sincrético do ensaio não especializado de assunto histórico social”, mas também na crítica literária que escreveram.

Gostaria agora de mencionar um terceiro grupo tipológico: o da crítica realizada por poetas-críticos-teóricos, caracterizados exemplarmente por Mário de Andrade, de quem seria fácil mostrar a indiscernibilidade entre o poético e o crítico ou teórico. Escolho, entretanto, por facilitação e para

47 Freyre, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

48 Id. *Ibid.* p. 335.

49 *Ibid.* Introdução, p. 65.

ir direto ao ponto, outro caminho, o da citação explícita. Em “Começo de crítica”, no rodapé intitulado *Vida literária*, caracterizado por ele como uma “crítica domingueira” em que “antes de mais nada [queria realizar] uma procura do essencial”, Mário de Andrade sinaliza, com a clareza que lhe é habitual: “A crítica é uma obra de arte, gente. A crítica é uma invenção sobre um determinado fenômeno artístico, da mesma forma que a obra de arte é uma invenção sobre um determinado fenômeno natural. Tudo está em revelar o elemento que serve de base à criação, numa nova síntese puramente irreal, que o liberte das contingências e o valorize numa identidade mais perfeita. ‘Mais’ perfeita não quer dizer perfeita, a única, a verdadeira, porém a mais intelectualmente fecunda, substancial e contemporânea. / E não estará nisto justamente a mais admirável finalidade da crítica?”<sup>50</sup>. Nesse grupo, os exemplos são muitos. Dizendo estar “cansado do critiquês, a linguagem inevitavelmente pesada e pedante das teses sem tesão e das dissertações desoradas em que se convertera, em grande parte, a discussão da poesia entre nós”, Augusto de Campos, tentando superar “a crise do critiquês”, na abertura intitulada “Antes do anti” do paradigmático livro o *anticrítico*, avisa que deseja “recortar as minhas incursões de poeta-crítico em prosa porosa”<sup>51</sup>. O que está chamando de “prosa porosa”, como resposta “ao desprazer de fazer crítica”<sup>52</sup>, vem da expressão *ventilated prose*, de Buckminster Fuller. Curiosamente, essa prosa cujos poros, arejados, são passagens sopradas pelo vento da criação poética se realiza em versos, repletos, entre outras características poéticas, de *enjambements*, fazendo com que a “prosa ventilada” seja igualmente escrita tal qual um poema crítico que minasse a linearidade do discurso e do pensamento, a ponto de ele chamar tal “prosa ventilada”, porosa em versos, de “meu doce estilo novo”<sup>53</sup>, termo, como se sabe, cunhado por Dante na *Divina comédia*, de designação histórica da então nova poesia que se diferenciava da lírica trovadoresca. Por isso, não sem alguma ironia, ele acrescenta: “Se, apesar das minhas intenções, a poesia vazou e contaminou essa pretensa prosa, foi por deformação de amador, que ainda prefiro à deformação profissional produzida na pedregosa linguagem da crítica pela imposição e pela impostura da seriedade”<sup>54</sup>. Para mencionar mais um exemplo de poeta-crítico-teórico para quem a crítica se coloca como “verdadeiramente criadora”, elejo Roberto Corrêa dos Santos. Para não ser repetitivo,

50 ANDRADE, Mário. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993. p. 14.

51 CAMPOS, Augusto. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 9.

52 Id. *Ibid.* p.87.

53 *Ibid.*

54 Id. *Ibid.*

indico apenas o que em outro momento será trabalhado com vagar, ou seja, o estabelecimento de uma “arte das rangências” que se encontra plenamente realizada no que ele chama de “ensaio teórico-crítico-experimental” ou “quase poema – poema expandido”. Em uma teoria em versos recém-publicados sob o nome de “Novas sobras”, oriunda, aliás, de um texto maior em prosa que havia escrito para a orelha de um livro seu de poemas, o projeto buscado ao longo de sua obra ganha nome e explicação:

quem-aqui-escreve  
supõe não ter emergido uma literatura contemporânea,

tal como o termo *contemporâneo* tem sido visto segundo tantos saberes,

entre eles os das artes plásticas;

no âmbito da literatura, essa atitude venha ocorrendo somente talvez e de modo raro na ordem do ensaio teórico-crítico-experimental, quase poema – poema expandido;

o *feito* de obras esplêndidas de certos escritores realizadas lá antes – e com o poder contemporâneo semelhante ao do *feito-duchamp* em arte – não se manifestou em escritas mais próximas;

logo, em literatura, não se construiu um campo de forças – em sua diferença brutal – capaz de, em embate-encontro com a literatura moderna, trazer uma massa distinta de audácias de recurso e de pensamento expressas;

isso, ainda, talvez, talvez.<sup>55</sup>

Esclareço somente que não se pretende trabalhar a negativa, polêmica, de seu pensamento (o fato de não ter emergido uma literatura contemporânea), mas a porção afirmativa de sua frase, a compreensão do “ensaio teórico-crítico-experimental” ou do “quase poema – poema expandido” enquanto a emergência, mesmo que rara para ele, do contemporâneo literário. A trajetória de uma escrita experimental, buscando uma “mimese circular entre obra e crítica” a ponto de torná-las híbridas, continua a se fazer

55 DOS SANTOS, Roberto Corrêa. Novas sobras. Publicado no jornal *Plástico Bolha*, ano 6, número 29, p. 16. Disponível em: <<http://www.jornalplasticobolha.com.br/downloads/pb29.pdf>>.

fortemente presente, por exemplo, no poeta, artista visual e ensaísta Nuno Ramos, para quem “É difícil imaginar a força da arte brasileira contemporânea sem este impulso crítico poético, sem esta *promiscuidade* entre poesia e crítica (mas que não se desligou nunca, em especial através da seleção dos artistas que realmente contavam, da tarefa de formação de um meio rigoroso)”<sup>56</sup>; ou ainda na crítica ficcional de Antonio Carlos Secchin, que, ao lidar com o enigma de Capitu, ao invés de dar uma resposta a ele, oferece, segundo suas próprias palavras, “uma réplica à questão, deslocando-a de um terreno eminentemente crítico-teórico para outro que, sem abdicar do caráter crítico, incorporasse o ficcional”. Essa crítica ficcional operada em um conto, intitulado-se “Carta ao Seixas”, na qual Bento escreve ao confidente Seixas (protagonista de *Senhora*, de José de Alencar), procura ser “um modo de trair a tradição da traição. Não para resolver o enigma. Quem sabe, porém, para nele injetar uma carga suplementar e maliciosa de ambiguidade”.<sup>57</sup>

Retomando a tipologia esboçada nesta conferência, três tipos de crítica foram privilegiados: em primeiro lugar, a que, apesar de sua força criadora, se declara voluntariamente sombria, rebocada, de segunda divisão, encabeçada pelo crítico exclusivamente crítico Antonio Candido, com a presença da crítica exclusivamente crítica Leyla Perrone-Moisés e – estranha e desajustadamente – a do crítico ficcionista (igualmente poeta bissexto) Silviano Santiago; no segundo bloco, a crítica que se quer desejosamente instauradora, colorida, dos críticos escritores de um pensamento literário-histórico-social-antropológico; por fim, a presença, também afirmativa, consciente, ensolarada e verdejante, dos poetas-críticos. Se, nesses dois últimos tipos, o que se manifesta como ponto de partida para uma crítica criadora é, no primeiro desses grupos, a correlação existente entre o poético ou o literário e o sociológico, o histórico e o antropológico, acionada para pensar sincreticamente o país mestiço, e, no posterior, o fato de os poetas requisitarem uma escrita que se quer sempre instauradora, ainda é preciso, entre nós, uma nova exploração: a miscigenação entre o poético e a crítica literária, entre o poético e a teoria literária, naquele grupo composto privilegiadamente por críticos críticos. Há um crítico exclusivamente crítico a demandar da própria crítica uma escrita literária que requisitasse o poético para a crítica dos que são exclusivamente críticos literários, possibilitando a unificação das três críticas pela assunção explícita de seu papel não menos criador do que

56 RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. São Paulo: Editora Globo S.A., 2007. p. 9-10.

57 SECCHIN, Antonio Carlos. Em torno da traição. In: *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 115.

o da literatura de modo geral? Penso que a presença de um crítico como esse seria capaz de desrecalcar o fazer crítico dos exclusivamente críticos, levando a crítica literária a ser consciente e afirmativamente literária e superando, com isso, sua colocação enquanto disciplina objetivista que, privilegiando um princípio de aplicabilidade, supõe o poético como autônomo e exclusivo.

Entre nós, esse vínculo assumido entre crítica e criação pelo lado dos críticos exclusivamente críticos ganhou sua explicitação em um de nossos críticos literários mais atuantes e de maior relevância, Eduardo Portella, que parece ser o primeiro crítico exclusivamente crítico a se posicionar explicitamente, como um certo marco histórico inicial, do lado dos que demandam uma crítica colorida, ensolarada, criadora, instauradora, livrando finalmente a crítica dos críticos exclusivamente críticos, ainda que com todo o reconhecimento a Antonio Candido<sup>58</sup>, de seus “escrúpulos assombradiços”. Nele, ponto genealógico de grande importância, encontra-se uma zona de reviravolta possível na reflexão acerca da crítica – tal como exercida pelos críticos exclusivamente críticos –, em sua autoimagem e em sua realização. Vindo da hermenêutica, da valorização de uma ontologia da linguagem em detrimento de uma epistemologia, ele sabe que a interpretação, para se dar na mais alta colocação, tem de ser inventiva, ou seja, tem de assumir para si toda a liberdade e flexibilidade do fazer poético. Entrando, de fato, no campo de forças no qual se realiza a criação artística, a crítica dos críticos exclusivamente críticos passa a buscar para si essa mesma intensidade, requisitante de seu próprio obrar enquanto arte. Mergulhados integralmente no movimento de criação da linguagem que os absorve, crítico e poeta se misturam, confundindo-se, até o momento em que o mesmo vigor que se presencia em um determina também o outro. Descobrimos, portanto, ao invés de falar sobre a outra, abolindo a cansada dicotomia entre sujeito e objeto e, com isso, superando definitivamente o que ainda havia de resquício do científico na crítica, uma escrita nasce com a outra. Levando a crítica dos críticos exclusivamente críticos para o lado da arte, a crítica fala com a obra literária do mesmo não lugar criativo de onde o poético emerge: é o chamado *entretexo*, conceito que, de uma ponta a outra, atravessa muitos dos livros do crítico baiano. É bem possível, portanto, que a atuação de Eduardo Portella tenha sido possível por sua proximidade com a filosofia, trazendo para nossos

58 Cf. PORTELLA, Eduardo. Crítica e autocrítica. In: *Homenagem a Eduardo Portella na cinquentenário da publicação de Dimensões I*. Rio de Janeiro: PEN Clube do Brasil em convênio com a Academia Brasileira de Letras, 2008. p. 44. “Nessa paisagem contraditória não podia faltar o sopro vivificador de Antonio Candido”.

dias uma compreensão do fazer crítico de algum modo já apontada por José Veríssimo, ainda que em outro contexto histórico do percurso filosófico: “Se os críticos de arte que são mais filósofos que artistas, e é o caso de Taine, mais teóricos que técnicos, podem extraviar-se nos seus conceitos estéticos, a verdade é que, em geral, o seu descortino é maior, a sua apreciação mais larga, o seu juízo mais agudo, a sua inteligência mais compreensiva que a dos críticos especialistas”<sup>59</sup>. Como o pensamento filosófico acolhido por Portella é um que encampa o poético, talvez por isso se dê uma inteligência que encampa tanto o filosófico quanto o poético na reflexão e no fazer críticos.

Já em 1958, seguindo Nietzsche, ele ambicionava “metaforizar o conhecimento”<sup>60</sup> ao levar ao rigor crítico uma “intuição poética radical, que anima toda crítica verdadeiramente criadora”<sup>61</sup> e, no ano seguinte, acatava uma definição do ensaio como “a arte mais a intenção reflexiva”<sup>62</sup>. Torna-se cada vez mais frequente em sua obra a requisição por uma crítica poética, sendo um dos polos que motiva um livro imprescindível que é o *Fundamento da investigação literária*. Nele, em um capítulo primoroso desde seu título, “No jogo da verdade a crítica é criação”, podem ser lidas exigências como: “Ao contrário da linguagem sobre, a linguagem com procura ser, ela mesma, uma criação; mas uma criação peculiar, alimentada pela ideia de que não se fala sobre literatura de fora da literatura”; ou, então: “[...] uma crítica não criativa não pode ver a criação. A crítica literária consiste, portanto, em apreender o movimento livre da criação. Por isso, a leitura hermenêutica ou poética confunde-se com a própria obra”<sup>63</sup>. Em *Confluências*, é dada a continuidade da requisição feita para estabelecer o critério utilizado para determinar a permanência do discurso teórico ou crítico: “E o ensaio é tanto mais perdurável quanto mais aceso pela poesia”<sup>64</sup>. Em depoimento mais recente, o viés continua: “Eu queria que houvesse uma crítica capaz de ler o silêncio. Porque, suponho, o silêncio é o mais dizer. É tudo aquilo que se diz naquilo que se cala./ Então, na verdade, o crítico que pretenda interpretar

59 VERÍSSIMO, José. Das condições da produção literária no Brasil. In: *José Veríssimo; teoria, crítica e história literária. Seleção e apresentação João Alexandre Barbosa*. São Paulo: Edusp, 1977. p. 43. (organização João Alexandre Barbosa).

60 PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. Quarta edição. p. 17.

61 Id. Ibid. p. 31.

62 PORTELLA, Eduardo. *Dimensões II*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. p. 146.

63 PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1974. p. 146-147. (A primeira edição do respectivo livro, tese de doutorado, foi de 1970).

64 PORTELLA, Eduardo. *Confluências; manifestações da consciência comunicativa*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1983. p. 22.

ou se aproximar, ou estabelecer uma espécie de conaturalidade com a obra literária, precisa ter também esse espaço de co-habitação onde se junta ao fazer poético, sem o que ficará emitindo sentenças provavelmente estranhas ou distantes do texto”<sup>65</sup>. No Brasil, não se escuta a qualquer instante, de um crítico exclusivamente crítico, formulações como essas. Ninguém menos do que Gilberto Freyre, que fez o prefácio do primeiro livro do respectivo crítico literário, tendo posteriormente o inserido em *Vida, forma e cor* sob o título “Um novo crítico: Eduardo Portella”, soube ver a requisição fundamental desse crítico exclusivamente crítico, ao dizer coisas como: um “livro especificamente literário como o de Eduardo Portella”<sup>66</sup>, acrescentando que, com tal livro, reaparece, de algum modo, em novo contexto, aquilo que ele mesmo e outros haviam antes realizado, ou, em suas próprias palavras, “A verdade é que o prefaciador vê reaparecer nas letras brasileiras mais novas uma preocupação com problemas de expressão artística e, ao mesmo tempo, de interpretação, sob formas mais autenticamente brasileiras, do drama do homem civilizado situado no trópico, que lembram as suas, de há trinta anos; e essa preocupação lhe parece manifestar-se não só na poesia, no romance, no teatro, no conto, nas artes plásticas, na música, como na crítica literária que vem sendo iniciada por jovens escritores como, no Rio de Janeiro, Eduardo Portella”<sup>67</sup>. Em um texto publicado em 1985, o foco da ênfase é o mesmo. Depois de escrever que “E uma das suas afirmações de competência de crítico criativo está no domínio artístico sobre o seu muito e vários saber”, continua: “Em Eduardo Portella o artista, o artista sensível, o artista irreduzível, não deixa que o eruditismo domine o escritor, subordinando-o a um erudito desgastado pela erudição indigesta. Esta [sic] uma das suas belas virtudes”<sup>68</sup>. Não é à toa, tampouco, que, pelo mesmo privilégio, Jorge Amado vincula Eduardo Portella a Gilberto Freyre em suas palavras: “os nossos críticos em sua maioria – melhores, piores, universitários –, além de despreparados para o ofício, não são escritores. Mesmo entre os mais argutos, uns raros, sente-se a falta das qualidades literárias. Um cientista da importância de Gilberto Freyre é coincidentemente um grande escritor. O mesmo não sucede com os nossos críticos literários, infelizmente; alguns serviriam

65 PORTELLA, Eduardo. Crítica e autocrítica. In: *Homenagem a Eduardo Portella na cinquentenário da publicação de Dimensões I*. Rio de Janeiro: PEN Clube do Brasil em convênio com a Academia Brasileira de Letras, 2008. p.44.

66 FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 2010. p.167.

67 Id. Ibid.

68 FREYRE, Gilberto. Eduardo Portella, pernambucano. In: *Eduardo Portella: ação e argumentação; 30 anos de vida intelectual*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1985. p. 22.

como exemplos do antiescritor. Mas toda regra tem exceção, diz o provérbio, e assim acontece inclusive em se tratando da crítica: entre as exceções avulta Eduardo Portella, um escritor antes de tudo, claro, límpido, dono de uma escrita costurada com graça e com beleza<sup>69</sup>. É essa mesma ênfase no escritor, repetida em diversos comentários de seus leitores, que leva o crítico português Eduardo Prado Coelho a focar seu belo pensamento na escrita do ensaísmo de Portella. Depois de mencionar uma compreensão de ensaio de Musil, ele afirma: “Mas o processo de fragmentação vai mais longe, porque cada texto é construído numa espécie de *inclinação aforística*: há um fio de argumentação, mas esse fio surge-nos pespontado, intermitente, balbuciante, e encontramos restos, alinhavos, afluxos descontínuos, fulgurâncias desgarradas. E, no interior de cada fragmento, a própria escrita de Eduardo Portella acentua este pendor para a descontinuidade: as frases não se arrastam umas às outras, mas voltam-se para o interior de si mesmas, concentram-se em núcleos energéticos, segregam em torno de si aros de silêncio e adensam-se num apaixonante processo de premeditação explosiva<sup>70</sup>”.

A suposição aqui é que, com a reflexão crítica de Eduardo Portella, ou seja, com a crítica exclusivamente crítica se querendo criadora e artística, as três vertentes de modalidades críticas, atingindo a mesma demanda, possam, de algum modo, se unificar em nome da criação ambicionada, abrindo com isso possibilidades cada vez mais radicais e inventivas de pensamento e de escrita crítico-poético-teóricos. Tal desrecalcamento realizado por Eduardo Portella da crítica de críticos ecoa futuramente em críticos como, entre outros, João Alexandre Barbosa, ex-orientando de Antonio Candido, a quem, com seu percurso diferenciado, substituiu enquanto professor titular da cadeira de teoria literária e literatura comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP (vale lembrar que com a presença de Eduardo Portella na banca a convite de Antonio Candido), em afirmações como: “É claro que ao leitor não deve ter passado despercebido o fato de que não tenho fixado uma distinção entre o escritor enquanto criador de textos e o crítico: sendo a crítica uma metalinguagem, não vejo porque não considerar, antes de mais nada, o texto crítico como uma articulação da experiência (ainda que de outros textos, embora jamais desligada da vida, ou por isso mesmo!) que se realiza pelo trabalho

69 AMADO, Jorge. O angolano de Feira de Santana. In: \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1985. p. 26.

70 COELHO, Eduardo Prado. Eduardo Portella: a razão afetiva. In: \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1985. p. 66-67.

de decifração e recifração da linguagem” ou “minha insistência no texto crítico enquanto texto literário”<sup>71</sup>.

Para terminar, reciclando Antonio Candido, diria que o que está em jogo, portanto, para o novo pensamento teórico ou crítico brasileiro, para que esteja à altura da poesia, da literatura, hoje e sempre praticada neste país, é a necessidade de um pensamento poético-crítico-teórico a partir da literatura não ser nem se querer cinzento, mas tão verdejante e áureo, tão colorido, quanto a obra que ele aborda.

71 BARBOSA, João Alexandre. Introdução. In: *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária. Seleção e apresentação João Alexandre Barbosa*. São Paulo: Edusp, 1977. p. 10 e 11, respectivamente.



# ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS: O POEMA CONTEMPORÂNEO ENQUANTO “ENSAIO TEÓRICO-CRÍTICO-EXPERIMENTAL”

Há afinidades dadas pela busca de uma continuidade, de uma transmissibilidade, de uma articulação, de uma acumulação, de uma superação do ponto a que anteriormente se chegou, cujo foco é o alcance de uma completude, de uma unidade, de um perfazimento que faria apenas do esgotamento de seu processo formativo a abertura de uma porta para um novo ciclo do trabalho do conhecimento. Um passo adiante requisitaria que o anterior tivesse sido inteiramente gasto, como um fruto que, de tão amadurecido, encontrou a hora de cair. Ou então seria preciso que o segundo corredor pegasse o bastão da mão do primeiro no local em que este não poderia mais prosseguir, continuando o caminho previamente começado desde o ponto em que aquele parou ou, pelo menos, desde as virtualidades ali implícitas. A linha de chegada, entretanto, continuaria a ser perseguida, bem como o esforço no bloqueio do que irrompe de fora do foco do empreendimento, que é consecutivamente hostilizado, ironizado e desmerecido. Mais cedo ou mais tarde, para os que assim se afinam, o imprevisto acaba por aparecer, instaurando a deficiência do projeto em alcançar a bandeirada final, a suspensão, senão do plano, de seu resultado previamente aguardado: como em Édipo, quando não era mais esperada, a barbárie da Esfinge ressuscita, invadindo o processo civilizatório, derrisoriamente, e, onde a vitória estava celebrada, encontra-se o aniquilamento, a substituí-la. Manifestada a força da impositividade selvagem, ela não deixa de ser anunciada como aceita, até com alguma presunção de tranquilidade e realismo no espírito de quem a expectativa se mostrou fantasiosa, mas a acusação de que alguns de seus parceiros não estão se comprometendo do modo esperado ao plano inicial revela o ressentimento de quem não percebeu que o real não se permite fixar para que o domestiquem. Seus pares talvez tenham sentido a muralha diluente imposta na carne e lutem, sem o reconhecimento dos antigos companheiros, pelo possível, fragmentado e incompleto, que se apresenta aos trancos, pela abertura de um buraco na parede, um furo que seja, pequeno que seja.

Há outro modo de os encontros se darem, há outros temperamentos, para os quais não há destruição de um plano por já não haver a construção rígida de um projeto único e delineado a ser esgotado, para os quais não há a derrocada de qualquer totalização porque não há a tentativa de estabelecimento dela, para os quais o inesperado é o que se espera e o imprevisto é o que se prevê, para os quais se trata “portanto de um outro gênero/ que não o trágico”, para os quais, no “transverso”, na obliquidade do que se dá através do verso, “só cabe acatar”, para os quais a arte condiz com uma ética da cedência e, assim sendo, a “arte de ceder” é essa, lírica, para a qual “o super-homem será/ não o mais forte/ não o mais duro/ não o mais livre/ será/ apenas/ o extremamente entregue”, para os quais, como disse Andy Warhol, “I never fall apart because I never fall together”. Não pela ingenuidade de não se permitirem frequentar as ambiências em que o perigo sempre ronda, esquivando-se delas, mas, ao contrário, pela familiaridade com ele que, desde cedo, desde sempre, esteve presente, tais pessoas fazem com que o bordão do perigo do viver se transforme em outro que estranhamente mantém aquele em suas entranhas: “viver é muito confortável”, nos disse um dia Roberto Corrêa dos Santos. Apesar do perigo, é confortável viver, ou, talvez, melhor, mesmo com o perigo, é confortável viver – uma lição de fortes – porque há o perigo, é confortável viver. Viver confortavelmente no perigo de um contemporâneo sem haver um solo histórico determinado, único e completo a dar a sustentação almejada e garantida por um sistema. Viver no perigo de um contemporâneo com o chão, do presente, do passado e do futuro, amplamente erodido, movediço, a nos dar sinalizações de caminhos apenas entrevistos a serem trilhados. Viver no contemporâneo de um presente que é uma vasta neblina. Viver no contemporâneo, ou seja, “tornar-se, do agora, a dobra”, para poder mostrar que há a dobra, que não cessa seus desdobramentos infintos sem jamais perder o dobramento. Viver no contemporâneo como quem vive “no interior/ do presente [em que]/ pulsam/ futuros [e passados]/ qual furúnculos/ necessários”. Como alternativa para a exclusividade ou preponderância do “imediato presente”, o contemporâneo: a dobra do agora, o agora em sua dobra, na qual – se contemporâneos – nos tornamos, a qual – se contemporâneos – divulgamos. Acolher a dobra, acolher o que é acolhendo, sobretudo, o que não é, acolher, do presente imediato, o negativo enquanto negativo que o põe e o depõe, permanecendo no exato da aresta da dobra-dura, afirmando irremediavelmente sua prega – prega do contemporâneo –, parece ser a interjeição que exclama o que é chamado de “maior amor”. No poema abaixo, o amor maior pelo “não sou eu” leva a uma mesma rua, de

mão dupla, na qual se transita pela faixa central, indo e voltando ao mesmo tempo: há tanto o amor maior pelo “não sou eu”, gerando o acolhimento, consentido e aprovado, desse *not to be*, quanto a necessidade da recordação eclosiva de que, no acolhimento do “não sou eu”, é preciso acolher igualmente o “eu”. Por isso, é o poema da dobra, dobrado inclusive nos parêntesis.

(a dobra)

o maior amor pelo não

sou

eu

ah      sim      acolha

Uma tarefa de dobras, de desdobramentos, de arestas, de pregas, de cortes, de recortes, de rasgos, de rachaduras, de furos, de seleção, de organização, de desorganização e reorganização constantes, de combinações, de arranjos e rearranjos significantes, de transmutações, de variações, de suplementos, de acréscimos, de quebras na “rotina da percepção” e, portanto, da implicação de uma “espécie de desordem sobre a ordem” para que a leitura do texto literário já seja uma leitura produtiva do real. Com uma polimorfia assumida, o gesto de dispersão e fabricação de diferenças no saber abala a unidade, a semelhança, o centramento, mostrando a continuidade como ilusão, a unidade como sonho. Não podendo conhecer a completude, conhece-se aos pedaços, partes, pernas, ruínas. Invasa pelo esquecimento, assumida em suas fissuras que trazem a desarticulação para qualquer articulação, a história seria esquiva à procura de fins e causas demarcáveis. Ligada, como a própria literatura, a um fora dela, a história acata a literatura, o discurso histórico, o literário: “as atividades históricas, tratadas pela História, dificilmente escapam a essa potência, à potência do ficcional”. Pensada desde a dinâmica de seu funcionamento, não pode faltar à história a mecânica literária, poética e ficcional, do texto; a literatura é entendida grandiosamente como “a longa história das potências condensadas”, cabendo, também à história, desempenhar o mesmo papel exigido da literatura e, conseqüentemente, da crítica: “Literatura exige literatura. Forma dialoga com forma. Para repassar potências, necessário será dispor dos sofisticados estados da forma. Ou ainda: da vivência da forma. Viver a forma: argumento, trama, fluxo. Tensões”. Crítica, filosófica, literária ou um indiscernível entre

elas, a escrita aqui é, como diz outro texto, o acionamento de “formas úteis, por seu válido e permanente estado de risco”, que, de modo instável (a estabilidade, se vista na obra, é por um efeito de ilusão de ótica), organizam forças, a se concretizarem tensivamente, na transmissão de potências condensadas, de onde nasce e onde permanece a criação, qualquer que seja. Qualquer que seja, a escrita necessita, em todos os graus, de uma condensação dinâmica, mas também da concentração absoluta de quem escreve tais condensações, para que ela se faça como surpresa até para quem a realiza. Como diz o poema “Deambulação”:

Seguir  
guiado  
por uma ideia  
sob hipnose

concentrar-se  
intensamente

até  
que  
a criação  
estale.

Ou como em *Riscar*:

Tormento  
algum  
dominará  
teus necessários  
silêncio  
e trabalho.

No lugar de quererem induzir seus parceiros à sua imagem e semelhança ou, pelo menos, como extensores de seus projetos, esses temperamentos parecem perceber seus pares mais ao acaso dos encontros; eles não estabelecem, ou estabelecem muito pouco, uma política de perpetuação do laço que os une, de uma escola, de uma academia, mas a força que os une, fragmentária ou descentrada, está aí, mostrando-se neles, talvez até à revelia

deles. Aqui e ali, dentro do trajeto ensaístico, encontram-se, digamos, “passagens escriturais que procuraram nitidamente desmanchar o cerceamento do método, suavizar o sentido seco e duro da escrita ‘parasita’ da crítica”. Parece que o encontro através do tratamento dado a um tema de grande importância se dá sob o impulso de um plano que, nesse ponto específico, leva Roberto Corrêa dos Santos partir do encontro com seus pares críticos pela criação, ainda que com pouco diálogo explícito com eles em seus trabalhos. Tais afinidades são pontos que não estão ligados entre si por nenhuma linha pré-estabelecida, por nenhuma linhagem que quer ser assumida enquanto linhagem, por nenhuma estratégia de eficácia de transmissibilidade, mas que permite uma aproximação entre si pelo magnetismo aproximativo existente. Trata-se de um encontro de imantação mútua por pontilhismo, por estrelas soltas no espaço, cujo trabalho para traçar linhas a uni-las em constelações ainda está por ser feito, desde que com o compromisso prévio de saber apagá-las. Mesmo permitindo o traço vinculador, mesmo sabendo que tudo diz respeito à permanência de um gesto necessário, mesmo que queiram formar uma história desse gesto e mesmo que essa seja uma história menor, britar a história, retirar a linha da continuidade, boicotá-la, lembrar que sua fixidez é pura ilusão, adotar até o fim uma estratégia que acate o a-histórico em sua intempestividade apaixonada. Estimular, talvez, os cruzamentos dos fios a comporem tecidos, mas, como uma crítica-Artur Bispo do Rosário, desfiar o tecido que recobre o corpo para retomar nas mãos os fios aptos a outros e novos tecidos. Uma crítica poética que constantemente retorne ao ponto zero de seu pensamento, de seu obrar, uma crítica poética “como quem toca rasga”, uma crítica para quem, poética, escrever é cortar e o corte é que se escreve, uma crítica para quem, poética, escrever é rachar e é a racha que se escreve. “Fazer apaga, felizmente”, “(zerados/ circularemos/ sem obras)”, já foi escrito. Uma escrita que acata o apagamento, a inoperância, a descriação. Uma escrita de trapos, retalhos, como naquelas colchas populares. Uma escrita, sobretudo, do rasgo que forma os trapos e retalhos. Pontilhismo, ou trapos ou retalhos, característico da obra de Roberto Corrêa dos Santos, múltipla, em sua grande maioria pulverizada por pequenos livros artesanais, distribuídos manualmente entre amigos, dedicados insistentemente aos amigos e ao amor, passando por fora das leis do mercado, que trazem o desenho gráfico e as artes plásticas performatizadas para si, formando, em todos os sentidos, objetos críticos e artísticos, além de fraternos e amorosos. Roberto Corrêa dos Santos leva a demanda de uma crítica enquanto atividade simultaneamente filosófica e artística ou criadora

ao extremo, acatando-a não apenas em seu texto como também na própria concepção dos livros-objetos, de livros de artista.

Em relação àquele primeiro grupo, há uma singularidade neste: para quem e em quem o integra, “a disseminação do saber”, como escreveu, em seu primeiro livro, Roberto Corrêa dos Santos, “não se dá apenas pelo oferecimento de conteúdos acabados como produtos, mas também, e principalmente, por se criarem condições para que fiquem em domínio público os meios de produção: os meios de produção da escritura, os meios de produção da leitura”. No que diz respeito ao trabalho do conhecimento ou aos processos do saber, no primeiro grupo, a ênfase no esgotamento, na completude, nos fins, aqui, no segundo, a importância, decisiva e mais importante, dos meios, dos meios de produção.

Porque o meio é entendido como produção, com a leitura e a escrita se confundindo enquanto meio em uma “zona de semelhança” entre elas, a criação ou os meios de produção de uma escrita e de uma leitura precisa ser difundida pelas instâncias do saber para ganhar domínio público. Transmite-se então o intransmissível, o desarticulado, o que jamais se acumula, o que não pode ser superado nem se esgota em nenhuma completude. Nessa pedagogia do furtivo, para a qual “das artes evidentes/ o efetivo nome não sabemos”, não se trata de abdicar da importância do já feito, mas de estabelecer uma lida constante com ele, ainda e sempre imprevisível, justamente por este guardar em si, assegurada e privilegiadamente, os meios de produção entendidos enquanto criação: desde o arquivo do historicamente produzido, disseminar, então, o ponto zero (ou o ponto infinito) com que toda criação tem de lidar, jamais deixando de se manifestar em sua obra. Retornar ao ponto, “de fragilidade e de força”, em que as regras são perdidas, os sedimentos são dissolvidos, para alcançar o diverso. Se é um arquivo do dado, é, ainda mais, um arquivo do não dado no dado, se é um arquivo de obras, é, ainda mais, um arquivo do ponto de inoperância das obras, se é um arquivo do criado, é, ainda mais, um arquivo da criação em seus meios de produção do criado, se é um arquivo do atualizado, é, ainda mais, um arquivo da potência do que se atualiza, um arquivo do atualizável enquanto potência; se é um arquivo da história, é, ainda mais, um arquivo que guarda o ponto zero da história, sua dobra, sempre contemporânea. Um arquivo, portanto, do inarquivável. Sendo a crítica um polo do saber, realizar uma leitura que, estando à altura de seu objeto, se afaste dele, protegendo-o, na mesma medida em que requer para si a realização de uma obra criadora.

Um texto é um campo de forças a querer se contrapor ao campo de for-

ças da leitura; nesse embate de forças, está a necessidade do gesto transfigurador da leitura. A leitura crítica de um escrito implicando, em um primeiro momento, no reconhecimento dos campos que estabelecem sua unidade imaginária e, em seguida, em uma remontagem através de suas relações lógicas, sua dificuldade maior, à qual ela se lança, “estaria em ultrapassar o reconhecimento e a remontagem que as duas fases envolvem e criar para os seus ‘achados’ um corpo próprio, que carece ser transformado em inferência e escrita. E essa escrita ‘última’ já não é mais leitura do texto com que se trabalhava, mas leitura do texto já trabalhado, ou seja, do texto reorganizado em novo conjunto. Isto, se ela, a escrita crítica, for pensada como uma outra produção, tendo, pois, suas próprias regras, sem se pretender estanque [uma ou outra produção], mas, pelo contrário, capaz de instaurar, em sua linguagem, um novo ritmo e um novo movimento para as significações tratadas”. A crítica não cuida apenas do livro que foi feito, mas, sobretudo, do livro que poderia ter sido feito, em fazimento agora mesmo no texto crítico (lembrando, mais uma vez, uma das maiores definições, se a literatura é “a longa história das potências condensadas”, a crítica só pode ser entendida igualmente enquanto literatura – condensação de potências, “Forma”). As convenções de um texto em prosa, digamos, de um conto de Clarice Lispector, como “O ovo e a galinha”, podem ser mudadas, levando o conto a receber uma torção, derivando sua horizontalidade prosaica na verticalidade de versos que não foram escritos pela escritora para determinar suas equações, dispositivos, redes:

De manhã  
na cozinha  
sobre a mesa  
vejo o ovo.

Olho o ovo  
com um só olhar.

Imediatamente percebo  
que não se pode estar vendo um ovo.

Nos diversos livros de tal obra teórico-poética ou poético-teórica, os exemplos que se pode dar dessa “prática de atenção generosa”, chamada crítica, que descobre na “passividade a energia”, no repouso o movimento,

na qual a criação de nova escrita, assumidamente singular em sua lida com a outra, é fortemente requisitada, são muitos: “E nós, tais leitores [que escrevem suas leituras], sabemos ser inteiramente diversa a compreensão de algo, se pensado, se dito, se posto em texto. Escrever sobre o que se lê é ir tornando seu e do outro aquilo antes apenas pressentido, mas sem força de existência, de uso ou de intercâmbio. O pensamento, unicamente no interior da câmara mental, sem o emprego de uma máquina de expressão qualquer – e a escrita é, das máquinas de expressão, a mais poderosa – tende ao amorfo, ao difuso, ao letal estado do ainda e para sempre ‘porvir’. E o que não há, em matéria, e nem circula, não pode pertencer nem transitar. Embora a fala esclareça, traga à vida, dê corpo àquela indecisão do pensamento em si, falta-lhe a capacidade da escrita, ou seja, a capacidade de escolher, arrumar, rever e dispor da forma exata; falta-lhe valer-se dos princípios básicos da economia de que se nutrem as máquinas para tornar mais plena e eficaz sua força e assim poder constituir-se como obra. A obra é um corpo, esse sim, permanentemente a mover-se: a ir e vir”.

O conjunto da obra de Roberto Corrêa dos Santos (praticamente esgotado, pouco distribuído e não disponível em livrarias) pode ser dividido em três momentos, para os quais a cronologia tem uma importância relativa, na medida em que não pode ser seguida à risca, pois, se assim fosse, vários livros se desencaixariam do ordenamento exclusivamente temporal. Põe-se a seguir a cronologia das publicações, burlando-a sempre que achar necessário em nome da diagonal teórica disposta para realizar os agrupamentos. A primeira parte de seus livros teve edições comerciais e, mesmo quando esses livros não as tiveram, quando, nesses casos, a edição foi feita pelo próprio autor, receberam formatos e diagramações convencionais, sem que nenhuma performatização plástica tenha comparecido dando-lhes um caráter de livros-objetos ou livros-de-artista nem interferido diretamente na própria escrita. São eles:

*Clarice Lispector*. São Paulo: Atual Editora, 1987. Série Lendo, coordenação Beth Brait. Segunda edição. (Ensaio).

*Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. Primeira edição. (Ensaio).

*Arte de ceder*. Rio de Janeiro: UERJ, SR3, Departamento Cultural, 1992. Série Poesia na UERJ. (Poemas).

*Tais superfícies; estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998. (Resenhas, ensaios e apresentações).

*Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. (Ensaio).  
*Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Sette Letras/Dublin, 2002. Coleção:  
Escritas Universitárias. (Ensaio).

Em um segundo grupo, estão os livros que começam a se utilizar das artes plásticas ou gráficas para comporem suas edições artesanais. Eles inauguram uma série que não cessará suas experimentações, mas neles o design, a diagramação e as imagens ainda são acessórios, não atravessando, desde dentro, a grafia do texto nem se misturando a ela ou sendo por ela diretamente requisitada. Em sua maioria, são livros cronologicamente intermediários na produção de Roberto Corrêa dos Santos; algo neles é vislumbrado e requisitado, ainda que não implementado com a complexidade do que está por vir. O primeiro da série é *Dúzia* (Rio de Janeiro: Otti Editor, 1996) que, contendo uma dúzia de poemas, um em cada página, é diagramado em uma única folha de papel A4, dobrada três vezes sobre si de modo a confundir escrita e dobra, leitura e desdobramento, inserida em um pequeno saco plástico que, envelopador, pode ser, em sua parte superior, fechado e aberto, lacrado e deslacrado (os envelopes retornarão em vários livros futuros). Com as arestas e pregas se impondo em um primeiro manuseio, para ler o livro, não é possível folheá-lo, é preciso desdobrá-lo. Ler = Desdobrar. Sendo de poemas, tal livro se vincula explicitamente ao já mencionado *Arte de ceder*, de 1992, e à futura *Série comprimidos*, de 2004, em que cada um dos 6 pequenos volumes traz na capa, como título, o nome próprio de a quem ele é dedicado, e todo o conjunto vem com uma espécie de pequena cinta de papel a reunir os livros dispersos, fazendo com que haja uma poética em tal tensão plástica entre a dispersão e a amarração, explicitada em um dos poemas da série, “Argumento”:

Soltas  
restam  
folhas  
com palavras  
em branco  
papel  
na mesa  
larga  
  
sobre

elas  
o vento  
brinque.

Escritos como quem cata as letras com apenas dois dedos, os poemas de Roberto Corrêa dos Santos se apresentam “com um mínimo de cena/ com um mínimo de barulho”. De fato, as cenas poéticas são mínimas, quase tudo é retirado delas para que fiquem apenas com o imprevisível de um instante, a ser colhido, no *carpe diem* que concisamente se anuncia. Desse mínimo de cena, dessa carência do barulho das palavras, da concisão dessas praticamente apenas uma frase que conforma cada poema, surgem os acontecimentos poéticos a partir de elementos como uma cadeira solitária a receber no palco um foco de luz, um cachorro que procura seu dono pelo apartamento, algo que se dá em um quarto ou em um sofá, um jarro, cacos pelo piso, uma cabra no topo de uma elevação, uma borboleta que se debate contra paredes, uma porta que bate, uma caixa d’água que enche, um livro aberto, três fios de cabelos brancos no peito amado, os dedos, as veias, a partida de um trem ou a entrada em um táxi... A negação da narrativa em nome da intensidade poética focada é anunciada: “sei muitas histórias do mundo/ mas não vou contar vivo rouco”. São inúmeros os exemplos que poderiam ser dados dos contextos não narrados e da rouquidão como característica dessa poética; em “Blue”, por exemplo, tudo permanecendo indeterminado, nada sabemos, como o poeta, dos motivos da partida nem da volta do amado, sendo o fato das idas e vindas acrescido dos parênteses suficientes para o poema erguer o impacto da tristeza no afeto de quem não quer conceber a perda letal do amor:

Não  
entender  
o retorno  
menos  
ainda  
a partida  
(que dias  
meu amor  
que dias).

