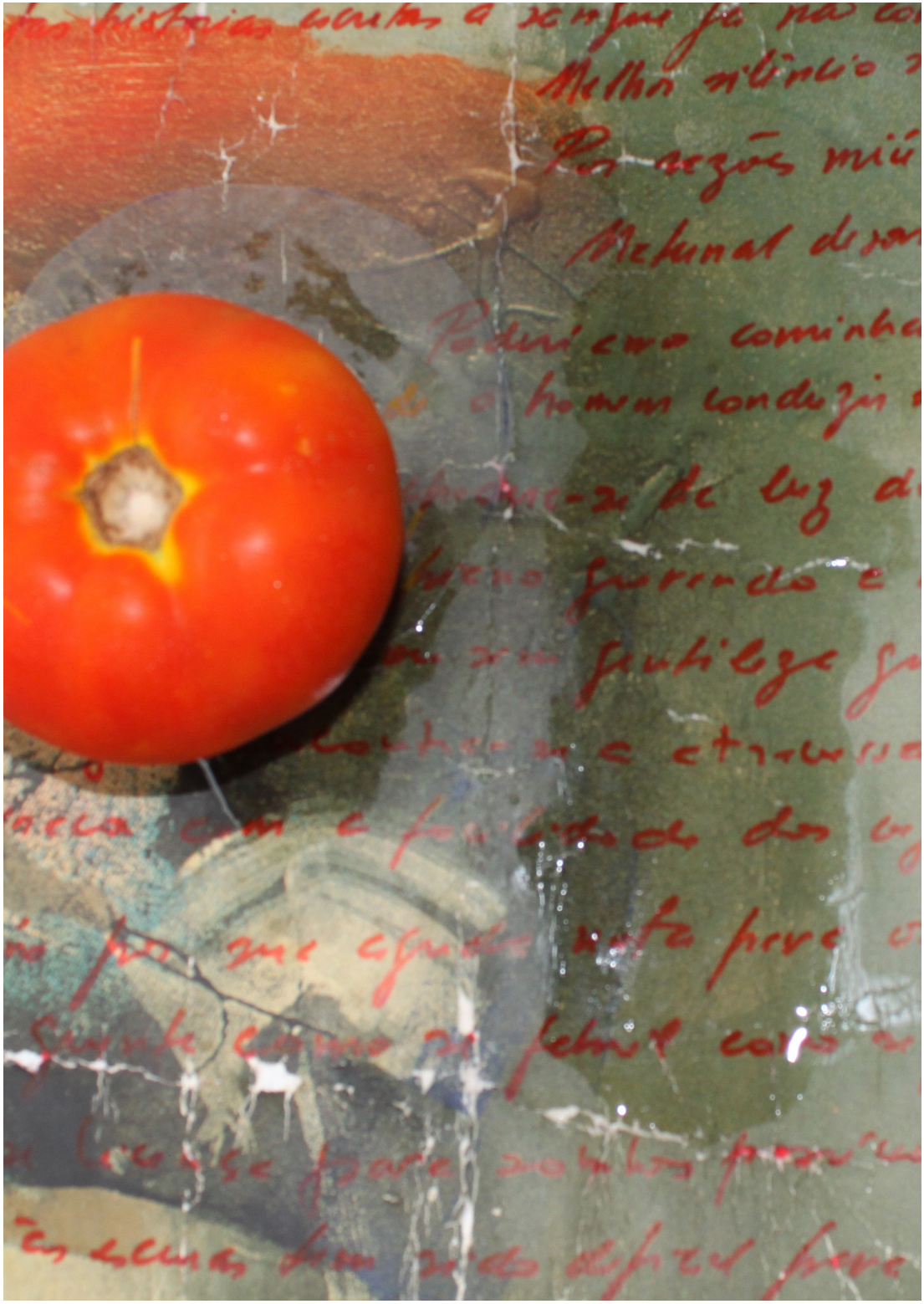


ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS: O POEMA CONTEMPORÂNEO ENQUANTO O "ENSAIO TEÓRICO-CRÍTICO-EXPERIMENTAL"

Alberto Pucheu

azougueeditorial
2011

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 já 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, ou talvez melhor – uma lição de fortes – porque há o perigo, é confor-

tável 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 infindos 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 dobradura, 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. Invadida 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, consequentemente, 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 pon-

tos 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 pulve-

rizada 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 o já feito, 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 forças 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 ou uma 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 câmera 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 divido em três momentos, para os quais a cronologia tem uma importância relativa, na medida em

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS

DÚZIA

POEMAS

Otti Editor

Quanto ao livro:
para ir-se desdo-
brando, como se
diante de estados,
afetos, proximida-
des de toda sorte.

