



# NOSSA CASA SEM PAREDES

ENSAIOS DE EXISTIR

---

André Monteiro

**NOSSA CASA  
SEM PAREDES**  
ENSAIOS DE EXISTIR

André Monteiro



Juiz de Fora

2021

© Editora UFJF, 2021

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização expressa da editora. O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro(s) autor(es), são de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es).



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**

**REITOR**

MARCUS VINICIUS DAVID

**VICE-REITORA**

GIRLENE ALVES DA SILVA



**DIRETOR DA EDITORA UFJF**  
RICARDO BEZERRA CAVALCANTE

**CONSELHO EDITORIAL**

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE (PRESIDENTE)  
ANDRÉ NETTO BASTOS  
CHARLENE MARTINS MIOTTI  
CLAUDIA HELENA CERQUEIRA MARMORA  
CRISTINA DIAS DA SILVA  
ILUSKA MARIA DA SILVA COUTINHO  
JAIR ADRIANO KOPKE DE AGUIAR  
MARCO AURELIO KISTEMANN JUNIOR  
RAPHAEL FORTES MARCOMINI

**REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO**

MALORGIO STUDIO DESIGN & COMMUNICATION



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Monteiro, André.

Nossa casa sem paredes : ensaios de existir / André Monteiro. – Juiz de Fora, MG : Editora UFJF, 2021.  
Dados eletrônicos (1 arquivo: 3,1 mb)

ISBN 978-65-89512-18-9

1. Teoria literária. 2. Ensaios. 3. Filosofia. 4. Cultura brasileira. I. Título.

CDU: 82.09

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



**EDITORA UFJF**

RUA BENJAMIN CONSTANT, 790  
CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400  
FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645  
editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br  
www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Para Terezinha Scher e Júlio Diniz.

# SUMÁRIO

<b>ANTIMOFO</b>	<b>6</b>
Prefácio de Maria Luiza Scher Pereira	
<b>DA ESTÉTICA DOS SABERES: BALDEAÇÕES...</b>	<b>9</b>
<b>COMO VIVER UMA TESE?</b>	<b>26</b>
<b>É PRECISO APRENDER A FICAR (IN)DISCIPLINADO</b>	<b>35</b>
<b>CARTA POLÍTICO-AFETIVA A DELEUZE E GUATTARI</b>	<b>44</b>
<b>A POESIA MARGINAL E AS DICOTOMIAS DE ALGUMA CRÍTICA</b>	<b>51</b>
<b>A MODERNIDADE “INACABADA” DE PAULICEA DESVAIRADA</b>	<b>112</b>
<b>TORQUATO NETO ENTRE NÓS OU PEQUENA MÚSICA PARA ATRAVESSAR UM ROSTO</b>	<b>127</b>
<b>O TAL EXPERIMENTAL</b>	<b>139</b>
<b>IRACEMA: HISTÓRIA E F(R)ICÇÃO</b>	<b>144</b>
<b>ANTROPOFAGIA E ESCRITA DA SUBJETIVIDADE</b>	<b>162</b>
<b>A LITERATURA NA ÓPERA DA VIDA</b>	<b>171</b>
<b>O INFINITO PARADOXO DO CONTEMPORÂNEO</b>	<b>177</b>
<b>NOSSA CASA SEM PAREDES: ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS E SUA “CLÍNICA DE ARTISTA”</b>	<b>183</b>
<b>SOBRE O AUTOR</b>	<b>185</b>

# ANTIMOFO

Prefaciador um livro de ensaios é, em geral, uma atividade muito prazerosa. Digo isso porque o prefaciador tem a feliz oportunidade de ter em mãos, reunidos pela primeira vez, os ensaios de um autor que os produziu ao correr dos anos de exercício crítico e reflexivo. Mesmo que alguns dos ensaios já tenham sido anteriormente publicados e, portanto, já tenham sido lidos ou ouvidos nas comunicações dos eventos acadêmicos, recebê-los de novo, agora todos juntos e organizados segundo um objetivo almejado pelo ensaísta, tem um sabor de ineditismo. Rearranjados como livro, o conjunto dos textos convoca uma outra leitura, e oferece um novo prazer.