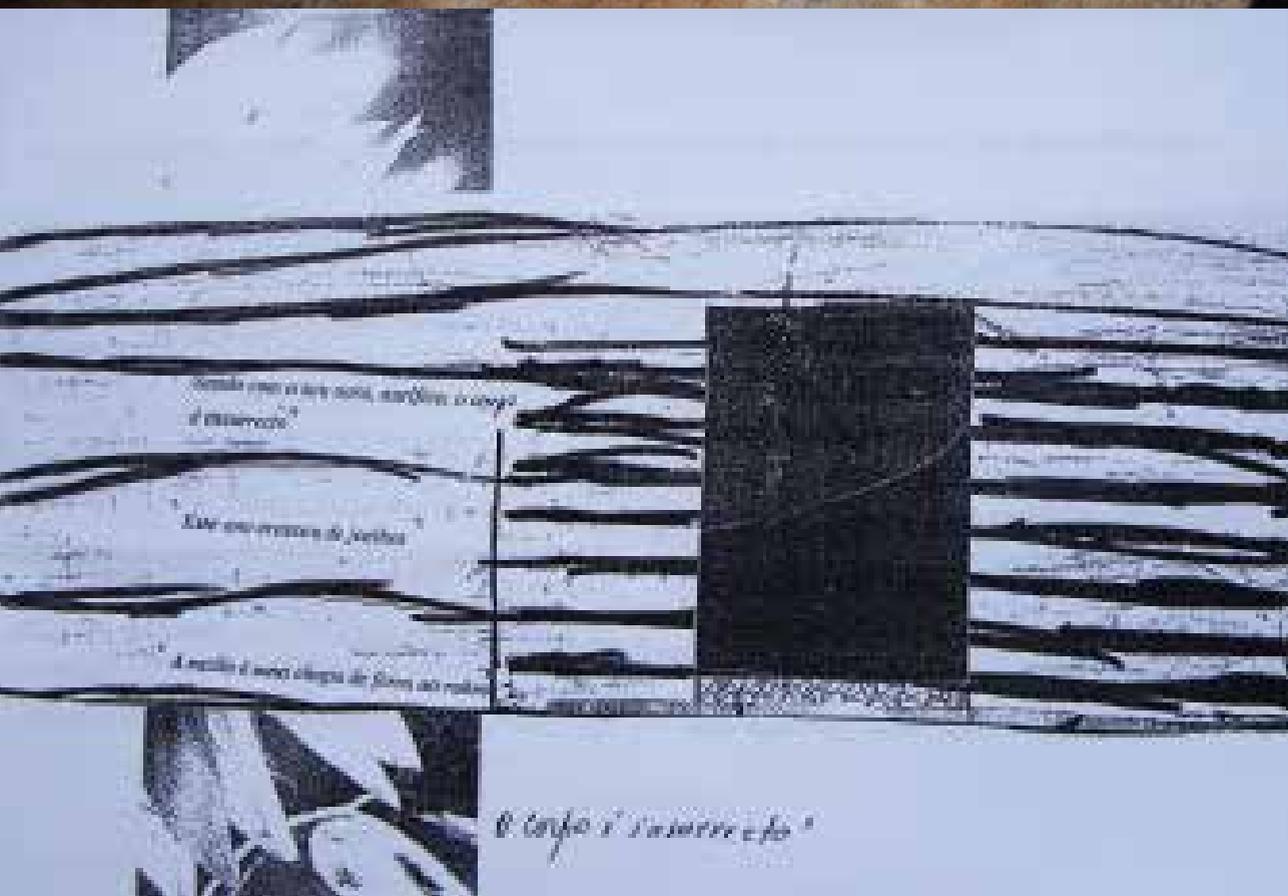
Com observações provindas do micro, dos musgos que nascem nas frases após as chuvas, o que se tem é uma “economia da privacidade intensiva”,



PCCSA - Scale Components 1 2 3 4 5 6

PCCSA - Scale Components 1 2 3 4 5 6





\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**PRIMEIRAS CONVULSÕES**

ULTIMAS NOTAS SOBRE O GRANDE FIDRO

TRADIÇÕES DO POEMA





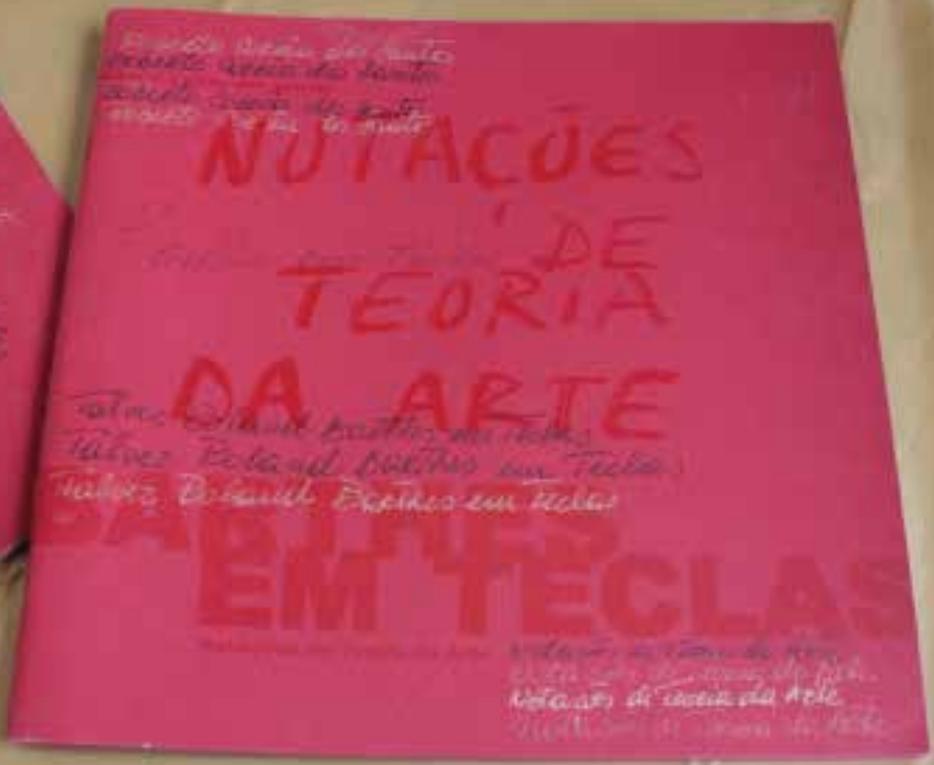
Handwritten text on the top envelope, including a name and address.

Handwritten text on the right envelope, including a name and address.

Handwritten text on the left envelope, including a name and address.

Handwritten text on the bottom-right envelope, including a name and address.

Handwritten text on the bottom-left envelope, including a name and address.





uma cápsula exclamativa (dos afetos, das percepções, dos pensamentos, do acolher da dinâmica do instante em sua dobra, do cruzamento das forças da verticalidade da vida com a morte, em uma só palavra, da escrita) pronta para ser detonada, em que o passado e o futuro se apagam em nome de um instante do qual, no corte com a narrativa, só comparece o detonador, o “mundo/ em caos/ aguarda/ fiat”. Em uma tentativa de “desfazer-se/ dos jornais”, de “retirar/ da língua/ toda cor”, de “vendar/ sutilar/ o óbvio”, de “fazer/ das evidências/ segredo”, se os elementos micros estão aí, é para alcançarem o macro da força, se os gestos mínimos são feitos, é para alcançar o amplo, se o comum comparece, é para o fora do comum se aproximar. A necessidade de fazer com que, primeira e provisoriamente, a mínima cena poética cegue, não deixando nada ser visto, é de grande importância para a tração dos poemas. Em busca de outra saída, cuja grandeza não seja dada de antemão, cuja amplidão facilmente acatada seja, pela obviedade, recusada em nome de uma conquista sensorial, reflexiva e existencial através de um ato que, buscando virar as costas para o que é fácil, estabeleça um corte que levará a uma nova grandeza: o poema precisa trazer a grandeza maior para o toque dos pés, o pior pesadelo – que seja – para o apalpo das mãos. Inserir-se na grandeza participa da ética de tais poemas. Há um movimento descendente do macro ao micro, da altura da verticalidade ao solo da horizontalidade (“Eliminar/ aquela/ escrita/ proteger-se/ com o relógio/ (menos/ de meia-noite)/ livrar-se/ da lembrança// sair do halo/ retornar/ o comum/ o comum/ eis.”), para só então, desde o micro, desde o comum, a expansão se magnificar, ampliando o horizonte do poeta em direção ao aberto, com que finda o poema. O poema *Solo* é exemplar, tanto no que mostra essa movimentação que precisa se amparar no que dá sustentação perceptiva e material palpável quanto no dizer que solo traz de fato o sentido do executado para a voz solitária do poeta (aqui, o mesmo “fim” do poema que no poema “Telos”: “o aberto/ mar –/ depois.”):

Tapar  
a estupenda  
vista  
da débil  
varanda  
em tão  
alto  
andar

do edifício

recusar

virar as cosas

descer

o pé  
na terra

o mar  
em frente.

Se não é a todo momento que temos no Brasil um crítico e teórico que seja igualmente poeta, é mais raro ainda a existência de um grupo de poemas, ainda que rápido, se propondo a fazer, no poema, uma crítica poética de alguns poetas e prosadores brasileiros: esse próximo livro de poemas se vincula e ao mesmo tempo se desvincula dos anteriormente mencionados. Um livro que buscou igualmente tal empreendimento foi *O anticrítico*, de Augusto de Campos, publicado em 1986 pela Companhia das Letras, mas, nele, a predominância é de poemas críticos (e traduções) em “prosa porosa” (a expressão é de Buckminster Fuller, apropriada por ele) a partir de poetas estrangeiros, ainda que haja aqueles escritos a partir de João Cabral de Melo Neto, Gregório de Matos e Maranhão Sobrinho. No caso de Roberto Corrêa dos Santos, no também envelopado (mas, dessa vez, um envelope sem fecho ou pestana) *Nove miniaturas de escritores* (Vitória: Aquarius, 2006), os privilegiados são Souzaândrade, Lúcio Cardoso, Conélio Penna, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Euclides da Cunha e Hilda Hilst. Nele, as margens são tingidas de modo a criar um efeito de moldura ou *passe-partout* retangular para a capa e cada uma das páginas, em cujo interior os poemas ocupam o lugar de quadros que querem “capturar o apenas provável impossível do real”. As cenas e barulhos mínimos de todos os seus poemas, chamados agora explicitamente de “miniaturas”, desdobrando criticamente no poema o que ocorre com as obras abordadas, ganham aqui explicação: muito do excesso verbal ininterrupto da literatura se realiza em função de seu oposto, da carência ou da falta de uma palavra para dizer o de que se precisa, da inexistência insuportável de uma única palavra, da constante insuficiência

das línguas a gerar o “tanto jorro e as virtudes imperiosas dos desperdícios”. O excesso de muitas obras abordadas, se visto de perto, não apontam, como escrito em *Gabinete – Memorial de Aires, qual obras de Eric Rohmer* – (Vitória: Aquarius, 2006), para as “fantasias laboriosas de completudes”. Mesmo quando excessivas, as obras literárias lidam “com o pouco e as sobras, ficções”. Tanto a literatura quanto a crítica, sobretudo, a crítica poética, se viram para os avessos, compõem a própria decomposição. Para chegar a essa carência, a essa inexistência, a essa insuficiência, a essa decomposição, a voz crítico-poética, acatando o lapso, se eleva ao silêncio, instaurando “as labirintites gráficas” que são os poemas em geral e, em particular, os poemas-críticos.

Sempre excessiva ao se colocar sobre uma falta, a literatura (e a obra de arte em geral) é um dos modos de fetiche. Provocada pelo susto do impensável, a literatura muitas vezes grita amplamente, espalha-se em múltiplas formulações, na substituição do objeto perdido, ou seja, da falta ou da ausência, quer fazer sua voz perdurar. Em *Naco; arte/literatura/fetiche – a parte e o resto: ficcionismos* (Rio de Janeiro: Otti Editora, 2009), livro que vem em envelope vermelho carmim texturizado sem fecho ou pestana, Roberto Corrêa dos Santos mostra que, na ampliação da duração, o fetiche, como as artes, requer uma permanência nos meios enquanto meios e não nos fins: “vê-se que o fetiche, por seu caráter produtivo, auxilia o multiplicar da sexualidade, já que, como toda (per)versidade sexual ou cultural, se organiza segundo diferido emprego do tempo e do ritmo dos desejos: acolhem-se vários e distintos objetos de prazer, atuando sobre sua *duração*; isso, em virtude de que o que se considerava preliminar, acessório ou periférico passa a ganhar valores próprios e positivos. Não mais o ir direto aos ‘fins’: deter-se no processo, nas vias, nos prolongamentos, nos jogos. É o que fazem as artes, e, entre elas, com enorme empenho, as que ardem”. Um belo exemplo daquelas “miniaturas de escritores”, onde – nunca é exagerado reafirmar – a crítica já é poética, encontra-se em “Lúcio Cardoso”, poema no qual não há qualquer tentativa de parafrasear a obra na qual se baseia, mas de pensá-la breve e, sobretudo, criticamente:

Obras que acumulam afetos  
parecendo exigir do espírito  
extraordinários gastos  
encontram-se sob o regímem  
de uma ciência especialíssima  
compreensível se vistas

por instrumentos de medida  
capazes de considerar  
o equilíbrio provindo do ajuste  
entre o pretendido (a vontade) e o alcance  
(o ato).

Ou findam por ser o contra-exemplo:

tombam para um dos eixos.

Doam-se à desregulagem trágica

à trama dos sensores.

Afrontam os deslumbrantes frutos seus.

Extremos. Plásticos. Rápida decomposição.

Apesar de o poema aqui já ser crítico e de a crítica já ser poética, é preciso relativizar um pouco o que é chamado pelo próprio Roberto Corrêa dos Santos de “poema-forma”, ou seja, a realização do que formalmente se pode esperar de um poema, como os quatro livros mencionados, escritos, por exemplo, em versos livres. Ainda a respeito dos livros de tal fase de transição, além do *Dúzia*, com seu título comum e banal (uma dúzia de poemas como uma dúzia de ovos), mas a alcançar a grandiosidade do “aberto”, além da *Série comprimidos*, de 2004, de *Nove miniatura de escritores*, de 2006, e de *Naco*, de 2009, que, contracronologicamente, poderiam ser considerados igualmente intermediários pelos motivos antes apresentados, *Imaginação e traço* (Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000) e *Oswald; atos literários*, do mesmo ano e editora, com igual formato, papel, diagramação, número de páginas e tipo de escrita), compõem, na cronologia, o oitavo e o nono livros do poeta teórico. Dado os livros posteriores (e algumas informações aparentemente cifradas na folha da ficha catalográfica), as imagens neles presentes não parecem de feitura do escritor. De fato, todo o projeto editorial ficou a cargo de Paulinho Assunção. A título de curiosidade, ao fim do livro, compõem os dados biográficos em tonalidade que será repetida com variações, a apresentar não apenas o trabalho, mas, talvez sobretudo, os afetos e modos deles serem absorvidos e manifestados, já que nas amizades, no amor, no acolhimento e elevação de onde se mora, do nome de memória poética de uma igreja vizinha e do privilégio dos horários inspiradores, mora igualmente o labor: “Roberto Corrêa dos Santos habita a cidade em que nasceu, Rio de Janeiro, em uma de suas regiões altas, Santa Teresa, ao lado da Igreja Matriz da admirável Escritora de Ávila. Acorda bem antes dos sinos, escreve em horas de principiantes manhãs. Tem amizades longas, intensas, valiosas:

construídas pelos fios delicados e fortíssimos do afeto e da confiança. Do mesmo modo erguido – há tempos –, o amor. E ainda, a graça de ter podido dedicar-se desde os dezessete anos ao ensino e, depois, à formação de pesquisadores em literatura nos cursos de graduação, mestrado e doutorado em letras da PUC-RJ e da UFRJ, por mais de dez anos, separadamente, nas duas casas universitárias. (Partes de sua história. Do seu traço)”.

Dividido em duas partes, a simetria de *Imaginação e traço* é envolvente. Antes das duas divisões, tanto na capa quanto no interior do livro, as imagens se mostram logo na abertura. Se, na capa, vemos o que parece ser um desenho de quatro tipos de emaranhados de linhas (traços) de cores e espessuras diferentes que lembram as de costura ou bordados (os alinhavos ou bordaduras), sendo que três em formas circulares a se sobrepõem a partir do ponto de encontro na lateralidade esquerda e uma compoem com outra forma que não a circular, a – assimetricamente – não se fechar, no interior do livro todos os traçados abarcam, circundando-a, uma imagem qualquer, também desenhada, de flores, frutos, peixes, panos ou algo não muito nítido. A primeira parte, “Imaginação”, e a segunda, “Traço”, são compostas de 20 proposições cada, distribuídas aos pares pelas páginas cujos espaços em branco são preservados, dando movimentação a um pensamento que se quer enquanto sugestões fragmentárias, ocasiões de escrita que se colocam nela e por debaixo mesmo da escrita e do pensamento, rigorosas e maleáveis, jamais conclusivas, a abrirem novas possibilidades para um pensamento inacabado. Não à toa, no livro sobre Oswald, elas, que manifestam o pensamento e a voz desde o ato de fazer ruir as estruturas rígidas, são chamadas de “proposições livres”, “abrindo a palavra à viagem excêntrica”. O adjetivo que caracteriza as “proposições” se remete, indubitavelmente, à liberdade demandada por elas para se realizarem e pela flexibilização do nexo entre elas, mas, também e menos explicitamente, a uma escrita teórica que, paratática, incorpora em si elementos do chamado verso livre: nas “proposições livres”, algumas vezes, a forma de uma prosa fragmentária recebe um corte na continuidade sintática de sua linha, interrompendo-a, para levar a parte que falta a compor o verso seguinte (“A fortíssima liberdade dos imaginários,/ sem reduzir a visão/ do ao redor”, por exemplo)<sup>1</sup>. A ausência de

1 Aqui, é importante lembrar mais um livro intermediário e contracronológico, o já citado *Gabinete – Memorial de Aires, qual obras de Eric Rohmer* –. Ele é mais um dos envelopados. Seu envelope vermelho sanguíneo, de um papel encorpado e encerado, é composto por uma superfície quadrada, em que de cada lado saem quatro dobras triangulares que se encontram no meio servindo para, sem nenhum tipo de lacre, guardar o livro de um azul esverdeado pálido com uma sobrepele azul cobalto em transparência. Com suas letras pequenas salientando o

alinhamento da margem direita do texto é mais um elemento a confundir a diagramação da prosa com a do verso livre. Retirando os excessos, requer-se uma escrita sujeita a plásticas, ao plasmar de sua matéria, sonora, imagética e sintática, em nome do que melhor lhe convém. É preciso lembrar que, desde seus primeiros livros, Roberto Corrêa dos Santos afirmava que, exercido no vão, na brecha, na rachadura e na ruptura, o “saber não se faz por acúmulo, nem por sofreguidão”. É esse vão, essa brecha, essa rachadura ou essa ruptura que também quer se utilizar da liberdade do corte do verso (lugar vazio ou o vazio de lugar em que a ferida do sentido grita) para a criação dessa escrita teórica pautada, agora, pelas “proposições livres”, que ajudam a compor a materialidade de seu teórico-poético.

Cada uma das partes de *Imaginação e traço* traz uma imagem tanto na abertura de sua sequência quanto na nona página. Na segunda parte, em procedimento que futuramente será repetido, todas as proposições começam com “O traço [...]”. Na primeira, as frases habitualmente trazem o termo que a intitula em seu começo, mas, quando isso não ocorre, ele vem em seguida. Em apenas uma delas, a palavra “imaginação” não comparece, dando lugar ao seu conceito, ou seja, à “habilidade de construir imagens”, mostrando que o pensamento crítico, para ser confiável, precisa se exercitar nessa faculdade poética, que acresce mais um elemento de fundamental importância ao ritmo, entre a prosa e o verso, já demarcado das “proposições livres”. “Proposições livres”, musicais, imagéticas e sintáticas, teóricas e poéticas, testando-se inclusive na vida diária, com as forças contrastantes e heteróclitas dos afetos, dos sentimentos, dos pensamentos, das técnicas, dos desejos e das responsabilidades que, acionadores do pensamento, querem ganhar expressão, fazendo suas apostas e jogos ao se comprometerem interventivamente com os atos culturais.

Inscritos na mente<sup>2</sup>, a imaginação e o traço, substantivos do título, costu-

---

desejo de um pensamento teórico mínimo, ele é todo escrito ao modo das “proposições livres” (aqui, cada uma com três linhas e disposta em dupla por cada página) ainda que, nesse livro, elas estejam justificadas também pela margem direita. A indiscernibilidade com o verso livre também se coloca, entretanto, explicitamente: “O que for então/ morto e escuro,/ superar”. Não à toa, tal proposição, em três linhas como as outras do livro, poética em todos os níveis, vem isolada em uma página à esquerda, sendo que a seguinte, à direita, se encontra em branco, chamando a atenção para a peculiaridade do procedimento. A única frase de uma linha só é a última, mas não é de Roberto Corrêa dos Santos e sim de Eric Rohmer.

<sup>2</sup> Termo que se tornará cada vez mais importante, sobretudo, quando adquire sua variação no conceito-imagem de “Cérebro-Occidente”, presente em ensaios publicados, a constituírem o livro, ainda inédito, *Cérebro-Occidente (modos de saber, modos de adoecer II)*. Em um de seus poemas publicados, “Cornélio Penna”, do livro *Nove miniaturas de escritores*, “cérebro” aparece como a ocorrência com que, em uma arte fantasmática, as “linhas verbais” e as “almas costumam as ofuscantes e realistas vestes”.

ram, nas “proposições livres”, a junção do crítico ou teórico com o poético, da racionalidade com o imaginativo, da ideia com as figuras e imagens, do visto com seus fantasmas, do incorporal com o corporal, do invisível com o visível, do não sensível com o sensível. Em tal junção, enquanto o traço não se subjugava à linguagem verbal, sendo, fora dela ou mesmo, como em breve estará, nela, a fatura da força de não sentido presente no sentido tal um cerne negativo – um grito – a produzir aberturas que geram diferenças, “enquanto o traço chama a vida” acolhendo “as exigências das migrações de formas”, a imaginação se mostra em graus diversos: desde a “fantasia” (“fluxo ideativo imprescindível ao equilíbrio nervoso”), passando pelo “delírio” (“formas e sentidos supostamente não reais e que na alma se alastram como se”) e chegando à “psicose” (“modos parciais de corte dos elos entre criação e consciência”), de tal modo que se poderia falar de uma crítica fantasiosa, de uma crítica delirante e de uma crítica psicótica, ou de uma crítica que absorvesse um ou mais elementos misturados de tal tipologia. Em qualquer das três críticas, com a liberdade musical e imaginativa das “proposições livres”, é certo que, como alinhavado no texto a partir de Oswald, não se quer “reduzir a visão/ do ao redor”, mas, muito pelo contrário, o desejo é justamente de se estar mais apto e disponível para deixar a relação com o ao redor ser melhor vista, percebida, pensada e escrita. Com a imaginação, os “artefatos estéticos” não são apenas o alvo do pensamento, mas igualmente o próprio texto teórico ou crítico que constitui “a coisa e também a sua máquina”, ou seja, as “proposições livres” são o objeto estético na plena experiência englobadora de sua vontade ou do impulso que o move. A imaginação é uma aceleradora dos processos do conhecimento, que ela antecipa. Sem a imaginação, não há crítica, não há conhecimento, não há comparação, não há discernimento.

Se o que se quis chamar de o primeiro momento de seu pensamento e escrita é composto por seis livros, a segunda fase, com os então mencionados, incluindo os contracronológicos, se distribui por sete livros:

*Dúzia*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1996.

*Imaginação e traço*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.

*Oswald; atos literários*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.

*Poesia/Série comprimidos/1 2 3 4 5 6*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.

*Nove miniaturas de escritores*. Vitória: Aquarius, 2006

*Gabinete – Memorial de Aires, qual obras de Eric Rohmer –*. Vitória: Aquarius, 2006.

*Naco; arte/literatura/fetichismo – a parte e o resto: ficcionismos*. Rio de Janeiro: Otti Editora: 2009.

O terceiro momento poético-conceitual de sua obra demarca o que Roberto Corrêa dos Santos entende como uma literatura contemporânea por excelência, ou seja, o efeito, para ele principal, da dobra da escrita do agora ou do contemporâneo, que é o “ensaio teórico-crítico-experimental”. Como com a “zona de semelhança”, o que mais importa é “nesse roçar de invenção e ensinamento”, criar uma “zona de rangência”, uma indecidibilidade entre o ensaio e a ficção, uma inseparabilidade entre o ensaio e o poema, um desguarnecimento de fronteiras entre o ensaio, a ficção e o poema, entre o gesto e o conceito, entre o conceito e a imagem e o ritmo, entre a plasticidade e a escrita, entre o risco, o rabisco, o desenho, a foto, a fotocópia e a letra, para que, de dentro de uma escrita acadêmica ou teórica, com a provocação de uma necessidade da escrita a demandar novas sintaxes, novos ritmos, novos modos de estruturação do pensamento, se possa “borrar uma tese universitária e propor uma semântica vital”. Rangência de modos de escrita, rangência, ou seja, copertencimento do que antes parecia antagônico, igualmente, de tipos de saberes, filosófico, histórico, crítico, erótico, literário, fotográfico, cinematográfico, plástico e artístico de modo geral, psicanalítico, linguístico etc., sem sobredeterminação de um pelo outro, para que o desejo e a vitalidade, o pensar e o sentir em condições de conhecimento criador, ganhem uma sintaxe e uma semântica de vigos concentrados. Eis, para Roberto Corrêa dos Santos, a beleza, e o que ela requer para a escrita crítica e teórica, já poética e literária. Que o leva, por exemplo, a chamar *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, de “ficção filosófica”, e os diversos textos do filósofo de ensaios cuja escrita se deixa possuir pela força da poesia, denominando-o de “cantor”, “músico”; ou a salientar a “necessidade da narrativa”, única, para a obra científica de Freud, na qual aquela se mostra como “processo integrante da própria construção da teoria e do método psicanalíticos”, inserindo neles essa “dramatização”, ou esse “romanesco”, que, mostrando a “conduta literária” de Freud, mistura arte e ciência na tradição dos romances policiais ingleses; aos dois, denomina de “artistas filósofos”, que instigam um futuro, no qual claramente se inclui, do mesmo modo que a Platão chama de “artista extremo”.

A arte das rangências está, portanto, plenamente realizada nisso que ele chama de “ensaio teórico-crítico-experimental” ou “quase poema – poema expandido”. Em uma teoria em versos recém-publicados sob o nome de “Novas sobras”, o projeto maior buscado ao longo de sua obra ganha nome e explicação:

quem-aqui-escreve supõe não ter emergido uma literatura contemporânea, tal como o termo *contemporâneo* tem sido visto segundo tantos saberes, entre eles os das artes plásticas;

no âmbito da literatura, essa atitude venha ocorrendo somente talvez e de modo raro na ordem do ensaio teórico-crítico-experimental, quase poema – poema expandido;

o *efeito* de obras esplêndidas de certos escritores realizadas lá antes – e com o poder contemporâneo semelhante ao do *efeito- Duchamp* em arte – não se manifestou em escritas mais próximas;

logo, em literatura, não se construiu um campo de forças – em sua diferença brutal – capaz de, em embate-encontro com a literatura moderna, trazer uma massa distinta de audácias de recurso e de pensamento expressas;

isso, ainda, talvez, talvez.

Não se pretende aqui trabalhar a negativa, polêmica, de seu pensamento (o fato de não ter emergido uma literatura contemporânea), mas a porção afirmativa de sua frase, a compreensão do “ensaio teórico-crítico-experimental” ou do “quase poema – poema expandido” enquanto a emergência, mesmo que rara, do contemporâneo literário. Somando até agora uma obra com 20 livros, os que realizam plenamente tal demanda de escrita e de pensamento são:

*O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.

*Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*. Rio de Janeiro: Ang Editora, 2004.

*Perdão, Caio (assinado e datado) carta a quem escreva*. Rio de Janeiro: Ang Editoria, 2005. (a materialidade do livro, sua plasticidade, deve-se à artista visual Lucenne Cruz).

*Talvez Roland Barthes em teclas: anotações de teoria da arte*. Vitória: Editora Aquarius, 2005. (a materialidade do livro, sua plasticidade, deve-se ao encontro entre Roberto Corrêa com o editor Adolfo Oleare e a artista visual Lucenne Cruz).

*Primeiras convulsões: últimas notas sobre o grande vidro*. Vitória: Aquarius, 2006. (havendo uma Série 25/25 especial composta de “Sobrepele”, uma escultura em aço de 15x25cm, de Lucenne Cruz).

*Zeugma livro dos rastros. O que você sabe sobre a dor – sentenças impulso para a construção de obras artísticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2008.

Abrindo a última e mais arrojada fase da escrita de Roberto Corrêa dos Santos, a que, como dito, assume plenamente o poema do contemporâneo em sua dobra enquanto “ensaio teórico-crítico-experimental”, que se situa, instaurando-a, em uma “zona de rangência” capaz de ampliar os sentidos da crítica e levá-la para além das convenções pressupostas, absorvendo, inclusive, uma forte plasticidade na criação de vários livros-de-artista, *O livro fúcsia de Clarice Lispector* introduz um elemento plástico inovador a afetar diretamente o texto em seu aspecto visual, semiótico e semântico: a linha, o risco. Na linha seguinte ao fim de todo parágrafo, grafado em negro, o risco se coloca para, do começo ao fim do livro sempre com a exatidão da mesma extensão (duas linhas e mais ou menos um quarto de linha), propiciar o começo de um novo parágrafo logo em seguida ao risco menor. Ele não apenas vincula o parágrafo anterior ao posterior como, sobretudo, pelo inesperado de sua utilização ampliando intervalos, os distancia, transformando os parágrafos em blocos fragmentários ou em blocos de “proposições livres” afastados uns dos outros. O risco ou a linha leva o leitor a se posicionar na tensão entre a coesão e o afastamento, entre a continuidade e a ruptura. Porque as “pausas são elementos dos raptos”, o procedimento mencionado é certamente uma das muitas maneiras de que Roberto Corrêa dos Santos se utiliza para criar uma interrupção poética em sua prosa teórica, sequestrando algo do contemporâneo literário. Importante lembrar que, já em seu segundo livro, tais pausas, marcas de corte estruturantes no poema e, para o autor, salientadas também na prosa, estão colocadas sob o conceito de “indicadores de *espaçamento*”: a existência do parágrafo, da pontuação, das divisões em capítulos, das indicações numéricas e outros elementos faz com que “tal princípio [que] é evidente na lírica [seja] básico também à narrativização. O narrar implica partir, deslocar, justapor, retroceder, adiantar, interromper, antagonizar, confrontar”.

Ainda que sem a intervenção do elemento plástico, é frequente sua escrita trazer em si a descontinuidade rítmica para quebrar o andamento do texto, como, por exemplo, logo no início de *O livro fúcsia*: “Que estejamos merecedores. Os potentes ares. (O céu está volumoso). Palavras de abertura”. No lugar de o habitual “Que, já nas palavras de abertura, estejamos merecedores dos potentes ares [da escrita de Clarice Lispector]”, o ponto, a quebra, o desencaixe, a arte da montagem vinda à tona na prosa experimental crítico-poética, dando uma intensidade maior a seus elementos isolados, que

continuam soando com mais força. Sem se apagarem completamente, os predicados se tornam sujeitos de novas frases ou pedaços de frases, cheios de interrupções, permitindo ver que, tudo estando em ação, não há qualquer subserviência do que seria uma parte da oração à outra, principal, ou de um momento da frase a outro privilegiado. A quebra outorga uma importância igual à multiplicidade das frases e dos pedaços de frases isolados, equilibrados na suspensão causada pelos abismos das fortes pausas. Em sua superfície, a escrita existe em muitas camadas, que, espessas, permanecem vibrando equânime e harmonicamente. Logo após esse início, um novo corte: os parênteses, com outra informação (literal, do dia em que o Roberto está, ou metafórica, do texto mesmo de Clarice, ou, literal e metafórica, remetendo-se a um só tempo ao crítico e à ficcionista, apagando as distâncias entre eles?).

Através de uma artrologia, as palavras de abertura querem iniciar outras possibilidades de escrita, de pensamento. Elas requerem também a superfície dos riscos pretos, das linhas negras, que logo se oferece enquanto intervalar, enquanto o espaço livre que possibilita as (des)articulações. Mostra-se o começo:

Que estejamos merecedores. Os potentes ares. (O céu está volumoso).  
Palavras de abertura.

---

---

————— No iniciar-se, abrandem-se o tom e o mistério. [...]

Na evidenciação de sua grafia sem palavras, as linhas, além de servirem como elementos de descontinuidade, funcionam também como a explicitação de momentos não escritos de um caderno pautado, clareando tanto o caráter fragmentário, inconcluso e faltoso da escrita que se realiza quanto o convite para a participação do leitor no texto que, pelo branco silencioso deixado por sobre as linhas negras, ainda está para ser escrito. Se observadas com mais atenção, essas linhas negras que servem como pautas não estão dispostas abaixo do nível das palavras na expectativa de, enquanto um campo de possibilidades ou uma zona potencial, acolher as novas frases a serem escritas pelo leitor por sobre elas: como pode ser facilmente visto na terceira e sempre inconclusa linha, elas se direcionam em altura intermediária, exatamente no meio da verticalidade do texto por vir. Irrupendo das duas linhas anteriores sem qualquer palavra e do silêncio da margem esquerda, a

terceira, diminuída, lembra a trajetória de uma flecha querendo atravessar o texto escrito vindouro, quase o invadindo, quase o tachando, quase o riscando (um dia, ainda o riscará, um dia ainda o tachará de fato). Sem hesitação, ela para, deixando a possibilidade em aberto. Não se trata de apagar o texto, mas de, escrevendo-o, trazer nele uma promessa de risco. Ao mesmo tempo em que é arriscado escrever um texto crítico, é preciso escrevê-lo, mas com a promessa de riscá-lo, para deixá-lo simultaneamente presente e ausente, para, na sua presença, instalar o sinal de sua possível ausência e, de sua ausência, deixá-lo ainda se presentificar, para, em sua legibilidade, instalar um sinal que indique sua ilegitimidade anunciada e, de sua ilegitimidade anunciada, permita ainda assim sua legibilidade, ainda que fragmentária, ainda que inconclusa, ainda que por se fazer. Com toda a sua variedade de sentidos que mantém a mobilidade, é preciso resistir “até dar-se ao maravilhoso risco”. O risco, como uma das surpresas da escrita crítico-poética, ensaístico-experimental.

Por se relacionar com outro texto, no caso, o de Clarice, o texto crítico é duplo, dizendo respeito ao texto criticado e a si mesmo enquanto texto crítico. Sendo outro de si, ele também é si próprio enquanto um outro do outro. O outro como princípio contínuo de reversibilidade do texto crítico. Flagrar, ampliando-o, o intervalo tensivo dessas duas alteridades, desses dois outramentos, colocando-se nele, parece ser um dos atos instaurados nesse livro. No texto de Roberto Corrêa dos Santos, como se dá a relação entre o texto criticado e o texto crítico? É fácil perceber que, no caso estudado, o texto crítico parte de uma simpatia, de um posicionar-se apaixonada e admirativamente na ambiência do texto criticado, de uma diluição *a priori* das distâncias entre texto crítico e texto criticado. O que ainda não sabemos é como se realiza tal simpatia. Sobretudo porque nesse texto crítico nenhuma história dos contos e romances de Clarice nos é recontada (nas raras vezes em que se mostram, são por um “mínimo de cena”, por uma cena mínima), nenhuma tentativa de representação do texto clariciano é esboçada, nenhuma citação de Clarice chega com ares de autoridade para impor respeito ao texto ou para que, submetida ao texto crítico, uma tese qualquer se confirme, nenhum esforço é feito para descrever o texto clariciano, nenhuma clarificação dos meios pelos quais suas histórias são construídas comparecem, nenhuma (quase nenhuma) de suas frases “límpidas, diretas, impactantes” – nenhuma (quase nenhuma) de suas “suaves frases bélicas” – vem para nos estarrecer, nenhum (quase nenhum) de seus vocábulos vem nos emprestar sua sabedoria, seus dramas, paixões e aventuras não vêm em nosso auxílio,

seus desenhos não ilustram as novas páginas, seus jardins não comparecem aos nossos passeios de leitores, seus táxis não nos são úteis meios de locomoção pelo texto, não afagamos seus animais, nem mesmo os de palavras, não cozinhamos em seus fogões, não regamos suas plantas, não sabemos de suas matérias, imagens, sonhos, devaneios...

É dito ser preciso “resistir à vossa fulguração verbal”, “escapar trancando a porta ao sair”. Resistir a deixar a violência da materialidade do texto de Clarice adentrar o seu é o que realiza Roberto Corrêa dos Santos, levando suas escritas a se relacionarem, a princípio, a partir de dois foras. Um é o fora do outro. Contrariamente ao habitual da crítica que se quer janela aberta para o texto estudado, a imagem da porta a ser trancada. Longe de se querer isomórfico projetando uma semelhança em relação ao texto abordado, o que o texto do crítico busca estabelecer no modo de se posicionar frente ao texto que o impulsionou é o asseguramento de uma heteromorfia que garanta, inclusive, uma inacessibilidade ao texto abordado como é nele mesmo, que garanta, inclusive, uma inapropriabilidade do texto abordado. Não apenas o texto crítico mantém sobre si a possibilidade do risco, mas também o texto criticado passa a requerer a possibilidade de ser tachado, assegurando seu não dito. Manter o texto abordado em estado de liberdade em relação ao que o aborda é o mesmo que manter este em estado de liberdade frente àquele. A lucidez crítica anuncia: “Clarice, não rapidamente, impossível”. Diante dessa impossibilidade de apreensão, em tudo, o texto crítico é diferente – quer-se diferente – da obra criticada, no caso, da de Clarice Lispector.

De dentro de tal intervalo e distanciamento, de dentro do fosso que se quer presente e ampliado, como, então, a simpatia? Se as sentenças de Clarice são estarrecedoras, se o mínimo vocábulo nos oferta sua mão sábia, se a beleza está sempre presente no nome, o vigor e a potência de sua obra exigem mais: exigem “que se segure não só a frase”, exigem ultrapassar os parágrafos lidos, exigem que se perceba “a barbárie de sentidos”, exigem o saber de que, escritas ao modo de quem não sabe escrever, suas “palavras não são para a Memória”. No lugar da “Memória”, alcançar o “esquecimento do dito”, os “livros com traças inerentes, desfazendo conceitos, imagens, sistemas”. O que, provocando a simpatia, quer se deixar contagiar é o efeito da “exposição do processo de pensar”, ou seja, a desproporcionalidade do texto de Clarice, aquilo que, mesmo que compremos o livro, nunca temos asseguradamente, ou, melhor dizendo, aquilo “que se compra para não se ter”. Ler é habitar vividamente tal desproporcionalidade, residir na desconformidade existente

na fenda entre a frase e o que a ultrapassa, entre o sentido e sua desfiguração monstruosa, entre o que se compra e o que, apesar de comprado, nunca se pode possuir: “O caos sempre perfeito. (Caos não é o distúrbio da ordem). (O caos como o (in)alcançável da forma). Aproximam-se incomensuráveis fatias de sentidos. Portanto: forças, forças, forças”.

A simpatia não busca aproximações de atos de escritas ou de escritas em suas atualizações. Ela requer o encontro de forças, a obra enquanto ato fragmentado alçando-se, descritiva e inoperantemente, para além de si, alcançando-se para o “(in)alcançável” caos. Por essa exigência voraz, segurar as frases e a totalidade do que na obra foi atualizado apenas para saber a hora – agora, desde o princípio – de largá-las. Não à toa, o texto de Roberto Corrêa dos Santos começa com uma demanda, a de se estar merecedor não da obra em sua forma, mas do que na forma e pela forma sopra a ventania do informe. Deixar-se ser tocado e, mais do que tocado, envolvido, pela “energia” do ato da obra, até “À primeira palavra dita, *afunda[r]-se o pé*. Mais outra e afunda-se mais um pouco. Depois, já não se sabem as razões; está-se irremediavelmente submerso”. Afogar-se no texto de Clarice, submergir-se até o fim no fruto da portátil máquina de escrever Olympia, despojando-se, “até a pobreza – que dissesstes ser afinal o amor”. “Gritemos por socorro! Pouco adiantará: eis o livro (vermes e seivas)”. Com o texto e o leitor despojados de suas individualizações até a pobreza maior, até a perda maior, submersos nos “vermes e seivas” ou nos nascimentos e mortes da obra atualizada, entendidos enquanto o amor diante do qual qualquer ato é pobre, a única aprendizagem que um crítico como o em questão – hipnotizado, entorpecido e em êxtase – pode fazer: a de que “de alguns textos talvez nada se devesse dizer”. E, mesmo assim, não adiantando pedir socorro, com “uma consciência discretamente não mais capaz de agir”, afundado, afogado, submerso, hipnotizado e em êxtase nesse “nada dizer” – dizer. Para que, se a literatura é grandiosamente entendida enquanto “a longa história das potências condensadas”, a crítica possa, de fato, estar igualmente à altura ou à fundura da literatura, preservando a dinâmica que a hospeda e a move no texto crítico, agora, também literário, poético. Falando desde o “túmulo” ou desde o “âmbito convulso” ou desde o selvagem que faz brotar, como a literatura, a crítica é a “distribuição” e a “ressonância” do literário que contribui para a tatuagem da flor da potência no peito do leitor: “Vê-se em seu peito a flor” – conforme explicava seu sobrenome, *Lis-pector*.