1996 Roberto Corrêa dos Santos
SINDICATO NACIONAL dos EDITORES de LIVRO RJ

Roberto Corrêa dos
: poemas/Roberto Corrêa dos Santos
de Janeiro - R. C. dos Santos, 1996

ha dobrada
oemas

N 85-900291-1-5

sia 2. Literatura Brasileira

CDD- 869 . 91

e não pode ser reproduzido por qualquer meio
ita do editor.

Para Diva Vasconcellos da Rocha

Copyright © 1996 Rober
CATALOGADO NO SINDICATO NACIO
S238d
Santos,Roberto Corrêa
Duzia: poemas/Ro
Rio de Janeiro - R
1 folha dobrada
12 poemas
ISBN 85-900291-1-
1. Poesia 2. Literat
Título
Esta livro ou parte dela não pode ser re
sem autorização escrita do editor.

SANTOS

A

Matéria

Uma
cadeira
solitária
no palco

com
o foco
de luz
mansa

expõe
pátinas
de ouro
e glória–

a Majestade
erguera-se.

Carpe

Seja
breve

e sábia,

beba
o vinho

pois
contém

o tempo;

afaste
a longa

esperança,

colha
o dia.

1 2
3 4

Apnéia

Um
cão
procura
seu
dono
pelo
apartamento,

e
acha.

Repouso

Nasce

isto
então

por
intensidade

da
força?

Nasce.

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:

1) *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual Editora, 1987. Série Lendo, coordenação Beth Brait. Segunda edição. (Ensaio).
2) *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. Primeira edição. (Ensaio).
3) *Arte de ceder*. Rio de Janeiro: UERJ, SR3, Departamento Cultural, 1992. Série Poesia na UERJ. (Poemas).
4) *Tais superfícies; estética e semiologia*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998. (Resenhas, ensaios e apresentações).
5) *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. (Ensaio).
6) *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 diagra-

mação 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.

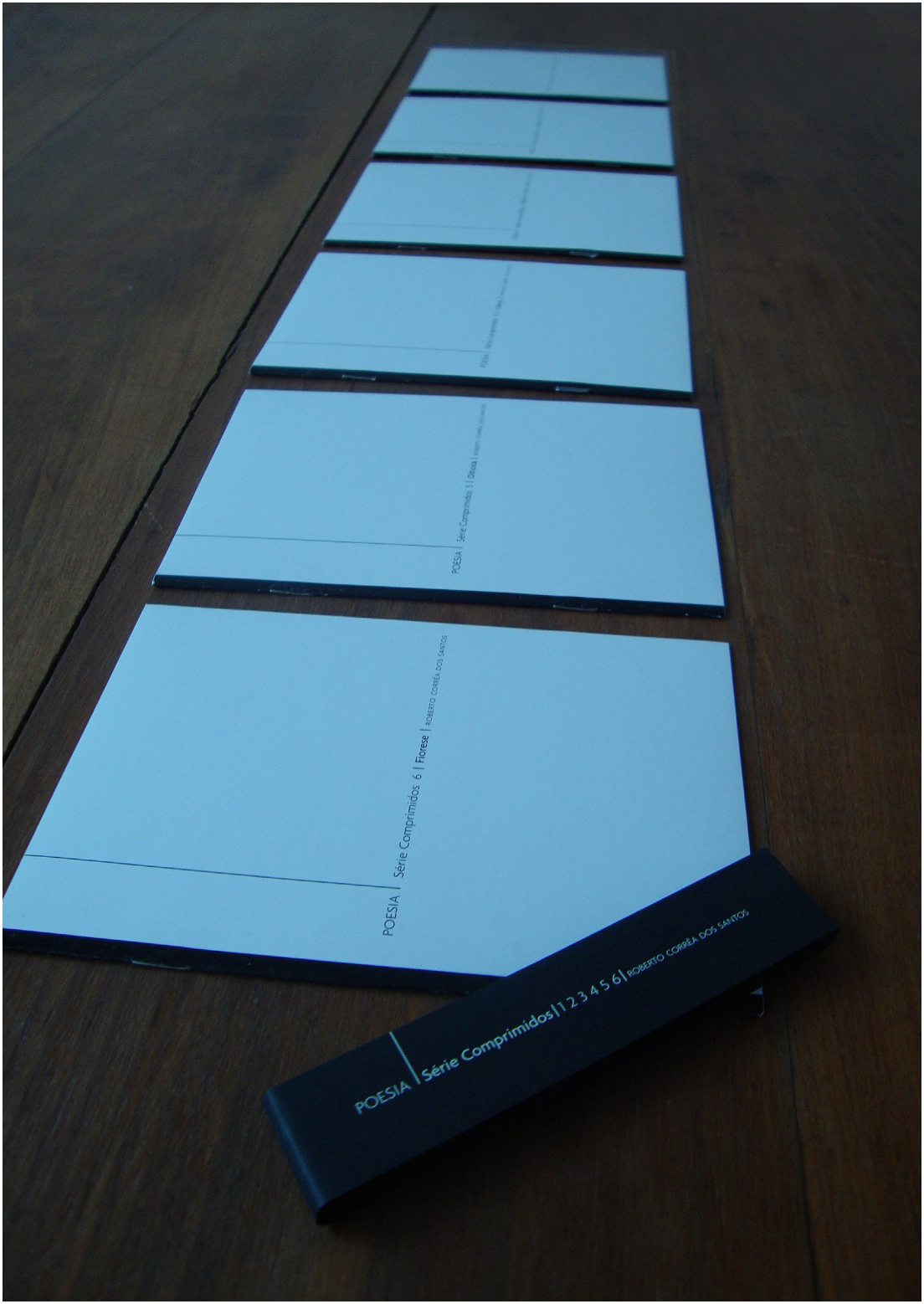
Escritos como quem cata as letras com apenas dois dedos, os poemas de Roberto Corrêa dos Santos se apresentam "com um mínimo de cena/ com um mínimo de barulho". De fato, as cenas poéticas são mínimas, quase tudo é retirado delas para que fiquem apenas com o imprevisível de um instante, a ser colhido, 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 desta 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", 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 horizontalidade da 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// sutilizar/ o óbvio", de "fazer/ das evidências/ segredo", se os elementos micros estão aí,