Essa é a primeira curiosidade do leitor convidado para a tarefa de prefaciador um livro de ensaios. Como o autor os dispôs, como pensou a ordem dos textos, que fio condutor para a leitura esse arranjo proposto oferece?

No caso do livro *Nossa casa sem paredes: ensaios de existir*, a curiosidade se aguça pelo próprio título dessa antologia de textos produzidos no espaço de vinte anos, entre 1997 e 2017. Os “capítulos” não seguem a ordem cronológica da sua produção e escrita, e foram revistos e atualizados. O que poderia parecer um complicador é, ao contrário, uma pista, porque se percebe que o princípio da organização não é o ponto fixo, estável, mas redutor, da cronologia. Seria cômodo, mas seria dissonante em relação ao próprio trabalho crítico do autor, que é dinâmico, que se reencara, se repensa e se reescreve, no ritmo próprio de um pensamento vivo, lúcido, questionador. Sim, incessantemente questionador.

A recusa da ordem cronológica como guia da arrumação do livro já é o primeiro movimento de derrubar as paredes da casa, num processo ativo que se oferece à visita. É também a pista de que os textos reivindicam o seu direito de existir para fora da lápide da cronologia. Existir, continuar vivendo, revendo, revivendo. O título já desde agora faz sentido: ensaios de existir. Como lembra Auerbach, os ensaios de Montaigne não seguem uma cronologia; os de André Monteiro, também não.

Ensaio, aqui, não é um rótulo para um gênero de escrita acadêmica, dicionarizado, confortável. É antes um conceito, um conceito em permanente construção, desconstrução, reconstrução. André deixa seus ensaios ensaiarem viver. Ensaiar viver já é existir, já é vida e é também potência de vida.

Seguindo as baldeações de Riobaldo, o ensaísta inquieto, no melhor sentido da inquietação, descobre e nos leva a descobrir que depois delas (as baldeações) e depois dele (Riobaldo) nunca mais as disciplinas, a teologia, a psicanálise, a filosofia, a geografia, a biologia, a poesia (sim, a poesia!) foram as mesmas. Ou seja, diz o ensaísta, o ser das coisas é tão mutante como o próprio ser de Montaigne. E ainda vamos no primeiro de 13 instigantes textos de um pensamento vivo e potente.

A estrutura (flexível) de todos os textos tem como sustentação uma atitude muito pouco fixa: a de indagar. São recorrentes as perguntas, as indagações, as dúvidas, e, mais ainda, as desconfianças. Desconfiar dos saberes que se apresentam como tal, das teorias que se oferecem sedutoras, das disciplinas que se atribuem o direito de constituir os cânones. Quase todos os ensaios do livro são espaços de perguntas, muito mais do que de respostas, de certezas, de teses. As duas grandes indagações desse fazer-viver crítico já estão na apresentação Do Livro: indagar de que modo se pode transformar a literatura em um Viver-Literatura; indagar de que modo esse Viver-pensar pode ser um remédio contra as forças tristes dos fascismos cotidianos. Em outras palavras, escrever literatura e escrever sobre literatura é viver com literatura, e viver é agenciar forças alegres e libertárias.

Ao correr dos ensaios, vemos como o pensar-viver que encontra linguagem nesses textos é como uma lufada daquele oxigênio capaz de arejar as instituições, os departamentos de letras, os deveres de casa, as disciplinas, os cômodos fechados e aparentemente estáveis e seguros da academia. É aquela corrente de ar fresco nos pensamentos fechados, de que fala o poema de Bob Dylan, que André evoca, via Deleuze e Parnet.