Tendo de, em nome da potência languageira da literatura, riscar os nomes de modo que eles se deixem legíveis e ilegíveis a um só tempo, de modo

que os nomes se coloquem em sua perda como trampolins para o salto na linguagem, como chamar Clarice Lispector? – “Clarice (como chamar?)” –. Como não deixar o nome estacionar em um nome próprio nem no próprio exclusivo de um nome? Como levar o patronímico a uma metamorfose que o faça beirar o inominável, mergulhando, se possível, nele, afofando-se, se possível, nele? Como privilegiar modos múltiplos de chamamento, mais próximos dos apelidos deslizantes para viabilizar a fraqueza de um nome? Como dizer “o não ter nome”? Como dar nome, riscando-o até a convulsão, tachando-o até o surto, ao “não ter nome”? São perguntas que demandam um esforço de procedimentos narrativos, ficcionais, inventivos no texto crítico em “zona de rangência”. Dentro de um espectro mais esperado, o nome escrito “Clarice Lispector”, logo no título, o nome “Clarice”, continuamente repetido, o nome “Lispector” algumas vezes ao longo do livro, mas, também, cada vez mais em direção a um anonimato atrelado ao exercício de escrever, “a senhora”, “a dama”, “a senhora-de-grandes-segredos-e-domínios”, “a Anciã”, “A-mais-secretas”, “A-mais-secretas”, “a-secretas”, “a-que-escreve”, “aquela-que-escreve”, “a escritora”. Algumas vezes, refere-se a esses múltiplos modos de tratamento, como esperado, na terceira pessoa do singular, outras, na pouco habitual entre nós segunda pessoa do plural.

E quanto ao crítico? Há um nome próprio para o crítico? Há um momento em que o texto de Roberto Corrêa dos Santos se escreve no imperativo: “Abram-se as amplas janelas da casa de Santa Teresa”. No parágrafo, tal abertura das janelas de uma casa qualquer se dá para que se acolha um trânsito múltiplo de escritas, afetos, estados, pessoas, palavras, pensamentos, vãos...: “Páginas repletas, espessas – imagens, sonhos e devaneios – mortes, propósitos, restauros. Vultos, tanta gente transita por essas linhas. Abram-se as amplas janelas da casa de Santa Teresa. Leva-nos a extrema brancura de alguns de vossos gestos. Ternura e violência. Quereis demais! Fecho-vos na face o livro. (eu, disseram: *eu*)”. Para quem se lembrar da nota biográfica já citada, presente ao fim do livro *Imaginação e traço*, não será difícil admitir que, neste parágrafo de *O livro fúcsia*, a inserção da casa de Santa Teresa pode se referir a um elemento biográfico do crítico. Ao mesmo tempo, do “*eu*” biográfico do crítico aqui aparentemente presente, é dito “eu, disseram: eu”, ou seja, o “*eu*” – do crítico – (em itálico) não diz a si mesmo, quem o diz é o impessoal presente no “disseram”. Se, como se sabe, a indiferença pelo quem fala é um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea, assim como o “eu” de Clarice é ficcionalizado em múltiplos modos de chamamentos, o “*eu*” do crítico é dito desde um impessoal que assegura a

também ficcionalização de si enquanto um personagem. Igualmente no crítico, desde uma inviabilidade de seu sujeito biográfico, é um impessoal que fala, ainda quando o impessoal traz para o texto elementos de uma vida pessoal, transformados então em elementos de uma vida de personagem. Dito de outra maneira, se um dos apelidos dados a Clarice é “senhora”, o crítico poderia se confundir com o professor do conto “Os desastres de Sofia”, do livro *Felicidade clandestina*. Em *O livro fúcsia de Clarice Lispector*, ele é tratado seguida e brevemente como “um senhor”, “um homem”: “Um senhor começa a transformar-se frente à tirânica mocinha”, “Um homem, pois, sucumbe”. Se Clarice é a “senhora”, o crítico, também professor, pode ser esse “senhor” que se transforma frente ao texto de Clarice fazendo-o transformar-se; o crítico, também professor, pode ser esse “senhor” que sucumbe (e submerge e se afoga) na potência da literatura, onde se perde para, desde sua perdição, desde a perdição também de Clarice, desde o “não ter nome” de um nem de outro, falar, escrever.

Se Clarice é a “senhora” e se pudemos deduzir um “senhor” também para o crítico, tais chamamentos para o que não se tem nome é um modo de ficcionalização narrativa desse ensaísmo experimental que transforma o escritor abordado, o escritor que o aborda e o leitor que o(s) lê em personagens. No lugar de uma crítica epistemológica, dá-se lugar a uma crítica dramática, propícia à encenação: um eu biográfico se retira para que o escritor-crítico, o escritor-criticado e o leitor se tornem personagens de uma crítica performática instauradora de um acontecimento favorável à aparição repentina da potência enquanto potência. Mesmo com os “eus” biográficos imperceptíveis aos outros e restando inexprimíveis no livro, tornados personagens, eles estão abertos a jogarem suas vidas no jogo inesperado e indecيدido da escrita. Tal procedimento se estende (e se radicaliza) no livro seguinte, *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*. Enquanto a poeta portuguesa aparece no texto como “senhora”, “senhora”, “senhora dona”, “senhora dona Luiza Neto Jorge”, “senhora dona Luiza”, “Luiza”, “Dona Luiza Neto Jorge” e “senhora da letra”, o crítico, ou melhor, o crítico enquanto personagem é autodenominado “também senhor”. Por não ser de forma alguma gratuita, desde o começo do livro, a homonímia se estende a todo ciclo de quem participa criadoramente da literatura: enquanto na primeira página escrita comparece um imperativo (“Disponham-se”), na seguinte, a repetição e o acrescido – “Disponham-se senhores/ por gentileza –”, trazendo o leitor para o mesmo tratamento dado à poeta e ao crítico. Temos a tríade que envolve o campo da leitura: o(a)s três senhore(a)s: o(a) poeta, o(a) crítico, o(a) leitor(a).

Jorge Fernandes da Silveira, a quem o livro é dedicado e que futuramente organizará a primeira antologia da poeta portuguesa editada no Brasil com apresentação justamente de Roberto Corrêa dos Santos, em um texto intitulado “Aparelhando Luiza” [*Relâmpago; revista de poesia*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, nº 18, abril de 2006, ano IX. p. 37-58.], no qual faz uma leitura de *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*, lembra que “chamar Luiza de senhora dona até a ‘Luiza, tu sabes’, no parágrafo final, é, declaradamente, uma intervenção crítica ao poema ‘Exame’ (*Quarta dimensão, Poesia 61*), em que a formalidade dos que chamam senhora a menina começa a fraturar-se: ‘Pode/ pode sentar-se senhora/ Eu não sou senhora eu não sou menina’”. Ainda que seja preciso lembrar mais uma vez que no livro anterior já havia a presença do termo “senhora” para se referir à Clarice Lispector, não sendo, portanto, obrigatoriamente uma “intervenção crítica ao poema ‘Exame’” quando o texto chama Luiza Neto Jorge pelo mesmo substantivo, e sim um desdobramento da própria obra crítica performática, não deixa de ser muito arguta a intervenção de Jorge Fernandes da Silveira, mesmo que não exclusiva, de tal observação. Sobretudo se levarmos em conta algumas peculiaridades de tal poema que oferece igualmente um diálogo entre um professor e uma aluna em uma sala de aula durante um exame.

No começo citado do poema, não apenas se fratura a formalidade lusitana de chamar uma menina de senhora; na medida em que, quando convidada pelo professor a se sentar, ela diz que, além de não ser senhora, não é tampouco menina, fratura-se igualmente a possibilidade do modo de chamamento da menina enquanto menina. A fratura – que se coloca destacadamente na página seguinte de texto ao convite para os leitores se disporem, com a “proposição livre” única “o a seguir/ fractura-se” – é mais radical: nenhum pronome pessoal ou de tratamento – nenhum dizer que queira designar a identidade de alguma coisa – consegue fazer com que o nome se identifique com o nomeado: esta é a fratura maior da linguagem e, conseqüentemente, a do texto crítico em relação ao texto criticado. Se o texto crítico se refere a um outro, criticado, é desde uma fratura, desde um desconhecimento fundamental, desde uma cegueira essencial, desde um negativo que se impõe enquanto a impossibilidade de o texto criticado se identificar com o texto que o critica. A impossibilidade de comunicação do texto criticado no texto crítico faz com que o criticado, quando mencionado pelo crítico, pague o preço de sua própria existência. Por esse sacrifício ou por esse crime ou por essa perda ou por essa retirada de cena de um outro determinado, cuja expectativa, para alguns desavisados, talvez fosse de ele

ser a referência primeira para um texto segundo, Roberto Corrêa dos Santos chama a escrita de Luiza de “esquizografia”, realizando-a também ele, ou seja, descobrindo em sua grafia “os arrebatamentos dos estados em que não há um outro” ou, então, a contínua convocação de um outro por sobre um outro (Luiza Neto Jorge, Clarice Lispector, Artaud...), indefinidamente, de tal maneira que cada uma das alteridades se assumem vagas, cambiáveis, vazias. Diante do sacrifício do texto abordado, diante do crime a ele cometido, tem-se uma crítica que assume para si a crueldade, a crueldade de uma traição entendida, literária e criticamente, enquanto amor.

No poema citado de Luiza Neto Jorge, o negativo impera no modo de denominação da personagem, que se diz também “sem olhos sem ouvidos fala”, “um balão vazio”, e quando ela chama o professor de “senhor professor doutor” é a vez deste afirmar: “Eu não sou senhor professor doutor/ minha não senhora minha não menina”. A senhora é, antes, uma não senhora, a menina é, antes, uma não menina, o senhor professor doutor é, antes, um não-senhor-professor-doutor. A identidade está cindida em nome da eclosão da diferença que se torna impositiva. Como as personagens do poema, as figuras da “senhora” poeta, do “senhor” crítico e do “senhor” leitor são, antes de mais nada, modos de determinar os participantes da ambiência literária de não poeta, não crítico, não leitor, ou de ~~poeta, crítico, leitor~~. Nenhum dos papéis a serem desempenhados está predeterminado naquilo que, identitário, é o esperado de cada um. Nenhum dos papéis é estanque nem se identifica com o que seria previsível (e mesmo imprevisível) de si mesmo. Construídos a partir de um vácuo que garante o não ser a tudo o que é fazendo aflorar o negativo, os agentes do ciclo que envolve a escrita estão dispostos de modo a permitirem a eclosão da diferença de si pela da literatura. Se, logo de cara, tanto na primeira quanto na segunda página escrita, é demandado que os “senhores” leitores se disponham para que possam receber os versos que querem se alojar no coração e no pensamento de quem os lê até, uma vez formado o “campo magnético” que finda as distâncias, arrastá-los consigo fazendo-os girar bem na ambiência da obra, é para que, de antemão, eles estejam predispostos à voltagem que o texto literário impõe ou, como escreve o “senhor” Roberto Corrêa dos Santos (o não crítico ou ~~crítico~~), é preciso “reconhecer por força – a urgência de uma arte impõe-se soberanamente”. Como no livro anterior, o texto crítico estabelece uma distância em relação à forma do texto criticado para ser simpático à urgência de suas forças. Enquanto as imagens “escapam da caixa de papel, voam sobre a sala”, tornando seu leitor habitante de tal meio que atua em

seu humor, consciência, inconsciência, pensamento, sentidos e sentimentos, ~~o crítico~~ sabe que um turvamento torna as traduções de tais imagens inviáveis. Aqui, onde o saber crítico acolhe a ignorância e sua visão acolhe a cegueira trabalhando em nome de uma vidência imaginativa, é preciso, para não haver decepção, que a curiosidade inicial de quem porventura chegue a tais textos se transforme no vigor de uma necessidade que compreende que a escrita – já não importa se literária, crítica ou teórica – não é uma representação de qualquer realidade fora de si, mas que se implanta ela mesma no “mais e mais real”.

Nesse momento, na primeira página totalmente escrita do livro a partir da poeta portuguesa, outro procedimento que já se encontrava em *O livro fúcsia de Clarice Lispector* comparece – a linha, o risco. A linha (ou o risco) surge como maneira de reconhecer a força e a urgência da arte enquanto o deixar irromper o informe na forma ou, citando literalmente a passagem, como uma pedagogia que ensina “como escapar, transpassando o atual. —————.” De novo, sempre, a busca poética e crítica pelo atravessamento do atual deixando-o escapar até despertencem-se de si de maneira propícia ao irromper arriscado da potência. De novo, sempre, a crítica entendida como, a partir de um gesto interventivo, a partir de uma prática instauradora, a necessidade de riscar o atualizado da obra de arte, esvaziando-o, em nome de resguardar o vazio por entre os porvires em constante movimento. Para deixar a pura abertura em sua diferença do atual irromper, em outro momento do livro, o mesmo procedimento do risco ou da linha “destina-se a deixar-nos livres aos sentidos diferentes dos imediatos, à brincadeira, aos processos. —————.” Mais importante do que a instituição de um novo sentido é o posicionar-se no campo aberto da liberdade, onde, na anterioridade a todo e qualquer sentido, se brinca. Violentamente falando, assim como o da arte, o espaço da crítica é anterior a qualquer sentido, a qualquer forma, a qualquer obra.

Desorganizar, portanto, o que, a duras penas, conseguiu se organizar, levando a obra de novo à sua origem e, simultaneamente, ao seu destino, de modo a, em nome da pulsão artística, não deixar que a literatura assumisse uma forma e um sentido estabelecidos que possam ser determinados enquanto o privilégio de uma convenção qualquer. Se a obra de arte organizada ilumina, a iluminação maior do agir artístico ou ~~crítico~~ provém do escuro ainda mais radiante da inoperância desorganizadora que nela existe. Tal força desconstrutiva ou descriptiva que contorna a lucidez exclusiva do entendimento, minando-a, foi chamada por Roberto Corrêa dos Santos, em

uma aula inaugural na UFBA, intitulada *O campo expandido da crítica*, de “contemporâneo”, ou seja, isso que, ao invés de se ligar “à forma explícita dos marcadores do estar-coeso”, vincula-se antes às cisões e incoesões. Se a postura dessa crítica contemporânea (ou, se se preferir, dessa não crítica, dessa crítica entendida enquanto o poema contemporâneo por excelência) se utiliza das palavras e das linhas ou riscos em nome de, mergulhando no negativo em que qualquer sentido e qualquer forma dados ou imediatos são esfacelados no negativo, é para se posicionar, desde o abismo e das incongruências entre texto criticado e texto crítico, num campo de liberdade, desde o qual novas formas e sentidos diferenciados são gerados para encontrarem, mais uma vez, sua origem ou destinação.

Na crítica ou no poema contemporâneo em questão, diversos elementos plásticos são trazidos para estabelecer a “zona de rangência” mencionada desse “ensaio teórico-crítico-experimental” ou desse “ensaio-teoria-crítica-romance-poesia-conceito” capaz de levar a crítica ao que, no contexto das artes plásticas, foi chamado por Rosalind Krauss de “campo ampliado” ou “campo expandido”. Na aula inaugural mencionada, Roberto Corrêa dos Santos, aproveitando-se da terminologia da crítica americana e se situando entre pares escolhidos como Barthes e Deleuze entre outros, explicita o seu fazer, sobretudo o principal dessa sua última fase, como a criação de “livros-de-artista” que, em busca do encontro de linhas entre afeto, pensamento e letra, realizam “a crítica em campo expandido”: “crítica em campo expandido. Termo de Rosalind Krauss, provindo de Joseph Beuys, para designar certas obras que são a um só tempo desenho, pintura, escultura, arquitetura, escritura. Rasuram-se limites. Eis o que venho propondo em estudos sobre teoria da arte, em estudos e realizações de performances, em estudos e realizações de livros de artista. Neles: plasticidade, escrita, teoria, papel, tinta, linha, volume, vento, osso, carne”.

Nesse sentido, *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento* talvez seja o livro de artista (ou de teórico, ou de teórico-artista, ou de artista-teórico), que cria a crítica literária em campo expandido, mais extremo dentro do percurso de Roberto Corrêa dos Santos e da crítica literária brasileira como um todo. É ele mesmo quem, na aula inaugural em Salvador, afirma: “já não sabemos aquele livro o que é que é – não se falaria exatamente de crítica, no sentido restrito [...]. Mas, enfim, estamos nesse campo de uma crítica que se produz por realmente sujar; ao sujar, levar ao extremo esse sujo”. A sujeira do livro, com a qual borra o objeto – perdido – por sobre o qual fala e com a qual fabrica uma conjunção tensiva entre palavra e imagem ou entre o discursivo

e o visual (com a qual fabrica o próprio livro de artista de uma crítica em campo expandido), comparece nas páginas pares com a inscrição de diversos elementos plásticos, como linhas retas, linhas curvas, pontos, desenhos, fotografias, letras impressas de diversos corpos e tipos, frases impressas em múltiplos tamanhos ou escritas à mão, ora legíveis ora ilegíveis por entre a bagunça plástica e a diagramação nada linear da página, letras soltas dispersivas, rabiscos, riscos, colagens, fotocópias, borrões dos excessos de escurcimento da tinta da fotocopadora, diversas espécies de usos de canetas e lápis, citações, indicações, setas, círculos, nomes, versos apreendidos de Luiza Neto Jorge, fragmentos, recortes, montagens, retratos de Luiza e de outros escritores, anotações, pedaço de calendário, gritos, farrapos, repetições, alguns XXX...

Nas páginas ímpares (assim como as pares, seguindo o formato do livro, para serem lidas horizontalmente e não como de hábito na vertical), o texto escrito pelo “senhor”, com letras grandes, amplas margens, largos espaçamentos entre as linhas, a brancura da página chamando atenção em relação aos diversos tons de um cinza caótico eclodido das páginas pares em que sempre se encontram, dentre outras imagens e anotações, versos de Luiza Neto Jorge, se protegendo em geral minimamente em pequenas janelas brancas para não sucumbirem de todo no amontoado de grafismos e plasticidades. Na sujeira borrada das páginas pares, entre os muitos elementos, comparece, literalmente, a “senhora”, a “não senhora”, a “não menina”, a não poeta, ~~a poeta~~; nas páginas ímpares, com suas anotações, o “senhor”, o “não senhor”, o não crítico, ~~o crítico~~. Onde comparece ~~a poeta~~, entretanto, já é ~~o crítico~~ a comparecer. Tal duplicidade que expõe o jogo de fotocópias (importante frisar que, na medida em que o texto crítico não quer representar um original que, perdido, nem comparece na leitura, há apenas cópias e não simulacros) retorna em “Adagiários”, divididos em duas seções, “Adagiário I” e “Adagiário 2”. Essas duas recolhas de versos de poemas esparsos, que buscam partir e repartir os poemas de Luiza Neto Jorge a partir da retirada e do deslocamento de trechos que redistribuem frases lhes dando novas ordens para “rebotar o mínimo de senso existente”, diagramadas em duas colunas paralelas, compõem, desdobrando conceitualmente a partilha existente entre as páginas pares e ímpares do livro crítico de artista, na primeira coleção, o que é chamado de “o maravilhamento da branqueza (o verso, a tessitura, as claridades)” e, na segunda, o que é designado de “o estupor dos grafites (o anverso, o texto, as manchas)”. Mostrar, também do verso, sua duplicidade, o anverso e o reverso, de modo que tudo no excesso ruidoso da forma leve à sua destruição.

No texto anteriormente mencionado, Jorge Fernandes da Silveira descreveu aspectos importantes do volume de forma bastante acurada: “É um objeto que mais parece uma apostila. Se, à primeira vista, o formato livro não lhe cabe, quer seja uma coisa ou outra, não deixa de ser um aparelho no qual se inscrevem caracteres sujeitos à descodificação, à leitura; pela forma em folha A4, espiralada, o livro-apostila parece igualmente um caderno, objeto de escrita; é, portanto, alguma coisa dúplice, quer no que diz respeito à forma, quer no que respeita ao conteúdo. É, em síntese, um suporte de leitura que foge ao modelo padrão, mais no que corresponderia à sua forma de reconhecimento cultural, a partir da modernidade, do que à sua *práxis* social de instrumento de conhecimento, no mundo contemporâneo. Há, diga-se assim, duas variações do objeto livro: o como se fosse apostila e o como se fosse caderno. Ambos, desdobramentos de um, ‘configuram-se em aparelhos’, como diz Roberto Corrêa dos Santos”. Para tal aparelhagem do pensamento da escrita crítica em campo expandido, não há a fratura entre um original (o texto de que se fala) e uma cópia (o texto crítico a falar do suposto original). A fratura é de outra ordem: dá-se exatamente na impossibilidade de um original se sustentar, estabelecendo qualquer tipo de hierarquias: no lugar da leitura de um original, no lugar do livro da poesia completa da poeta portuguesa, sua fotocópia, a poesia completa da poeta portuguesa lida em cópias xerografadas. Sem a recusa do original, mas com ele perdido, ilegível, inacessível e inapreensível, e com o livro-apostila-caderno composto por fotocópias sem que se encontre um original para ele que é espiralado de modo a agrupar frouxamente as folhas, um jogo horizontal entre cópias a se desdobrarem em diferenças afetando-se mutuamente.

O paradigma de tal crítica artística nos é dado, ofertando-nos os códigos utilizados pelo “senhor” que, pelo desenho, pode fazer, através de um processo de descodificação, através de uma “esquizografia”, um rosto ir alterando sua forma para se constituir em outro e outro, indefinidamente: “[Viu-lhe as fotos na edição em Xerox de *Poesia* (1960-1989), organizada e belamente prefaciada pelo senhor Fernando Cabral Martins]. Olhando-a na reprodução escurecida das fotocopiadoras, não resiste. A fotocópia gesta-se em imediato parentesco com o desenho a carvão; assim, dedica-se ele, também senhor, selecionando o lápis, a retocar-lhe os olhos, um pouco descidos (o que lhes dá uma tristeza campesina), aumentando-lhes o traço à certa altura; retirada a linha curva, fez, conforme uma das regras dos textos lidos (ser reto na expressão), rejuvenescer e iluminar-se todo o rosto, alongando ainda os lábios inferiores, grossos e concentrados, de modo a reduzir o desequilíbrio

provindo da força que se enfraquece por deixar tombar (desconsiderando o conjunto), o peso em um sítio predominante. Cobre-lhe o homem as orelhas com o escuro cabelo, como se com o tempo pudesse ter crescido. Tudo fazer (qual um apaixonado retratista) para conciliarem-se alma e letra. Ao suavizar levemente o queixo e o nariz, quase então reconhece sob o desenho: Clarice (assim diz por consentimento pessoal). No entanto deixa de modificar a inegável, visível – embora súbita e assustadora presença de um homem outro, ali retido, mas prestes a assaltar-lhe a face de uma vez por todas: Artaud”.

Com tal paradigma, a crítica, que tem a ver com o jogo de cópias da caverna e com o carvão do desenho, que acata a maquiagem ou o make-up, não resiste a uma intervenção transfiguradora que distorce e desconfigura o objeto por sobre o qual ela se aplica, mostrando-o enquanto nele mesmo perdido; ela desenha, retoca, aumenta, retira, alonga, cobre, suaviza, interfere, enfim, ativamente no outro texto, descobrindo, no antigo, novas redes de relações, outras possibilidades de encontros não antevistos, até chegar à composição de um novo texto, de uma nova “senhora”, de uma ~~“senhora”~~ desconhecida de todos. Na crítica, a cosmética se estende à cirurgia plástica, propondo um novo rosto, voluntariamente adulterado, para o anteriormente visto.

O equívoco (a que, na melhor das hipóteses, se poderia chamar de falta de rigor crítico) pode acontecer exatamente quando um escritor, no caso, um ficcionista, no momento de sua maturidade, realiza uma cirurgia plástica em um livro publicado na adolescência, querendo retocar a fragilidade de um rosto que então não conheceu sua força, sem obter o êxito da qualidade diferenciada. Senão em nome da força, a ser, finalmente, obtida, para que reescrever, para que ressuscitar algo que, claudicante, permaneceria sem prejuízo no abandono? O fracasso de tal cirurgia salvacionista demonstra apenas que teria sido melhor deixar o que era fraco “assinado e datado”, correspondido “ao imaginante ter sido”, quem sabe esquecido, superado pelo vigor das obras subsequentes. Se, conforme dito, os índices do literário não ultrapassam os mais banais, no lugar de procurar a preservação, a débil atualização e a conseqüente reedição, dever-se-ia ter buscado “o fogo”: no duplo sentido da palavra, demanda-se simultaneamente a queima, a destruição, o esquecimento do livro, e, se retomado, o que nele, vivaz, poderia arder, queimando o leitor. Em 1967, Caio Fernando Abreu publica *Limite branco* (título dado por Hilda Hilst), cuja segunda edição, não apenas revisada, mas frequentemente reescrita, vem a público em 1993 com muitos concertos que acenam para “a pouco rentável obediência estratégica” do es-

critico. *Perdão, Caio*, de 2005, é o único livro – ou mesmo o único texto – em que, não sem alguma estranheza, lemos Roberto Corrêa dos Santos escrever de modo pejorativo a respeito de uma obra (talvez também por isso as letras sejam tão pequenas, desejando, com algum pudor por precisarem existir, se apagarem ou pelo menos dificultarem a legibilidade). Querendo divulgar a ocorrência do malogro para torná-la paradigmática e, portanto, evitável a outros escritores que com ela aprenderiam um dos riscos do ofício, o crítico, habitualmente simpático às obras abordadas, deixa, aqui, uma antipatia falar mais alto. Ficando apenas com as primeiras frases, expressões como “parâmetro egográfico”, “o fraco disfarce”, “uma obra a abafar sem sucesso o enquadre autobioliteral compulsivamente exposto a cada página”, “tateia-se ainda, e mal, a ardorosa conquista dos artefatos primários do criar”, “a inábil e desajustada tibiez, as desordens emotivas sem técnica”, “restam fabricos estéticos de confusas subjetivações”, “rastros de fraqueza”, “a quase completa imperícia” mostram que, apesar de a nova edição de *Limite branco* querer mascarar o fato, o livro da adolescência, com a personagem adolescente, ainda que com as transformações do escritor de quarenta e quatro anos, continua sendo um volume datado, que não consegue chegar aos nossos dias de maneira satisfatória.

O diagnóstico primordial é que, em tal empreendimento, o escritor se conserva “o ‘mesmo’ que escreve aos 18 anos sobre um jovem de 18 anos (o ‘mesmo’, ‘sempre o mesmo’, sob as condições de um quarto de século depois)”. Ao escritor consolidado, faltou a alteração máxima, uma infidelidade acentuada em relação ao passado, um adultério em relação à operação juvenil, o asseguramento de um envelhecimento necessário que instauraria uma brusca mudança no lugar do igual. Ou então o deixar o livro de lado, permitindo ao passado sua existência exclusivamente pretérita. O contraponto sobreposto a Caio é Sartre, que, com sessenta anos, com *As palavras*, reafirmando as distâncias, abriu um outro jovem – de “carne vibrante” – por pensamentos. Tivesse o texto crítico um caráter meramente judicativo, manifestaria, pelo menos para mim, pouco interesse, sobretudo porque, na estratégia de mostrar a pouca qualidade de *Limite branco*, o tiro acaba saindo parcialmente pela culatra: *Perdão, Caio* talvez seja o texto de Roberto (pelo menos do, até agora, último Roberto) em que o objeto mais comparece enquanto referente direto a ser alcançado nos textos do crítico. É preciso salientar, no entanto, a parcialidade acima mencionada, dando-lhe mais visibilidade e compreensão. O primeiro subtítulo do livro de Roberto Corrêa dos Santos o coloca também como “(Assinado e datado)”. Da mesma forma

que o livro de Caio Fernando Abreu deveria ter ficado “assinado e datado”, também o seu, de crítico judicativo, requer uma data, uma provisoriada, um preço demandado pelo fato de o também datado ter sido assinado. Endereçando-se diretamente ao autor do romance, o título do texto crítico nos leva a entendê-lo enquanto uma “carta” ou, como é salientado em certo momento, “este bilhete”, mas, curiosamente, já na primeira frase, Caio Fernando Abreu comparece com seu nome completo, enquanto um ele. Tal oscilação entre um você oculto (que se explicita, além de no título, em algumas frases do livro) e um ele preferido com mais frequência através do nome de autor faz parte do projeto do livro. Enquanto o título se refere diretamente a Caio, pedindo a ele – escritor admirado – perdão pela crueldade do que será dito, o segundo subtítulo esclarece: “carta-a-quem-escreva”. O endereçamento primeiro da carta a Caio se transforma, fazendo com que ela tenha por destinatário qualquer um que escreva, a quem deve interessar. Caio sai de sua esfera de autor exclusivo e, pela crítica do livro republicado, acaba por se tornar um caso exemplar para a aprendizagem de qualquer um que escreva. Caio não é mais Caio Fernando Abreu, o nome assinado da função autor, a que se consegue então se dizer adeus. Saindo da esfera única, Caio é o nome de um paradigma. Não façam o que Caio fez, não tentem salvar o que está morto, destruam o imprestável, é o aviso do crítico, terminando seu texto com palavras incisivas: “reunir e desfazer-se de todas as coisas que já não prestam, que se estragaram sem ter sido necessário o auxílio do tempo (apodreceram no choque dos encontros, no imprevisto e imediato contato com a atmosfera): que se deteriorem também os fazeres: antes, bem antes: não escrever! Desescrever! Entretanto, firme-se o que não há como não ser firmado – assinar e datar, assinar e datar, assinar e datar”. Com o seu “(Assinado e datado)”, dizendo respeito ao que tem de judicativo, acatando a provisoriada do texto alheio, o texto crítico acata sua própria provisoriada, sendo no que elenca como paradigmático que pode perdurar. E, ainda mais, no que confirma as intervenções de suas formas singulares dentro da dinâmica da obra que recebe sua assinatura de ensaísta-crítico-poeta-experimental.

Acima, foi escrito haver uma oscilação estratégica entre um remetimento direto a Caio enquanto um “você” e um endereçamento indireto ao escritor enquanto um ele ou um nome de autor ou uma função autor que visa o leitor como destinatário. É de se assinalar que, em alguns momentos em que o “você” comparece, mesmo sabendo-se ser a Caio que se refere, também é possível que tal “você” diga respeito ao leitor, isto porque este, sendo quem escreve, se confunde com o autor. Escritor e leitor se igualam como quem

escreve, daí a importância do paradigma. Logo depois de depreciar o “triste ritmo” do “eu queria, eu queria, eu queria” encontrado em *Limite branco*, Roberto Corrêa dos Santos escreve, por exemplo: “mais cruel – você descobrirá;/ caminhe para além da pirraça – você descobrirá;/ o ardor extraído das exigências primárias, dobre-o – você descobrirá;/ e que não apodreça a voraz beleza da vontade a romper-se – você descobrirá;”; mais à frente, escreverá: “nenhuma piedade, toda piedade – você compreende, não é mesmo?”. Enquanto que, em outra passagem, ao dizer “você poderia não temer e alterar o máximo”, o crítico parece estar falando mais diretamente a Caio (a frase também pode ser lida em relação ao leitor), em todos os casos anteriormente mencionados, o “você” pode se referir indistinta e indeterminadamente tanto a Caio quanto “a-quem-escreva”, mostrando que o leitor ocupa o lugar vazio deixado pelo autor, igualando-se a ele na tarefa criadora.

Ainda que sem a composição caótica das imagens e mesmo sem qualquer imagem plástica do livro de artista antes realizado, *Perdão, Caio; (Assinado e datado); carta a quem escreva* resguarda, alterando-os, alguns procedimentos típicos da poética escrita e visual de Roberto Corrêa dos Santos. A materialidade do livro, sua plasticidade interventiva, é devedora à artista visual Lucenne Cruz. Como *Luiza Neto Jorge; códigos de movimento*, o formato de apostila se mantém, mas, dessa vez, a espiral que agrupa as folhas não está colocada por cima, mas na margem esquerda, lugar habitual da lombada, além de ser de cobre e não de plástico. Tira-se – facilmente – a espiral, e o livro, no que há de datado, se esvai. Com 30 cm de comprimento por 17 cm de altura, o formato, horizontal como o anterior e os dois que virão em seguida, é menor do que o já trabalhado. O uso da linha ou do risco está preservado, mas não é mais possível usar indistintamente os dois termos. Na capa de amplitudes brancas como todo o corpo do livro, o risco, centralizado na parte inferior, atravessa a maior parte da folha, ausentando-se nas extremidades esquerda e direita como se respeitasse as margens, e serve para separar o nome da editora que vem logo abaixo dele; num olhar superficial, ele parece se ausentar por completo das páginas internas, não fosse o fato de cada uma das frases trazer em si, sem exceção, um travessão. O procedimento da repetição exaustiva dos travessões em locais diferentes das frases é tanto um modo de intervenção rítmica quanto uma maneira de preservar, em resquícios, o risco anterior, confundido agora com o sinal gráfico. As proposições livres se atualizam, mas com peculiaridades: nas páginas à direita, elas são justificadas pela esquerda, nas páginas à esquerda, elas são justificadas pela margem direita, gerando certo espelhamento de suas regularidades e irre-

gularidades visuais. Dispostas em blocos de uma, duas, três ou quatro frases por página, suas diagramações ressaltam a respiração do branco da folha, fato acrescido pelo corpo diminuto da letra utilizado dificultando a leitura. Nenhuma página tem mais do que três blocos, nenhum bloco tem mais do que quatro frases. A principal interferência nas proposições livres é o fato de cada uma delas ser composta de uma frase que não ultrapassa uma linha, ao fim da qual um ponto e vírgula é colocado, como interrupção para a seguinte, começando com minúsculas, linha abaixo. Apenas a primeira letra do livro recebe maiúsculas e o ponto só chega após a última letra grafada. Seguindo o modelo de famoso poema de Fernando Pessoa, tais proposições livres se posicionam como proposições livres em linha reta. Poderia ser dito que, nesse procedimento, o risco anterior dá lugar à linha composta pela frase esticada em letras pequenas. Ao término do livro, rebatendo as duas linhas finais escritas e isoladas na parte inferior da última página à esquerda, que termina com o imperativo “firme-se o que não há como não ser firmado – assinar e datar, assinar e datar, assinar e datar.”, na página à direita, dois riscos a nanquim ocupam o lugar da data e da assinatura. O “(Assinado e datado)” do subtítulo estampado na capa do livro retorna ao fim de tudo com as linhas vazias onde se poderia colocar a data (2005) e a assinatura (Roberto Corrêa dos Santos), garantindo o que, nesse livro, há de datado e assinado. Já sabemos, entretanto, que aqui a linha é risco e, conseqüentemente, em busca de apagamento, sobretudo, do que é datado. No limite, poder-se-ia grafar: (2005), Roberto Corrêa dos Santos. Mas nem isso é feito; é preciso que o fim seja um avanço. Dando a aparência do que, intempestivo, pode perdurar, restam apenas duas linhas: —, —————. E sem vírgulas, gestuais, uma acima e outra abaixo, do mesmo tamanho.

Propor radicalmente um novo texto e visualidade, adulterados, cirurgiados, para o escrito a partir do qual se fala é o que ocorre no livro seguinte, *Maybe Roland Barthes em teclas*. Nele, a leitura antes da leitura, evidenciando que há livros que nos requerem quando ainda estão fechados, que nos provocam, já então, o desejo de escrita. Ainda embrulhado, o livro é livro, ensinando uma nova modalidade de leitura. Escrever, mesmo antes do que se habitua chamar de ler, quando a pré-leitura já é leitura, quando olhar, tendo o pensamento impulsionado à deriva, já é escrever: estupefação da vigília ser toda voltada para a coisa livro, favorecedora, enquanto obra, de novos sentidos. Misturando-se à escrita, uma forma dela, a leitura está para ser inventada. Se quem a inventa é o leitor, há, entretanto, a força primeira do livro a ser lido se oferecendo violentamente à criação, força de materia-

lidades – ainda que amorosas, agressivas, ainda que agressivas, amorosas – a atravessar quem se coloca em seu caminho. Não apenas o livro é uma reinvenção da leitura, como, na abertura de suas possibilidades, a leitura é uma invenção do livro. O livro inventa a leitura enquanto invenção. Onde a leitura se acreditava uma janela translúcida para o livro, ele a cerra com um tapume, oferecendo diversas latas de tinta para que o leitor impulsionado piche a madeira da página com derivações cada vez mais originais, saturando o texto anterior com sobreposições suplementares até torná-lo ilegível, até conquistar, pela força, a exigência de sua própria legibilidade, que, por sua vez, da mesma forma, deverá ser suplementarmente saturada até uma nova ilegibilidade, e assim por diante. A leitura, de fato, criadora entra num livro entendendo-se obrigatoriamente como desvio – seu poder é tornar essa apartação drástica, numa requisição de, com a nova acomodação das palavras, estabelecer sentidos que, tais quais os do livro lido, se mantenham ousadamente primeiros, jamais secundários.

Em nenhum momento de *Barthes em teclas*, a narrativa plástica, maneira de tornar o pensamento visível e tátil, denega o modo de articulação do pensamento no dizível do teórico-literário, nem esse, aquela. A fusão entre o plástico e a escrita, entre o visível-tátil e o dizível, caracteriza a intensiva indiscernibilidade de tal livro. Mesmo assim, talvez seja menos um livro de um completo indiferenciável entre escritor, artista plástico e designer do que de um escritor em um devir-artista plástico e em um devir-designer; não porque estes últimos estejam submetidos ao anterior ou sejam qualitativamente inferiores àquele, mas pelo fato de que, nessas experiências ou nas performances, por exemplo, ser escritor é o de que o artista-teórico em questão jamais pode se livrar, estando todo o tempo presente de modo irrevogável e irredutível. O livro de artista poderia – talvez, deveria – ser chamado de livro de teórico, querendo dizer, com isso, livros de um teórico-artista ou livros de um artista-teórico, pois, só a partir desse sentido, cabe falar de tais livros como livros de artista. O escritor escreve uma obra que se deseja atravessada por alteridades, cujas evidências plásticas ou performáticas só desdobram as desde o começo existentes, enquanto escrita, na escrita. Seja ao fora das performances, das artes plásticas, de si ou de qualquer outro, lançada ao exterior, obrigando a tensão a se materializar, a escrita é a conquista de uma saúde, que traz, entre os seus modos, o de saber se outrar. Para diferir-se de si, para rachar-se enquanto um igual a si mesmo, para transformar o que se é em movimento ou devir, outrar-se nas forças mencionadas, mas, também, em outras, como nos parceiros Adolfo Oleare, com quem cria o projeto, e Lu-

cenne Cruz, cuja escrita vem sobreposta em uma das versões do livro, além de ter sido quem criou o invólucro do livro.

Pelo artifício rigoroso e ludicamente construído, o livro leva a festa da beleza da diferença do sensório a soterrar, com seu brilho, a indiferença de uma profundidade imperceptível. Escrever é embrulhar, construir um invólucro que, na medida em que o dentro – o livro – já é o fora – o embrulho – e vice-versa, seja um elogio à superfície densa, a tudo o que, inapreensível, é visível, tátil, olfativo, audível, degustativo, legível, pensável... Embalando o livro, o papel-manteiga tanto absorve sua forma e suas exalações quanto transfere de si sua elegância translúcida, fazendo com que os suspeitados elementos distintos sejam inseparáveis. Mantendo uma força de atração na desconexão virtual dos dois corpos, o silêncio material intervalar os articula no espaço permissivo do embrulhar e do desembulhar. Com as dobras, a delicadeza do branco do embrulho e a insinuação magenta do que está resguardado têm a voltagem de sua tensão ampliada ao extremo no lacre vermelho. Ponto de biblioporosidade erótica, fluido aparentemente solidificado na única encruzilhada das dobras (onde, mais opacamente, nas finas extensões de suas faixas, o branco sobre o branco recusa, ao olhar externo, o que está no interior e se anuncia pelo resto do papel), o lacre sanguíneo coagulado salta à vista, garantindo o desejo da violação e todo o cuidado necessário a este momento. Enquanto greta ou passagem, a coagulação é o estopim sinalizador para a libido atizada vará-la, em busca do que, apesar de embrulhado, e mesmo no embrulho, continua fluindo.

Não se trata de embrulhar para melhor guardar uma essência – finalmente, o livro verdadeiro – que, quando descoberta, tornaria o papel do embrulho, como o de inúmeras embalagens de produtos mercadológicos, descartável. Industrial e artesanalmente, o embrulho e o embrulhado compõem a coisa livro, uma inerência de superfícies diferenciáveis. Sem um de seus termos, papel envolvente e papel envolvido desenvolvendo uma mútua permeabilidade no mais amplo sentido do livro, como palavras a compõem frases na sintaxe da obra, não existe *Barthes em teclas*. Uma presença plasmadora os mantém em um arranjo prenhe de dobramentos e desdobramentos. Como abri-lo, preservando a força tensiva da obra? Como, depois de aberto, guardá-lo – reembulhá-lo, relacrá-lo? Em seu invólucro, a coisa livro não permite que se retire o livro pela lateral, num desejo puritano de, preservando-o intacto, não romper a prega e a resina. O livro é libertador. Eis o jogo: ainda que delicadamente, é preciso assumir a violação, arroubar-se diante da cera rubra e do fino papel branco... A sensação inusitada de, sem

qualquer traço metafórico, abrir o corpo erótico de um livro, nele mesmo, performático. É preciso tê-lo entre as mãos, olhá-lo, admirá-lo, manuseá-lo, tasteá-lo, ficar com ele em suas “tais superfícies”.