POESIA | Série Comprimidos 6 | Fiorese | ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS
POESIA | Série Comprimidos | 1 2 3 4 5 6 | ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS

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 predominânica 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 Souzândrade, 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 exces-

so 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, comparecem 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 ma-

nhãs. 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 PUCRJ 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 4 tipos de emaranhados de linhas (traços) de cores e espessuras diferentes que lembram as de costura ou bordados (os alinhavos ou bordaduras), sendo que 3 em formas circulares a se sobreporem a partir do ponto de encontro na lateralidade esquerda e uma compondo 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 li-

vres", "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). A ausência de 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 , a imaginação e o traço, substantivos do título, costuram, 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 subjuga à linguagem verbal, sendo, fora dela ou mesmo, como em breve estará, nela, a fartura 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 po-

deria 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, conhecimento, comparação, discernimento.

Se o que se quis chamar de o primeiro momento de seu pensamento e escrita é composto por 6 livros, a segunda fase, com os então mencionados, incluindo os contracronológicos, se distribui por sete livros:

1) *Dúzia*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1996.
2) *Imaginação e traço*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.
3) *Oswald; atos literários*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.
4) *Poesia/Série comprimidos/1 2 3 4 5 6*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2004.
5) *Nove miniaturas de escritores*. Vitória: Aquarius, 2006
6) *Gabinete – Memorial de Aires, qual obras de Eric Rohmer –*. Vitória: Aquarius, 2006.

7) *Naco; arte/literatura/fetiche – 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, co-pertencimento 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 vigores 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*

GABINETE
– MEMORIAL DE AIRES, QUAL OBRAS DE ERIC ROHMER –

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 (SANTOS, 1999, p.104), mistura arte e ciência na tradição dos romances policiais ingleses; aos dois, denomina de "artistas filósofos", que instigarão 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:

1) *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.
2) *Luiza Neto Jorge*, códigos de movimento. Rio de Janeiro: Ang Editora, 2004.
3) *Perdão, Caio (assinado e datado) carta-a-quem-escreva*. Rio de Janeiro: Ang Editoria, 2005.
4) *Talvez Roland Barthes em teclas: anotações de teoria da arte*. Vitória: Editora Aquarius, 2005.

5) *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).
6) *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.
7) *Tecnociências do poema: arte e transmitância*. Rio de Janeiro: Elo, 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 o "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 afas-

tamento, 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 vindo 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 aten-

ção, 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. Irrompendo 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 ilegibilidade anunciada e, de sua ilegibilidade 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 sensos", 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, descriativa e inoperantemente, para além de si, alçando-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". Aforgar-se no texto de Cla-

rice, submergir-se até o fim no fruto da portátil máquina de escrever Olympia, despojando-se, "até a pobreza – que dissestes ser afinal o amor". "Gritemos por socorro! Pouco adiantará: eis o livro (vermes e seivas)". Com o texto e o leitor despojados de suas individuações 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 "âmago 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 linguageira 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, afogando-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-Secreta-das-Secretas", "A-Mais-Secreta", "A-Secreta", "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.

Mas 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 ex-

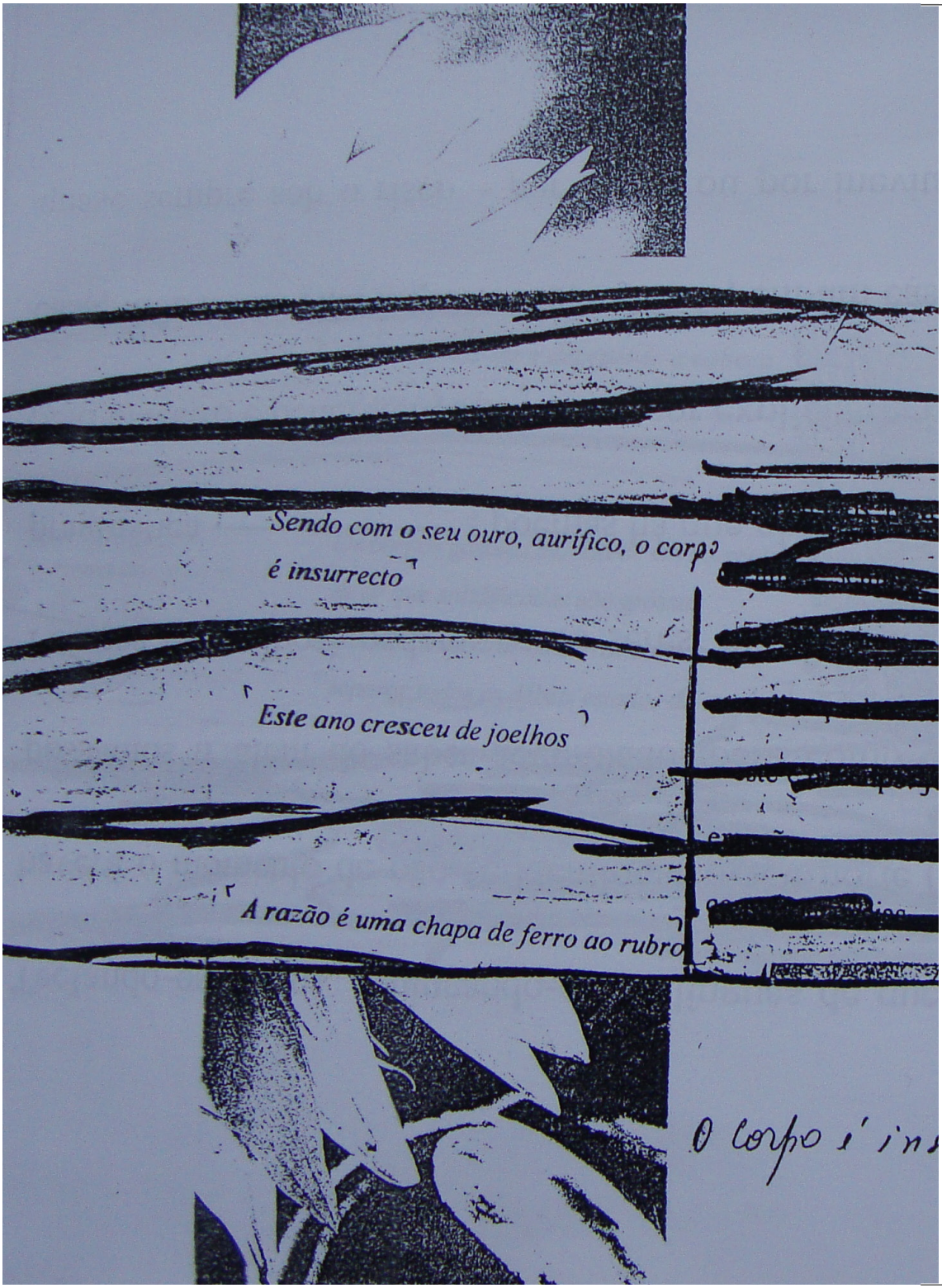
trema brancura de alguns de vossos gestos. Ternura e violência. Quereis demais! Fecho-vos na face o livro. (eu, disseram: eu)". Para quem se lembrar da nota biográfica já citada, presente ao fim do livro *Imaginação e traço*, não será difícil admitir que, neste parágrafo de *O livro fúcsia*, a inserção 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 se 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 indecidido 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


Sendo com o seu ouro, aurífico, o corpo
é insurrecto
Este ano cresceu de joelhos
A razão é uma chapa de ferro ao rubro
O corpo é in

'insurrecto'

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, consequentemente, 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