Aberto, o livro: o branco do embrulho e, do antes embrulhado, um vinho embriagante com as letras impressas do título e do subtítulo em mancha mínima de uma outra cera (desta vez, transparente) sobre a parte inferior da capa – *BARTHES EM TECLAS; Notações de teoria da arte*. No canto superior à esquerda, com a mesma transparência, em letras de tamanho significativamente inferior ao do título, equiparando-se ao do subtítulo, o nome do escritor. A única variação colorida à monocromia da capa: discreta e atraente, ligeiramente acima do nome próprio impresso, roçando nele, a assinatura de autoria em letras douradas manuscritas. Ela não foi assinada pelo autor para assegurar a esse livro de baixíssima tiragem sua raridade ainda maior, mas por um de seus duplos que, inautenticando o próprio da identidade da assinatura, o outram. A já mencionada Lucenne Cruz, cuja grafia – solicitada por Roberto Corrêa dos Santos<sup>3</sup> –, ao longo de todo o livro, nos espaços vazios atentamente escolhidos para compor a beleza do sentido do todo, repetirá, em sua diferença, a impressão transparente, completando o artístico editorial da coisa livro, marca sua presença na capa. No mútuo devir, Roberto Corrêa dos Santos empresta seu nome a Lucenne Cruz, que, assinando-o impropriamente, lhe empresta sua grafia, fato cujo desdobramento ocorrerá por todo o livro com o texto publicado. O que mais sugere essa dupla trajetória da escrita a colocar o pensamento em ação, cujas frases se fazem, a cada página, simultaneamente, impressas e gestuais, na mancha da transparência da cera e no colorido corporal de uma escrita única?

No vetor da mancha da cera transparente, um mínimo de escrita, uma escrita mínima, quase a se confundir com o silêncio do fundo da página, suficiente para, dele, conseguir se distinguir. Primeiro traço da escrita: a sutileza maior do relevo de um mínimo vibrátil. Por, para caracterizar plenamente a escrita, não bastar tamanho silêncio de tão pouca distinção, sobreposta à quase transparência das frases impressas, surge um segundo vetor, a elegância do manuscrito ouro redigido manualmente em cada exemplar, lembrando o grafismo pictórico de Barthes. À escrita, parece igualmente necessária uma saturação maior. Se o gestual da grafia requer lê-la por fora do sentido, antes do sentido e depois dele, no movimento mesmo de sua escrita

3 Ao ofertar tal livro aos amigos, Roberto Corrêa dos Santos vem entregando um exemplar sem o texto caligráfico, demandando aos presenteados que escrevam com sua própria letra as frases existentes em *Maybe Roland Barthes em teclas*, devolvendo-lhe em seguida o exemplar.

corporal, de sua forma irrepetível, de sua cor resplandecente, no lugar estratégico de seu posicionamento, ele requer lê-lo também no sentido da escrita enquanto propiciador de pensamentos abertamente construídos. Para usar o termo, tudo aqui é escritura. Da quase transparência à saturação maior de seu valor interventivo, o sentido, ao mesmo tempo em que, por um triz, se mistura a ela, quer ensolarar a página. A um só tempo, embriaguez e luminosidade, transparência e saturação, silêncio e ruído, lampejos que eclodem dando a perceber por todos os cantos, de si, em si, seu próprio reverso. Eis a escrita em seu duplo traço constitutivo.

Com o livro se mexendo por entre as mãos, acaba-se por descobrir que o título fora lido apenas pela metade; a outra parte, bem como, logo abaixo, o nome da editora, encontra-se na quarta capa: *TALVEZ ROLAND. TALVEZ ROLAND BARTHES EM TECLAS; Notações de teoria da arte*, o título integral e o subtítulo com o livro aberto em seu meio expondo simultaneamente a capa e a quarta-capa, de tal maneira que, se não fosse, ainda que fina, a dobra da lombada, o nome e o sobrenome do pensador francês apareceriam grudados. Grudadas, também, outras letras, e, mais do que grudadas, interpermeando-se umas nas outras no procedimento exemplar do livro. Há, entretanto, a dobra, e havê-la requer a refeitura do título: *TALVEZ ROLAND / BARTHES EM TECLAS*. Um título barrado pela lombada a criar uma espécie de *enjambement*, cuja interrupção sonora e plástica, oferecendo os dois momentos segregados, também presenteia o leitor com o sentido corrido da continuação sintática. A dinâmica da continuidade e da interrupção como procedimento reflexivo a impedir uma leitura desatenta atravessa o jogo da capa e da quarta-capa para adentrar as páginas textuais. As duas primeiras exigem uma leitura horizontal de cada frase prolongada retilineamente da página da esquerda à da direita para, só ao fim desta, retornar ao princípio da esquerda. Quando, ao lê-las, nos habituamos a tal conduta, tentando prosseguir-la automatizadamente nas páginas seguintes, somos obrigados a nos desautomatizar, pois só nas duas últimas retorna a leitura da frase atravessadora das páginas abertas, enquanto que, ao longo do plano intermediário do livro, ou seja, desde a terceira página até a antepenúltima, o sentido da frase se estabelece em apenas uma página, página a página.

*Talvez, Roland*, porque o “criar – em roland Barthes” não é apenas um criar em Roland Barthes; ele se dá em Roland, em Roberto, em Friedrich, em Clarice, em Sigmund... O “talvez” remete o leitor, infinitamente, a mais um, + 1, + 1, + 1... Talvez, R., talvez, F., talvez, C., talvez, S., talvez, R., talvez... Roberto e Roland, cada um reelaborando o outro na diferença da criação.

No livro, se fala do criar na mesma medida em que criar, no livro, fala. Talvez, em Roland. Talvez, em Roberto, que escreve um *Barthes em teclas* de máquina de escrever ou de computador; nele, o dito é o que se tem de bater repetidamente nas mesmas teclas, desde que as “notações”, de teoria da arte, sem querer se estabelecer fixamente, soem musicais, poéticas, flexíveis, deslizantes, em busca de múltiplos futuros. Em Barthes ou em Corrêa dos Santos, as teorias, sempre plurais e criativas, modificadas por notações que constantemente as lançam em devires, nascem, como escreve em “Barthes, a força da brandura”, no livro *Modos de saber, modos de adoecer*, “quase de um nada; são percepções sutis que se enformam subitamente, que assumem sua força, sem que intervenha nenhum conceito duro e prévio; apenas lampejos”.

A cada início de página, a cada princípio de frase, a musa poética do texto, a música do livro, requer, monótona ou monocordicamente, uma repetição: “criar – em roland Barthes”... “criar – em roland Barthes”, “criar – em roland Barthes”, “criar – em roland Barthes”. Sabendo que o “criar – em roland barthes” é um criar talvez Roland Barthes em teclas, recriando-o, o que se cria é a criação mesma. Deixar a criação ser criada para, a todo instante, se desdobrar. A escrita ensolarada adverte que o dourado ensolarado da letra leva a teoria ou a crítica a recusar qualquer espécie de autossombreamento em relação àquele a partir de quem se fala. De Roland a Roberto, e de Roberto a Roland, tudo é sol, tudo quer iluminar, tudo quer se impor. Em busca da fluência afirmativa da renovação de um afeto cada vez melhor, de uma escrita cada vez melhor, um livro da vida em seu êxtase, jogando para longe o peso do pré-estabelecido. Nem origens nem teleologias; pulsões do agora expandindo e intensificando o corriqueiro habitual.

Chegará o tempo de ler outro volume do livro – não um segundo, mas simplesmente outro; por enquanto, ele se mantém, tal qual o aqui trabalhado quando recebido, inteiramente embrulhado. Desembrulhá-lo é perder o lacre, não mais o poder abrir, perder o momento passageiro, fortemente erótico, da abertura, que, de modo diferente, se preservará num texto sempre por se abrir. Como o momento do primeiro beijo na beleza, dá-lo, saber que será dado, mas estender ao máximo o movimento dos rostos se aproximando, delongando ao extremo a experiência, aproveitando a eternidade dos poucos segundos que passam e só retornarão diferenciadamente. Neste momento, antes de abrir um outro volume para ver do que trata, penso: um livro fechado, um aberto: eis o livro, único e duplo, duplo e triplo, triplo e quádruplo, em sua força maior. Sim, não abrirei o outro volume.

O livro seguinte vem a público – mesmo que de modo restrito – um ano depois. Em 2006, Roberto Corrêa dos Santos publica *Primeiras convulsões; últimas notas sobre o grande vidro*, que parece completar a quadrilogia (se levarmos em conta o *Luiza Neto Jorge; códigos de movimento*, com extensões bem maiores e mais artesanais do que os três seguintes) ou a trilogia (não levando em conta o livro recém-mencionado) dos livros horizontais, todos praticamente com o mesmo tamanho e formato, ainda que com intervenções plásticas e visuais diferentes. Além disso, os quatro livros anteriores dessa fase, ainda que, como visto, de maneira extremamente peculiar, partem de um diálogo com algum escritor específico (Clarice Lispector, Luiza Neto Jorge, Caio Fernando Abreu e Roland Barthes): sem a menção a qualquer escritor enquanto tema principal do livro, este, de 2006, numa indiscernibilidade exemplar entre o teórico e o poético, não se refere a ninguém, a não ser em uma ou outra frase dispersa. Nesse sentido (e em outros também), ele se encaixa no mesmo projeto que engloba o livro seguinte, *Zeugma*, de 2008.

Enquanto, em desdobramento dos constantes envelopes a guardarem seus livros, *Talvez Roland Barthes em teclas* era um volume que vinha envolvido em um papel manteiga semitransparente fechado com lacre vermelho tal qual elaborado por Lucenne Cruz, *Primeiras convulsões* tem por primeira peculiaridade a belíssima “sobrepele”, em aço galvanizado, criada pela mesma Lucenne Cruz para apenas 25 exemplares da pequena tiragem. Também chamado de “elmo” ou de “armadura” e, portanto, entendido como artefato de guerra, o revestimento, duplicando a forma do livro de papel branco com margens e espaços entre as linhas a ressaltarem ainda mais o branco do papel do livro (da pele), fechado exclusivamente por sua lombada, resguarda, em seu oco, com as aberturas laterais e a frontal, o livro de papel: ele é, de fato, uma proteção ao livro de papel que, encaixando-se em seu interior, fica ali resguardado. Requisitando a ação do leitor ou um leitor que se coloque de antemão ativo, é preciso retirar o livro dali de dentro com jeito e atenção, afastar sua sobrepele, sua armadura, seu capacete, para lê-lo; sem esse gesto, ele permanece inteiramente inacessível (nada garante, entretanto, que, com ele, o leitor terá acesso direto ao livro). Se, dada a fragilidade do papel da escrita em nosso tempo, se, sobretudo, dado o risco que corre um texto fragmentado e amplamente indeterminado como esse, que parece requisitar constantemente imensos cuidados, se a sobrepele, elmo ou armadura, com suas rígidas quinas de aço, pode ferir outras peles, é porque ela traz consigo a possibilidade de se transformar em lança, defendendo o livro de qualquer ataque que possa ser desferido contra ele ou de qualquer tentativa de leitu-

ra desatenta, rápida e inconsequente. O fato de o livro poder ser chamado de pele evidencia o que desde sempre está presente nos textos de Roberto Corrêa dos Santos: a escrita é corpo; se não mais de quem escreve, corpo resultante da perda transformadora do de quem escreve para o corpo afetivo e pensativo do texto que, [ganhando autonomia], conquista possibilidades de novos afetos e pensamentos abertos o suficiente para gerarem outros afetos e pensamentos em seus leitores. Há um imperativo que demanda dar “carne aos papéis”. Como pode ser lido em *Que extravios de naturezas constituem um livro de artista?* (*Concinnitas*, revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 10, volume 2, número 15, dezembro de 2009, p. 32-41), também para Lucenne Cruz, os livros, entendidos enquanto “corpos textuais”, levam-na a pensar seu trabalho como “o fabrico de objetos textuais instaurando outras concepções de corporeidades e grafias, outro lugar da escrita e da inscrição do corpo (estrutura móvel reescrita a cada leitura). E o que vem a ser um livro de artista? Um projeto que excede a forma dando à narrativa o aporte de uma ação plástica e autoral”. Atuando conjuntamente para dar à escrita o “aporte a uma ação plástica e autoral” e ultrapassando a primazia exclusiva do texto, pele e sobrepele, sendo a segunda composta especificamente para a primeira, também são independentes: do mesmo modo que o volume em papel, de Roberto Corrêa dos Santos, está devidamente registrado como livro seu, a sobrepele está registrada autonomamente, como livro de artista, em nome de Lucenne Cruz<sup>4</sup>.

Tal caráter visual, plástico e tridimensional que o(s) caracteriza(m) enquanto livro(s) de artista dá a perceber que esses livros finais trazem em si o desejo de superarem seus limites, extrapolar-se, lançarem-se cada vez mais ao espaço, como se colocassem-se simultaneamente em si e fora de si, ou, de maneira mais acentuada, como se colocassem-se demasiadamente em si e demasiadamente fora de si ou, ainda de maneira mais precisa, como se, em si e fora de si, colocassem-se, sobretudo, exatamente no abismo existente entre si e fora de si, com forças de expansão e contensão agindo entre si. O livro quer se ampliar e, uma vez ampliado, ele demanda um retorno ao pequeno do livro, que volta a ter um impulso de ampliação... Dessa maneira, é preciso assinalar que, além de fazer referência explícita a Duchamp, a obra *Últimas notas sobre o grande vidro* saiu, de fato, do objeto livro para uma possibilidade de seus desdobramentos se colocar numa cai-

<sup>4</sup> Vale ressaltar que Lucenne Cruz foi orientanda de mestrado de Roberto Corrêa dos Santos no Instituto de Arte da UERJ, tendo defendido, em 2009, a Dissertação *Transversais contemporâneas em livros de artista*.

xa branca retangular, horizontal como o livro, mas em dimensões enormes, com a frente envidraçada de mais ou menos 1,20m X 12m (literalmente, “o grande vidro”), inaugurando, no dia sete de agosto de 2010, o espaço Poesia visual do Centro Cultural da Oi Futuro, em Ipanema, no Rio de Janeiro, sob a curadoria de Alberto Saraiva. O que no livro, em aço galvanizado, era o outro livro que lhe ajudava a se compor como o par requisitado para atuarem juntos, ou seja, a “sobrepele”, indo para o fundo da caixa em um revestimento plano de placas de vinil adesivo prateado, se transforma no que poderia ser chamado de subpele. Prateada e espelhada, a subpele reflete quem a vê e olha a obra, bem como tudo o que está em frente a ela. Do mesmo modo que, de alguma maneira, na poética em questão, obra e leitor são o mesmo enquanto lugar da criação, no “grande vidro”, obra e espectador se encontram, com este se posicionando dentro daquela na imagem refletida, o que os torna a um só tempo indistinguíveis e separados. Espalhadas irregularmente sobre a subpele e formando com ela o corpo da obra, a pele de letras, palavras e frases de tamanhos distintos e cores diferentes de vinil recorte. Dada a fragmentação e ainda que com tamanhos diversos de letras, sabemos haver frases, legíveis enquanto tais, pois cada uma delas tem uma cor que lhe dá unidade. Não importa que, por sugestão do artista, a escolha das frases tenha sido do curador; ainda assim, quaisquer que sejam suas seleções, as “notas” são extraídas do livro de maneira aleatória (são essas como bem poderiam ser quaisquer outras). Tão aleatória, é preciso frisar, quanto as próprias frases e suas conexões no interior do livro. Filosóficas, poéticas, místicas, eróticas, banais, existenciais, sobre o ofício de escrever, há frases de todos os tipos: “o real derrubar”, “o besouro: um hipopótamo reduzido à sua identidade”, “virgem centro do sagrado”, “os issus do sagrado”, “isto entre as pernas”, “não se escreve quando se escreve”, “já morri em Veneza”, “obedecer o norte dos pés”, “tão penetrável poros”, “não se esqueçam dos enjos”, “é bom lambar o próprio braço”, “curve a persiana”, “eram olhos de cimento”, “pulsa o comum”, “a violência do número”, “ela construía abrigos”, “procure nos corpos o ponto da graça”... Das caixas de som escondidas por uma tela amarela dentro das laterais internas verticais da caixa ou do “grande vidro”, incessante e intermitentemente, saem ruídos de vidros sendo quebrados, enquanto que ao chão o público pisa em letras, palavras, fragmentos de frases com cores, tipos e tamanhos diferenciados que, às vezes, rompem o formato retangular que as enquadra em diagramação irregular.

Talvez por virem de alguém habituado ao campo das artes visuais e de fora do meio acadêmico teórico-literário, as palavras da apresentação do

curador Alberto Saraiva, colocadas ao lado da obra, lhe permitem privilegiar o que, tratando-se de Roberto Corrêa dos Santos, é habitualmente menos destacado: o fato de ele ser poeta. Em decorrência de seu percurso acadêmico, Roberto é muito mais conhecido enquanto professor, crítico e teórico do que como poeta e performer. O curador oferece uma leitura singular da obra enquanto poema, agora envidraçado, visual, levando-o a dizer, por exemplo, que ali se trata de “o potencial permanente da poesia brasileira, expandido em seu fazer contemporâneo”. Referindo-se nessa passagem, tal como me parece, implicitamente à poesia concreta e às várias ações visuais que dela decorreram, a apresentação de Saraiva merece ser lida em sua totalidade: “Roberto Corrêa dos Santos é poeta. Publicou diversos livros relacionados à teoria da literatura, à semiologia, à crítica literária bem como à crítica de arte. Atualmente, vem elaborando estudos sobre teoria da arte e diversas obras entendidas no campo das artes visuais como livros de artista. Sua poesia é um istmo que ecoa entre o livro e o espaço físico. Onde o texto solicita o espaço, o livro torna-se objeto; onde o objeto solicita o texto, o espaço torna-se livro. Trata-se de uma obra que nos ajuda a entender que poesia visual é um equivalente da poesia, em verso ou prosa, que se opera para além do olho: abrange todo o corpo e o exterior. Nesse sentido, sua participação neste projeto é fundamental, porque nos apresenta em termos absolutos o potencial permanente da poesia brasileira, expandido em seu fazer contemporâneo. *Últimas Notas sobre o grande vidro* é desdobramento de um grande poema seu, na forma de livro, em referência a Duchamp e ao seu ‘Grande vidro ou A noiva despida por seus celibatários, mesmo’, obra que tem sensibilizado grandes artistas a estabelecer um diálogo com Duchamp, caso de Octavio Paz. Roberto também se impôs esse desafio. Eis aqui o seu Grande vidro”.

Retornando à pele do livro, talvez se possa dizer que o conceito de traço das *Últimas notas sobre o grande vidro*, absorvido em certo momento pelo de linha que o transformou, está implicitamente de volta, mas metamorfoseado e misturado ao outro. Desde *Imaginação e traço*, este termo se faz presente nos livros de Roberto Corrêa dos Santos de vários modos, significando o aspecto material de uma obra, ou seja, aquilo que se é capaz de traçar para que o traçado se constitua o corpo do texto (ou das imagens visuais). Acontece que, também para o escritor em questão, o corpo do texto é barrado, fendido, fazendo com que a plasticidade do traço enquanto risco ajude a produzir a visualização do intervalo tensivo – jamais apaziguado – entre significado e significante, o que o leva a consecutivamente traçar um traço sobre outro traço e sobre outro e sobre outro, a escrever uma palavra, sem-

pre barrada em seu traço, sobre outra e sobre outra e sobre outra, indefinidamente, num procedimento, em seu modo de dizer, “esquizográfico”, como mencionado. No texto intitulado “Não obra: o leitor, um abismo; literatura e crítica literária na obra de Roberto Corrêa dos Santos”, em que faz uma genealogia da questão do “traço” no referido pensamento e aponta seus desdobramentos teóricos e materiais, Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa afirma que o respectivo conceito é uma “espécie de intermediário entre o texto e seu não escrever, o sentido e o não sentido”. Roberto Corrêa dos Santos também chama de “trauma”, “bons traumas” que “faz[em] mover”, “nutrem” e “enriquecem”, essa intermediação entre a atualização e sua potência, entre a potência e a impotência, entre a escrita e a sua ausência, entre o sentido e sua carência: a rasura intrínseca ao texto que o obriga a, de seu desencontro consigo mesmo, requerer um silêncio permanente de quem fura “uma onda de vácuos” ou outro texto também desencontrado de si e tão rasurado quanto o anterior, provocando um cruzamento infinito de traços, uma “teia de frases”.

Trazendo consigo, ainda que implicitamente, o traço, o trauma comparece logo no começo da segunda página de *Primeiras convulsões*: “Na hora inevitável, rastrear a força dos traumas”. Apesar de o vínculo com as três frases seguintes não ser claro nem, muito menos, obrigatório nesse livro altamente fragmentário em que as desconexões predominam com larga vantagem sobre as conexões (diria mesmo que aquelas prevalecem quase com exclusividade sobre estas), um exercício de articular o possivelmente inarticulado pode ser útil. Eis a sequência, ainda que, como tudo o mais nesse escrito, pela ideia mesma do livro, responsabilmente interruptiva: “Na hora inevitável, rastrear a força dos traumas || Arte somente para quem conquista e percebe o ter entrado na toca || As primeiras palavras, o mais alhures, o mal-estar crescendo || O teatro está pronto, o ar seco: agora entra ||”. Sendo o trauma, como anunciado, a dupla inserção concomitante dos inseparáveis positivo e negativo, a arte, enquanto traço capaz de manter e evidenciar a dinâmica do duplo fendido, se entrega apenas para quem acolhe um buraco que não se pode enjeitar nem se identificar plenamente com ele; entrar nele é, de alguma maneira, ainda estar do seu lado de fora e sair dele é, de modo recíproco, ainda estar em seu lado de dentro. A cisão desse inconciliável incapaz de formar uma unidade pacificadora faz com que o escrito se dê desde a “toca”, mas ela mesma é o inacessível a todo escrever e o que o torna de antemão inacessível. Escrever desde a “toca” faz com que as palavras sejam escritas sempre pela primeira vez, irreproduzíveis, ao modo convulsivo, balbuciante, e, mesmo que escritas por quem entrou na “toca”, são, dela,

um outro lugar, assim como, para elas, a “toca” também se coloca como um outro lugar. Fazendo mover, nutrindo e enriquecendo, o mal-estar necessário dessa fissura traumática instaura a arte, que só se entrega ao espectador que consiga entender que nela, como na mesma página da passagem anteriormente citada, “as barreiras [vão] guiando os passos”. De acordo com a mesma página do livro, perceber a barreira é o primeiro passo para adentrar o teatro da arte, mas também o pressuposto para se entrar na sala de aula (no ensino, tão presente no livro) e na clínica. Arte, ensino e clínica, mais uma importante encruzilhada para Roberto Corrêa dos Santos, a compreender que as “revelações afrouxam a vida”. Se não tiverem “o bom gosto do para além e do para aquém do pensado”, quando se ultrapassa o meramente discursivo, as revelações “afrouxam” a vida, no sentido de tornarem a vida fraca, mas se as revelações preservarem em si “o bom gosto do para além e do para aquém do pensado”, quando se ultrapassa o meramente discursivo, as revelações “afrouxam” a vida no sentido de tornarem a vida mais despertada, mais respirável, mais livre. De um feminino indeterminado, é dito: “Zonza por acreditar em demasia no verbal”.

Ingressar no livro é aceitar o traço traumático colocado pelo escritor desde a abertura da linha inicial de *Pimeiras convulsões*, desde as “primeiras palavras”: “Experiências não se registram || Experiências não se relatam || A virulência, a insubordinação, o descontrole que constituem o cerne das experiências impedem ||”. Escreve-se, portanto, desde o que, no traço traumático, se constitui como o “não ocorrido”, com o qual o escritor (e consequentemente o leitor) estabelece(m) um “largo erotismo”. Dando uma dimensão visual ao trauma presente nas palavras, o traço se coloca, inclusive, enquanto símbolo gráfico, repetidamente, ao fim de cada frase, através do risco duplo: “||”. Tal procedimento, que, como visto, está presente de diversos modos na última fase da respectiva obra, perde sua necessidade de visualização gráfica no livro seguinte, *Zeugma*. Não porque o traço traumático foi nele abandonado, mas, pelo contrário, porque se tornou tão inerente a essa poética que sua evidência pode se dar ou não, pode ou não ganhar explicitação, já que seu efeito está assegurado na composição mesma do texto, inclusive quando não se grafa o traço: nesse livro, “há rasgos ali sem que estivessem ainda visíveis”. Mais do que assegurado, o traço traumático é levado então a um extremo que, pela radicalidade de seu modo de realização, *Zeugma* beira a ilegibilidade, demandando, como também se faz constante nessa escrita, novas aprendizagens de modalidades de leitura. A própria palavra que o intitula se refere a um tipo de elipse que suprime, em orações

subsequentes, uma palavra anteriormente dada [para dar um exemplo, poderia dizer: fomos ao cinema, eu, (fui ao cinema) para assistir *Tudo sobre minha mãe*, ele, (foi ao cinema) para ver *No tempo das diligências*]. Em Roberto Corrêa dos Santos, o termo não entra para realizar com exatidão nas frases o que a figura de linguagem está propondo, mas para, teórica ou psicanalítica ou filosoficamente, flagrar o lugar da supressão, da falta, da carência, do traço traumático na composição, trazendo mesmo o que lhe é mais importante – tal ausência, que, nem antes nem depois, será preenchida – para o título de um livro. Instaurar a falta onde havia a presença, trazer a presença à tona pela falta que não a deixa se solidificar, repetir a presença com a ausência que não a deixa petrificar, dar evidência ao que se faz a um só tempo indeterminadamente presente e ausente, articulado e desarticulado, parece ser alguns dos sentidos que seria possível atribuir à zeugma. Como confirma o primeiro subtítulo, *Livro dos rastros*, a presença do escrito é um vestígio deixado pela ausência ou pelo traço traumático invisível que a quer manifestar em toda e qualquer frase. Monta-se para desmontar; usa-se o verso – ou nem mais o verso, a linha fragmentária – para, na “justiça poética”, descarrilar; coloca-se frases “que chegavam como relâmpago” apenas para elas, com o instante, se apagarem. Escreve-se “o livro borrado” para se ser “o nome invisível”; escreve-se e “de fato: nada ocorre”; escreve-se e quando “perguntara se era só isso : sim era só isso sim era só isso: o nada”; escreve-se, mas “tudo aqui se protocola dos arranjos vazios”; escreve-se, falando-se de coisas, ainda que para “falar de coisas até escapar das coisas”. Se Alberto Saraiva lê com pertinência *Primeiras convulsões* como um poema, trata-se certamente, como, sobretudo, todas obras a partir da virada dos anos 1990 para os 2000, de um “quase poema – poema expandido”, de um poema teórico, de uma teoria poética, que contém “fluidas imagens” e o “conceito experimentante”, dando uma nova configuração rítmica e espacial às “notas”, que, experimentais como as proposições livres, vão conquistando suas modalidades flexíveis de uma maneira inteiramente órfã no Brasil.

Contrariamente à sensação de coesão textual que a leitura das passagens acima de *Primeiras convulsões* pode ter gerado, é preciso mostrar que uma das grandes peculiaridades do texto (como se dá igualmente com o livro seguinte) é sua incoesão voluntária, que leva as frases a, dispersivas e descontínuas, barradas constantemente pelo duplo traço que as antecede e sucede, ficarem flutuando umas por sobre as outras sem uma unidade que as obrigue a uma leitura linear. A coesão possível que alguns poucos blocos de “notas” parecem formar dura pouco, assumindo brevemente seu caráter

disjuntivo que, embaralhando-as, “desorganiza as representações”, cortando e recortando o narrativo com “sons quebradiços” até anulá-lo. Não havendo um todo orgânico capaz de submeter as células frasais à sua lógica totalizadora, a coesão virtual de um ou outro suposto agrupamento eleito eclode apenas para imediatamente se dissipar, do mesmo modo que o sentido eclode apenas para retornar imediatamente ao não sentido. Tal qual a exposição no projeto Poesia Visual indica, suas frases podem, certamente, ganhar outras ordenações sem nenhum prejuízo para o livro (nem para o novo arranjo), cuja mobilidade interna é facilmente perceptível. Alterando nossos mecanismos habituais e convencionais de leitura de um texto poético e, ainda mais, de um texto teórico, tais invenções flexibilizadoras da lida com o arcabouço que dá sustentação à escrita se mostram no novo arranjo que “o grande vidro” da exposição propõe, inteiramente diferenciado do livro: do livro ao vidro ou à caixa, na repetição das frases, o que se repete é, sobretudo, a desarticulação entre elas que, existente no livro ele mesmo, permite um novo modo de suas apresentações, mostrando que o foco de interesse maior está colocado na abertura a privilegiar não uma forma fixa e engessada da organização textual, mas uma retomada constante do texto entendido, desde seu espaço de respiração, como convite a novas justaposições e colagens fragmentárias. Há um certo método da escrita por distração que elide os vínculos, permitindo uma nova combinação igualmente distraída. Isso não se dá, obviamente, por uma falta de técnica ou método da escrita, mas pela superação mesma da técnica e do método, levando o criador desses livros de artista, que trazem em si seus próprios desmontes, falar, antes, simplesmente, em “atecnias” ou, desdobrando o termo, poderia dizer, em uma ametodologia.

Inúmeras passagens, tomadas ao acaso, poderiam ser mostradas como exemplos do que está sendo dito: “Ela construía abrigos || Os empreendedores da vida gastam || Dormir sem querer recuperar-se || (Glorificação para quê?) ||”. Qual a diferença dessa sequência interruptiva de qualquer outra que, com essas mesmas frases, poderia ser feita? Não há nenhum nexos causal que obrigue a primeira vir antes da segunda, esta antes da terceira e esta antes da quarta. Redistribuindo-as, elas continuariam tão aleatórias quanto já se mostram. Além do mais, a indeterminação é completa, e um sentido único ou mesmo duplo ou triplo não pode ser feito. “Ela construía abrigos”: “ela” quem?, de que “abrigos” se trata?, para quem são esses “abrigos”?, são “abrigos” materiais ou ela ofertava afetos?, ela “construía” no sentido de colocar a mão na massa ou no de mandar construir?, por que ela “construía”

e não constrói mais?, será que ela ainda constrói abrigos?... Não sabemos de nada, nada nos é oferecido, nenhum sentido está claramente determinado; de nada adiante procurar explicações em outras passagens do livro ou da obra de Roberto Corrêa dos Santos. A sensação é a de que estamos passando ao lado de pessoas que conversam e escutamos apenas uma frase do que está sendo dito, enquanto todo contexto nos falta. Com sujeito, verbo e predicado, a frase é inteiramente apta ao senso-comum, mas a falta de sua ambientação a carcome por todos os lados. Entre a primeira e segunda frase, o único nexos que se mantém é o vínculo entre a construção e o empreendimento, mas e quanto ao resto? Antes, o sujeito era feminino, agora, masculino e plural; antes, eram os abrigos o construído, agora, o empreendimento diz respeito à vida; os empreendedores da vida gastam dinheiro ou o quê?, qual o sentido desse gastar?; o que tem a ver dormir e recuperar-se ou dormir e nem querer se recuperar com tudo isso?; por que a glorificação entra em cena? Lemos a passagem, mas mais como quem não a vê ou não a entende, sendo, por nos sentirmos colocados tão próximos de pedaços de sua superfície sem fundo, impossível decodificá-la, interpretá-la. O que seria fundamental para nossa compreensão é quase que integralmente subtraído, tornando as frases completamente esburacadas, ruínas sem que jamais tenha havido algo a completar o aspecto fragmentário. Algo que nunca esteve ali parece ter sido retirado às escondidas. Como escreve Marjorie Perloff em *The poetics of indeterminacy*, “seu valor é antes composicional do que referencial e o foco se transfere do significado para o jogo dos significantes” ou, mais próximo à poética em questão, para o jogo composicional que faz aparecer o intervalo traumático do traço que cinde o significante e o significado proibindo certezas e imobilidades. O que ocorre com o bloco seguinte ou com praticamente qualquer outro bloco que se quisesse extrair não é diferente, não se fazendo necessário, por tão evidente, o mínimo exercício para mostrar as indeterminações, indecidibilidades e fragmentações de tais frases: “Nesta sala disseram: somos felizes || Cataram, uma a uma, as belezas || Havia risco || Sua vez || Por insensibilidade estremeceremos || A forma já não embriaga || Mantenha-se assim e não dará tempo || Esteio, processo, similitude || Doce demais resultou o esforço || Os elementos foram recombina-dos em sítios || (A língua, o literário, o filme, e tal) || Tome o uísque: ela não veio ||”.

Em adição a isso, inúmeras frases do livro estão incompletas, travando sua musicalidade e impedindo a continuidade das significações habituais tão comum nos discursos que se querem coerentes, como se algo que nunca

tivesse estado ali fosse, paradoxalmente, removido do lugar em que jamais esteve: “|| Contudo ||”, “|| Se houvesse tempo ||”, “|| Por conta de ||”, “|| Transmutar-se em ||”, “|| (A magnitude de) ||”, “|| Acho que ||” ... Frases banais e isoladas, como, entre outras, “|| Esbarra-se na jarra || Derramou-se na mesa a água ||”, “|| Que desperdício ser feliz ||”, “|| Psiu ||”, “|| Curve a persiana ||”, “|| Os banhos com sabonete cítrico ||”, “|| Que lindo peso de papel ||”, “|| Telefonaram errado oitenta mil vezes”, “|| É bom lamber o próprio braço ||”, parecem existir para incitar os “compartilhamentos do vulgar” onde “Pulsa o comum”, num texto com expressões latinas, personagens míticos gregos, frases de sabedoria e referências literárias ou filosóficas, como “|| (Sintético e analítico a um só tempo?) ||”, “|| O raio que vai do banal ao solene exige, para ser desenhado, paciência, velocidade, alegria ||”, “|| A imaginação modelada pelo empírico ||”, “|| A história daquela língua antes de Chaucer ||”, “|| Não existe o eu de que falávamos e tampouco o ele ||”, “|| Agir na imobilidade absoluta ||”, “|| Artes não discursivas para o fabrico da vida ||”, “|| Aquilo manifesta-se desde a ausência ||”, “|| A verdade única sereniza ||”, “|| (Desejava Hamlet o não lembrar?) ||”, “|| A Tirésias importa a jornada ||”...

Ainda que para o desmembrar retornando ao texto conforme foi escrito, o sentido de um começo articulado foi aqui inventado para *Primeiras convulsões*. Isso não quer dizer, entretanto, que, num livro com frases altamente fortuitas, o começo, tal qual existe, seja obrigatório. Podendo iniciar com qualquer frase presente no livro – diria mesmo que com qualquer frase, inclusive, ausente dele –, um texto como esse não tem começo. Ou então ele começa a cada instante, no espasmo de cada “nota” qualquer que se inicia. Mas aí também ele finda, para começar de novo. Sem dúvida, trata-se de uma escrita convulsiva, ao modo provisório das “notas”, dos bilhetes, dos esboços, dos apontamentos, dos rascunhos que, não esperando nenhum futuro além de si definitivo, estão ali para serem riscados, tachados, borrados, trocados por outras “notas” tão provisórias quanto as anteriores. Desdobramentos radicalizadores das proposições livres que nelas se metamorfoseiam, as “notas” são meras sugestões a insinuarem o intervalo aberto, abissal, do traço traumático sob o signo do qual, evanescentes, elas nascem. Se o subtítulo do livro acena para o fato de serem “últimas notas”, que ninguém se engane com a crença de Roberto Corrêa dos Santos estar querendo dizer as últimas palavras, no sentido de as mais verdadeiras, *Sobre o grande vidro* (nem, claro, sobre o grande vidro da exposição que veio a fazer nem, muito menos, acerca da obra de Duchamp, que tematicamente nem aparece). Longe disso. “Últimas notas” como poderiam ser “primeiras notas” como

poderiam ser “notas intermediárias”, já que nessa escrita começo e fim se fazem conjuntamente a cada convulsão, como pode ser visto, além de por todo o livro, na fragmentação, na incompletude, na indeterminação, no inacabamento, na falta de articulação e, sobretudo, na falta de fim com a qual termina o livro, com suas últimas notas: “|| Acho que || Rock e rock || Teclemos finalmente uma das sete portas de Tebas || O escândalo de reclugar-se || Cabe mais uma ||”. Terminando o livro, “|| Cabe mais uma ||” indica o já tão experimentado por essa poética: que o livro acaba se projetando para fora dele mesmo, para um futuro aberto de infinitas e quaisquer possibilidades, que o livro acaba sem poder acabar, inacabadamente, estendendo-se para. E para. E para.

#### SUPLEMENTO:

#### UMA ESTÉTICA DA DIFUSÃO – O RASGO, O GRITO, O SENTIDO

É preciso encarar um texto como um amigo. Como um amante. Ou como um inimigo. Como aquele que requer uma leitura de seu rosto, de seus olhares, de seus risos, de seus vincos, de seus gritos. Por onde um texto grita? Uma das perguntas determinantes para se chegar à materialidade de uma escrita. Se o grito dissolve o sentido, que, por sua vez, de alguma maneira, resolve o grito, o sentido construído pelo pensamento se mistura a um afeto, sem que um nem outro se solvam nem se resolvam completamente entre si. Neste revolvimento tensivo, em que o sentido encontra uma força sem sentido e esta aquele, se dá o componente maior da escrita, os esbarros que afetam o leitor através de uma “sintaxe do grito”, como querem Deleuze e Guattari, sugerindo “servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe”. Enquanto o sentido atravessa o corpo, os nervos, as entranhas, a boca, a língua, os lábios, tudo que o exala, o carcome, o dita, o silencia... O grito corta o sentido.

Difícil falar de Roberto Corrêa dos Santos sem escutar seus gritos. Quem já o viu em suas performances sabe disso. Quem já ouviu suas cenas gravadas também. Os gritos se disfarçam em constantes repetições de palavras ou frases que rangem em altos volumes, máquinas momentânea e propositalmente emperradas a nos afligir. Em muitos momentos – na grande maioria deles –, o grito não se escamoteia: ele quer sua estridência máxima. O gri-

to grita animalescamente, quase sem nenhum senso. Antes de buscar um sentido para ele, respondendo a um árduo apelo sensorial da voz em seus extremos, nosso corpo se movimenta num franzir de estômago, num arrepio de nervos. Quando encontra o sentido, o grito corrói as palavras por alguns de seus lados, em seus fins, começos, alturas, baixos, meios; ele as abre em fissuras intransponíveis que as deixam dilaceradas, querendo-as incompletas. Uma implementação de resquícios, o grito. Mesmo que revirado pelo avesso, esforçar-se em aceitar que, em seu calor abrasivo, abusivo e absurdo, a arrogância do desmando do sol tem a seca por ação; quem sabe, por algum momento, um filete de água abrande a secura.

Por sua voltagem quase insustentável, também o grito falha; querendo se realizar na superação da captura infundada, ele se rompe por um desejo de sentido que o atravessa. Libertando-se da ameaça, assenhoreando-se minimamente do descontrole, confiantes em suas formas, as palavras transformam o grito, que, de seu fôlego máximo, engasga. A voz quer se tornar linguagem. Concentra-se em ampliar sua força, em fixar o que ela mesma, permitindo-se compor o incomponível em palavras e sintaxes, desde si, pode impor. Quanto de rasgo suporta o sentido? Quanto de rasgo suporta o grito? Rasgo, o que suporta a dupla direção, o trânsito de uma a outra, a encruzilhada destas duas séries (o sentido corroído pelo grito / o grito corroído pelo sentido) atravessando os *Cantos divinos; Queimar – Transitus* em altos e baixos-relevos esculpidos em uma superfície que, como tal, nunca aparece; a planura só existe enquanto o possível de gargantas e cumes. Porque vida, conter tamanhos rasgos: arte. Cantos. Cantar o rasgo pelo qual tudo, queimando, transita.

O grito se faz no limite da fala, onde ela já não pode chegar; a fala se faz no limite do grito, onde ele já não consegue alcançar. “Resta cuspir o enorme silêncio de um grito”, que não se deixa falar. Gritar: cuspir: dois dos gestos mais exclusivamente corporais. Consequência física do desregramento gerado por uma ausência imoderada, o grito que se cospe das vísceras é o silêncio de um não sentido vocalizado. Resta igualmente fazer vazar o que, do enorme silêncio – grito –, quando já não quer nem pode gritar, se deixa falar enquanto criação de um sentido qualquer através do prolongamento do grito em sintaxe. Resta atravessar o silêncio do grito para, a cada vez, compor um mundo. Resta falar. Falar – um resto. Resto de quê, este resquício, esta fala? Resto de um horror maior que faz escorrer palavra e sangue, sintaxe e tambor, frase e guitarra, palavra e urro, sentido e grito, linguagem e voz. Resto da morte (no caso da cena gravada, da morte do filho único), como

uma última ousadia diante da ofuscante força inominável destruidora do mais amado. E de absolutamente tudo. Pela morte, se grita, pelo grito, se fala. Falar o grito (falar a morte?).

Por onde um texto grita? Por onde, por exemplo, grita “Espectros e luz diurna interior”, do livro *Tais superfícies*? Como ler o rosto do texto no exato instante em que, na sintaxe articulada do sentido, ele se desmancha em grito? Lá pelas tantas, está escrito: “Por um segundo de vidência e de controle”. Há uma exclamação embutida nessa frase; ainda mais, há um grito, um berro, um uivo cortando-a. Onde se localiza essa súplica vã ao irremediável? Há um clamor em seu início, uma boca em contorções em seu princípio; exatamente em: “Por um segundo”. A respectiva implorabilidade provém da constatação primeira da cegueira e do descontrole a dominar todo o tempo que passa. No âmbito do incontrolável e do opaco, da desordem e do desmando, o que sempre há precisa de uma trégua mínima, cuja requisição se manifesta na explosão desejante de conter a tirana implosão, transformando-a: “Por um segundo de vidência e de controle”.