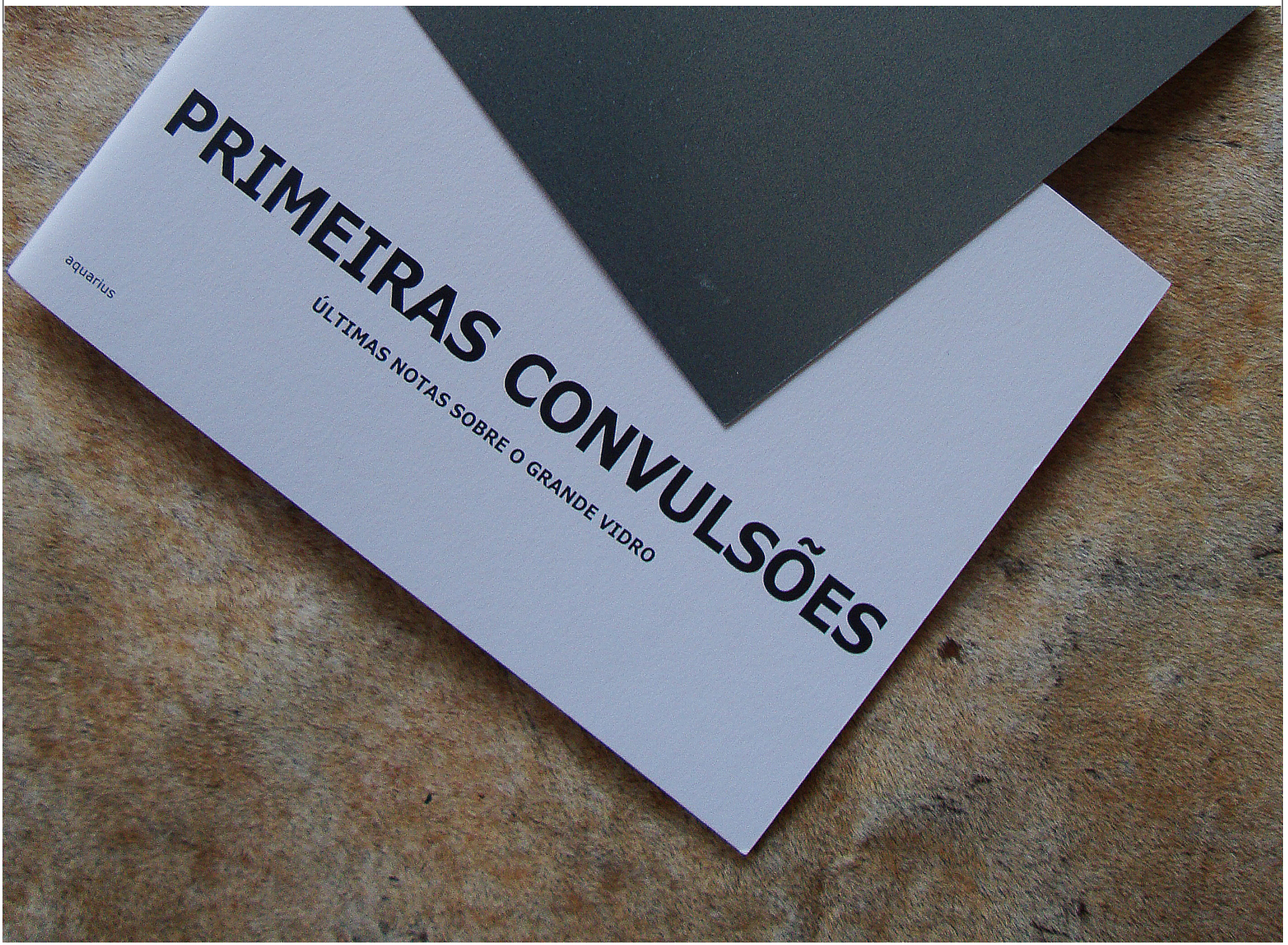
quando ela chama o professor de "senhor professor doutor" é a vez deste afirmar: "Eu não sou senhor professor doutor/ minha não-senhora minha não-menina". A senhora é, antes, uma não-senhora, a menina é, antes, uma não-menina, o senhor professor doutor é, antes, um não-senhor-professor-doutor. A identidade 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 pré-determinado 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 o ~~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 sim-

pático 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 despertencer-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 li-

vro, 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 assuma 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 descriativa 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


PRIMEIRAS CONVULSÕES
ÚLTIMAS NOTAS SOBRE O GRANDE VIDRO
aquarius

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 escurecimento da tinta da fotocopiadora, 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 “rebentar 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 res-

peita 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 imedia-

to 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 consequente 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 consertos que acenam para "a pouco rentável obediência estratégica" do escrito. *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

tateia-se ainda, e mal, a ardorosa conquista dos artefatos primários do criar – pensamento, ousadia, apuro, dom, saber, o nada de complacência, fúria

também entrega – sentimentos rápidos, sagazes, crudos, fixos, lâminas,

por aprimorar encontram-se os recursos de filtragens, entre os muitos, ao menos estes – pesquisa, consciência, imaginários,

quem atende por Maurício não atenderá necessariamente por Caio ou por –

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 provisoriedade, 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 provisoriedade do texto alheio, o texto crítico acata sua própria provisoriedade, 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. 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 amplidões 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 irregularidades 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, consequentemente, 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 texto a partir do qual se fala é o que ocorre no livro seguinte, *Talvez 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 materialidades – 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 Lucenne Cruz, cuja escrita vem sobreposta em uma das versões do livro, além de ter sido quem criou o invólucro do livro.

Pelo artifício rigorosa 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 desembrulhar. 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 atiçada 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 comporem 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 – reembrulhá-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, tateá-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 varia-

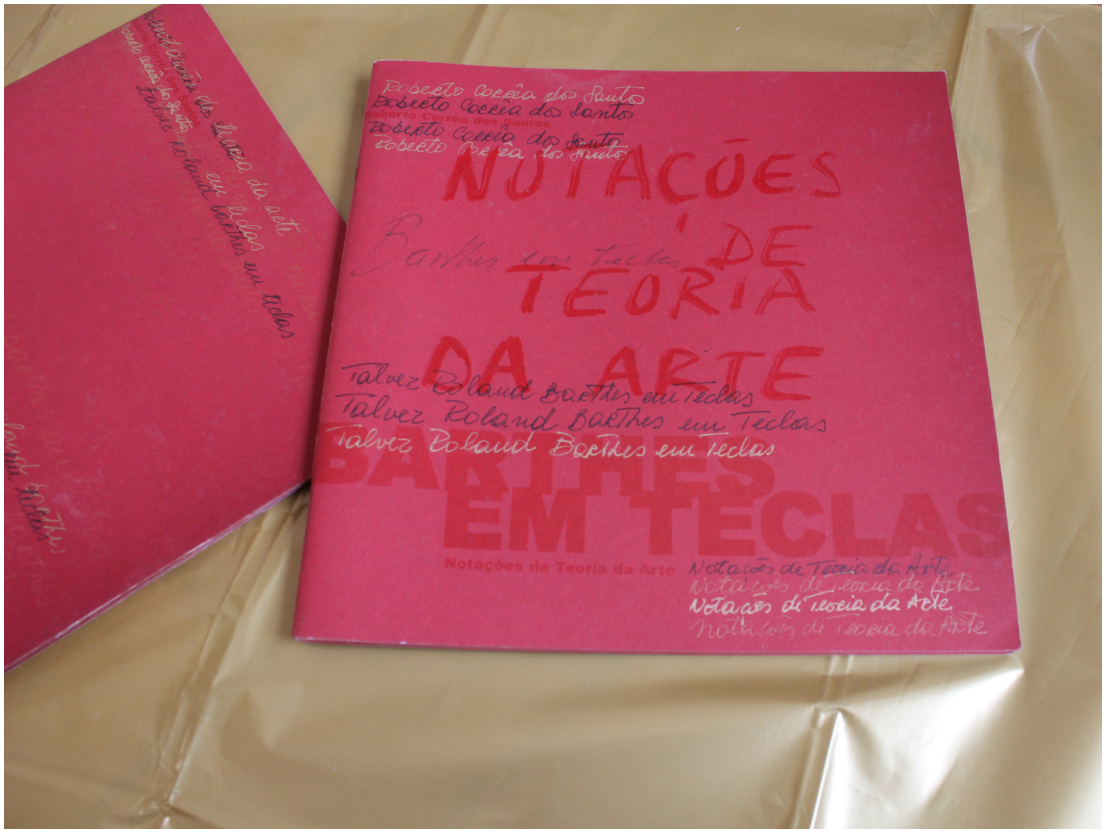
ção colorida à monocromia da capa: discreta e atraente, ligeiramente acima do nome próprio impresso, roçando nele, a assinatura de autoria em letras douradas manuscritas. Ela não foi assinada pelo autor para assegurar a esse livro de baixíssima tiragem sua raridade ainda maior, mas por um de seus duplos que, inautenticando o próprio da identidade da assinatura, o outram. A já mencionada Lucenne Cruz, cuja grafia – solicitada por Roberto Corrêa dos Santos –, 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 re-

quer lê-la por fora do sentido, antes do sentido e depois dele, no movimento mesmo de sua escrita 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 proce-

dimento 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 da esquerda. Quando, ao lê-las, nos habituamos a tal conduta, tentando prossegui-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 autosom-

BARTHES EM TEXTO

breamento 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. Nesse 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, esse, 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 leitura 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.