A questão do texto, em nome da qual é reivindicado um segundo de vidência e de controle: a morte: e sua relação com a vida, com a escrita, com a literatura, com a crítica, com a teoria. Num dos primeiros vetores que cortam o texto, o que é dito da morte? O que, dela, é possível falar? Que sentido ganha o grito da morte? Enquanto regência soberana, a morte é a obrigação do retorno de tudo o que há para o reino da amorfia, que se dobra em expressões ou palavras tais quais ponto zero, inorgânico, decomposição, degeneração, vazio, ausência de imagens, imperceptível, desgaste, desordem, invisível etc. Pensar um puro reino da amorfia é admitir a morte absoluta. Como encampar o amorfo em uma forma, mesmo nas mais sutis como a escrita ou a fala, se ele deglute tudo o que atravessa ao mesmo tempo em que de tudo escapa? O esforço se direciona para uma maior aproximação ao vazio imperceptível que se retrai na eclosão de toda e qualquer manifestação, buscando, no sumiço dela, misturar-se a ele. Narrar a morte equivale, portanto, a narrar o inenarrável. Enquanto existe palavra ou qualquer imagem da morte, não há morte, enquanto existe a aparência da morte, há apenas seu desaparecimento, afirma o belíssimo “A morte humana”, poema de Hélio Pellegrino, para o qual dizer é sempre um acréscimo, um mais traidor, qualquer que seja, à pura ausência, à morte absoluta, que permanece indizível:

Não há morte nenhuma,  
no tronco da bananeira

devolvido à praia,  
inchado de mar.

Não há morte nenhuma  
no boi esquarterado  
que a noite vela e sonha,  
no açougue em vigília.

A morte é onde falta  
qualquer palavra, entre lábios  
lívidos? Ravina de inominada  
ausência – feita de nada.

Para lidar com essa falta repelidora das palavras, é requerida uma nova tipologia de pensadores: os “tanatólogos”, arautos de uma “nova ciência dos pesos imateriais”. Que conhecimentos se pode criar para a morte? Que linguagens para o silêncio? Que nomes para o inominável? Que sintaxes para o desconexo? Que temporalidade para uma atemporalidade absoluta? Que sentido para o grito? Que imagens para a ausência? Que matérias para o imaterial? Tem-se um segundo vetor para a questão do texto. Se, antes, em nome da morte absoluta, lidar com ela era narrar o absolutamente inenarrável – a tarefa impossível de um silenciar incondicional –, trata-se, agora, de narrar o narrável da morte, seus tempos, seus ritmos, seus lugares, suas cenas, seus templos, suas plásticas, suas marcas, seus teatros, seus efeitos no vivente. Narrar, pelo lado de cá, o perceptível da morte, enxergá-la pelo lado da vida, aprendendo na arte uma possível via de acesso a ela, significa, pelo peso da morte, conquistar o peso da vida, a presença da morte viva. Com a morte sensível se manifestando na podridão, no mau cheiro, na carne estragada, no putrefazer, nos cortes, na virulência inorgânica, em todo fenecimento, bem como, de modo muitas vezes menos evidente, em tudo mais que revela seus movimentos mutatórios (“energia generosa, distributiva, reciclante”), trata-se de uma estética da dissolução, do desmanche, da desagregação, da porosidade, das excrescências...

Inserindo-se no campo das formas, a arte realiza um plano sensório da morte. A morte já não é amorfa, mas se insere no corpo de um sujeito vivo. Ao mesmo tempo em que percurso de aceitação obrigatória da morte, a arte combate-a, suspende-a, dando-lhe o tão ansiado segundo de vidência. Em Roberto Corrêa dos Santos, tanto a literatura quanto a crítica e a teoria,

instaurando momentos estéticos de dissoluções dos limites do corpo, assumem a tarefa paradoxal de ter “a morte por obra”. Da mesma maneira que combater ou suspender a morte – trabalho da literatura – não é recalá-la, mas, antes, obrá-la, gerar seus signos em uma aparência tensiva, fabricar objetos estéticos, por demais sutis, com os quais ela se deixa significar, a tarefa crítica não é, tampouco, iluminar o mais nitidamente possível a escuridão na qual a obra literária emerge. Se fosse isso, o teórico estaria em um segundo plano (mais afastado da experiência da morte) em relação ao escritor literário (mais próximo a ela), mas, tanto este quanto aquele traçam igualmente sua obra enquanto uma zona de difusão que indetermina os limites e determina os ilimitados entre o texto e a morte, entre o corpo e sua dissolução.

Na difusão em que literatura, teoria e crítica se indiscernibilizam, a estética da morte se materializa como uma aprendizagem do morrer. Confrontar-se com a morte em vida através da obra é experimentar a difusão que ela provoca em nosso corpo, em nossa vida, acolhendo a sobreposição da morte alheia na nossa vida pessoal e, com ela, a inscrição daquela nesta grafando nosso modo, vivo, de ser. Trata-se de biografias: da “biografia de uma pulsação”, da “biografia da matéria frágil das coisas”, das biografias do que não se sabe, das biografias das vidas por um fio, pelo fio da morte a se mostrar nas inúmeras vidas. Acatando, na difusão, o que dela é irrestaurável, a morte permite o grito, o sentido, o acesso a eles e, mesmo, a ela, pelo que, dela, pode ser escrito na grafia da vida. Grito e sentido da fome e do horror extraídos dos corpos. Grito e sentido que estabelecem um suplemento, um “tanto”, um “sobre”, um “mais”, uma experimentação do impossível de se reter. Uma escrita, por fim, aquiescente e instigadora do “irremediável”, da “instabilidade”, do “movimento”, do “dinamismo”, da “transformação”, da “alteração da forma”, do “risco”, da “torção”, da “hipertrofia das imagens”... Do corpo, “este *hardware*, e suas falhas (previstas)”.



# apoesia contemporânea

“Os grandes problemas estão na rua”.

(Nietzsche)

“[...] se não começarmos precisamente agora a nos interrogar com toda energia sobre o fundamento do juízo crítico, a ideia de arte, assim como nós a conhecemos, acabará por se desvanecer e nos escorrer por entre os dedos, sem que uma nova ideia possa ocupar satisfatoriamente o seu posto”.

(Giorgio Agamben)

Entre as que conheço, há pelo menos duas fórmulas inultrapassáveis para se compreender a arte (ou a literatura ou a poesia). A primeira provém de Nietzsche, como a única maneira para ele aceitável de se avaliar todas as manifestações artísticas, por mais diversas que possam ser: “foi o ódio à vida ou o excesso de vida que aí se fez criativo”<sup>1</sup>. Ainda que por um único critério, a arte não apenas pode como deve ser avaliada, contrariamente ao que ocorre com vida, que, ao invés de requerer um valor dado por alguma determinação exterior, é a única instância a partir da qual todos os valores são criados. Há um sim em relação à vida, uma afirmação de sua experiência, uma aquiescência inauguradora das possibilidades artísticas ou filosóficas e de qualquer ética que se possa privilegiar. A obra de arte deve desdobrar vida, fazê-la transbordar, tonificá-la, servindo-lhe de combustível. Há de se fazer, pela obra, aparecer o tônus vital de vida, o estímulo real da realidade, tornando a arte “remédio e socorro da vida em crescimento ou em declínio”<sup>2</sup>. O que é vida, porém, não se sabe em geral de modo satisfatório, já que

1 NIETZSCHE, F. *Nietzsche contra Wagner*. Trad. Por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.60.

2 Id. *Ibid.* p.59.

a realidade se apresenta na maior parte das vezes banal, ininteligível quanto a suas potências intensivas, configuradoras e desconfiguradoras. Daí, a importância da arte, para mostrar o que é a favor da vida, para mostrar o que é vida, para mostrar que sem a arte a vida seria um erro<sup>3</sup>.

Em posição harmônica a tal pensamento, a definição de Bernardo Soares: “Toda literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal, na sua realidade direta”<sup>4</sup>. Nessa passagem, há uma inversão daquilo em que habitualmente se costuma pensar: nela, a vida é tomada como irreal, fictícia, enquanto a literatura se transforma num esforço que, pelo seu movimento, dá realidade a vida. Na vida diária dos afazeres, o que se mostra de vida é frequentemente aquilo que é irreal, fictício; no senso-comum do cotidiano, a irrealidade direta do que existe no mundo encobre o que haveria para revelar. Torna-se necessário, então, flagrar uma força a mostrar o desde onde se faz o jogo fictício de irrealização diária, suas potências de ilusão, para, através de uma torção redirecionante, transformar o jogo numa hiper-realização de vida.

Bernardo Soares chama essa força corretiva e redirecionante de “literatura” e Nietzsche, de “arte”, dizendo ser a partir dela que “vida se torna possível e digna de ser vivida”<sup>5</sup>. É a arte que interpreta vida de tal maneira que demarca, mais do que um exercício de aproximação a ela, uma prática privilegiada de mediação com vida, uma prática que, sem ela, vida teria menos possibilidades. Para Nietzsche, é nas forças artísticas que a natureza celebra a reconciliação com o homem, levando a arte a atingir seu desígnio, a mediação com as forças artísticas de vida. Falando desde si mesma, a natureza atravessa o homem e a obra, agora, na encruzilhada, na indiscernibilidade, confundidos. Nesse sentido, fazendo com que a suposta “segunda realidade” não mais se distinga do que seria a suposta “primeira realidade”, as primeiras linhas do segundo tópico de *O nascimento da tragédia* são primorosas: “Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediata-

3 “Sem música a vida seria um erro”. NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Tradução de Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p.14.

4 PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.140.

5 NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. por Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.29.

mente e por via direta”<sup>6</sup>. A imediação com vida não se dá de antemão; para ela, é preciso a arte, a antecipar em sua obra o que, de vida, o senso-comum em geral oculta. A arte é a instância por onde vida se mostra – como ela é. Nessa imeditividade entre arte e vida, a autonomia da arte se mostra questionada e, pode-se dizer, superada, de modo que a manifestação artística já é igualmente a de vida. Nenhuma representação de vida, senão apenas uma apresentação, instauradora: uma imediaticidade conseguida.

Em Nietzsche, se vida não pode se resumir a uma obra de arte específica nem a qualquer outra coisa, a obra já é vida se manifestando imediatamente em uma de suas possibilidades enquanto arte. Nesse plano de imanência entre vida e obra de arte, em que ambas são indiscerníveis, a dinâmica da obra é a da vida configurada, a obra é o real em arrepio. Ainda que existentes, o fora e o exterior não são objetos nem referentes a serem alcançados ou representados, mas o que resta inaudito em todo dizer de vida, o que resta inimaginável em toda imagem de vida, o que resta silenciado em todo som de vida, o que resta inexpresso em toda expressão de vida, o que resta... Em *La boca del testimonio*, Tamara Kamenszain pôde tocar num ponto de maior importância acerca de Nietzsche: “Nietzsche já havia questionado aquele primitivo testemunho dos mártires cristãos que tentaram provar sua verdade mostrando manchas de sangue. ‘O mártir é alguém que grosseiramente crê que a verdade é algo de que ele dispõe’, afirma implacável o filósofo. É que quando o homem deixa de ser o centro do universo, a boca do testemunho já não lhe pertence”<sup>7</sup>.

Ultrapassando as mediações com o vital, dele, o poético e o filosófico já não podem ser separados, a ponto de, em seu último ano de lucidez, com quarenta e quatro anos (ele faz questão de frisar esse dado biográfico), Nietzsche ter escrito um livro, o *Ecce homo*, no qual, em uma versão anterior à publicada, já revelava: “Afinal falo apenas do vivido, não somente do ‘pensado’; a oposição pensamento/vida não existe em mim. Minha ‘teoria’ cresce de minha ‘prática’”<sup>8</sup>. Nesse livro, na superação da bipolaridade pensamento/vida ou teoria/prática, ele vem “dar testemunho”<sup>9</sup> de si, tentando dizer, justamente, “*quem sou*” (“*Ouçam-me! Pois eu sou tal e tal. Sobretudo não*

6 NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. por Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.32.

7 KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio; lo que dice la poesia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007. p.11.

8 NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Tradução de Paulo Cezar Souza. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985. p. 173.

9 Id. Ibid. p. 39.

*me confundam!*”<sup>10</sup>), como pode ser logo flagrado na maioria dos títulos dos capítulos que não tratam de seus livros específicos: “Por que sou tão sábio”, “Por que sou tão inteligente”, “Por que sou um destino”. Trata-se de contar a sua vida (“assim me conto minha vida”<sup>11</sup>), ainda que esta – revelada no próprio devir dos acontecimentos e de suas palavras – seja composta em uma escrita de si em que sua experiência de vida é inteiramente indiscernível do teórico e do poético que o trouxe para nós, tudo inteiramente aberto e permeável nessa modalidade de escrita em que as formas segregadoras foram implodidas, como em muitos de seus livros. O testemunho da experiência de sua vida (“a boca do testemunho [que] já não lhe pertence”) e a apresentação de seus livros enquanto uma mesma obra fazem com que *Ecce homo* não fique em nada a dever a seus livros poético-filosóficos, sendo mais um entre eles.

Na relação entre escrita e vida, o respectivo livro diz de Nietzsche o mesmo que este diz de Zaratustra: “Ele não apenas fala diferente, ele é também diferente”<sup>12</sup>. Mostrar sua diferença, a singularidade de sua existência e o *sui generis* de sua escrita e pensamento é a tarefa de *Ecce homo*, que não deixa de lado, além de observações biográficas sobre seus pais, coisas pequenas, que se tornam, elas mesmas, assuntos fundamentais da vida, rompendo com qualquer antagonismo entre o supostamente grande e o supostamente desimportante: “Perguntarão porque relatei realmente todas essas coisas pequenas e, seguindo o juízo tradicional, indiferentes: estaria com isto prejudicando a mim mesmo, tanto mais se estou destinado a defender grandes tarefas. Resposta: essas pequenas coisas – alimentação, lugar, clima, distração, toda a casuística do egoísmo – são inconceivelmente mais importantes do que tudo o que até agora tomou-se como importante. Nisto exatamente é preciso começar a *reaprender*”<sup>13</sup>. Em tal direção de reaprendizagem, podem ser flagradas passagens desconcertantes (sobretudo para quem afirma que “quem sobre isso esclarece é uma *force majeure*, um destino – ele parte a história da humanidade em duas. Vive-se *antes* dele, vive-se *depois* dele”<sup>14</sup>), como essa, em que a conclusão – ao vincular abruptamente o filosófico com uma experiência das mais cotidianas – é inteiramente inesperada: “O que até agora mais me lisonjeou, é que as velhas vendedoras de frutas não descansam até escolherem para mim o mais doce de suas uvas. *Até esse ponto*

10 Ibid.

11 Ibid. p. 43.

12 Ibid. p. 42.

13 Ibid. p. 77.

14 Ibid. p. 158.

é preciso ser filósofo...”<sup>15</sup>. Tal passagem se torna ainda mais perturbadora se pensarmos que em tal livro Nietzsche passa sua obra em revisão, apresentando-a ao futuro.

Não fosse o caso de que tudo em Nietzsche é prenunciador do que vem, seria de se estranhar que do *Ecce homo* pudesse ser dito o que Florencia Garramuño escreve acerca de uma literatura que, um século após o livro mencionado, quer sair da modernidade e do modelo autônomo através de um “conceito de obra estriado pelo exterior que sugere novas operações e conceitos para entender a literatura e a arte mais contemporâneas”<sup>16</sup>: “Nessa mescla e nessa combinação como procedimentos para uma construção proliferante, a escrita pressiona os limites entre os gêneros e produz textos fortemente híbridos. Trata-se, entretanto, de uma hibridez que não se manifesta apenas na mescla de diferentes modalidades discursivas, mas que chega inclusive a pressionar – de forma muito intensa em alguns casos – os limites da literatura para localizá-la em um campo expandido no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece resultar irrelevante”<sup>17</sup>. A esse “campo expandido”, a crítica argentina também chama de “heteronomia”: “Nessa poética do tato, a poesia já não se postula como cápsula autônoma marcada por um princípio limpo de forma, mas revela uma vulnerabilidade tanto do sujeito quanto do poema face ao mundo. Parece-me que essa vulnerabilidade pode ser pensada como uma heteronomia, já que a poesia se concebe como uma exploração do real na qual esse exterior serve mais do que como referência da poesia, como o objeto mesmo que impõe lógicas amiúde desestabilizadoras e contraditórias tanto da obra quanto de um sujeito que permanece imune ante o desafio do mundo”. E, um pouco depois: “Nesta indistinção entre língua poética e mundo essa poesia dos sentidos estabelece alguns percursos para se pesquisar essa heteronomia da estética para a qual obras e práticas propõem-se mais como explorações do real do que como discursos autônomos ancorados na autoridade de um sujeito. Não se trataria, aparentemente, tão-somente de uma transformação na sensibilidade, mas de uma mutação nos sentidos e usos – *ou modos de usar* – possíveis da arte na sociedade contemporânea”<sup>18</sup>.

15 Ibid. p. 83.

16 GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca; literature y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. p. 28.

17Id. Ibid. p. 26.

18 GARRAMUÑO, Florencia. “O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia”. In: *Subjetividades em devir; estudos de poesia moderna e contemporânea*. Org. Celia Pedrosa, Ida Alves – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 88-89.

Abandonando o formalismo que mantinha a arte, autorreferencial, centrada em sua própria linguagem exclusiva, o último Tzvetan Todorov se coloca igualmente no combate pela possibilidade da arte acima tratada, que, no caso dele, se mostra transitiva para com a vida supostamente fora dela, que a própria arte manifesta de maneira privilegiada lhe dando novas possibilidades de abertura de sentidos. Não parece ser à toa que, em *A literatura em perigo*, ele afirma que “Nós – especialistas, críticos literários, professores – não somos, na maior parte do tempo, mais do que anões sentados em ombros gigantes”<sup>19</sup> e, em outro de seus últimos livros, intitulado em francês *Les aventuriers de l'absolu* e em português, como sugerido por ele mesmo, *A beleza salvará o mundo*, ainda que escrevendo sobre Wilde, Rilke e Tsvetaeva (e, portanto, sobre a literatura ou a partir dela), em nome do romanesco ou do dramático com que caracteriza sua narrativa teórica, busca se afastar da crítica e da teoria literárias para que possa estabelecer uma aproximação à pergunta “como viver?”, que tece a encruzilhada entre literatura e vida: “De modo algum, porém, serão vistas aqui páginas de crítica literária”<sup>20</sup>. Pergunto-me se a ligeira oscilação entre o “na maior parte do tempo” e o “de modo algum” não aponta para a exclusão quase que obrigatória da crítica literária ou do teórico das intensidades maiores da vida, dizendo ainda respeito tanto a um modo preconcebido de crítica e de teoria quanto à preservação do âmbito que ele mesmo quer superar: o da autonomia literária e, consequentemente, da crítica literária. Ao nos direcionarmos a uma ultrapassagem da autonomia literária, parece-me que, além de termos de abrir tanto a literatura quanto a crítica a inúmeras possibilidades muito além das formalistas e das conhecidas, a intensidade maior da literatura não lhe seria mais exclusiva, podendo ser atingida igualmente por modalidades hoje chamadas de críticas ou teóricas.

Em sua conferência *Poderes da poesia*, em evento organizado por Antonio Cicero no Rio de Janeiro, tive a oportunidade de formular algo como esta pergunta a ele, que me respondeu:

Eu gostaria muito que você tivesse razão (rs). Você sabe, nós somos todos autores de ficção. Nós vivemos no meio da ficção. Os seres humanos que nós frequentamos nós os construímos em

19 TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 31.

20 TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo; Wilde, rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2011. p. 20.

nosso espírito com pequenos fragmentos de observações, algumas palavras de que lembramos, algum gesto e, a partir daí, nós fabricamos em nossas cabeças um ser humano inteiro. Às vezes nós nos apaixonamos por essa ficção que nós mesmos criamos. Um dia descobrimos que essa ficção não corresponde bem a essa pessoa, mas não podemos culpar ninguém além de nós mesmos. Isso é verdade para toda nossa existência. Não há um muro de separação entre a verdade e a ficção. Temos necessidade da ficção para construir o que nos ensina a verdade. A verdade contém, certamente, os elementos da história – Napoleão morreu na ilha de Santa Helena, isso não é uma invenção, mas tudo o que rodeia, tudo o que dá sentido a tal fato nós fabricamos por nós mesmos. A vida é uma fabulação. E, deste ponto de vista, para mim, não há uma ruptura que se destaca evidente entre os escritores e os ensaístas. Mas eu prefiro, certamente, ler um romance que ler um livro de filosofia alemã (rs)”<sup>21</sup>.

Afinando-se num primeiro momento com a desejada superação da autonomia da arte ao não separar a verdade da ficção nem os escritores poéticos ou ficcionais dos ensaístas teóricos, ainda é importante para ele preservar uma segregação entre o literário e o crítico ou o teórico ou, no caso, o filosófico. É fato que a manutenção da bipolaridade é colocada na esfera exclusiva do gosto pessoal e dita com um humor simpático para conquistar a cumplicidade do público com suas palavras finais. Mas, talvez, tal ponto cego ao qual ele parece se manter de algum modo preso seja exatamente o motor da política interventiva que vem realizando a favor da mostragem e da divulgação da potência que vem da literatura, dos poderes que vêm da poesia.

Penso numa segunda questão, mais complexa do que a anterior, na medida em que, na superação da autonomia, além de extrapolar as colocações explícitas do pensador búlgaro, demandaria, na suspensão das diferenças facilmente demarcáveis entre literatura e vida, fazendo-as estar num mesmo nível ou numa “zona de flutuação”<sup>22</sup>, uma indecidibilidade não apenas

21 Tanto a formulação da pergunta quanto a resposta podem ser vistas em: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=SUBFH0Px2SQ](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=SUBFH0Px2SQ).

22 No que diz respeito à articulação entre arte e vida, seria interessante registrar a diferença de abordagem, em relação às anteriormente mencionadas de Todorov, Nietzsche e Bernardo Soares, de filmes como, por exemplo, *Close-up* (de Kiarostami) e *Jogo de cena* (de Eduardo

entre o literário e o crítico ou o teórico ou o filosófico, mas também em relação aos outros discursos, inclusive aos muitos que atravessam com frequência o cotidiano. Para ser consequente com o ultrapassamento da autonomia da literatura, seria necessário chegar à “pós-autonomia” como pensada por Josefina Ludmer, que, partindo da lida com a literatura como “lente, máquina, tela, baralho de tarô, veículo e estações para ver algo da fábrica de realidade”<sup>23</sup>, assume igualmente a potencialidade e o real da arte, da poesia e da literatura de algum modo como o encaminhamento dado por Nietzsche, Bernardo Soares e os outros mencionados. A singularidade de Josefina Ludmer, entretanto, é que, ao invés de lidar com o par arte(literatura)-vida, ela pensaria o par literatura(arte)-realidade. Vale lembrar que, em uma entrevista, ela esclarece: “Comecei a pensar numa linha borgeana: que a literatura era mais real que a realidade. Ao ler, o que se conta é o real. A ideia de especulação – o gênero especulativo, que imagina realidades, como a ficção científica – me apareceu junto com a ideia de literatura como realidade”<sup>24</sup>. Como os pensadores abordados, a teórica argentina parte, portanto, desse “mais real que a realidade” para chegar à realidade, tornando arte e realidade, como eles, indiscerníveis.

A preposição do termo “pós-autonomia” (que, antecedendo-o, dialoga explicitamente com o conceito de “heteronomia” da amiga Florencia Garramuño) não quer indicar uma superação final que, instaurando o isolamento de um novo tempo, acabaria de vez com as realizações que compreendem a literatura e a arte em suas autonomias; não se deixando apreender nos registros binários, o “pós” prepositivo demanda uma nova possibilidade na esfera do cotidiano e da criação que vem frisar uma dinâmica de superposição sincrônica em que o autonômico e seu pós, ao invés de cada um aniquilar sua alteridade, deixam suas camadas visíveis em transparências atuantes, como em uma aquarela anônima e pública em que as superposições das imagens diacrônicas, mantendo-se ambivalentes, borram a cronologia e a obrigatoriedade da existência de apenas um dos planos. O tempo está apto a fazer convergir as variações históricas para a diferença de um agora acolhedor das mais distintas temporalidades que se apresentam em mobilidades de constelações, séries, redes e superposições que se agregam e desagregam,

Coutinho), em que os limites entre o documentário e o ficcional estão inteiramente suspensos. O conceito entre aspas é de Josefina Ludmer em *Corpo delicto; um manual*. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 14.

23 LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina; una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. p. 12.

24 LUDMER, Josefina. La crítica pura me aburre. Entrevista a Patricia Somozo, publicada em 29 de outubro de 2010, no jornal La Nacion. Lida no blog de Josefina Ludmer, no dia 23 de outubro de 2011 (<http://josefinaludmer.wordpress.com/>).

possibilitadoras de outras leituras do passado e do presente.

Em seu livro *Aquí América Latina*, partindo da “especulação” enquanto um pensamento em imagem de inspiração benjaminiano, considerada por ela como um “gênero literário”<sup>25</sup> e uma “ficção” (uma ficção literária especulativa que, ampliando os procedimentos críticos, agrega a imaginação e o afetivo ao conceito, criando um bloco indiscernível ou em fusão: imaginativo-conceitual-sensível), a teórica ficcionista estabelece exatamente o que chama de “literaturas pós-autônomas”, criando o conceito de “imaginação pública” para dizer o momento em que certa experiência do que já foi chamado de literatura, em harmonia com outras esferas de seu tempo, alcança a superação do ciclo da autonomia literária aberto por Kant e pela modernidade, encontrando-se em conectividade com os outros discursos. Josefina Ludmer adentra pela literatura para, desguarnecendo as fronteiras, ultrapassá-la, em direção aos territórios da “imaginação pública”, fazendo com que, se, como indicado, “a literatura [é] mais real do que a realidade”, “a ficção muda de estatuto porque abarca a realidade até confundir-se com ela”<sup>26</sup>, para que a vitalidade flagrada nela ou no poético esteja fundida com todo e qualquer acontecimento, com todo e qualquer lugar. Em um dos textos do livro, “Literaturas pós-autônomas”, está escrito: “As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da ‘literatura’, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e ‘real’. Ou seja, entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social (a realidade cotidiana) em que não há ‘índice de realidade’ ou ‘de ficção’ e que constrói o presente. Entrariam na fábrica do presente que é a imaginação pública [...]”<sup>27</sup>. Enquanto o fim da literatura entendida a partir de sua autonomia, a “imaginação pública” seria um processo imanente de “conectividade total” em uma ampla dimensão da linguagem a fundir os diversos usos das línguas enquanto o conjunto das produções imateriais (eletrônica-geográfica-econômica-social-cultural-política-filosófica-religiosa-jurídica-estatal-afetiva-corporal-erótica-de-gênero-e-sexo-cotidianas...), em que a diferença entre ficção e realidade ficaria suspensa na experiência

---

25 *Aquí América Latina; una especulación*. p.10.

26 LUDMER, Josefina. *Notas para literaturas Pós-autônomas*. Tradução Flávia Cera. In: *Sopro panfleto político-cultural*, nº 20, janeiro de 2010. <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>.

27 LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Tradução Flávia Cera. In: *Sopro panfleto político-cultural*, nº 20, janeiro de 2010. <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>.

da “fábrica de realidade” como “realidadeficção”.

Tomando as narrativas dos imigrantes latino-americanos como paradigmáticas e com elas criando os conceitos de “território da nação”, “território da língua” e “império”, é sobretudo na tensão desses dois últimos que seu pensamento nesse momento mais se singulariza ao quebrar o liame entre língua e território nacional. Isso ocorre exatamente porque o imigrante perde seu território nacional sofrendo a cesura entre nação e língua, na qual passa a habitar, fazendo com que a língua – com a nação perdida – seja sua pátria desterritorializada no território da língua (como já queria Bernardo Soares ao afirmar que “minha pátria é a língua portuguesa”<sup>28</sup>), formando uma comunidade transnacional: “O território da língua é um dos centros da fábrica de realidade e um dos instrumentos conceituais para pensar os anos 2000 na América Latina. Ele contém a literatura, mas a transborda. É feito de palavras (ditas, ouvidas, vistas, lidas, recordadas) e de tudo que circula em nosso idioma: rádios, periódicos, revistas, telefones, celulares, internet, *call centers*, locutórios, blogs, chats, livros, traduções, manuais, gramáticas, dicionários, enciclopédias...”<sup>29</sup> e ainda documentos, diários, biografias, autobiografias, testemunhos, cartas, emails, crônicas, reportagens jornalísticas e inúmeras possibilidades que, para além das dicotomias, mesclam o íntimo e o público, o real e o ficcional.

Com todos esses modos do que circula no idioma transterritorializado, é na língua, “campo de opressão sem opressor”, com seus sentidos coercitivamente dados, que se faz o novo processo de subjetivação e de lida com o mundo do imigrante. Ou, ainda pior, campo ou território da língua com opressor, já que o conceito teórico-ficcional de “império” funciona para dar conta da força verticalmente hierárquica das instituições soberanas de controle da língua a querer manter sua hegemonia para além do território nacional numa unidade que se quer a todo custo preservada e domesticada. O uso focado de tal conceito no que diz respeito ao território da língua provém da significação mais expandida a ele atribuída por Michael Hardt e Antonio Negri, ao assinalarem sua hipótese básica de que “a soberania tomou uma nova forma, composta de uma série de organismos nacionais e supranacionais unidos por uma única lógica de regramento. Essa nova forma global de soberania é o que chamamos de Império”<sup>30</sup>, na qual “uma nova inscrição da autoridade e um novo desenho da produção de normas e instrumentos

28 SOARES, Bernardo. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 255.

29 LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina; uma especulati6n*. p. 188.

30 HARDT, Michale et NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. p. xii.

legais de coerção garantem contratos e resolvem conflitos”<sup>31</sup>. No que diz respeito à língua espanhola ou castelhana de interesse de Josefina Ludmer, cujo controle provém da Espanha, instituições como a Real Academia Espanhola, o Instituto Cervantes e a Associação das Academias de Língua Espanhola, unidas a vastas empresas transnacionais do livro que determinam o que deve ser escrito, publicado e lido, tentam cumprir o objetivo de reger o uso da língua de modo a se apoderar do indivíduo até, esvaziando-o de sua singularidade, imperializá-lo até onde for possível. O que o “império” deseja com o seu biopoder é, no anulamento do desejo de construção de singularidades, levar o indivíduo a identificar-se com o “império”, a submissão máxima do indivíduo ao “império” que tende a apagar os valores particulares e os desejos singulares em nome de um universal absoluto formado pelas estratégias favoráveis à manutenção disciplinar, tendo a preservação do controle da língua – e do que disso é decorrente – como um dos focos principais de sua biopolítica, de sua regulamentação e produção da vida social. Como mostra do controle institucional da língua, *Aquí América Latina* data, por exemplo, a passagem do espanhol de “recurso natural” a “recurso econômico” em nosso continente a partir dos anos 1990:

Porque, para chegar ao império desde a língua, há que se imaginar primeiro a passagem de recurso natural a recurso econômico e isto ocorre na América Latina desde os anos 1990. José del Valle, cujos trabalhos são imprescindíveis para esse ponto, afirma: pelos anos 1990 os empresários espanhóis falam de “o potencial econômico do espanhol” e mostram a dimensão econômica da língua com títulos ou nomes como “Econometria da língua espanhola”, “o mercado das línguas”. Grupos e associações como Associação para o Progresso do Espanhol como Recurso Econômico e sua sucessora Eduespaña promovem o espanhol como língua de encontro, como língua global e como recurso econômico que produz 15% do PIB da Espanha. Del Valle assinala a mentalidade empresarial do capitalismo neoliberal na língua e *ao mesmo tempo* “a velha união colonial”. E isso é, para o nosso caso, crucial para imaginar o território da língua como território imperial<sup>32</sup>.

31 Id. Ibid.. p. 9.

32 Id. Ibid. p. 190.

Se a maneira privilegiada no livro enquanto a biopolítica do “império” se estabelece em decorrência da soberania do “território da língua”, é preciso que se instaure um movimento de circulação que, em sua horizontalidade movente, coopere com a possibilidade de descentramento do viajante diaspórico, do imigrante, do estrangeiro. É necessário que também a língua se desancore em certo processo de imigração, de saída, de exílio, de deportação e, nesse despertencimento da língua para fora de seu próprio território, ainda seria preciso que, contrariamente ao que escreveu Bernardo Soares, nem a língua fosse mais a nossa pátria. Para que o território da língua não possa se deixar apreender pela dimensão imperial e nem pelas possibilidades econômicas do mercado privado, hoje, no mundo neoliberal, muito mais veloz e determinante inclusive do que as políticas estatais, é preciso garantir uma desterritorialização radical para ela, digo, para toda e qualquer língua, de modo que uma resistência ao império seja possível de ser feita com o que resta de inapreensível, com o que permanece inapropriável. Na citação acima, com a estratégia de realizar uma crítica ao que foi sinalizado como a passagem da língua a “recurso econômico” e imperial nos anos 1990, Josefina Ludmer entende a língua ou o idioma como “recurso natural”. Essa parece ser de fato sua tônica:

Es specular desde aqui no território da língua é usar uma teoria naturalista da linguagem (uma teoria do subsolo e do solo do humano, do que nos une a todos), que é uma teoria do inapropriável. Es specular com outra biopolítica: com o que nos iguala aos seres humanos porque somos todos falantes e, portanto, habitantes e sujeitos do território da língua (do castelhano somos uns 400 milhões, além de mais 100 que o falam como segunda língua). O primeiro postulado então é que no território da língua não há donos porque a linguagem (tanto quanto faculdade quanto como idioma) é um recurso natural, um anexo e um complemento dos corpos, como a terra, a água (ou o petróleo) ou o ar. A linguagem é uma faculdade que ocupa algo assim como o subsolo biológico do humano; é pré-individual e o meio para a individuação.

Mas os recursos naturais de todos e de ninguém da América Latina (nossos complementos como os rios, as montanhas e a língua mesma) se transformam em recursos econômicos e são objeto de apropriação e exploração por parte do capitalismo

global, como afirma o coletivo Wu Ming. Porque a língua não é apenas um recurso natural, mas também o meio de produção dos meios de comunicação, e as coisas feitas de língua (a pátria do emigrado) formam parte de uma indústria global e de um mercado, sendo um dos centros da produção imaterial de hoje<sup>33</sup>.

Por seu livro estar focado no aqui da América Latina ou nela enquanto o aqui, e em busca de uma outra biopolítica que não se volte ao território geográfico, mas ao território da língua, a teórica argentina articula uma “teoria naturalista da linguagem”, em que compara tanto a linguagem enquanto faculdade quanto, indiferenciada dela, a língua enquanto idioma a recursos naturais como a terra, a água, os rios, as montanhas, o petróleo, o ar, fazendo com que, exatamente por essa naturalização da língua e do idioma, eles sejam pensados enquanto a nova territorialidade do imigrante que, afastado de sua nação, se assenta no idioma pátrio territorializado e naturalizado enquanto a língua materna que o funda: no caso, o castelhano, dito ser a primeira língua de 400 milhões de pessoas e a segunda de mais 100 milhões, levando a sua apropriação pelo império, pela indústria global, pelo mercado.

Aqui, algumas questões a serem levantadas. É possível uma “teoria naturalista” da linguagem que, querendo-se uma teoria “do que nos une a todos”, do que “nos iguala aos seres humanos porque somos todos falantes”, não distinga a faculdade da linguagem que caracteriza o ser falante do idioma? É possível uma “teoria naturalista” da linguagem que fosse, indistintamente, uma teoria do subsolo e do solo humanos, ou, dentro da tipologia anunciada, precisaríamos de uma cisão entre o subsolo (a linguagem como faculdade do ser falante, como seu transcendental, com o fato de que o ser falante fala) e o solo (a língua, o idioma, o que fala o ser falante)? A língua e o idioma podem ser naturalizados ou tal papel caberia exclusivamente à faculdade da linguagem do ser falante, fraturada em sua relação com a língua ou com o idioma? Para que, como quer Josefina Ludmer, tal território da língua não possuísse de modo algum donos, não seria preferível entendê-lo como um território da faculdade da linguagem, ou melhor, como a faculdade da linguagem enquanto uma desterritorialização sempre disponível, inclusive do idioma, do qual, mesmo que falantes dele, seríamos, em algum grau, órfãos? Será que, sem a cisão entre faculdade da linguagem e língua ou idioma, sem

33 Ibid. p.189.

a cesura entre subsolo e solo, não se cairia em novas bipolaridades que Josefina Ludmer quer e consegue tão bem superar? Será que, naturalizando a língua (no caso, a espanhola – mas também qualquer outra) ou colocando-a como subsolo, não teríamos uma restrição primeira (a retirada do Brasil da América Latina, que, apesar do título do livro, até poderia ser compreendida já que não se trata mais de um território geográfico, mas de um território da língua) e outras mais amplas (a da partilha do mundo entre o território linguístico dos que falam o espanhol e os territórios linguísticos dos que falam outras línguas) “no que nos une a todos”, no fato de sermos “todos falantes”? Será que não cairíamos em novas segregações que dividiriam com fronteiras os seres falantes em territorialidades idiomáticas, preservando a segregação que havia geograficamente nas novas territorialidades das línguas diversas? Será que não podemos buscar um pensamento do subsolo da faculdade da linguagem enquanto o que de fato nos une a todos enquanto seres falantes? Entendo *Aquí América Latina* como um paradigma que me impulsiona e me conduz inclusive para além ou, talvez melhor, para aquém da própria América Latina, fazendo-me pensar que estou transitando numa zona suspensa em que não sei mais o que é de Josefina Ludmer e o do que, a partir da assinatura de seu pensamento, aqui se escreve. Talvez exista aqui uma zona em suspensão entre a estratégia empregada pela respectiva teórica para chegar ao fim que lhe interessa e a estratégia armada para o fim que este ensaio quer alcançar. O pensamento pós-autonômico da literatura deve se encontrar, aqui, com um pensamento pós-territorializado da língua e, portanto, mesmo com um pós-ou-além-ou-aquém-da-América Latina.

No que diz respeito ao “que nos une a todos” e ao que “nos iguala aos seres humanos porque somos todos falantes”, o que há de natural e de comum é a faculdade da linguagem, não o idioma. Dados contingenciais da vida me fizeram nascer no Rio de Janeiro e ser um falante da língua portuguesa tal qual a que aqui falamos; podemos imaginar, entretanto, sem nenhuma dificuldade, a possibilidade de, logo após o meu nascimento no Brasil, meus pais terem tido de se mudar para a Baía de Halong, no Vietnã, por exemplo, onde eu seria criado, alfabetizado, educado e lá passasse a trabalhar, tornando-me, se essa imaginação tivesse de fato ocorrido, um falante do vietnamita. Tal exercício fantasioso mostra que, no lugar de o ser humano ter o idioma por natural, ele o tem por cultural, contingencial, exógeno; natural, apenas a possibilidade de cada um de nós sermos falantes de qualquer idioma que viermos a aprender, apenas o fato de potencialmente podermos aprender qualquer idioma. Nascermos desprovidos do idioma que

viremos falar, mas com a faculdade de poder aprendê-lo (ou qualquer outro que recebamos de fora de nosso corpo, de fora do que em nós é natural ou endógeno). É isso o que Agamben quer dizer quando, na elaboração de seu conceito de “infância”, afirma que “no homem produziu-se uma separação entre a *disposição* para a linguagem (o estarmos prontos para a comunicação) e o processo de atualização desta virtualidade”<sup>34</sup>. A “*disposição* para a linguagem”, a potência para a linguagem, é que nos é natural, enquanto que “a atualização desta virtualidade” na aprendizagem de qualquer idioma diz respeito a fatores culturais, exógenos. Podendo-se dizer que, enquanto político e ético, o ser humano é o articulador dessa diferença e da ressonância recíproca que nela existe, aquilo que nos faz comum a todos não é o idioma específico aprendido, mas a disposição ou a potencialidade de realizar a aprendizagem de qualquer idioma. No que diz respeito ao “que nos une a todos” e ao que “nos iguala aos seres humanos porque somos todos falantes”, atestando com isso nossa dimensão política, ética e cultural a exigir uma nova teoria da subjetividade e do comum, trata-se de realizar uma experiência da linguagem em sua existência, a experiência da “*coisa da linguagem*”, a experiência da linguagem e, “quanto à linguagem, não desta ou daquela proposição significante, mas do puro fato [de] que se fale, de que haja linguagem”<sup>35</sup>. Para Agamben, essa é a “virada” primordial de nosso tempo, o corte que, desde a aprendizagem necessária com o niilismo levado às últimas consequências, instaura o presente em sua diferença em relação ao passado:

[...] é assim que nós nos reencontramos a sós com nossas palavras, pela primeira vez, a sós com a linguagem, abandonados sem qualquer fundamento superior. Essa é a revolução copernicana que o pensamento de nosso tempo herdou do niilismo: nós somos os primeiros homens a termos nos tornado plenamente conscientes da linguagem. Acerca de todos esses nomes que as gerações passadas puderam pensar, como Deus, ser ou inconsciente, nós somos os primeiros a vê-los limpidamente pelo que são: nomes da linguagem. Por isso, toda filosofia, toda religião e todo saber que não tomam consciência desta virada, pertencem para nós irremediavelmente ao passado. Os véus

34 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 73.

35 Id. *Ibid.* p. 12.

que a teologia, a ontologia e a psicologia estenderam sobre o humano, agora, tombaram e, um a um, nós os reenviamos a seu lugar próprio na linguagem. Doravante, nós olhamos a linguagem sem véu: ela expulsou de si todo divino e todo indizível: ela se revelou integralmente, absolutamente no princípio.<sup>36</sup>

Voltando à Josefina Ludmer, os seus conceitos para mim mais necessários são os que desnaturalizam o idioma deixando-o flutuar em uma zona instável que, levada a ressoar, nos remeta à potencialidade da linguagem, que nos permita ler, em uma nova visada, as diversas experiências cotidianas da linguagem, suspendendo, com a contraforça de sua agramaticalidade, em algumas linhas de fuga detectáveis, a concepção dominante da literatura em sua autonomia e, muito mais, subvertendo a do império com sua gramática hegemônica transnacional e a do mercado globalizado. Em *Aquí América Latina*, o “território da língua” é um dos centros da “fábrica de realidade” que é a “imaginação pública”, essa, sim, desnaturalizada, sem centro fixo, pura movimentação inestancável a não deixar nenhum centro na garantia de seu desejo de imobilidade. Criada por esse pensamento imagético chamado “especulativo”, a “imaginação pública” se coloca em uma entreterritorialidade articuladora das tensões existentes entre as preservações hierarquicamente institucionais ou “imperiais” de uma língua transnacionalmente territorializada que se quer unificada e as diferenças desterritorializantes que nos levam da língua estabelecida pelos dispositivos de poder à linguagem enquanto a potência do dizer que preserva sua abertura em todo e qualquer dito, que preserva um a menos ou um a mais em relação a toda e qualquer língua, que preserva uma anterioridade ou uma posterioridade a toda e qualquer literatura. A “imaginação pública”, o espaço auto-poético necessário de interconexão complexa entre as territorializações e as desterritorializações da língua, na qual uma literatura também se desintegra largando-se de sua autonomia e onde tanto as subjetividades quanto a realidade são constantemente produzidas a partir da maleabilidade que se deixa percebida, é o conceito especulativo por excelência de *Aquí América Latina*. Vale a citação a respeito do termo na introdução do livro:

A especulação inventa um mundo diferente do conhecido: um universo sem foras, real virtual (a virtualidade é o elemento tec-

36 AGAMBEN, Giorgio. *L'idée de langage*. In : *La puissance de la pensée ; essais e conférences*. p. 30.

nológico), de imagens e palavras, discursos e narrativas, que flui em um movimento perpétuo e efêmero. E, nesse movimento, traça formas. Chama-se de imaginação pública ou fábrica de realidade: é tudo o que circula, o ar que se respira, a teia de aranha e o destino. A imaginação pública seria um trabalho social, anônimo e coletivo de construção de realidade. Todos somos capazes de imaginar, todos somos criadores (como na linguagem igualitária e criativa de Chomsky), nenhum dono. Assim especula a especulação desde a América Latina.

No lugar do público, se apaga a separação entre o imaginário individual e o social; em seu movimento, a imaginação pública desprivatiza e transforma a experiência privada. O público é o que está fora e dentro, como intimopúblico. Na especulação nada permanece apenas dentro: o segredo, a intimidade e a memória se fazem públicos.

A imaginação pública fabrica realidade, mas não tem índice de realidade, ela mesma não estabelece diferença entre realidade e ficção. Seu regime é a realidadeficção, sua lógica é o movimento, a conectividade e a superposição, a sobreimpressão e a fusão de todo o visto e ouvido. Essa força criadora de realidade, a matéria da especulação, funciona segundo muitíssimos regimes de sentido e é ambivalente: pode se dar a volta ou se usar em qualquer direção<sup>37</sup>.

Em plena movimentação inestancável e conectividade, sobrepostas e fundidas, sem fora, reaisvirtuais, efêmeras, anônimas, ínitimaspúblicas, tais palavras e imagens compõem, enquanto “força”, a “fábrica de realidade” da “imaginação pública” à qual, no cotidiano mesmo, numa política do cotidiano, no cotidiano como político, nenhum “império” é capaz de se sobrepor completamente. Por ela, no lugar dos escritores chamados de “hiperliterários”<sup>38</sup> (que, insistindo “o tempo todo em dizer ‘sou literatura’”, se utilizam de “todo tipo de marcas literárias: personagens escritores, personagens leitores, autorreferências e referências à literatura. A escrita dentro da escrita, a literatura dentro da literatura, a leitura dentro da leitura”<sup>39</sup>), Josefina Ludmer persegue os que, desestabilizando as marcas internas, autorreferenciais, da

37 Id. Ibid. p. 11-12.

38 Ibid. p. 105.

39 Ibid. p. 87.

parafernália estruturada pelos modos narrativos do literário em sua autonomia, realizam um gesto de sair da literatura sem deixar de estar nela, os que realizam “um gesto foradentro”, “um já não mas ao mesmo tempo um ainda”<sup>40</sup>, os que já “não admitem leituras literárias; isso quer dizer que não se sabe ou não se importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente e em uma realidade cotidiana para fabricar o presente e esse é precisamente o seu sentido”<sup>41</sup>.

É possível então que, nesse rumor das diversas vozes e múltiplos meios sobrepostos, por onde transita o amontoamento dos infinitos discursos em que todos estão aptos a imaginar, que nessa política e nessa ética em que a vida está, cotidiana e instavelmente, sendo jogada e a realidade sendo construída, “se possa dar a volta ao mundo”<sup>42</sup>. É possível então que o tempo da vida cotidiana só possa ser definido como em negativo, “como o outro e o que não é”, e que o cotidiano, “o conceito filosófico que designa o não filosófico, o conceito literário que designa o não literário, o conceito histórico que designa o não histórico”, seja “um tempo roto, feito de interrupções e fraturas”<sup>43</sup>. É possível então que, nesse emaranhado da linguagem a um só tempo pessoal, suprapessoal e anônimo, nesse burburinho do comum, consigamos ouvir algo do novo mundo. É possível então que toquemos o ter lugar da linguagem como matéria da “especulação” crítica e criadora a libertar o sentido ao espaço de seu nascimento. É possível então que tal emaranhado, que tal ter lugar, não possa ser representável por ser o espaço mesmo de nascimento de toda representação. É possível então que lidemos com “uma palavra-ideia, que seja ao mesmo tempo abstrata e concreta, individual e pública, subjetiva e social, epistemológica e afetiva”<sup>44</sup>. É possível, portanto, que a potência da poesia se extravie de sua autonomia – já que não é dela proveniente – multiplicando-se, enquanto força, pelo “dentrofora” do murmúrio dessa “palavra-ideia” de Josefina Ludmer. Como uma aventura à qual o nosso tempo, sempre incompleto e fora dos eixos, se mostra apto.

\*

No que diz respeito ao que se escreve no vetor pós-autonômico da literatura, trata-se, como já foi escrito, de desestabilizar as marcas internas,

40 Ibid. p. 107.

41 Ibid. p. 149.

42 Ibid. p. 192.

43 Ibid. p.40.

44 Ibid. p. 17.

autorreferenciais, da parafernália estruturada pelos modos narrativos do literário, ou, dito de outro modo, de apagar os “parâmetros que definem o que é literatura”, os “critérios ou categorias literárias”, tudo o que assegura as “identidades literárias”, “a especificidade e atributos literários”, “as marcas de pertencimento à literatura”, a “literaturalidade”<sup>45</sup>. Noções como, entre outras, as de autor, obra, verossimilhança, simulacro, gêneros, movimentos, correntes, classificações, estilo, sentido e metáfora (e também o sentido, a densidade, o paradoxo, a indecidibilidade...) recebem tal operação de esvaziamento que, para Josefina Ludmer, não se pode mais ler tais textos como literatura e, terminando com as classificações literárias, colocam o

fim das guerras e divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da ‘literatura pura’ ou ‘da literatura social’ ou comprometida, da literatura rural e urbana, e também termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. Não se pode ler essas escrituras com ou nesses termos; são as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam. E com essas classificações ‘formais’ parecem terminar os enfrentamentos entre escritores e correntes; é o fim das lutas pelo poder no interior da literatura<sup>46</sup>.

Talvez por ter, como ponto de partida de tal livro, o interesse na ficção latino-americana e, mais decisivamente, na ficção argentina dos anos 2000, Josefina Ludmer salienta que a preservação de certas marcas literárias como o formato livro, o nome de autor, a inserção maior ou menor no mercado e em outros modos avalizadores ou canonizadores (como processos editoriais seletivos, prêmios, feiras nacionais e internacionais, estudos acadêmicos, resenhas ou aparições na mídia, exposição em livrarias etc.) não são suficientes para destituir tais escritas de seu lugar de pós-literatura, na medida em que alcançam o que lhe parece ser de maior importância, a destituição do “valor literário”:

As escrituras pós-autônomas podem exibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura e os tópicos de autorreferenciali-

45 LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Tradução Flávia Cera. In: *Sopro panfleto político-cultural*, nº 20, janeiro de 2010. <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>.

46 Id. *Ibid.*

dade que marcaram a era da literatura autônoma: o marco, as relações especulares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradoxos, citações e referências a autores e leituras (ainda que sejam em tom burlesco, como na literatura de Roberto Bolaño). Podem situar-se ou não simbolicamente dentro da literatura e seguir ostentando os atributos que as definiam antes, quando eram totalmente ‘literatura’. Ou podem colocar-se como *Basura* [Lixo] (Héctor Abad Faciolince. I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora. Madrid, Lengua de Trapo, 2000) ou *Trash* (Daniel Link. *La ansiedad: novela trash*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004). Isso não muda seu estatuto de literaturas pós-autônomas. Nas duas posições ou em suas nuances, essas escrituras colocam o problema do valor literário<sup>47</sup>.

Impulsionado por Josefina Ludmer, pelos mencionados ao longo deste ensaio e por outros como Susana Scramim que, entre nós, buscando “fazer uma crítica à noção autonomista e moderna de literatura”<sup>48</sup>, afirma que “a literatura do presente [...] é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos”<sup>49</sup>, gostaria de me aventurar por onde eles próprios não chegaram a ir, gostaria de, com eles, ir para além deles. Gostaria de levar ao extremo o risco assumido na possibilidade de fazer a literatura “deixar de ser literatura” e, com isso, ir além, por exemplo, da leitura interessante, porém parcial, do conceito de heteronomia de Pascale Casanova:

[...] no polo heterônomo, em que são produzidos livros destinados ao público mais amplo, em que se encontram as grandes empresas editoriais voltadas para a rentabilidade imediata de seus produtos, o valor é correlato ao sucesso comercial. Nessa zona, o sucesso é um valor em si, e, nesse polo, a lei do reconhecimento dos livros e dos autores poderia ser enunciada nestes termos: um bom livro é um livro que vende bem. No polo opos-

47 Ibid.

48 SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente*. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2007. p. 29.

49 SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente*. p. 16.

to, em que são produzidos e reconhecidos os livros destinados a um público restrito e que postulam o título de “literatura”, o valor em geral se constitui contra o sucesso comercial, pelo menos, contra o sucesso de massa, sempre suspeito. Nesse polo, o reconhecimento se faz a partir de critérios autônomos, ou seja, estéticos<sup>50</sup>.

É chegado o momento de as palavras de Jean-Luc Nancy serem escutadas com toda a força e toda a imprevisibilidade que trazem consigo ao assinalarem para o que é dito ser a essência da poesia: “A poesia é, por essência, mais do que e algo diferente da própria poesia. Ou antes: a *própria* poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia”<sup>51</sup>. Torna-se desejável ir em direção àqueles que, no que diz respeito ao uso da língua e às suas questões, no que diz respeito mesmo ao que se compreende de modo geral por poesia, não ocupam um lugar de destaque, mas, antes, de ordinariade. Talvez com eles ainda seja possível mostrar a “não-coincidência” da poesia consigo, sua heteronomia essencial. Talvez com eles ainda seja possível ver a poesia como “algo diferente da própria poesia”, como algo que “pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia”, como algo que “pode ser o contrário ou a rejeição da poesia”. Talvez, algo provenha com força dessa ordinariade qualquer. E se, com os conceitos de “pós-autonomia” da literatura e de “imaginação pública”, pudermos ressaltar e especular um tipo de escrita-imagem-ideia que, logo de cara, abandone radicalmente os quatro pilares primordiais que continuam a se colocar como preponderantes, tornando-a mais difícil de ser apropriada pelos poderes institucionais: o formato livro (em qualquer suporte que seja – papel, arquivos virtuais ou outros), a obra, o nome de autor e o mercado. E que, além disso, saindo do “cerco literário, onde estava encerrada a princípios literários”, ela não se contentasse simplesmente em, direcionando-se para alguns outros caminhos, ir de encontro a “uma investigação histórica, uma

50 CASANOVA, Pascale. *Le Méridien de Greenwich: réflexions sur le temps de La littérature. In: Qu'est-ce que le contemporain?* Texts reunis par Lionel Ruffel. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2010. p. 115.

51 NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Portugal: Edições Vendaval. p. 10-11

biografia, uma crônica, um testemunho”<sup>52</sup>, uma autobiografia, uma entrevista, uma autoficção, uma memória, precisando ir ainda mais longe. E que, além disso, não participe dos meios avalizadores, consagradores, canonizadores e promocionais da literatura, não se submetendo a eles nem recebendo deles, em nenhuma instância, uma coerção que constranja à submissão. E que, além disso, esvazie completamente os “parâmetros que definem o que é literatura”, os “critérios ou categorias literárias”, tudo o que assegura as “identidades literárias”, “a especificidade e atributos literários”, “as marcas de pertencimento à literatura”, a “literaturalidade”. E que, além disso, não se deixe ser apropriada por nenhum gênero nem classificações literárias, nem mesmo pelos hegemônicos “realismo sentimentalizado das telenovelas, o realismo *mainstream* dos filmes de Hollywood, o realismo sensacionalista da imprensa, o realismo espetacularizado dos *reality shows*, entre outros”<sup>53</sup>, nem por nenhum tipo de tentativa de cópia mais ou menos direta da realidade. E que, além disso, não leve absolutamente em conta a lógica dos filmes e livros de ação que não trazem tempos mortos nem vazios a possibilitarem o pensamento crítico e afetivo do espectador ou do leitor. E que, além disso, rompendo o fio da literatura, venha, anônima e coletivamente, direto da “imaginação pública”, fabricando realidade. E que, além disso, seja uma escrita-imagem-ideia que, realizada por um anônimo qualquer, realizada por sujeitos ausentes, retirados, sem assinaturas, dos quais não se sabe a que grupo ou a que família ou a que classe pertence, fale, pela visibilidade interventiva que se arrisca ter, para todos e para ninguém, tocando e afetando e atravessando a todos nós em nossas diferenças, sem dar bola para divisões de nações, de classes, de sexo, de identidades (pessoais, locais, globais, culturais), ficando apenas com o comum de um território desterritorializado de algumas línguas a formarem a “imaginação pública” num grau tão intensivo e vivo quanto o da literatura em sua força, mas, de fato, por fora do que a constitui enquanto instituição. E que, além disso, não realiza absolutamente nada que nos remeta a uma dimensão expressiva de qualquer suposta interioridade individual criadora, não se colocando como um obstáculo para a circulação de seu modo discursivo, nesse caso, de sua escrita-imagem. E que, além disso, escrevendo sem *escrita* e pintando sem *pintura*, burla a faixa de segregação entre cultura chamada erudita e cultura

52 LUDMER, Josefina. *A literatura não é mais sagrada*. Entrevista a Rachel Bertol, para o jornal Valor, publicada no Valor, caderno EU&FIM DE SEMANA, dos dias 9, 10 e 11 de dezembro de 2011, ano 12, nº580, p.23.

53 JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real; estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007. p. 17.

chamada popular e “imaginação pública”. E que, além disso, não queiram fazer parte de nenhum sistema estético convencional. E que, além disso, seja uma escrita-imagem-ideia que, dando visibilidade pública à sua profanação, sobrepusesse, nesse gesto político, a voz do anônimo comum, do qualquer, ao que há de exclusivamente privado, ao que há de Estatal e ao que há de imperial, sem privilegiar assuntos reforçados pela literatura de maior vendagem dos últimos anos que gostaria que eles ainda fossem transgressivos, como tráfico, drogas, violência, marginalidade, o policialesco heróico ou corrompido, experimentações sexuais, o sujeito com suas narrativas... E que, além disso, nesse gesto político de colocar uma marca de imagem, palavra e pensamento no lugar do privado e do Estatal, ela, “sujando” (sob o ponto de vista supostamente asséptico desses) o privado e o Estatal, seja sem lei, ou seja, nem autônoma nem mesmo heterônoma, mas unicamente anômica. E que, além disso, sua política seja a do cotidiano e seu cotidiano seja político. E que, além disso, sob a certeza de seu desaparecimento breve, sua forma nasça sob o impulso do informe que a destruirá nos próximos momentos. E que, além disso, não exigindo o gesto mais ou menos reclusivo do livro, da sala de cinema, da sala de teatro, do museu, da galeria, do quarto ou da sala (vídeo, DVD etc.), do escritório ou da biblioteca (computador pessoal), da livraria, do bar, das imensas arenas públicas para shows... ela se queira, no meio do caminho de qualquer um, em plena cidade aberta, agindo não em tais espaços resguardados em que se dá(ão) a(s) atração(ões) principal(is), mas tendo por reivindicação primeira sua interação com quaisquer outros acontecimentos cotidianos, por entre os quais desliza. E que, além disso, acatando o jogo dispersivo dos transeuntes, ela se insira nele no meio do cotidiano por intensidades imprevisíveis, abalando e destruindo a própria categoria de espectador. E que, além disso, não requisitando uma inserção em alguma totalidade espacial da cidade, ela assuma o caráter meramente fragmentário do espaço qualquer de que se utiliza, transformando-o. E que, além disso, eclodida do cotidiano, nem atrasada nem adiantada em relação a nada, nem na vanguarda nem na retaguarda de nada, contemporânea, ela traga, ainda que sem nem precisar saber, a inscrição do arcaico na materialidade mesma de sua superfície. E que, com isso, ela acione, ainda que sem nem precisar saber, diversas imagens pré-históricas, diversos gestos de escrita e pintura de múltiplos tempos históricos, diversas línguas históricas, tidas por mortas, nela revificadas, todos fundidos na materialidade mesma de sua superfície. E que, além disso, com seus locais indeterminados, com suas línguas desterritorializadas, com suas paisa-

gens urbanas quase sem paisagens, com seus restos e ruínas de paisagens ilocalizáveis, ela não seja nem daqui (do Brasil ou da América Latina) nem de lá (de Portugal, da Espanha, da Europa ou, numa palavra, do polo preponderante do imperialismo moderno, sobretudo até o século XIX) nem de acolá (do foco dominante do imperialismo norte-americano, preponderante no século XX<sup>54</sup>). E que, além disso, ela não seja nem literatura nem antiliteratura, mas capaz de deixar a própria lembrança dessa colocação antinômica cair no esquecimento. E que, além disso, me leva a não saber se é ou não o que se pode chamar de literatura ou de poesia. Que ela seja sem livro, sem autoria, sem gênero, sem nação, sem cidade, sem bairro, sem dinheiro, sem mercado, sem consagração, sem avalização prévia, sem os meios de comunicação de massa... Que ela seja sem. Que ela seja. apoesia. Contemporânea.

54 Vale a explicação de Antonio Negri e Michael Hardt: “Contrastando com o imperialismo, o Império não estabelece um centro de poder territorial e não se apoia em fronteiras fixadas nem em barreiras. É um aparato *descentralizado* e *desterritorializado* da regra que incorpora progressivamente o inteiro reino global com suas fronteiras abertas, expandidas”. E um pouco depois de traçar a distinção entre Império e imperialismo: “O imperialismo acabou. Nenhuma nação será líder mundial do modo como as nações europeias foram”. In: *Empire*. p. xii e xiv.

distorção  
de possibilidades



SENTIDO  
NÃO  
TEM  
DIREÇÃO

XILC... RAO



ENCRUZILHADA  
QUANDO PENSAMENTOS  
ATRAVESAM AS LUZAS  
E DESEJOS **CRUZAM** OS CORPOS

reflexão



ARTE É VITALIDADE NA CIDADE

LIVE 2 LOVE # LOVE 2 LIVE!



ARTE,  
ESSA É  
A REAL.

NÃO BASTA DESTA  
O QUE SOBRA, E FUIR  
NECESSÁRIO CONSTRUIR  
O QUE FALTA.  
ARTO · 117

E O VERBO  
SE FEZ  
MUIRO

A TRADIÇÃO  
DO RE  
PO

A VERDADE NÃO FAZ BARULHO



AL BATALHA  
AL



LE  
TEM  
CONCEITO  
???

ADMIRE  
COM  
ATENÇÃO

**ABRE OS OLHOS**

ME ESCREVE ALGO



DOCE!

**NINGUÉM  
MANDA  
NO QUE  
A RUA DIZ**

Muros

brancos

povo

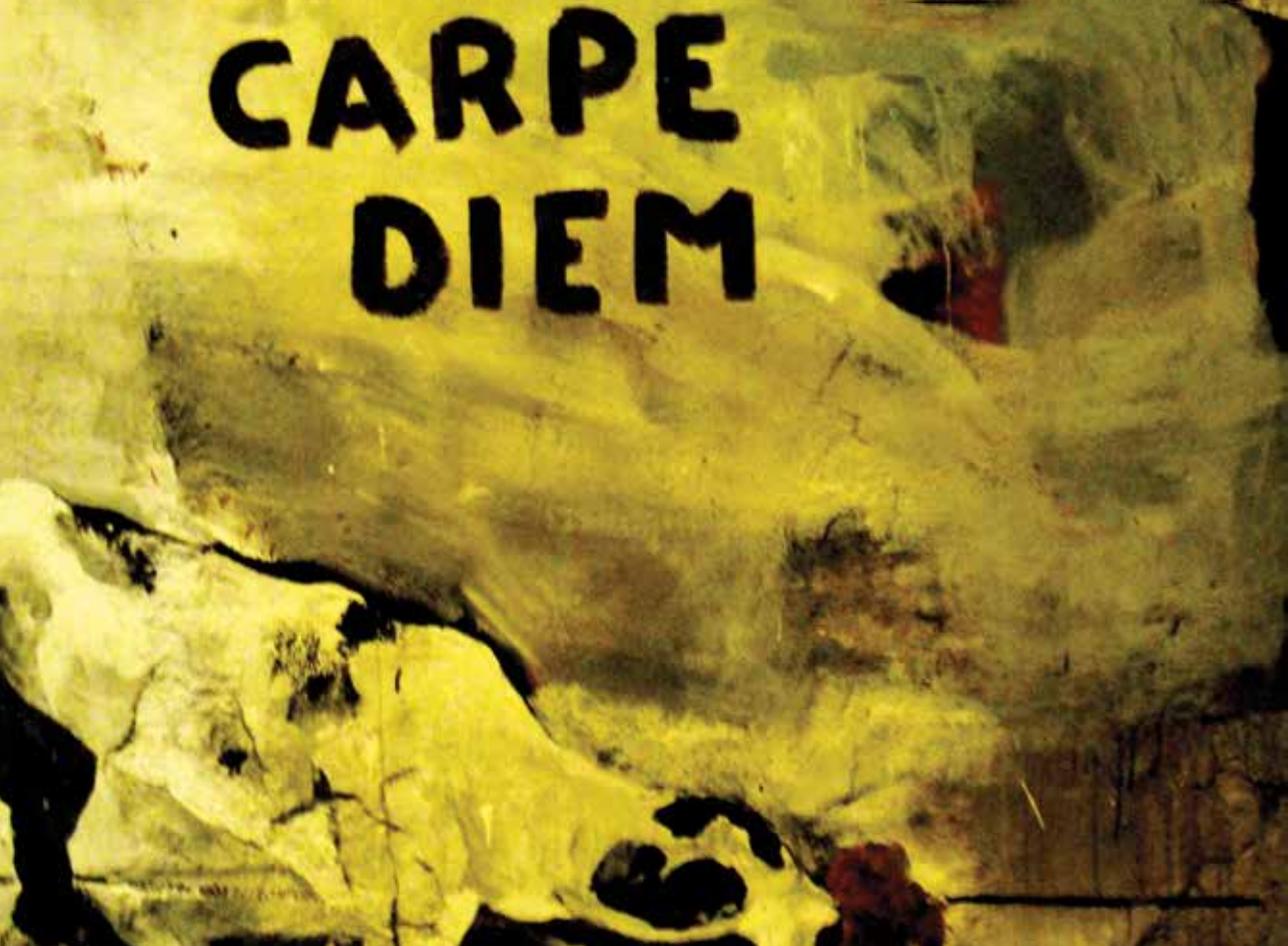
Mudo!





AS PESSOAS  
SOMOS NÓS

**CARPE  
DIEM**



**Beba  
a  
VIDA**



Nem melhor  
nem pior ...

apenas

Diferente!

CONTARÉ. RESISTIR



NÃO ANDE NA LINHA

**NÃO ANDE NA LINHA.**

**ORACULO**

**PACIÊNCIA**

**LIFE IS AN ACCIDENT!**

**NORMALITY**

liberal  
Part  
dent  
da  
Cabo

O CÉU NÃO É MAIS  
O LIMITE  
V★

STOP AT

NOTHING



OUÇA O  
SILÊNCIO

VOS PARECE MUITO MAIS ESTRAN

HO DE NASCER COM UM CORPO DE GALINHA QUE COM UM CORPO HUMANO?

Aprende português!

VFC

tio feliz  
descobri  
meu destino



em serem dois



Rien n'est VRAI  
TOUT

PEQUENOS  
MONUMENTOS  
DA MEMÓRIA

EARTH WITHOUT "ART"  
IS JUST "EH" ...

SEMPRE DIFERENTES  
IGUAIS



JOAN

DEX

Yours





**ESTÁ NA HORA  
DE COMEÇARES A  
PENSAR POR TI!  
RAIVA**

ENCRUZILHADA  
QUANDO PENSAMENTOS  
ATRAVESSAM AS LUZAS  
E DESEJOS **CRUZAM** OS CORPOS

reflexo

TEM COISA QUE  
SÓ SAI DA GENTE  
POR ESCRITO

REVOLUCIONAR  
O COTIDIANO  
COTIDIANIZAR  
A REVOLUCÃO

dê chance  
à chance  
de fazer

É UMA QUESTÃO PESSOAL  
NOS PEGAR NO CRIME.

NONONYMOS

BURRITO

Viagem

Há explorando R em  
Cada coisa!

El son haden  
vagen

SEKOU  
MISEK



SORRIA VOZ E ESTÁ  
SENDO FILMADO  
O TEMPO INTEIRO

Liberdade é  
pouco, o  
que eu desejo  
ainda não  
tem nome

3  
RABICUE  
SUAS IDEIAS

7  
TODOS SAO

8  
CAPAZ

9  
RESTO DE TUDO VIVO

A SALIVA  
É O SUOR  
DAS PALAVRAS  
NÃO  
DITAS"

CAMP

Cetanne

ALEGRIA  
DO POVO

PROIX  
CONSISTABLE  
DIEM  
33E PISARRO  
2

Мелко вращая  
авантос  
ропа о  
яропта



C'est La Vie

Traduza  
as sombras  
em  
desejos

— enquanto não acontece, a gente imagina —

— enquanto imaginamos acontece! —



PLAY  
the  
GAME

NADA É IGUAL A NADA

ONE LIFE

NO WORLD ORDER

NÓS NÃO VEMOS AS COISAS  
COMO ELAS SÃO.  
VÊMO-LAS COMO NÓS  
SOMOS

S  
X  
A  
Y  
6

ALFAFA  
DUKES

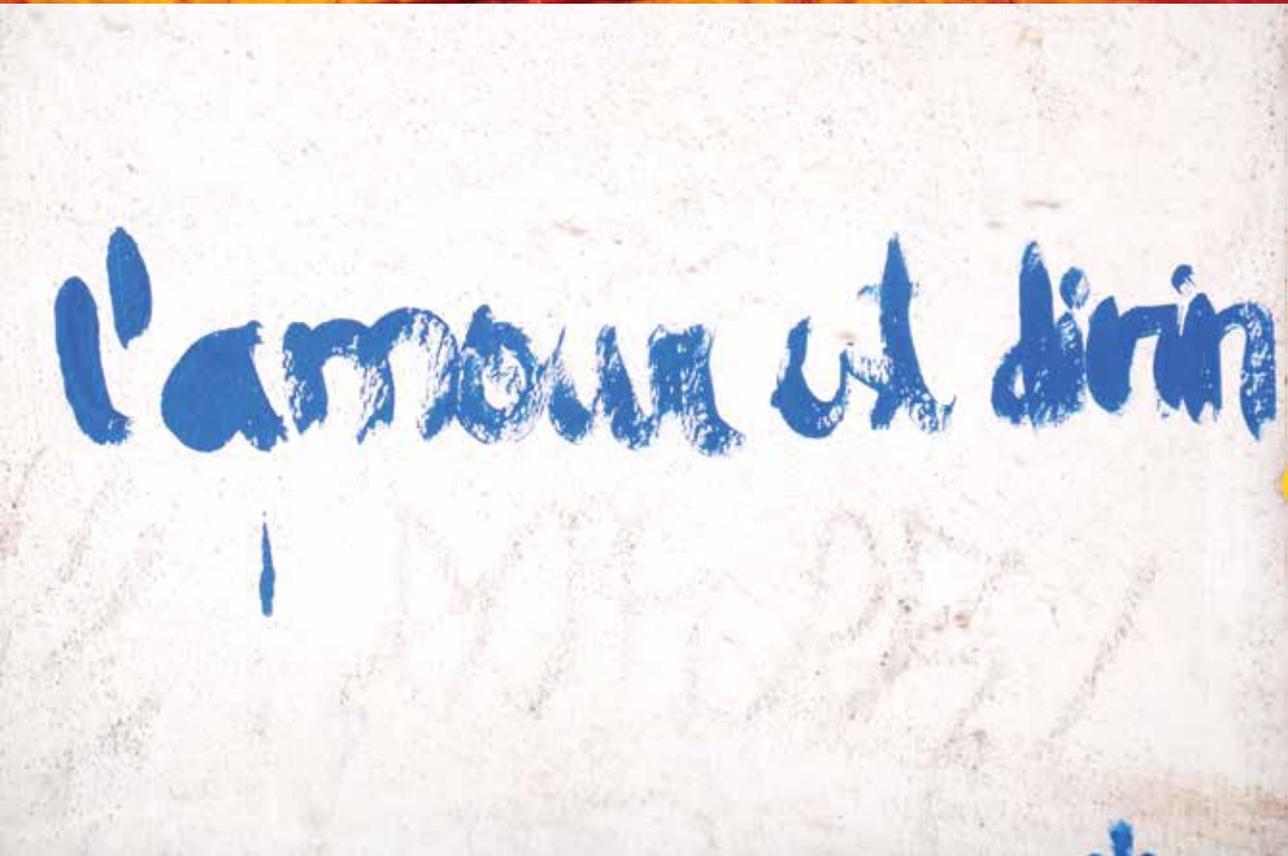
FALTA  
2001

2  
8  
7  
6

**TO BUY OR NOT TO BE**



I AM DEAD SET ON LIVIN'



I am not dying



NADA DE NOSSO TEMOS  
SENÃO O TEMPO, DE QUE  
GOZAM JUSTAMENTE  
AQUELES QUE NÃO TÊM  
PARADEIRO



PENSO MAS NÃO EXISTO

Ocupação:

A

CIDADE



NON C'E' + NESSUN

IRGILIO A GUIDARCI  
NELL' INFERNO. (SM)

A POESIA  
SUMIU!

# EFEITOS DO CONTEMPORÂNEO

“The time is out of joint”  
(Shakespeare)

“O presente é uma neblina vasta”  
(Mário de Andrade)

“O presente é fantasmático”  
(Kafka)

O contemporâneo, uma ideia; enquanto ideia, teima em se esquivar de toda apropriação, salta de banda à menor aproximação que esforçadamente fazemos e, ao esticarmos os braços à frente com as mãos abertas para agarrá-lo, não está mais lá. Descobrimos que era um fantasma, uma aparição, um assombramento. Com ele escorrendo pelas mãos, agarramos apenas o vazio. O contemporâneo, uma carência. É bem verdade que essa carência possibilita a passagem excessiva de alguns vultos (seus efeitos, suas obras, seus conceitos), com os quais tentamos mínima e ilusoriamente nos amparar. Os vultos são, entretanto, informes; não importa quão aparentemente sólidas, suas consistências são miragínicas, desamparando-nos mais uma vez. Miragens do informe, ou então ritmos, não mais do que arrepios, esses efeitos, essas obras – talvez desobras –, do contemporâneo: como naqueles eletrocardiogramas, o sinal de uma mera pulsação, que lateja somente para se contrair. Um eriçamento qualquer do implícito, um frêmito do subjacente. Pensando tais miragens, procurando desdobrá-las, expandindo algumas de suas aparições para novas circunstâncias, é provável que compactuemos com tornar suas consistências, se não mais densas, ao menos passíveis de uma credibilidade um pouco maior. Que essa credibilidade venha como um modo de a permanência no âmbito da aparição se mostrar como a maneira encontrada de fazer com que a inconsistência do contemporâneo continue

repercutindo. Na tentativa de deixar o contemporâneo se mostrar, o que repercutiu, o que repercute, quer logo se esvair de sua consistência; mas o contemporâneo não se mostra, ele não é uma concretude qualquer que possa ser isolada para dissecação. Ou então, ele se mostra, mas enquanto um impasse, e os impasses costumam rir dos – supostos – saberes, levando-os repetidamente à exaustão, esvaziando-os. O contemporâneo, um enigma, atualizado a cada vez que seus efeitos parecem gerando em nós o contato possível com a respectiva ideia. Ele expele o que se chamará de toda e qualquer gramática, de toda e qualquer língua, que, uma vez postas para fora, disjuntas, não retornam a coincidir com ele, apesar de trazerem suas marcas, um ou outro de seus resíduos quase imperceptíveis dos quais, para se tornarem flagráveis, é necessário, já saindo dele, fazer quase uma caricatura, perdendo a sutileza que lhe é distintiva. Sem nos deixar institucionalizá-lo, sem nos permitir transformá-lo em escola, é preciso escutá-lo, permanecer de algum modo nele, ser movido por ele, responder a ele com a incompetência assegurada de poder decifrá-lo, para que não se saia de seu enigma, que, ampliando os espaços dos entrechoques das frases, cortam as palavras, sem resolvê-las, sem decidi-las, deixando apenas um quase de sentido – um quanto – estremecendo. Sendo o a que hoje respondemos instavelmente sem saber o que é, o que, mesmo nos reunindo, não se revela para nós nem se deixa acessível, o que, apesar de estarmos nele, insólito, foge de nós quando tentamos ir em sua direção, o que, alojando-nos, nos desaloja, fazendo com que estejamos nele quase que apenas pelo esquecimento, ou pela memória do que não se concretiza senão pelos resíduos deixados por sua perda, o contemporâneo, que, afirmando-se, retorna enquanto imaterial, mostra, como dito, seus efeitos, efeitos do contemporâneo, suas obras enquanto nossos modos de participar dele lhe emprestando nossas dicções. Desde a inacessibilidade na qual o contemporâneo se coloca, dele, só conseguimos tocar em palpitações delicadas e paradoxais de seus efeitos. O contemporâneo não se livrou de alguns preconceitos aos quais a arte e o pensamento da arte ainda se prendiam para recair em novos liames. Para facilitar as desamarrações, para que algo passe pelos espaços abertos, o contemporâneo tem as amarras de tipo mais frágil. Equivocam-se aqueles que, julgando-o pejorativamente, confundem o contemporâneo com um de seus efeitos particulares ou com o propalado múltiplo excessivo, médio, por eles desprezado; eles não se enganam pelo fato de tal ou tais efeitos não se darem desde o contemporâneo, mas por tais juízos serem tentativas de bloqueio, atravancamento, entulhamento ou obstrução de sua abertura incon-

dicional. Longe de se reduzir ao contingente que incorpora seu efeito, o contemporâneo, um mal-entendido: ele não pode ser julgado por ser dele que provém toda emissão de juízos que nele gravitam, entendidos como criações cujos pensamentos jamais se constituem como um saber adquirido, mas, quando muito, são deflagrados por uma experiência – a do contemporâneo – impalpável, levemente roçada. Apesar da escolha feita por muitos entre o objeto único aurático e o múltiplo excessivo médio que está por todos os lados, o contemporâneo se evidencia, antes, como o agente – não-seletivo – propiciatório. Por mais que muitos, que nele vivem, na ânsia de ancorá-lo no atual enquanto uma época na qual querem precipitadamente detectar seus signos mais característicos a serem decifrados, muitas vezes o sejam, o contemporâneo não é seletivo – seus efeitos é que o são. O aspecto seletivo é regido pelo princípio afirmativo (o único capaz de ser usado neste caso) de serem escolhidos alguns dos efeitos que, ao trepidarem sobre o contemporâneo, mantêm a imanência do contemporâneo trepidando. Podemos ter, como de fato temos, uma consciência da tradição a, precisamente por tê-la, nos afastar dela, tornando-nos críticos dela; saber pertencer a uma tradição é, simultaneamente, estar nela e obrigatoriamente afastados de suas obrigações, ou seja, dela mesma. Quanto ao contemporâneo, pela imersão nele, pela paixão que sentimos por ele, pelo pacto vital e oculto que temos com ele, por mais críticos que tenhamos nos tornados, não estamos aptos a fazer uma história dele, senão a pensá-lo enquanto o que insiste, enquanto o que persiste, através do retorno irrefreável de seus efeitos. Somos simpáticos a seus efeitos por sermos inteiramente empáticos ao contemporâneo, que nos impacta. O impacto do contemporâneo sobre o pensamento, o afeto e a ação é exatamente seu efeito. Agamben pôde falar em “o único e incomparável título de nobreza que o nosso tempo poderia legitimamente reivindicar a propósito do passado: *o de não querer já ser uma época histórica*”. Viver um determinado tempo implica necessariamente não saber como esse tempo se marca nem como será marcado pelo por vir. Não se pode falar em nome de nosso tempo senão por enigmas, aberturas e estranhezas; impossibilitado de juntar seus pontos dispersivos, nosso tempo, inconsistente, não podendo se configurar em uma época história, nunca é sincrônico a si mesmo, mas integralmente desarranjado, isto porque ele não se define por um pensamento específico, mas, antes, pela abertura das possibilidades do pensamento que diz respeito a todas as forças – irreconhecíveis – nele atuantes, e não a uma ou poucas privilegiadas. Dado o fato de não podermos historicizar o tempo em que vivemos (porque, se assim o fizer-

mos, não viveremos este mesmo tempo), dado o fato de que apreender nossa época como histórica constitui seu próprio aprisionamento pelo que foi redutoramente eleito e precocemente descartado, dado o fato de que historicizar o nosso tempo implica, em nome do prognóstico realizado, no recalcamento relativo do desimpedimento para o sem precedentes, dado o fato de que historicizar o nosso tempo é querê-lo de antemão póstumo e, conseqüentemente, morto, dado o fato de que, como a poesia, o contemporâneo não pode ser essencialmente historicizado sem que ele mesmo se elimine completamente, a lida com os efeitos do contemporâneo, com suas obras, vultos, miragens, ritmos e arrepios, se realiza enquanto uma busca de intervenção – um gesto, portanto, político, que nos coloca em uma política das imagens – que dê o mínimo de visibilidade pública aos fantasmas que vemos, às aparições que imaginamos, às assombrações que inventamos, aos vultos que desejamos minimamente propagar lançando uma força (a que nos atravessa) a se esbarrar com outras no meio do indecيدido, no meio do aberto do contemporâneo. A tensão entre a abertura das nossas e de todas as outras forças lançadas e elas mesmas forma o contemporâneo; incluídos nele, vivemos sua mais alta voltagem, apenas para de lá sermos praticamente ejetados quando tentamos lhe oferecer um relevo. Nele, entretanto, só podemos entrar com o que nos singulariza, descoberto, aliás, *a posteriori*, como, na diferença em relação ao que há pouco nos acreditávamos sendo, mais um efeito do contemporâneo, como um resultado do impacto do contemporâneo sobre nosso corpo, sobre nosso pensamento, sobre nossa capacidade de sofrê-lo e imaginá-lo, a nos inserir politicamente no jogo do contemporâneo, no qual nossa vida é lançada. O modo singular pelo qual cada um de nós é movido pela ideia do contemporâneo, aceitando-a cada um à sua maneira tal qual foi por ela impelido, se manifesta nos efeitos que a cada momento conseguimos imaginar; mas, mesmo tendo produzido um efeito qualquer do contemporâneo, se nossa vida é lançada no contemporâneo, é porque preferimos permanecer na força maior que caracteriza o intervalo entre a ideia e os efeitos. Permanecer por entre as fricções dos efeitos sem abrir mão de se estar no desassentamento da ideia, garantindo a distância entre uma e outra, desatando os nós que atrelam o contemporâneo a seus efeitos e privilegiam este como a verdade do contemporâneo. Dito de outra maneira: por entre os lances interventivos de uma política que nos inclui, preservar, no político, a todo custo, uma não-política que nos demova de toda crença exclusiva em uma particularidade última e essencial da aposta que, porventura, fazemos; e, na não-política, preservar, a todo custo, a polí-

tica que atesta a diferença que nos atravessa. Incorporando o não-político como garantia do estímulo ao aparecimento do múltiplo, como o que resiste ao publicitário da política e se subtrai a toda e qualquer causa, o gesto político por excelência se mantém no intervalo ou no hiato entre a ideia e os efeitos, constituindo-se como a tão desejada política da potência imanente, a enfraquecer, combatendo-os, os gestos autoritários em quaisquer níveis. Tal política não-política ou tal não-política política demandaria uma crítica de todos os mecanismos que requerem a apreensão do contemporâneo em sua representação, em sua transcrição, em seu registro, em sua expressão fiel, sem saber que, diante do sem fundo e do sem cobertura do contemporâneo, apenas seus efeitos podem ser criados, mas não é o empreendimento de tal crítica que ganhará tratamento. Como deriva do contemporâneo, como sua fímbria, como sua orla, como um resultado da experiência que ele propicia, como a maneira encontrada de sair minimamente de sua confusão, a figura que, pelos esbarros casuais no contemporâneo, vem, e a que está vindo, é o meu vulto, ao qual, em seu recebimento, tenho de ceder, ao qual, em seu acolhimento, tenho de aquiescer, com o qual, entrando em sua posse, tenho de assentir. Aqui, também sou um fantasma.