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, extrapolarem-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 caixa 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 7 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 issos 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 enjoos", "é bom lamber 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 Critica Literária bem como à Critica 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, sempre 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 inédito 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 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 an-

terior, 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, responsavelmente 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 desapertada, 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 *Primeiras 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

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS
ZEUGMA
LIVRO DOS RASTROS
O QUE VOCÊ
SABE SOBRE
A DOR

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 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 nexo causal que obrigue a primeira vir antes da segunda, esta antes da terceira, esta antes da quarta e esta antes da quinta. 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 adianta 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

nexo 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 recombinados 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 for-

tuitas, 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 disto. "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 reclusar-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 disto. 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 grito grita animalescamente, quase sem nenhum senso. Antes de buscar um sentido para ele, respondendo a um árduo apelo sensório 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 transtornam 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. O quanto de rasgo suporta o sentido? O 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 absolu-

tamente 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 esquartejado
que a noite vela e sonha,
no açougue em vigília.

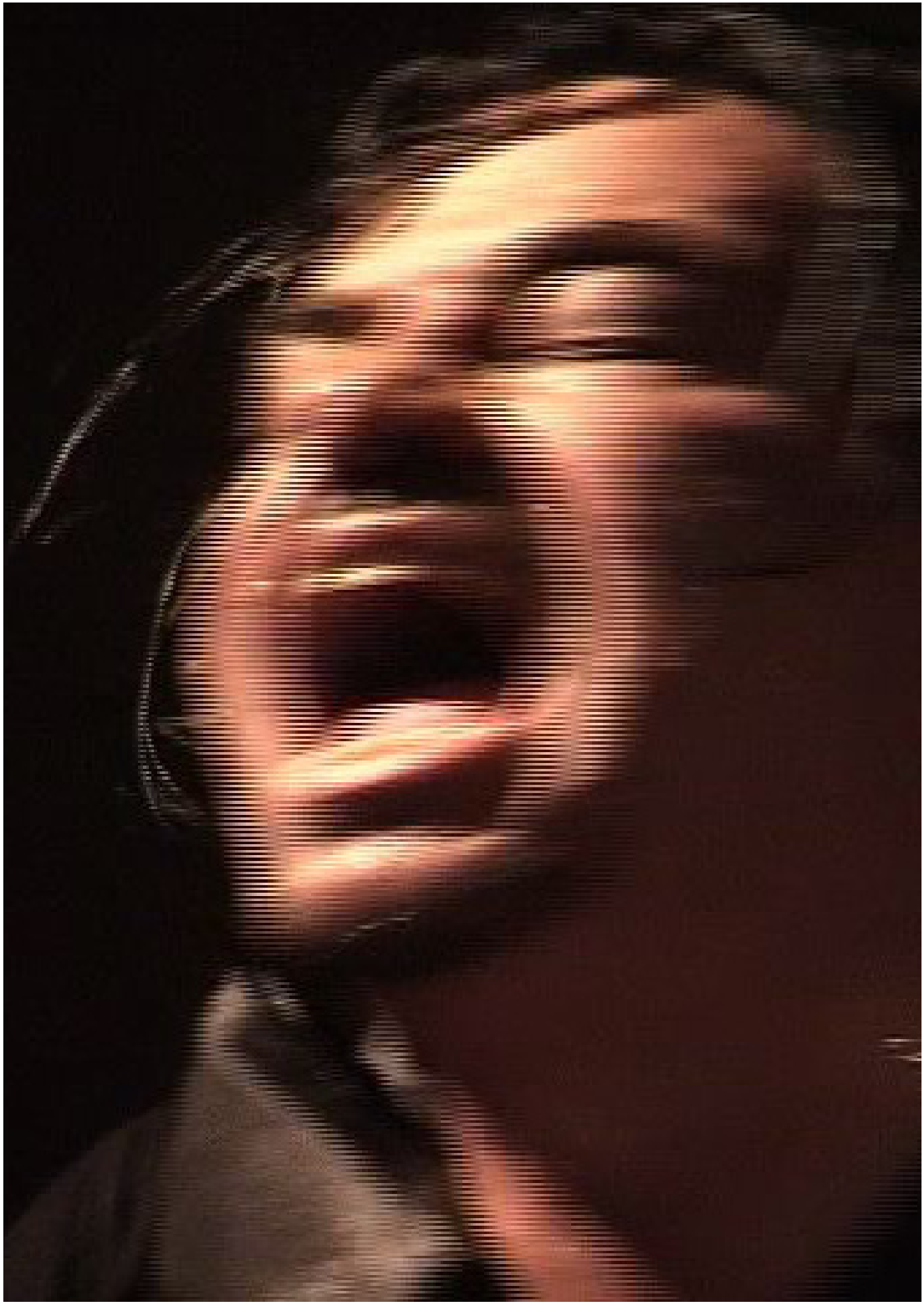
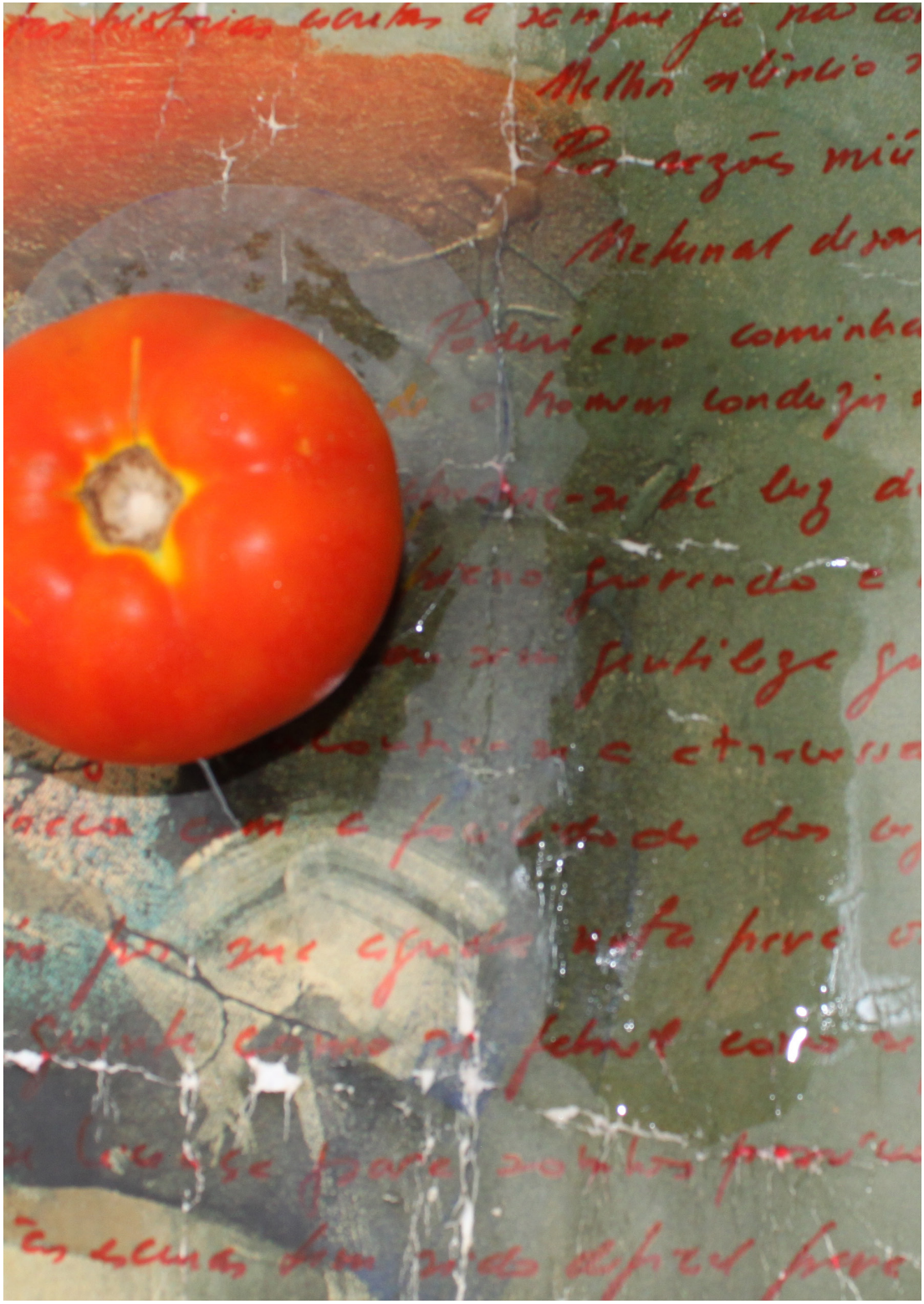
A morte é onde falta
qualquer palavra, entre lábios
lívidos? Ravina de inominada
ausência – feita de nada.

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 recalcá-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 esteticamente. 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)”.