\*

Não se apropria do contemporâneo porque os efeitos não se confundem com ele, estando o contemporâneo presente enquanto ideia irreduzível ao que, com ela, a partir dela, pode ser feito, ampliando-o. O contemporâneo não possui nenhuma propriedade, nenhuma essência, nenhuma substância, nenhum próprio, nenhum atributo, nenhuma qualidade, nenhuma autenticidade, nenhuma entificação, nenhuma objetivação, nenhum conteúdo, nenhum dever, nenhuma coisa material, nenhuma reconhecimento de um específico na esfera da positividade a vir para o primeiro plano, nem pode ser, por isso mesmo, comunicado. Irrepresentável, o contemporâneo não pode ser reconhecido pela exclusividade de um princípio de identificação a ser transmitido; excêntrico, ele se estabelece pela falta, pela ausência de centro. Esse caráter de resistência à positividade através do que nunca acaba de chegar, através do que, dando-se pelas frestas, não atinge uma finalidade, através do privilégio do que de certa maneira lhe falta, através da prerrogativa do que nele falha, através do que se perde, é uma das marcas da poesia de nosso tempo – da poesia contemporânea – a torná-la radicalmente crítica. Talvez por isso, talvez por se colocar por fora

de todo e qualquer sentido a ser comunicado, talvez por se colocar no lugar comum do ter lugar da linguagem ou da disposição para ela que antecede e excede o sentido e a comunicação, talvez por comunicar apenas a si mesma enquanto o sentido de todo e qualquer sentido, enquanto um vazio ou potencial, talvez por assegurar a pura abertura impreenchível ao mesmo passo em que combate a exclusividade de um sentido qualquer, talvez por, permanecendo em um mundo de possibilidades que escapa a qualquer concreção partilhada, não reivindicar uma espécie determinada de conteúdo ou de forma geracional reconhecida pelo leitor que poderia, então, se fosse o caso, subsumir as singularidades em traços comuns de grandezas ou qualidades esperadas e catalogáveis, a poesia do nosso tempo feita no Brasil tenha se tornado um problema para uma parcela significativamente altissonante de críticos atuais que, por não saberem lidar com tais singularidades múltiplas que resistem às marcas do individual e do coletivo (que resistem às particularidades, características, objetivações, qualidades e propriedades comuns), lançam-na repetidamente ao descaso, ao desprezo e ao opróbrio. Muitas vezes, com um mal-estar relativo aos efeitos do contemporâneo, a crítica atual antipática à poesia feita atualmente no Brasil<sup>1</sup>

1 Em 1999, em matéria realizada pelo caderno *Mais*, da *Folha de São Paulo*, quando da morte de João Cabral de Melo Neto, o crítico e professor João Adolfo Hansen, talvez imbuído do luto pela proximidade do falecimento do poeta, afirmou: “Não tenho nada a dizer sobre a morte de Cabral, nem tenho o que dizer sobre os poetas brasileiros atuais. Alguns são razoáveis, outros nem isso, a maioria chatíssima, sem sangue nem nervo”. Em 2005, Alcir Pécora escreveu categoricamente que entre os “escritores contemporâneos [que] não cessam de aparecer [...], não há nada de relevante sendo escrito”, acrescentando ainda que “um ou outro (os melhores deles), com muita sorte, deixarão de escrever”. Em 2008, a professora e crítica Iumna Maria Simon escreveu um ensaio em que avaliava que “Por estranho que pareça, ou por tudo isso, uma época de tamanhas transformações e consequências sociais, como as das duas últimas décadas do século passado, não contou no Brasil com um ponto de vista artístico relevante da parte da produção poética. A poesia deixou de ser companheira de viagem do presente, deu as costas aos acontecimentos, os quais no entanto a afetavam no mais íntimo de sua capacidade criativa”. Mais à frente, mencionava “o ramerrão da produção [poética brasileira] contemporânea”. Em outubro de 2011, no número 61 da revista *Piauí*, Iumna Maria Simon repete a dose, falando, a partir de seu diagnóstico de uma “retradiconalização” da poesia contemporânea (de uma “retracionalização frívola”, de uma “retradiconalização desculpabilizada e complacente”, de um “ultratradicionalismo”, de um “uso relutantemente crítico, ou acrítico da tradição”) da “novidade pouco entusiasmante da dinâmica recente da poesia brasileira”, de seu “estado de indiferença em relação à atualidade e ao que ferve dentro dela”, mas, é bem verdade, que no fim de seu texto ela parece querer salvar uns *happy few* não nomeados: “Falando da experiência brasileira, é verdade que raras são até agora as reações propriamente artísticas, no campo da poesia, a esta conjuntura. Mas elas existem e estarão fundadas na insatisfação com o paradigma retradiconalizador, o qual, como vimos, não passa de um parasitismo do cânone”. Em fins de 2009, em resenha sobre livro de Marcos Siscar, Paulo Franchetti fala das “pragas da literatura brasileira atual” e, em seguida, da “profusão de má poesia”. Tal clima criado por colocações como as mencionadas, de importantes formadores de opinião do meio literário, certamente estimula outras de críticos menos renomados que, quanto mais se afinam a um desejo de polêmica, mais se afastam do conhecimento do que hoje se produz no país ou, pelo menos, da capacidade de pensar satisfatoriamente tal produção. Para dar mais um exemplo de tal postura inócua, gerada por um ressentimento em relação à poesia do tempo presente que leva a uma cegueira em relação ao nosso tempo, em conversa com Maurício Salles Vasconcelos significativamente intitulada *A Acanhada Produção Literária Contemporânea*, Luis Dolnikoff afirmou: “Venho há algum tempo me referindo a certa pequenez

continua demandando nostalgicamente o que os poetas, exatamente por perceberem as mudanças do tempo, já não querem dar: uma reivindicação de uma identidade reconhecível que ofertaria uma sociabilidade facilmente representável para (e por) tais críticos. É por uma anonimia, por uma impessoalidade, por uma inividualidade, pelo infigurável e pelo indizível compartilhados que os poetas se comunicam entre si e com os leitores aptos a afirmarem tal experiência, na tensão aberta à criação de heteronimias, de heteropessoalidades, de polividualidades, de múltiplas figurações irreprimíveis... Enquanto críticos incautos (com o pensamento teórico em descompasso com a poesia que está sendo produzida e com modos bem mais interessantes de se pensar o contemporâneo) afirmam, entre outras coisas, que a poesia, despolitizando-se, virou a cara ao presente dando as costas aos acontecimentos de nosso tempo, Agamben, ainda que não lidando com a brasileira, mas para quem a poesia é um dos paradigmas do contemporâneo (de um contemporâneo que ele mesmo ajuda a reconceitualizar), também nesse ponto, volta a surpreender: “A coesão originária de poesia e política – que, em nossa cultura, é sancionada desde o início pela circunstância de que o tratado aristotélico sobre a música está contido na *Política* e o lugar temático da poesia e da arte tenha sido situado por Platão na *República* – é algo que, para ela [a revista], não é necessário nem mesmo ser colocado em discussão: a questão não é tanto saber se a poesia seria ou não relevante com respeito à política, mas se a política estaria ainda à altura de sua coesão originária com a poesia”. Mostrando que, com seu pensamento, apesar de não conhecê-la, está muito mais próximo da poesia feita em nosso tempo no Brasil do que os críticos mencionados, ou que seu pensamento é um dos que ajudam a lê-la de uma maneira – muito mais motivadora – favorável a ela, o questionamento de Agamben reverte a posição do senso-comum dos críticos irritadiços com a poesia do nosso tempo feita no Brasil: para ele, por, mesmo marginalizada, a poesia ser constitui-

---

generalizada que tomou conta da poesia brasileira. [...] leio e leio a poesia contemporânea e o que leio passa por meu cérebro como água em uma peneira. Praticamente nada fica de realmente marcante”. Em todos esses casos, assim como o ditado popular afirma que “praga de urubu não mata cavalo gordo”, parece-me que o problema é muito menos da água do que da peneira. Em todos eles, o privilégio retrógrado de se estabelecerem como juizes da arte, ou seja, de se colocarem num suposto tribunal (Schlegel diria “seus tribunaizinhos”) e de desprezarem, nesses momentos, completamente, o aspecto reflexivo de uma crítica que queira, em primeiro lugar, desdobrar intensivamente as potencialidades de criação da obra abordada. Chega a ser lastimável que tais críticos não se lembrem das palavras de Machado de Assis em “O ideal do crítico”: “A crítica, que, para não ter o trabalho de meditar e aprofundar, se limitasse a uma proscrição em massa, seria a crítica da destruição e do aniquilamento”. Parodiando o subtítulo do ensaio de Yumna Maria Simon na revista Piauí, parece ser isso, esse descompasso entre a poesia brasileira e a contemporaneidade, “O que [alguns críticos] fizeram com a poesia brasileira”.

vamente política e continuar dando voz a uma experiência antropogênica fundamental, o problema é o fato de a política, em seu momento eclíptico em que ela teria perdido a consciência do que deve ser, não estar mais à altura de sua coesão originária com a poesia, precisando, de alguma maneira, tornar-se uma política poética, uma política que assuma novos paradigmas em sua encruzilhada com os sem sentidos do poder. Se, lidando com uma dimensão entre o não sentido e o sentido, entre a infância e a voz, entre o corporal e o linguístico, entre o bio-a-lógico e a linguagem, entre o pré-linguístico e o cultural, de tal modo que um polo se tensiona pelo outro e sem poder abrir mão de nenhum dos dois, a poesia é muito hábil em impotências, força que ela conhece como poucos, desde sua impotência, ela mostra a violência de como os sentidos dos poderes se estabelecem, dando a ver que sua impotência se confunde com sua extrema potência. A impotência potente da poesia esvazia a certeza da comunicabilidade e das informações cristalizadas em nome de operações de usos da língua (qualquer que seja) que resguardam e defendem o dizer em sua possibilidade, a possibilidade do dizer. É bom que se diga, os poetas são muito menos Édipos a, na crença generalizada da solução do enigma, se tornarem reis, do que aqueles que acolhem a presença devastadora do enigma mesmo em quem um dia foi rei, ou naqueles que, como Édipo em Colono, na horizontalidade do deserto sem pátria, asseguram apenas o inassequível que não pode ser evitado de seus enigmas: os poetas são alguém ao se tornarem ninguém, ou seja, ao reabrirem a pura potencialidade.

\*

A contrapelo dos que buscam uma periodização, não se esboça aqui uma tentativa de demarcação histórica para o contemporâneo enquanto uma época passível de determinar, mesmo de modo variável, seu começo, seja ele no fim da Segunda Guerra Mundial, nos anos 1960, no *boom* da literatura latino-americana, na espetacularização da vida política, social e íntima, em maio de 1968, no começo dos anos 1970, no fim das vanguardas, no momento americano da história da arte e da cultura, na extraterritorialidade econômica, na financeirização do mundo, no tempo da globalização, no enfraquecimento do projeto comunista da Rússia e da Europa Oriental, na queda do Muro de Berlim, no fim da Guerra Fria, na morte de Mao Tse-tung, na emergência da China no contexto político, econômico, cultural e artístico internacional, no Massacre da Praça Celestial da Paz, no 11 de Setembro, no fluxo

contínuo da rede tecnológica de comunicação e informação, no sequenciamento do genoma, na conjuntura do pós-utópico, no fim, entre nós, da ditadura militar, nos anos 1980, nos 1990, na virada para o novo milênio, em sua primeira década... Ainda que todos esses começos deem visibilidade a acontecimentos consideráveis no contemporâneo, não se trata de delimitar um começo que separasse nitidamente o contemporâneo do moderno ou de qualquer outra época passada determinando-o como o novo, o novo tempo, o novo tempo a produzir a nova obra de arte: tal tentativa de estabelecimento de uma divisória ou de um específico de uma época ou de um período na história confunde o contemporâneo com seus efeitos, reduz o primeiro ao segundo, apagando a brecha existente entre eles. Antes de uma ou outra data específica, antes mesmo da data do dia de hoje, antes da novidade de uma data, o que tem mais proveito é o que o poema faz com as datas que, desde seu tempo, com as datas de outros ou de seu tempo, com as datas – claro – também de hoje, com o agora do nosso tempo, ele estabelece. Para a poesia, Derrida está certo em dizer, não se trata de escrever apenas “em um dia específico, em uma hora específica, em uma data específica, mas escrever também *para* a data, endereçando-se a ela, destinando-se à data como ao outro”. Mesmo quando com sua data explicitada, mesmo quando escrito em dia anunciado, mesmo quando menciona um dia, um mês ou um ano, um poema nunca é completamente datado; a data, quando existe num poema, a data desde a qual o poema se escreve ou a data de que o poema fala, é para, no recebimento de sua força, ser ditada por ele, sobrescrita por ele. Se o poema não conseguir, de alguma maneira, se desatrelar de sua data, não é provável que tenha muito a dizer para ela: enquanto o poema habita uma data, uma data habita, preferencialmente, um poema. Partindo da data, marcado por ela, o poema parte, partindo a data ao falar para ela. O poema não sabe com exatidão a data da qual fala, mas, imerso em seu extremo até a garantia de sua inacessibilidade, se compromete com seus enigmas de tal maneira que os guarda mais que tudo, oferecendo-os de volta para ela. O novo e seus superlativos são, de fato, a armadilha mais habitualmente usada para se tentar domesticar o contemporâneo, para mortificá-lo. O contemporâneo não pode, entretanto, ser confundido com o novo apreendido a partir de um começo qualquer que se queira traçar. Se o contemporâneo pode ser o novo, é apenas sob uma perspectiva inteiramente diversa da que se apresenta com maior frequência. Também Derrida é elucidativo ao afirmar que “Nunca vemos uma nova arte, achamos que vemos; mas uma ‘nova arte’, como se diz um pouco levianamente, é reconhecida pelo fato de não ser

conhecida, parece que não se pode vê-la, uma vez que falta não apenas um discurso pronto para falar dela, mas também aquele discurso implícito que organiza a experiência dessa arte e trabalha inclusive no nosso aparelho óptico, nossa visão mais elementar. E, no entanto, se essa ‘nova arte’ surge, é porque, no terreno vago do implícito, algo já se envolve – e se desenvolve”. Contrariamente ao senso comum da crítica que acredita apreender o novo, alardeando-o a cada momento, ou ao menos trabalha nessa direção, o que Derrida chama mais consistentemente de novo, de “nova arte” (com as aspas a sobressaltarem, segundo sua própria terminologia, a relativa leviandade do adjetivo tal qual usado de modo geral), é exatamente o inapreensível, o nunca visto, o não reconhecido, o que não se pode ver, aquilo para o que falta um discurso para que se fale dele e, ainda mais, aquilo a que falta um discurso implícito a si mesmo, recusando-se à nossa sensibilidade e ao nosso pensamento. Com a passagem mencionada de Derrida, poderia dizer que, heterogêneo ao acesso do conhecimento, o contemporâneo, “o terreno vago do implícito” em que “algo já se envolve – e se desenvolve”, apesar de não podermos perceber nem reconhecer isso que, no momento, vaga e implicitamente, se movimenta. Quando a “nova arte” se torna passível de ser vista, quando se passa a ter elementos para sua reconhecimento, ela já perdeu seu estatuto do novo, isto é, ou é cedo demais para que ela seja percebida ou tarde demais para que ela seja nova. De dentro dessa disjunção, com ela, por ela, com o que finalmente se mostra, somos levados a pensar o “vago do implícito” que, incansavelmente, associa, desde sempre, a arte ao potencial. Nessa inseparabilidade do puro potencial inapreensível, recai a ênfase do poema. A aporia do novo, da “nova arte”, é, mais uma vez, a de termos de lidar com o que, vindo a cada momento, não vemos vir, não prevemos, não antevemos, não antecipamos e, quando somos capazes de vê-lo, é tarde demais. Sua aporia se dá como a necessidade (ou, ao menos, o desejo) de renomeá-lo ainda uma vez mais, e outra, e mais outra, trazendo de volta seu nome, seja o nome do novo seja o nome do contemporâneo, sabendo-os sem nome, anônimos. Já que o novo é irreconhecível no momento mesmo em que seria novo, dá-se assim um afastamento das possibilidades dos marcos iniciais e da pretensiosa – e impossível – determinação do novo a qualquer custo no exato momento de sua configuração, ânsia maior de certa crítica. Retirando-se do tempo em que estamos e dos tempos em que estivemos, o novo, irrepresentável, não se coloca tampouco num futuro esperado que, um dia, finalmente, chegará; dele, nenhuma previsão, nenhuma pós-visão, nenhuma visão mesmo, nenhuma apresentação de sua presença, nenhuma

mensagem enviada em uma garrafa de um ponto qualquer do tempo que aguardamos chegar para lê-la. Não há contemporâneo se não houver uma fissura no conhecimento, seu desastre, seu naufrágio, sua carência, o que lhe exceda, seu cair, ainda que temporariamente, em desuso. Na terminologia de Jean-Luc Nancy em *Um pensamento finito*, se o contemporâneo, como a nossa “época”, como o nosso “tempo”, é filosófico e artístico, é por se colocar do lado da aporia da desconstrução de seu sentido, no não-lugar da tensão entre os sentidos finitos e a perda do sentido, entre os sentidos em seus limites e a insensatez, entre a inapropriabilidade do sentido e a expropriação do que é pensado, que permanece insolucionável: “Todo trabalho de uma época – a da filosofia escavando seu próprio fim, desconstruindo seu próprio sentido – terá, doravante, nos ensinado isso, esse outro desdobramento da mesma aporia (*não sua ‘solução’, mas, antes, o pensamento de sua ausência de solução como o lugar mesmo do sentido*)”. Tratando da desconstrução e da ausência de solução do sentido, não se trata de privilegiar essa ou aquela representação da nossa “época”, do nosso “tempo” ou do contemporâneo – as que seriam, como frequentemente dito, supostamente “mais atuais” ou “mais novas” ou “mais contemporâneas” do que as outras –, mas de pensar o contemporâneo como o que escapa de toda e qualquer representação, não se submetendo a nenhuma delas. A proliferação exaustiva da ficção ou a inflação de todos aqueles começos (sinalizando, ao avesso, a impossibilidade de delineá-lo assertivamente) e a própria necessidade de se delimitar um início e o novo são igualmente assombrações, dessa vez, alheias; que cada um tenha as suas, é o que o contemporâneo nos ensina, mas ele nos instrui igualmente a cada um se implicar nele com o desejo que o move, mesmo que num primeiro momento mudo ou, ao menos, gago. A hesitação evidente quanto a seus começos (para aqueles que assumem seus marcos) e ao que se permite minimamente perceber enquanto aparição é um dos efeitos do contemporâneo. O contemporâneo, hesitante; nenhuma certeza lhe cabe, senão a de ser o tempo por excelência do convívio entre os vivos, o tempo que quem está vivo não pode de maneira alguma evitar e desde o qual os mortos mais próximos ou mais distantes comparecem em suas sombras, em suas sobrevivências, para o convívio com os vivos, buscando se revitalizarem com a vitalidade ofertada por esses a eles. Sendo desde o contemporâneo que o passado, mais ou menos antigo, se abre, é certo que pensar o contemporâneo é pensar simultaneamente o pré-histórico, que não para de se presentificar, e o atual, que não para de se potencializar. Em *Totem e tabu*, Freud afirma: “O homem pré-histórico, nas várias etapas

de seu desenvolvimento, nos é conhecido através dos monumentos e implementos inanimados que restaram dele, através das informações sobre sua arte, religião e atitude para com a vida – que nos chegaram diretamente ou por meio de tradição transmitida pelas lendas, mitos e contos de fadas –, e através das relíquias de seu modo de pensar que sobrevivem em nossas maneiras e costumes. À parte isso, porém, num certo sentido, ele ainda é nosso contemporâneo”. Quem sabe seja exatamente esse “num certo sentido” – testemunha da união inesperada entre o pré-histórico e nós enquanto o contemporâneo – que nos cabe pensar. Quem sabe pensar a abertura entre o pré-histórico e nós enquanto o contemporâneo signifique, igualmente, trazer a abertura do futuro para esta contração de todos os tempos em cuja fenda constante reside o contemporâneo. A mesa de cirurgia do pensamento contemporâneo propicia voluntariamente o encontro fortuito entre nosso tempo e outros aparentemente afastados ao extremo, instigando-nos ao que resta nos dentes da história, ao que, depois de ter sido mastigado e digerido, sobrevivendo, nos leva, a cada momento, a mais uma ruminação, a uma nova experiência com o que sobrou em nossa boca sem que tivéssemos, a princípio, nos dado conta dele. Talvez seja isso de fato o contemporâneo: o sobrevivente. No prefácio que consta na edição belga, escrito três anos após à publicação italiana, de *Enigmas; o momento egípcio na sociedade e na arte*, para caracterizar o “enigma” que intitula seu livro, Mario Perniola lembra o filme de Steven Spielberg, *Jurassic Park*, “no qual a pré-história, artificialmente recriada, e um futuro de ficção científica, já realizado, se reencontram e se telescopam entre si em um presente em que monstros pré-históricos e a tecnologia mais sofisticada coabitam. O enigma nasce da implosão do passado e do futuro em um presente ambíguo e problemático no mais alto grau”. Ambiguidade e problematização caracterizadas pela convivência, não-histórica, entre dinossauros e homens em um presente enigmático. Outro exemplo dado para demarcar o mais inquietante de nosso tempo enquanto o desimpedimento para a fusão do pré-histórico com o futuro que, na contemporaneidade, não podem mais se dissociar, é o arranha-céu em forma de pirâmide, *Transamerica Building*, construído em 1972, em São Francisco, por William Pereira. Perniola menciona ainda o entusiasmo do romancista americano William Burroughs pelos hieróglifos, que o levou a buscar uma escrita figurativa anuladora da linguagem verbal: segundo suas próprias palavras, seu intento era “*acabar com a palavra*”. Fazendo os tempos supostamente mais afastados entre si coincidirem poética, arquitetônica ou ficcionalmente, criando um passado implicado no futuro e um futuro

implicado no passado, criando, no entrelaçamento dos tempos, um passado futuro e um futuro passado (um passado posterior ou um “futuro anterior”, diria Agamben), o enigmático do presente ambíguo vai muito além das explicitações de formas mescladas do mais antigo com o mais futurista e “abre um espaço intermediário suspensivo que não requer ser preenchido”, em que o real se mostra desde o acontecimento – desde a impreenchibilidade – que possibilita a criação de seus infinitos sentidos. Em *La jetée*, fotonovela audiovisual de Chris Marker, é igualmente dito: “No início, nada além do arrancamento do tempo presente” (“Au début, rien d’autre que l’arrachement au temps présent”). Impreenchível, retirado, o contemporâneo, o arcaico a perviver com toda a sua força em nosso tempo. Por serem ambas as formas reativas e idealizantes de convívio com o nosso tempo, o “efeito egípcio”, enigmático, se afasta tanto de uma nostalgia em direção a um passado que requisitasse a reatualização do já vivido quanto de uma utopia que ambicionasse um futuro a ser prefigurado, se afasta tanto da celebração do que foi quanto da projeção de um por vir: é do real em sua presença acolhedora do passado e do futuro no presente suspensivo criador, é do real em sua fenda impreenchível, é do real superador do que requer a permanência da identidade nela mesma, é do real enquanto a força conjuntiva da abertura de todos os tempos às mais diversas contradições, que se trata. Se “o tempo por excelência do enigma é o presente”, não o é jamais enquanto negação do passado e do futuro por uma única dimensão temporal atualizada que, de seu isolamento, formando, através, por exemplo, das produções de massa, um imaginário coletivo homogêneo, abdicaria da história, mas da presença que abre a possibilidade do pensamento enquanto aposta no presente imprevisível e inapreensível apto a, de algum modo, se relacionar com a abertura de todos os tempos, acatando-a. Assim como em seu primeiro livro Agamben já havia dito que “suspenso no vazio entre o velho e o novo, passado e futuro, o homem é lançado no tempo como em algo de estranho, que incessantemente lhe escapa e todavia o arrasta para a frente sem que ele possa jamais encontrar nele o próprio ponto de consistência”, para Perniola, é bom lembrar, não estando do lado do novo, “a atualidade não é a experiência do presente, é, ao contrário, a de sua falta, de sua inconsistência, de seu esvaziamento”. Apostando no presente enquanto o tempo impreenchível que, inapreensível, se abre ao diferente, sua valorização temporal recai sobre a disponibilidade, a virtualidade, a possibilidade, a potencialidade. O contemporâneo, instável. Nem a procura por um início causal nem uma teleologia; nem uma nostalgia nem uma utopia; nem uma leitura inaugural

nem outra apocalíptica do que quer que seja; nem um acelerador temporal que, em busca de uma adequação com um sempre mais novo presumido, quisesse se colocar completamente *up to date* nem um estancamento a impedir movimentações; nem uma linha evolutiva nem um ponto de engarrafamento ou de retenção; nem uma vanguarda nem uma retaguarda. Uma vibração qualquer – se tanto – ligeiramente diferenciada (a nos fazer duvidar inclusive da certeza de seu acontecimento). Um caçar em que, na espreita, só se encontra os vestígios do selvagem, do monstruoso nunca visto porém pressentido, em pleno escape sem sair do lugar. O contemporâneo se dá pelo meio, por um fluidismo, por um nebulosismo, no qual também o passado, lido desde o presente, está em movimento, não se deixando saber se é passado ou presente, além de certamente ser o que escapa de ambos. Desdobrando uma das imagens poéticas e literárias de grande força na modernidade, a do marinheiro que, sem lançar bases sólidas, se desloca pela superfície plana e aberta de tantos atlânticos e pacíficos, a do surfista, que risca e apaga e improvisa, pelo meio, no já começado que se forma e se deforma, que se infla e se desinfla, que se enche e se esvazia, que, sem se distinguir do oceano, é o seu pulso, nele mesmo se propagando pelo meio... Do navio à prancha, com a diminuição do sempre pouco que os separa do mar, de um a outro, a ampliação da intensidade das pulsações do oceano no corpo daquele que o frequenta, que a ele se entrega: se, “espremendo o sumo da vida que poucas vezes se mostra”, Walt Whitman escreveu “[...] *Aqui estão nossos pensamentos, pensamentos viajantes,/ Aqui não há terra somente, diriam eles então, a terra firme,/ Sentimos longas pulsações, o fluxo e o refluxo, o infinito movimento,/ As tonalidades do mistério, as vagas e vastas sugestões do mundo aquático, as sílabas líquidas, as sílabas fluidas,/ O perfume, o ranger baixo do cordame, o ritmo e a melancolia,/ A noite desta vasta paisagem e o horizonte ao longe, todos aqui,/ Este é o poema do oceano.*[...]”, recentemente foi possível a um poema dizer “[...] Não venham para cá se não puderem contar/ com seus próprios colhões. E com algo mais./ Não venham para cá, se, pelados pelas ondas,/ não se garantirem. E, mesmo assim, não venham.../ Não venham para cá se não puderem/ morrer. Se não puderem ser um com o mar./ Se não souberem que a prancha que me separa – / mínima linha no abismo, quilhas e bordas/ em manobras, cortes, idas/ e vindas sulcando o muro infinito –, / é a mesma que me une ao sol de água:/ a prancha da coragem e da perícia/ que, usando a força para lidar com a força,/ me preserva num ínfimo já líquido de mim [...]”. Como surfistas nas paredes das ondas, tentamos entrar deslizando nos pensamentos sabendo que eles não nos

pertencem nem se subordinam a nós, mas, antes, nós, a seus movimentos, velocidades, irregularidades e variações. Se não consegue se ver o contemporâneo no espelho de uma suposta continuidade histórica, se pegamos o bonde da história pelo meio, é para, semicegos, encontrá-lo descarrilado, no desencaixe entre os trilhos diacrônicos e as superposições sincrônicas do passado com o nosso tempo. Desde o nosso tempo, qualquer narrativa de uma linearidade normativa ou evolutiva do passado ao presente é entendida enquanto criação, portanto, sob o signo da suspeita (não mais da autoridade irrecusável), fazendo com que a história só possa ser dita no plural e, mesmo assim, permeada por inúmeros buracos a se responsabilizarem por sua insustentabilidade incondicional, por sua interpretação, a cada vez, interventiva, criadora, capaz de levar a história tão a sério quanto a arte, e em sua ambiência. Tanto em relação ao presente quanto em relação ao passado, trata-se mais de garantir uma desorientação do que de uma determinação, de atestar uma disponibilidade do que de proferir a certeza de uma objetificação, de liberar o nosso tempo de seus contornos que se acreditam facilmente definidos do que de apreender uma época, de usar o infinitivo do que de pleitear o definitivo. Estar paradoxalmente desabrigado na desagregação do presente na qual se está, sem que haja conciliação plenamente possível. O contemporâneo, o intervalo que ocorre depois que um instante já passou e antes de o seguinte ter chegado, mas é esse intervalo, esse entretempo, esse entremomento, essa iminência, que também existe no que detectamos a cada momento enquanto um instante: esse roto, esse esgarçado intensivo ampliado ao extremo, fazendo o instante diferir de si mesmo. Trata-se de atestar o que passa por fora de um sistema, de um esquema antinômico, de uma síntese, de uma dicotomia, de uma continuidade ou mesmo de uma ruptura radical; fazê-los engasgar, fazê-los falhar, tripudiá-los. Se há alguma ruptura no contemporâneo, é para que nos coloquemos no abismo intercalar de sua fissura, jamais na exclusividade dos lados tidos como sólidos de suas margens. Sem esperar o retorno hipotético a uma das margens nem a chegada futura à outra, o contemporâneo, que nos absorve, sabe que, na medida em que a erosão foi grande, na medida em que a erosão é imensa, as margens foram empurradas cada vez mais para longe, flutuam no abismo e qualquer peso sobre elas continuará mantendo a leveza da queda. Como os *icebergs*, as margens acabam por rachar, às vezes, por se diluir, sobrando deles e delas algumas pontas, alguns fragmentos, alguns pedaços, dos quais só se vê uma ínfima parcela. Não ficar no contemporâneo como quem nega uma margem – a da tradição supostamente dada, por exemplo – para afir-

mar outra – por exemplo, a do novo –, mas como quem explora as fissuras infinitas entre elas, deixando suas aparentes similitudes e diferenças em inteira suspensão; com seus dribles a inventar espaços, o futebol sabe disso: a paradinha, a cavadinha, o elástico, a meia-lua, a pedalada, a lambreta, o olhar para um lado e, rindo, tocar para o outro... Trata-se de, explorando a aeragem dos abismos, ampliar os interstícios com nossos dribles e nossas asas deltas e nossos paraquedas (ainda que furados) a necessariamente nos ajudar a permanecer no abismo, nos espaços ampliados. Fomos exilados da estabilidade do tempo sucessivo e linear, de suas certezas e totalizações – eles continuam existindo, mas esburacados por todos os lados; explorar esses buracos em que tudo é saída. Não concordando consigo mesmo, enquanto o tempo que está fora dos eixos, o contemporâneo, primeiramente, um distemporâneo, uma dessincronização, a tornar o presente uma vasta neblina. Diante dos tremores contínuos de nosso tempo, qualquer parafuso colocado nele não abole a folga, que, em algum momento, o fará cair, requisitando outro mais maleável (um arame fino, um barbante, uma linha, um fio qualquer), que não se queira definitivo, colocado apenas para partir. Há algo que não se encaixa na conformidade do tempo, algo que permanece desconexo, desarticulado, descompassado. O contemporâneo leva as configurações do atual a se abrirem a um antetempo ou aos espaços vazios das articulações que permitem jogar com encaixes, bambos, muito provisórios. Um dia, chamei a presença dos tempos mortos no cotidiano (perceptível por qualquer um) de um mais cotidiano do que o que habitualmente se chama de cotidiano, porque o que habitualmente se chama de cotidiano é a normalidade funcional, instrumental, objetiva, comunicante, autossuficiente, em que tudo, organizado em seus devidos lugares, está dado, nomeado, previamente visto, antecipadamente sentido, sem extravios, esquecido da fratura que, poética, por emergir na cotidianidade mesma, como um grau mais intensivo do cotidiano, no qual perdemos nossos nomes, identidades, demandas, ofícios, utilidades, contratos, convenções, finalidades, chamei de um mais cotidiano do que o habitualmente chamado de cotidiano: “[...] persigo o que – não por uma questão moral –, / de tão cotidiano, não se consegue / facilmente postar, o que / – não por uma questão moral –, de tão cotidiano, / não se consegue facilmente enviar, o que / – não por uma questão moral –, de tão cotidiano, / não se consegue facilmente divulgar, persigo o que, / de tão cotidiano, só se pode viver no paradoxo de um não vivido, / o que, só assim, de tão cotidiano, com o mais esgarçado / do cotidiano, com o mais engasgado, fraturado, vazado, desfiado e roto do cotidiano, com o coti-

diano/ em baixíssima rotação (naquela rotação que,/ de tão baixa, parece ser possível chamá-la/ de o informe do cotidiano ou do mais cotidiano/ enquanto informe), persigo o que, com um muito mais cotidiano/ do que o habitualmente chamado de cotidiano,/ não consegue ser facilmente compartilhado [...]”. No “mais cotidiano do que o habitualmente chamado de cotidiano”, dá-se uma versatilidade das condições, normas, costumes, cálculos, resoluções, negócios, obrigatoriedades, representações impostas a cada momento pelo cotidiano. Com surpresa e alegria, pouco tempo depois, li em Josefina Ludmer: “Imaginemos que a temporalidade cotidiana é a forma mesma da vida cotidiana. A vida cotidiana é definida como em negativo, como o outro e o que não é... O cotidiano seria o conceito filosófico que designa o não filosófico, o conceito literário que designa o não literário, o conceito histórico que designa o não histórico: o que escapa à história, à literatura, à filosofia”; e em Blanchot: “o cotidiano sem façanha, o que acontece quando nada acontece, o curso do mundo tal como ele é despercebido, o tempo que se escoia, a vida sumária e monótona”. O contemporâneo, o cotidiano, ou, dito de outra maneira, o contemporâneo, um muito mais cotidiano do que o habitualmente chamado de cotidiano, ou, dito de outra maneira, o contemporâneo, o fugidio do cotidiano ou o cotidiano enquanto o fugidio, ou, dito de outra maneira, o contemporâneo, o (a) (/) partir do presente que, jamais envelhecendo, não deixa de não se inscrever. Somos os escrutadores desse (a) (/) partir do presente, desse entretempo, desse entremomento em que todos os possíveis se colocam. Com a morte em algum grau do tempo, com seus tempos mortos, com o negativo do tempo, com o entretempo, com o entremomento, com o que não é do tempo por sê-lo à infinita potência, com o outro do tempo, com o atemporal, com o acrônico, com o discrônico, com o intempestivo, com o extemporâneo, com o a-histórico, o contemporâneo faz o eucrônico ou o intracrônico vacilar, encontrando uma saída de emergência em direção ao anacrônico, em direção ao fora do tempo. Sem esse encrave, sem essa tensão, sem essa encruzilhada, não há contemporâneo; com ela, o contemporâneo se mostra inacessível, turvo, deixando por aí seus efeitos. Efeitos do contemporâneo.

\*

Estamos no âmbito da poesia, na ambiência dos efeitos poéticos do contemporâneo. Os poetas insistem: Roberto Corrêa dos Santos fala em “tor-

nar-se, do agora, a dobra” e em “escapar, transpassando o atual”; Leonardo Gandolfi afirma que “as horas/ se descolam por generosidade ou fastio”; Antonio Cicero salienta “E, de repente, de fora/ do presente”; no “espaço de tempo incomensurável”, no “nada durou em matéria de tempo cronológico”, exatamente no “insistir”, “ainda agora, aqui”, ou seja, no poema, desse nada de duração do cronológico com seus relógios e calendários, na aventura contracronológica da organização da poesia reunida e no gesto interruptivo que lhe é constante, Caio Meira cria uma poética do “entre”, do entretempo, do entremomento, da falta, do oco, do vazio, de “no vão da madrugada”, a querer “desoculta(r) intervalos”... Na não exclusividade de uma adesão ao agora, ao atual, ao presente, ao dado e estabelecido de nosso tempo, os poetas escolhidos pensam nosso momento desde suas dobras, desde seus descolamentos, desde seus foras, desde seus entres, vãos e intervalos. São os muitos modos de nossos poetas dizerem o que está sendo nomeado de contemporâneo. Pelo menos no que se chamou, e de algum modo ainda se chama, de poesia lírica, há uma relação histórica (evidente para quem lida com ela) entre a poesia e o tempo, entre a poesia e o agora, entre a poesia e o instante, melhor dizendo, entre a poesia e a interrupção que existe entre o contemporâneo e seus efeitos; tal relação é tão estreita que poderia mesmo abarcar uma das definições provisórias passíveis de se dar de poesia: poesia é uma operação cujos efeitos abrem um relacionamento de intermitência com o contemporâneo. Parece ter sido algo assim que Octavio Paz tenha querido dizer quando, em sua conferência de recebimento do prêmio Nobel, de 1990, intitulada *A busca do presente*, um pouco antes de estabelecer forte vínculo entre “escrever poemas” e a “expulsão do presente”, afirmou: “A busca do presente não é a busca do éden terrestre nem da eternidade sem datas: é a busca da realidade real”. Entre outros motivos, os poetas fazem poemas para aprenderem minimamente a lidar com essa “expulsão do presente”, com esse exílio constitutivo ao qual dão voz, com esse banimento que precisa nomear o inominável da força que promoveu a extrusão. É certo que os poetas fazem poemas ao destempo. Os poetas respondem a alguns distúrbios, a algumas perturbações, aos quais procuram reverberar, sentidos por cada um de nós, por muitos de nós, por alguns de nós, por qualquer um de nós. O contemporâneo, um dos maiores desajustes nos quais os poetas, expostos à disjunção do tempo, sem jamais cimentar a vacância existente, se colocam, conseguindo colocar a linguagem no feitio que cabe a cada um deles nos efeitos criados.

Se as obras poéticas se explicitam com seus poemas na esfera da partilha, o que nelas está implícito enquanto o compartilhado é o inessencial do contemporâneo, o contemporâneo como inessencial, ocasionando uma comunidade contemporânea que se identifica pela potência ou ainda pelo enigma, do qual não se sai. Ao receberem o contemporâneo, os poetas o percebem de um modo que será dado a pensar e a sentir nas obras – talvez, desobras – criadas, nos efeitos que se caracterizam pela voluntariedade de suas mais diversas formas se confundirem com uma amorfia, expondo-a enquanto o contemporâneo. São, portanto, os poetas quem quero ouvir, para, no encontro com algumas de suas obras – talvez desobras –, ver o que pode ser pensado com a poesia e com o contemporâneo, com o contemporâneo da poesia e com a poesia do contemporâneo. Tais obras – talvez, desobras – são os fantasmas, as aparições, as assombrações, os vultos, as miragens, os ritmos, os arrepios, os frêmitos, as pulsações do contemporâneo de que preciso para percebê-lo em seus contornos mais tênues, que o protegem. Se elas não são propriamente o contemporâneo, elas não podem deixar de ser efeitos do contemporâneo, que o expõem em algumas de suas possibilidades fantasmáticas; elas são processos de cicatrizações não concluídas a fazerem transparecer a ferida pela qual o vírus do contemporâneo pode irromper. Fazendo-se, com eficácia, presente em seus efeitos às nossas percepções e pensamentos, a ideia necessária do contemporâneo se deixa imaginar incerta e interinamente no incentivo proposto pela sua produção efetuada. O jeito de o contemporâneo se presentificar em seus efeitos não é como uma essência reconhecível ou um conjunto de atributos mapeável em cada um desses últimos que permitiria agrupá-los sob o rótulo de contemporâneo, mas como o que, abrindo lugar, permite a eclosão da existência de tais obras – talvez, desobras – propagando-as em nosso tempo. No jogo de forças a ter me levado a inúmeros encontros, tais obras – talvez, desobras – compõem a seleção que me coube fazer por terem sido algumas das que, levando-me à minha singularidade, mais me impactaram, e, ampliando minhas possibilidades, me instigaram na alegria de novas percepções e novos pensamentos. Como a de qualquer outro crítico e/ou poeta, esta é uma escolha interessada, movida tanto pelas forças que me acionam enquanto poeta quanto pelas que trabalham em mim – nem sei se discerníveis daquelas – enquanto crítico ou teórico. De todo modo, foram tais obras – talvez, desobras – que possibilitaram, desta vez, a criação de uma leitura da

poesia de nosso tempo. Pelas obras – talvez desobras – destes poetas me aproximo de alguns efeitos do contemporâneo, de alguns modos concebidos pelo impacto do contemporâneo, das modificações interpretativas que, interventivamente, pude instaurar na expectativa de, com as imagens deixadas de alguns quartos de hotel desarrumados por hóspedes que já partiram, alimentar a conversa sobre poesia e contemporaneidade. O que se oferece à leitura é, portanto, o efeito de uma encruzilhada de forças entre o que comparece formando o contemporâneo, o modo singular como alguns poetas respondem a ele e o resultado de meu próprio modo de ser impactado, ou seja, meu modo de, nele, responder igualmente a ele, tudo confluindo conjunta e indistintamente para os textos em que fui levado a pensar o que segue, em vez de qualquer outra coisa. Se sabemos, com Mallarmé, que “mal informado aquele que se acreditaria seu próprio contemporâneo”, se sabemos, com Mallarmé, que “não é contemporaneamente a uma época, de modo algum, que devem, para exaltar o sentido, advir aqueles cujo destino encarregou de dela serem a nua expressão; eles são projetados muitos séculos para além, estupefatos, a testemunhar o que, normal no instante mesmo, vive tarde magnificamente pelo lamento, e encontrará no exílio de seu nostálgico espírito virado para o passado, sua visão pura”, se sabemos dessas coisas, para que então selecionar, poderia alguém ainda perguntar? A seleção proposta é um efeito do contemporâneo que, em nome do contemporâneo, se quer uma política não-política do contemporâneo, ou seja, uma força a tentar assegurar, pela leitura das obras – talvez, desobras – que seguem, pela leitura com os companheiros poéticos (e)(-) teóricos de percurso, acima de tudo, a abertura, a ampliação das intensidades possíveis do contemporâneo por seus efeitos. Pode acontecer de, em um ou outro momento, sem que saibamos, sem que nos demos conta, se se der aos efeitos do contemporâneo uma outra imagem, a de uma membrana, vibrando, ela apresente um furo, quase indetectável. Se assim for, não podemos saber se isso ocorrerá nem, muito menos, quando. Não podemos tampouco saber o que, caso isso de fato aconteça, se mostrará (e não se descarte a chance de o vapor que saia passar a envolver de tal forma a membrana que seja esta, então, que passe a ficar ocultada pela vasta neblina). Mas foi para isso que trabalhei. Para que, justificando a seleção realizada, alguns efeitos do contemporâneo possam se mostrar minimamente indissolúveis do contemporâneo no qual estão imersos, para que as fronteiras entre o contemporâneo e alguns de seus efeitos, se puderem, se desguarneçam mínima ou infimamente, para mostrar que, conformes ao contemporâneo, também os

efeitos são enigmas, para que uma indecidibilidade tenha vez criando ao menos uma zona nebulosa de fantasmas, aparições, assombrações, vultos, miragens, ritmos, arrepios, pulsações... Que a potência dos efeitos alavanca-se misture ao contemporâneo enquanto potência. Que, subitamente, ainda que fugidia, esta mistura se deixe surpreendida, mesmo que, no exato momento em que mal for percebida, já se transforme à nossa frente em algum efeito a ampliar de novo o contemporâneo, lançando-o de volta ao inacessível. Ao menos, uma coisa parece certa: sem o contemporâneo, essas (e outras) obras – talvez desobras – não poderiam existir, do mesmo modo que, sem estas (e outras) obras – talvez desobras – a se relacionarem entre si, o contemporâneo não seria composto nem se daria, tornando-se cada vez mais vasto, a ser pensado através de suas máscaras, através de suas plásticas, através de seus modos, através de seus efeitos. Efeitos do contemporâneo.

\*

O título deste livro provém das palavras derradeiras de um dos seus ensaios aqui presentes: apoesia contemporânea. Já que a poesia contemporânea não pode se desvincular de seu negativo, é para o privativo da poesia que o texto final aponta, sendo a ele que me coube chegar; isto significa dizer que não se tem mais controle dos limites da poesia, de seu lugar próprio, de sua identidade, de o quê ela é em si, podendo ela se manifestar das maneiras mais imprevisas, dos jeitos mais ordinários e excêntricos. Busco, então, ao fim, flagrar, em um acontecimento disponível a qualquer um que ande por qualquer cidade, uma superação da autonomia da poesia ou do que ainda lhe garantia estabilidade, atentar para as perdas das mais decisivas marcas históricas literárias e poéticas e para as conquistas de outros modos de se poetar, que vemos acontecerem ou os por virem, inantecipáveis, que estarão sempre por vir. Rompendo a separação entre o espaço da obra e o da cidade, entre o do poético e o do mundo, entre o do livro e o das paredes, entre o suposto próprio da criação e o impróprio que circula por qualquer lugar, entre o artístico e o comum, entre o específico de um modo de feitura e o inespecífico dos desguarnecimentos das fronteiras, na assunção dessa liberdade, a escrita-imagem-pensamento que surge em apoesia contemporânea evidencia a abertura do caminho para que se receba os mais diversos tipos de palavras, imagens, sensibilidades e pensamentos. E ainda ruídos, músicas, movimentos, filmagens, materialidades diversas... Poderia falar não apenas em um tornar-se-prosa da poesia que violenta o poema no

modo como ele pode ser muitas vezes preconcebido, mas em seu devir-ruído, devir-imagem, devir-pensamento, devir-música, devir-cinema, devir-performance, devir-coloquialidade, devir-... apoesia. Em *Espécie, especificidade e pertencimento*, pensando o nosso tempo como o que esteticamente se caracteriza por ter uma “arte inespecífica”, Florencia Garramuño, além de afirmar que “sustentando-se em uma radical desconstrução de tudo aquilo que tenha a ver com o próprio, o específico, o que se define por pertencer, de modo cômodo e estável, a um meio, uma categoria ou uma espécie”, propõe que a arte contemporânea desmantela, “detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido do limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra”. Tendo por foco a relevância dos procedimentos multimídias (ou “intermídias”, como Dick Higgins chama em busca de ressaltar o conceito e os modos de realização sincréticos oriundos da fusão das diversas mídias, fazendo com que eles se coloquem na abertura proporcionada pelas migrações entre as mídias), a posição da respectiva crítica deve ser levada em conta em nosso tempo. Atravessando as disciplinas e os espaços em uma expansividade dos meios que passa a lidar, complexa e ambigualmente, com uma heterogeneidade tensiva de objetos de múltiplos campos a se congregarem em um espaço conflitivo, com diversas operações, materiais e suportes, é de se salientar ainda, e, para mim, sobretudo, que a própria arte, que o próprio conceito de arte, se diferencia de si, tornando-se, (para si mesma – qual o sentido de ainda falar em si mesma?), imprópria, fraturada. Não se trata apenas de assinalar, como a Rosalind Krauss em quem Garramuño se baseia, que a questão “não [é] o fim da Arte, mas o término das artes individuais enquanto meios específicos”; não se trata apenas de assinalar, como o Jacques Rancière em quem Florencia também se baseia, que, na arte contemporânea, “lugar de uma heterogênese, de uma tensão entre diversos regimes de expressão”, “todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes”; trata-se, não do fim da “Arte” nem, exclusiva ou obrigatoriamente, do “término das artes individuais enquanto meios específicos” ou do fim de “todas as competências artísticas específicas”, mas, antes, de garantir uma impropriedade, uma oscilação, uma indecisão, uma indeterminação entre o afirmativo e o negativo no conceito mesmo de arte e em suas realizações, quaisquer que sejam. Talvez seja por isso que Maria Esther Maciel possa dizer que “O diálogo dos poetas contemporâneos com as tecnologias de ponta e outros campos artísticos, é

bom marcar, não está associado à desvalorização ou ao desaparecimento da palavra escrita e do poema inteiramente verbal. Se muitos poetas, mais ‘intermediáticos’, conseguem conjugar as duas coisas, outros já optaram por uma retomada mais efetiva da palavra escrita e até mesmo de uma certa narratividade, compreendida como forma poética alternativa”. Poetas como Victor Heringer, Laura Erber, Ricardo Aleixo e Ricardo Domeneck, entre outros, além de, na maior parte das vezes se utilizarem do verbal em suas obras multimídias, publicam livros de poemas, de ficção e de ensaios. A impropriedade da arte se dá tanto no uso do que vem sendo chamado de meios multimídias ou intermediáticos quanto, no caso da poesia, da palavra escrita, impressa em papel, em qualquer modo acidental do poema, seja o que incorpora “uma certa narratividade”, seja, como assinala Florencia Garra-muño, o que acolhe diversos modos discursivos, seja qualquer outro<sup>2</sup>. A impropriedade da arte não é tanto a defesa de um tipo de arte, qualquer que fosse, quanto a de sua abertura incondicional, imprópria, a qualquer modalidade, a sua abertura incondicional ao que, a princípio, a negaria, ao que, instável, retira de si (sic) qualquer possibilidade de um próprio, ao que desguarnece as fronteiras entre arte e não-arte. Em *A estranheza-em-comum*, em consonância com o que aqui se diz, Silvina Rodrigues Lopes afirma: “Há regimes diferentes do pensamento, mas a hibridação parece ser uma das apostas da arte contemporânea que esboça uma nova (im)pertinência: abandonar a questionação sobre os limites da arte, o que implica deixar de colocar o fazer artístico e as formas que cria na dependência de uma oposição entre arte e não-arte”. Com isso, com esses “espaços de vacilação” entre arte e não-arte, elaborando o conceito de “desordem imprevisível da arte”, esse belíssimo livro desdobra em muitas partes o pensamento, o dele e o

2 Para que não se caia facilmente na armadilha de uma oposição ingênua e facilitadora entre, por exemplo, escrita em papel (entendida enquanto uma arte individual em meio específico fadada ao fim ou relegada ao passado) e “arte inespecífica” ou intermediática, entendida como a que caracterizaria com mais propriedade o nosso tempo, é bom lembrar a entrevista de Derrida a Marc Guillaume e Daniel Boughoux, intitulada “O papel ou eu, os senhores sabem... (Novas especulações sobre o luxo dos pobres)”, publicada em *Papel-máquina*. Entre outras considerações importantes, nela, podemos ler: “Pois se prezamos muito o papel, e ainda por muito tempo, se ele está ligado ao nosso corpo, através de todos os sentidos e através de todos os fantasmas, é pelo fato de sua economia ter sido sempre mais do que a de uma mídia (de um simples meio de comunicação, da neutralidade presumida de um suporte), mas também, paradoxalmente, como sua questão o sugere, a de um multimídia. Sempre foi assim, já, virtualmente. Multimídia não, decerto, na acepção corrente e atual da palavra que, em sentido estrito, supõe em geral a suposição, justamente, de um suporte eletrônico. Multimídia, o papel não o é tampouco ‘em si’, certamente, mas, os senhores têm razão de sublinhar, ele ‘já funciona’, para nós, virtualmente, como tal”; ou ainda: “Antes de representar uma limitação, o papel terá, portanto, sido um multimídia virtual; ele continua sendo a chance de um texto múltiplo e mesmo uma espécie de sinfonia, até mesmo de um coro”.

nosso: “Das condições, complexas e variáveis, da construção e existência de objetos artísticos fazem parte exigências de composição e ordenação, em confronto com forças opostas, que, não se resumindo de modo nenhum à vontade de originalidade, nem podendo ser descritas como carácter destrutivo, afirmam um fazer que não corresponde a qualquer fórmula prévia, a qualquer hipótese de classificação, um fazer que não faz obra, sem que faça da ausência de obra o seu objetivo”. Como uma das indicações dos porvires dessa ausência blanchotiana de obra, deve-se escutar, como se levado a ter de, em algum grau, admitir o inadmissível, o escrito-pintado no muro que comparece em uma das fotografias das frases de rua tiradas por mim: “A POESIA SUMIU!”. Quando postei tal foto no Facebook, a amiga, orientanda, poeta e ensaísta Heleine Fernandes, com humor e extrema pertinência, sem conhecer o magnífico *O quinteto dos atônitos*, de Bill Viola, comentou logo em seguida: “kkkkk... agora vou começar a ensaiar as entonações para esta frase: perplexidade, alívio, indiferença, às gargalhadas, em desespero etc.”. É certo que, desde que não se perca o riso presente logo desde o início (“kkkkk”), essa frase precisa de múltiplas entonações simultâneas. Desdobrando o humor, uma das entonações necessárias, uma das que não pode de jeito nenhum ser perdida de vista, foi estendida pelo também amigo, orientando, poeta e ensaísta Maurício Chamarelli, que então escreveu: “Po, não fui eu não, mas to pensando em adicionar embaixo: ‘A quem encontrar, favor pedir que não volte’, rs.”. De novo, para poder levar a frase a sério, o riso. Com o mesmo riso sério, ou com a mesma seriedade risonha de quem quer estender o assunto para ver até onde ele pode nos levar, cedi, como sempre, ao desejo de continuação da conversa com eles: “don’t come back, darling. let’s face it!”. Encaremos o fato como uma das possibilidades de nossa época: não, no tom apocalíptico dos fins e das mortes tão característico do século XIX e do XX, o de a poesia ter morrido, mas o de ela – talvez por conta própria, já que ela parece ser o sujeito da ação – ter simplesmente sumido, desaparecido, terminado a relação conosco ou, ao menos, dado um tempo, não querendo dar o ar de sua graça. Encaremos também o fato de algo em nós, desejando ser conseqüente, nem mesmo querer que ela retorne, apesar de não sabermos viver sem ela. Pode ser que, num tempo tão marcado pela tecnologia das comunicações de massa, ela também não tenha sumido por conta própria, e, nesse sentido, ela não seria, como aparentaria à primeira vista, o sujeito da ação, mas, sim, como quem, por exemplo, é sequestrado, aquela que sofre uma força que a faz sumir. Pode ser ainda que o seu sumiço manifeste muito mais a percepção de quem se relaciona

com ela do que uma atitude sua ou algo de grave que lhe tenha de fato acontecido: dizemos muitas vezes que alguém está sumido quando – nós – passamos um tempo sem encontrar tal pessoa, mas, então, nada impede, como ocorre na maior parte das vezes, que tal pessoa, no lugar de ter deixado de existir, esteja normalmente por aí, quem sabe até bem perto de nós, frequentando os lugares que frequentamos sem ser notada, talvez, quem sabe, sem chamar atenção em meio ao amontoado de gente, talvez, quem sabe, em horários diferentes dos nossos, seguindo seu rumo, por aí, por aqui, por lá, por qualquer lugar. São muitas as possibilidades de tal frase, são muitas as possibilidades de “A POESIA SUMIU”. Levar essa frase dos muros a sério não significa querer prender a poesia, algemá-la quando, porventura – nem tão raramente assim –, ela reaparece por aí, de modo que não suma de novo; levá-la a sério é justamente poder sorrir com a constatação do que ela anuncia, abrir-se a esse sumiço da poesia e aos efeitos que seu desaparecimento produz; levá-la a sério é testar a possibilidade de o poema ganhar algo de decisivo no exato momento em que se perde, no exato momento de sua escapada para onde não se sabe; levá-la a sério é saber que poema é o que a cada vez rompe consigo e com o que de si se diz, abrindo um intervalo abissal desde o qual ele se faz, desfaz-se e se refaz; levá-la a sério é assumir que a poesia sempre se desloca para um outro lugar que não apenas o nosso, para um lugar que não termina jamais, para, estendendo-se, todo e qualquer lugar; levá-la a sério não é negar que a poesia está aí, mas assumir que, mesmo ela estando aí, há uma diagonal de força que, sobrepondo-se àquela possibilidade, teima em ajudá-la e instigá-la em sua fuga, teima em mostrar que ela não mais se pertence, teima em testemunhar a inseparabilidade entre o afirmativo e o negativo, teima em mostrar que apoesia está aí. Testemunhando a impossibilidade de o poético se livrar completamente de si ou de dar cabo, voluntariosamente, de si, ainda que no negativo, mesmo aí, em seu sumiço, mesmo na formulação por mim realizada de apoesia, ela, a poesia, ainda que desde sua ausência, resiste. Tanto a resistência de a poesia em apoesia quanto a insistência de apoesia na poesia contemporânea mostram que apoesia não é idêntica a si mesma e o seu não ser constitui obrigatoriamente o que ela é. Mesmo no que hoje pode ser reconhecida através de suas formas e conteúdos históricos, apoesia, mesmo aí, não pode abrir mão de seu não ser – parece ser igualmente isso o que, no livro mencionado, que tem Derrida e Nancy como duas de suas forças mais propulsoras, Silvina Rodrigues Lopes quer dizer quando afirma que a vontade de comunicar do artista “cria uma maneira de dizer e um dizer sem maneiras, sem garantias,

impulso de deslocação sem ponto de partida fixo”. Contrariamente ao que se quis e muitas vezes ainda se quer, não estamos nem no epílogo [de um tempo praticamente ido] nem no prólogo [de um tempo inteiramente novo], não estamos em nenhum desses momentos que, remetendo-nos ao apocalipse e ao gênesis, ao destino e à origem, nos envaideceria pela suposta grandeza histórica do que estaríamos então vivendo e pela hipotética consciência que teríamos de nosso momento; não estamos nem mesmo – nem precisaria ser dito – em qualquer ápice com o qual alguém poderia delirar. Como insisto em dizer, se estamos mesmos – discretos – pelo meio, é no sentido de nos encontrarmos pelas dobras, por entre, por fora, pelas brechas surgidas no descolamento das horas. Por sorte, mesmo com todo aparato disponível, sabemos muito pouco do que está acontecendo, sem que alguém possa ter uma visão global da produção contemporânea. No título do livro, de modo mais amplo do que no referido ensaio, o que entendo por *apoesia contemporânea* é a encruzilhada entre o artigo (*a* poesia) e o privativo (*apoesia*), a fusão entre a presença e a ausência, a indeterminação, ou o indefinido plural, entre o definido e a falta. Na tensão entre o olho que lê o negativo e a voz que diz o artigo, na inadequação entre o visual e o oral, nesse sempre indecível das infinitas possibilidades entre um extremo e outro em que a única impossibilidade é a existência exclusiva de um ou outro dos extremos, está, para mim, a marca por excelência da poesia contemporânea, a marca por excelência de *apoesia contemporânea*. *apoesia contemporânea* se afirma pela incapacidade de sua distinção do que a nega. Exatamente pela impossibilidade de haver um reconhecimento de um poético garantido a ser assumido ou combatido (de um poema absoluto, de uma poesia pura...), não há nenhum alarde de definição da poesia como defesa do poético ou, ao contrário, como seu bloqueio. Não se trata nem da proteção do poético nem da busca – contrapoética – por sua destruição, nem da adesão nem da oposição. O que há é a liberdade de uma indeterminação de o quê o poético seja, um desconhecimento de seus limites, uma ausência de barreiras, ou então, a inviabilidade de se dizer o artigo sem que o privativo já esteja implícito nele, e a inviabilidade contrária de se dizer o privativo sem que, em algum grau, o artigo esteja ali presente. Há assim uma zona de sobreposição, de fusão, de indistinção, de indefinição, de indiscernibilidade, ou, talvez melhor, uma zona intervalar entre o artigo e o privativo que dizem respeito a *apoesia*. Nessa oscilação suspensiva, nessa coexistência dos contrários, nessa fissura, vive *apoesia* de nosso tempo, a dar um salto por sobre os críticos que ainda querem distinguir os “verdadeiros” dos “falsos”

poetas, como se isso fosse possível e como, mesmo se o fosse, valesse a pena. Se apoesia é poesia, ela sabe que não há a poesia, que poesia é inarticulada, que a poesia não tem lugar, senão, atopicamente, enquanto apoesia. Não basta, entretanto, suprimir ou extirpar o artigo, erradicando com ele a poesia, mas aproximá-lo ao máximo do substantivo, colá-lo nele ao ponto de, retirando as distâncias, desarticulá-lo, quero dizer, suspender a oposição existente entre ele e a negação do substantivo, tornando-os indecidíveis. apoesia não coincide consigo mesma, mas, antes, apo(r)eticamente, com seu negativo. Se, ao invés de opor seu ser ao seu não ser, apoesia os imbrica, se apoesia não nos deixa sair desse impasse, sendo ele mesmo que temos de encontrar como passagem, se apoesia confirma a cada momento seu enigma e paradoxo, se apoesia é, ela sim, radicalmente crítica e se a crítica pleiteada é radicalmente poética, faço uso das palavras de Jean Luc-Nancy em *Identité*: “Existe uma *zona franca* sobre a qual não se exerce nenhuma autoridade, nem mesmo a de minha vontade ou a de meu desejo, uma zona da qual talvez eu não possa dizer nada em termos de ‘identificação’ (caracterizações, atribuições), mas pela qual eu sei que, estando atrás de mim, é a partir de onde eu posso ao menos tentar me identificar ou permitir que os outros ensaiem essa mesma possibilidade”. apoesia contemporânea é uma intervenção – é bom que se repita – política não-política a proporcionar, a todo custo, tocar essa “zona franca” que, anterior aos sentidos, franqueia a escrita a ela mesma; por ser anterior ao pensamento, por ser anterior ao sentido sendo mesmo desde onde o sentido se faz, dessa “zona franca”, não se pode fazer nem um objeto nem um sujeito, em um mundo que, privilegiando as identidades que coincidem consigo mesmas, tende a miná-la, querendo mesmo eliminá-la. A tal “zona franca”, não apenas a poesia, mas também a filosofia (e, conseqüentemente, a crítica), estão submetidas, levadas a movimentos e deslocamentos de seus modos de composição que só o inesperado pode, a cada momento, irromper, fazendo-as, pela transformação de suas linguagens, estilos e maneiras, apoesia, a filosofia e acrítica, ou seja, nunca deixando que elas se estabilizem em uma identidade consigo mesmas. Em *Um pensamento finito*, abrindo completamente as possibilidades através do elogio de uma “formidável mobilização de linguagem e escrita”, que se dá a partir do pensamento que permanece no extremo do não-saber de nossa época, no extremo do conhecimento da falta ou da impossibilidade de conhecimento, no extremo do afastamento ou da ultrapassagem do conhecimento, Nancy escreve: “Não é por acaso que a filosofia contemporânea – sobretudo em sua singularidade francesa – realizou seu pensamento

em uma formidável germinação da língua e em uma forte pressão sobre a escrita [designada como ‘retórica’ ou ‘afetada’ por aqueles que não discernem a diferença da nossa época nem sentem a hirteza do pensamento]. Mais uma vez, como acontecido a cada grande ruptura de sentido, a filosofia não será mais escrita da mesma maneira. Nem a poesia. Talvez, elas nem serão mais chamadas de ‘filosofia’ ou ‘poesia’”. Não sendo mais escritas como se está habituado a reconhecê-las, e no meio de devires incansáveis, não se sabe em quê “filosofia” e “poesia” podem se transformar – é para essa região desconhecida, em que talvez tenhamos de lidar sem a clareza de o quê os nomes “filosofia” e “poesia” majoritariamente querem significar, que se vai a cada vez com maior velocidade. Vinda igualmente de Jean-Luc Nancy, uma das passagens citadas no ensaio que intitula este livro afirma: “A poesia é, por essência, mais do que e algo diferente da própria poesia. Ou antes: a *própria* poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia”. Talvez seja por essa não coincidência de apoesia contemporânea consigo mesma que, surpreendendo-nos a cada vez com uma modalidade diferente de sua manifestação, ela atraia tanto, dentre outros, os filósofos, fazendo-os pararem, perplexos, repetidamente, diante dos poemas dos livros e diante das paredes das cidades em reconhecimento do pensamento ali presente e em busca de inspiração para seus próprios modos de pensar. Em seu livro sobre Jean-Luc Nancy, Derrida afirma: “por improvável que possa parecer, pensei ter decifrado essa inscrição anônima em um muro de Paris, como se ela tivesse viajado para lá das margens de uma outra linguagem: ‘Quand nos yeux se touchent, fait-il jour ou fait-il nuit’ (‘Quando nossos olhos se tocam, é dia ou é noite?’). Ela me inspirou com o desejo, puro e simples, de reafirmá-la, de fazer dela uma epígrafe para o que eu há muito queria escrever para Jean-Luc Nancy, o maior pensador de todos os tempos sobre o tocar”. Meu amigo Cláudio Oliveira, professor de filosofia e um dos tradutores de Giorgio Agamben no Brasil, me contou que, na primeira vez que estive com o filósofo escritor em Veneza, sempre que saíam juntos, mesmo que o caminho se tornasse mais longo do que seria necessário, mesmo que tivessem de desviar da direção para onde iam, Agamben o levava fraterna e empolgadamente para ver uma frase de rua grafitada em uma parede externa de um prédio: “NON C’E + NESSUN VIRGILIO A GUIDARCI NELL’INFERNO” (“não há mais nenhum Virgílio a nos guiar no inferno”).

Outros, como Lacan, repetem o gesto da escrita das frases dos muros das ruas; é ele quem, com humor, relembra que, quando jovem, escreveu a “fórmula lapidar” “*ne devient pas fou qui veut*” (“não fica louco quem quer”) em uma parede da sala de plantão de um hospital psiquiátrico. Não apenas filósofos e psicanalistas, mas também os ficcionistas se interessam, de perto, pelo grafite: há o conhecido conto de Cortázar, “Grafite”, cujo termo é visto como “muito de crítico de arte”, ou seja, como o desejo narrado de os “desenhos com giz de cores” passarem por fora da crítica e da história da arte. Transcorrida durante a ditadura militar argentina, na narrativa, uma relação amorosa se estabelece através dos desenhos e das cores nos muros da cidade (“os traços desse laranja que era como seu nome ou sua boca”), realizados por tédio, em nome da diversão, da superação do medo e da esperança. Nele, predominam os desenhos, mas há única vez em que uma frase é escrita em giz preto, para ser quase imediatamente apagada pela polícia: “A mim também me dói”. Junto com filósofos, psicanalistas e ficcionistas, os poetas, claro, não param apenas diante dos livros, mas igualmente diante dos muros. Uma das crônicas de Carlos Drummond de Andrade, publicada no *Jornal do Brasil* em 15 de janeiro de 1977, partindo de “versos” ou, como ele mesmo também chama, “antiversos”, pintados nos muros e paredes da cidade, mostra a poesia como o que acolhe tanto os “gabinetes” quanto as “ruas”; em “Poesia: de rua e de gabinete”, sua formulação, ainda que com inflexões diferentes, é muito próxima da que aqui se manifesta: “[poesia] Atividade negativa? Talvez não, se considerarmos o fato poético bastante rico para comportar e absorver até mesmo a sua negação”. A compreensão de que o fato poético absorve seu negativo, a ponto de um não poder se dar sem a convocação do outro, a ponto de o poético não poder mesmo ser determinado, a ponto de, mesmo quando se a nega, é na poesia que se está, é o que chamo de apoesia. Entre Leminski e o grafite, a relação, além de mutuamente admirativa, é, certamente, mais conhecida do que a de Drummond: seus poemas apareceram desenhados nas ruas, há uma filmagem de uma fala do poeta sobre grafite na UFPR (no qual, entre outras coisas, traça uma breve genealogia – política – do grafite no Brasil, demarca seu caráter público e de profanação do espaço privado, associa-o à violência do grito a manifestar forças profundas e ao fascínio de uma criminalidade desejada, vincula-o à poesia marginal como uma de suas manifestações, estabelece-o enquanto uma liberdade possível dos que estão na protoprisão da cidade, traça equivalências entre as paredes urbanas e as páginas brancas dos livros, declara ter grafitado duas frases nas ruas...), além de ter escrito um poema enigmá-

tico que dá o que pensar. Ele mesmo afirma que, tendo sido chamado por uma revista para fazer um balanço poético do ano de 1982, escolheu um grafite – anônimo, claro – como o melhor poema do ano. Se, com tal gesto, ele traz explicitamente o grafite para o âmbito da poesia como uma maneira de, borrando as distâncias, ampliar o poético, um de seus poemas, escrito ao modo das pinceladas nas paredes, mostra a complexidade de tal gesto: “palpite// o graffiti/ é o limite”. Com o primeiro verso funcionando como título e o título funcionando como primeiro verso, com as rimas fáceis e bem humoradas que ajudam a memorizar o escrito, entre os muitos sentidos que esse “limite” do grafite possa ter, é de se priorizar um deles: não o palpite de o grafite ser o limite inultrapassável da poesia (o que tornaria o poema inteiramente datado na medida em que confundiria a poesia com uma de suas manifestações), mas o de, vindo de fora do que canonicamente se entende por poesia, diagnosticar um limite, asséptico, aceito pela história canônica da poesia, levando-a, mais uma vez, a ultrapassá-lo, em direção ao negativo inapreensível de seu fora. Sendo então o grafite o limite da poesia, é preciso que ele seja colocado como uma dimensão asseguradora do ilimitado que a caracteriza, da lonjura inacessível de seu longe mais longe, de seu despaiamento, de seu desterramento, do desguarnecimento das fronteiras entre a poesia e a não poesia, em uma só palavra: apoesia. As frases acolhidas pelos muros da cidade percebem e pensam o que ela – a cidade – está dizendo para nós, o que a sua voz – voz da cidade, voz urbana, voz política apolítica, voz político-poética – nos leva a pensar e a sentir. Com o quase nada de paisagens urbanas, através de suas ruínas, de seus pedaços de paredes ou muros, é a cidade, enquanto um outro lugar, enquanto uma heterotopia, que fala publicamente pelos muros fotografados, transformando as ruínas de suas paisagens urbanas nas ruínas das próprias frases, das imagens, da luz. O percurso vai de uma topologia urbana a uma logoimagotopia apoética que, com sua política apolítica, afeta a própria urbanidade. As fotografias querem reunir o que está por aí disperso, formando um arranjo urbano a nos deixar ver uma poética política ou uma política poética de uma comunidade anônima que nos constitui e é constituída por todos nós. A política poética (ou política apoética, ou tal apolítica poética, ou tal apolítica apoética...) do amplamente entendido por apoesia contemporânea constitui a necessidade de, ainda hoje, como disse o Agamben já citado, de recolocar “a coesão originária de poesia e política”, de tal modo que o mais relevante seja fazer com que a política ainda esteja “à altura de sua coesão originária com a poesia”. Formulada de outra maneira, essa demanda mostra igualmente o

que Jean-Luc Nancy chama da “resistência infinita” da poesia ou da literatura: “O ‘comunismo literário’ indica ao menos isto: que, em sua resistência infinita a tudo o que a quer *achever* (em todos os sentidos da palavra [acabar, finalizar, concluir, terminar, completar, rematar etc]), a comunidade significa uma exigência política irrepressível, e que essa exigência política exige, por sua vez, alguma coisa da ‘literatura’, a inscrição de nossa resistência infinita. / Isso não define nem *uma* política nem *uma* escrita, pois, ao contrário, nos remete ao que resiste à definição e ao programa, sejam eles políticos, estéticos ou filosóficos”. Resistindo à definição, a poesia contemporânea (mesmo que em sua “difusão secreta”, como gosta de dizer Roberto Corrêa dos Santos) é uma das maiores resistências de nosso tempo, resistindo a qualquer programa. Podem me dizer certamente que, pela amplitude, o que entendo por poesia contemporânea, o que entendo por essa apo(r)ética, é demasiadamente vasto; podem me dizer certamente que, pela amplitude, eu poderia (e, talvez, deveria – não fosse o forte desejo de, neste momento, ler alguns poetas de meu tempo intervindo na leitura que fazem deste nosso tempo) não ter me focado exclusivamente em poetas que escrevem suas obras no tempo em que vivo. Eu, admirador da definição maior de Roberto Corrêa dos Santos de que a literatura é “a longa história das potências condensadas”, responderia apenas: que bom que seja assim, que o contemporâneo seja esta fissura, esta disjunção, esta neblina que acolhe poesia desde a condensação de sua potência, e que a condensação da potência apo(r)ética (e não nenhuma modalidade específica, apreensível, reproduzível, de o poema existir) seja, de fato, seu traço de máxima importância. E que poetas de meu tempo – e que poetas de meu tempo – consigam dar voz à experiência dessa potência condensada.



# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## ANTONIO CICERO

- AGAMBEN, Giorgio. The end of the poem. In: *The end of the poem*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Califórnia: Stanford University Press, 1996. p. 109-115. Este texto, “O fim do poema”, foi traduzido para o português por Sérgio Alcides e publicado na revista *Cacto*, número 1, em agosto de 2002. p. 142-149.
- BARTHES, Roland. *Como viver juntos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CICERO, Antonio. *A cidade e os livros*. São Paulo: Editora Record, 2002.
- \_\_\_\_\_. A cidade e os livros. Entrevista. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/antonioicicero/>>. Acesso em: 28 de agosto de 2008.
- \_\_\_\_\_. Antonio Cicero possui a razão e as musas. Entrevista a Nonato Gurgel. Disponível em: <<http://arquivodeformas.blogspot.com/2009/11/cicero-possui-razao-e-as-musas.html>>.
- \_\_\_\_\_. Entrevista à revista *Filosofia* (da série Ciência e Vida). Disponível em: <<http://antonioicicero.blogspot.com>>. Acesso em: 4/10/2008.
- \_\_\_\_\_. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. Lisboa: Edições Quase, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Guardar*. São Paulo: Editora Record, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- \_\_\_\_\_. Poesia e filosofia. Publicado no caderno Ilustrada, da *Folha de S. Paulo*, em 01 de junho de 2007.
- \_\_\_\_\_. Sobre Pearblossom Hwy. In: *Fotografia*. (Org.) Lorenzo Mammi e Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 35-48.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da história*. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora UnB, 2008. (2ª edição).
- MANAS, John H. *Divination Ancient and Modern: An Historical Archaeological and Philosophical Approach to Seership and Christian Religion*. Published by Kessinger Publishing, 2004.

- NIETZSCHE, Friedrich. Carta de Nietzsche a Erwin Rohde, de janeiro de 1870. In: *Correspondance*, t. 1. Trad. fr. De J. Bréjoux et M. De Gandillac: Paris, Gallimard, 1986. p. 92.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. Aqui Caetano voltando a falar. Disponível em: <<http://www.obraem-progresso.com.br/>>. Acesso em: 14 de agosto de 2008.

## EFEITOS DO CONTEMPORÂNEO

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que É O Contemporâneo? e Outros Ensaio*s. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Poesia: de rua e de gabinete”. Crônica publicada no Jornal do Brasil, no dia 15 de janeiro de 1977.
- ASSIS, Machado. *O ideal do crítico*. IN: *Machado de Assis; obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. Volume III.
- BLANCHOT, Maurice. “Le voix narrative”. IN: *De Kafka à Kafka*. Paris: Éditions Gallimard, 1981.
- CICERO, Antonio. *A cidade e os livros*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Schibboleth; pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *pensar em não ver; escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Organizadores: Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974. vol. XIII (1913-1914).
- GANDOLFI, Leonardo. *A morte de Tony Bennett*. São Paulo: Lumme Editor, 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Espécie, especificidade e pertencimento*. New York: Bio/Zoo, volume 10, número 1, inverno 2013. New York University, Hemispheric Institute E-misférica (<https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e101-ramos-multimedia-ensayo>).

- HIGGINS, Dick. *Horizons*. ubu editions, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage to the north sea; art in the age of post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A estranheza-em-comum*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina; una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- MACIEL, Maria Esther. *Voo transverso; poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 1999.
- MARKER, Chris. *La jetée*. <http://www.youtube.com/watch?v=81IrFtR7L48>.
- MEIRA, Caio. *Romance (e poesia anterior: 1993-2013)*. Rio de Janeiro: Circuito/FAPERJ, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *Identité*. Paris: Editions Galilée, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Chrstian Bourgois Éditeur, 2004.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Portugal: Edições Vendaval, 2005.
- NANCY, Jean-Luc. *Une pensée finie*. Paris: Editions Galilée, 1990.
- PAZ, Octavio (Otoño 1990) "La búsqueda del presente," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 32, Article 2. (Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/2>).
- PERNIOLA, Mário. *Énigmes; Le moment égyptien dans la société et dans l'art*. Traduit de l'italian par Robert Laliberté et Isabella di Carpegna. Bruxelles: La Lettre Volée, 1995. (Collection "Essais").
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. 2011. *What a Medium Can Mean*. Translated by Steven Corcoran. *Parrhesia: a journal of critical philosophy*, número 11, 2011. p. 35-43. Open Humanity Press ([http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11\\_ranciere.pdf](http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11_ranciere.pdf)).
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Literatura e a difusão secreta*. In: *Literatura e mídia*. Organizadores Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Scholhammer. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 187-196.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.
- WHITMAN, Walt. *Folhas da relva*. Tradução e organização Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra Editora, 2011.



## SOBRE O AUTOR

Nascido em 1966, Alberto Pucheu é poeta, ensaísta, professor de Teoria Literária da UFRJ, Cientista do Nosso Estado, pela Faperj (já havia sido antes Jovem Cientista do Nosso Estado, pela mesma agência de fomento) e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Seu livro *Pelo colorido, para além do cinzento; a literatura e seus entornos interventivos* recebeu, em 2007, o Prêmio Mário de Andrade de Ensaio Literário, da Fundação Biblioteca Nacional.

Enquanto poeta, teve os seguintes livros publicados:

*na cidade aberta* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 1993);

*Escritos da frequência* (Rio de Janeiro: Ed. Paignio, 1995);

*A fronteira desguarnecida* (Rio de Janeiro: Ed. Sette letras, 1997 – este livro foi concluído com o apoio do Programa de Bolsas para Escritores Brasileiros da Fundação Biblioteca Nacional);

*Ecometria do silêncio* (Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999);

*A vida é assim* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001);

*Escritos da indiscernibilidade* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003).

*A fronteira desguarnecida; Poesia Reunida 1993-2007* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007).

*mais cotidiano que o cotidiano* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013)

Publicou os seguintes livros de ensaio:

*Pelo colorido, para além do cinzento; a literatura e seus entornos interventivos* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2007). Com este, recebeu o Prêmio Mário de Andrade, Ensaio Literário, da Fundação Biblioteca Nacional/Minc, 2007.

*Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ);

*Antonio Cicero por Alberto Pucheu* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010);

*O amante da literatura* (Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010);  
*Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o ensaio teórico-crítico-experimental* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ).

Organizou os seguintes livros:

*Poesia(e)Filosofia; por poetas-filósofos em atuação no Brasil* (Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1998);

*Nove abraços no inapreensível; filosofia e arte em Giorgio Agamben* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2008);

*O Carnaval Carioca de Mário de Andrade* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2011 – com Eduardo Losso Guerreiro).

*Danielle Cohen-Levinas: partilha da literatura* (São Paulo: Editora Horizonte, 2014 – com Piero Eyben).

A poesia, apoesia, o contemporâneo: objetos esquivos os que são tratados neste livro.

O contemporâneo é excêntrico, se estabelece pela falta, pela ausência de centro, nos lembra o autor. E o mesmo pode-se dizer da poesia atual. Ao criar um estudo sobre poesia contemporânea, Alberto Pucheu sabe que está correndo risco duplo: necessita pressupor que há uma compreensão específica da contemporaneidade na poesia brasileira, e precisa de alguma forma definir relações entre termos que fogem à positividade.

Para tanto, se concentra na obra de quatro importantes autores que possuem, seja na própria poesia, seja na reflexão em torno (ensaios e entrevistas), pensamentos sobre o nosso tempo: Antonio Cicero, Caio Meira, Leonardo Gandolfi e Roberto Corrêa dos Santos. Em comum, todos trabalham com fronteiras abertas (ou desguarnecidas) da poesia – seja com o ensaio, com a filosofia, a prosa ou o relato jornalístico. São características também presentes na trajetória pessoal de Pucheu, marcada por uma procura de aproximação entre diferentes áreas do saber, como a poesia e a filosofia, e de uma apropriação afetuosa das possibilidades efetivas do nosso tempo. Marcadas, acima de tudo, por uma procura.

Se isso qualifica ainda mais Alberto Pucheu para a realização de um livro

No título do livro, o que entendo por *apoesia contemporânea* é a encruzilhada entre o artigo (*a* poesia) e o privativo (*apoesia*), a fusão entre a presença e a ausência, a indeterminação, ou o indefinido plural, entre o definido e a falta. Na tensão entre o olho que lê o negativo e a voz que diz o artigo, na inadequação entre o visual e o oral, nesse sempre indecível das infinitas possibilidades entre um extremo e outro em que a única impossibilidade é a existência exclusiva de um ou outro dos extremos, está, para mim, a marca por excelência da poesia contemporânea, a marca por excelência de *apoesia contemporânea*. *apoesia contemporânea* se afirma pela incapacidade de sua distinção do que a nega. Exatamente pela impossibilidade de haver um reconhecimento de um poético garantido a ser assumido ou combatido, não há nenhum alarde de definição da poesia como defesa do poético ou, ao contrário, como seu bloqueio. Não se trata nem da proteção do poético nem da busca – contrapoética – por sua destruição, nem da adesão nem da oposição. O que há é a liberdade de uma indeterminação de o que o poético seja, um desconhecimento de seus limites, uma ausência de barreiras, ou então, a inviabilidade de se dizer o artigo sem que o privativo já esteja implícito nele, e a inviabilidade contrária de se dizer o privativo sem que, em algum grau, o artigo esteja ali presente.

Programa • de  
Pós-Graduação • em  
ciência • da  
Literatura  
U F R J



azougue  
editorial

ISBN: 978-85-7920-149-3



9 788579 120149 3