Numa casa sem paredes não há lugar para mofo. É isso. O pensamento de André Monteiro é antimofa. É como espanar o pó dos livros. Assim, ele relê. Relê e revê. Revê e faz reviver, por exemplo, a crítica consagrada de Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima em relação à modernidade dita “inacabada” (por isso mesmo tão potente, tão vital!) de Mário de Andrade. Questiona os “concretos” e a sua leitura da antropofagia de Oswald. E, ainda na interlocução com Haroldo de Campos, não nega nem deixa de ouvir a música de Iracema, mas engendra uma leitura viva do efeito de fixidez da narrativa do mito romântico no Brasil. Trazendo para o debate a outra Iracema, a do filme de Bodanzki e Senna, André vitaliza a ideia de que “ética é relação” através do exercício de operar relação como fricção. E ao final do ensaio nos vem a vontade imensa de rever e reouvir *Iracema, uma transa amazônica* com o corpo inteiro.

Com a mesma atitude de arejar as prateleiras dos cânones, e mais ainda das críticas canonizadas, o ensaísta revisita e, para usar um termo derridiano, *anarquiva* algumas das mais visitadas galerias do Arquivo da literatura brasileira. Além de Mário de Andrade, e de Alencar, voltamos com André a Machado de Assis (numa beleza de texto sobre Dom Casmurro, inteligentíssimo como o Bruxo merece!); a Oswald e à antropofagia; a Torquato Neto (em outro texto inesquecível, de certa forma confessional), à poesia marginal e a todo o seu complexo processo de migração, por efeito dos meandros da crítica, da margem para o centro das atenções acadêmicas.

Com uma dosezinha de humor podemos dizer que o marginal tornou-se relativamente central neste livro, não menos pelo brilho do estudo, agudo e perspicaz, mas também pela sua profundidade, e pela pesquisa rigorosa e extensiva que o assunto exigiu do ensaísta, o que se pode verificar nas suas onze páginas de referências bibliográficas. Repito o ensaísta em outro lugar: nada disso tem a ver com falta de rigor. Muito ao contrário: é preciso um rigor enorme para dar contorno ao incontornável.

Alguns dos ensaios do livro são os mais desafiadores para essa prefaciadora, desde sempre seduzida pela novidade que é o ensaísmo de André Monteiro. Atravessando o *Post Scriptum* do ensaio sobre Torquato Neto, o próprio ensaio nos chama e nos leva de volta aos outros ensaios do livro, que mostram inquietantes mas fecundas reflexões sobre como viver uma tese, sobre como ficar (in)disciplinado, sobre como se comportar diante do avaliador da banca de doutorado... São reflexões fundamentadamente críticas e teóricas sobre o estudante, o professor, o crítico, o autor dos textos que se indagam, que indagam outros textos e outros contemporâneos.

Desenhando em palavras um surfista nas ondas, o pensamento de André faz uma navegação de cabotagem (sobre prancha, por incrível que pareça!) com os seus contemporâneos, assim considerados pelo viés do afeto, no duplo sentido de deixar-se afetar e de amar. Nesses ensaios dos afetos estão todos: de Espinosa a Nietzsche, desde sempre. De Nietzsche a Gilles Deleuze, Félix Guattari, Roland Barthes, Ezra Pound, Roberto Correa dos Santos, Alberto Pucheu, Waly Salomão, todos em uma festiva roda de conversa político-afetiva, naquele exercício da “aprendizagem de desaprender” a que se entregou também Álvaro de Campos.

É nesse processo de escrever-viver a sua “formação”, na direção do fazer micropolíticas de subjetividades, que o ensaísta se livra dos fascismos da personalidade e da objetividade. O intelectual re-vive nos textos a infância na casa do avô, a adolescência nas ruas de São João del Rei e Juiz de Fora, a tarefa universitária, a tese de mestrado, a banca de doutorado, o professor de literatura na sala de aula e os desafios de viver da literatura como trabalho e profissão.

Como transgredir a estrutura dentro dela? O entendimento não veio de estalo, como no caso do Padre Antônio Vieira, tornado, também pelo estilo fulgurante, o “Imperador da língua portuguesa”. Para André Monteiro, o entendimento veio dos mais de vinte anos de indagações e de fricção com a língua e com as linguagens. Mas de estalo e de estilo também trata esse ensaísta em diálogo com Carlito Azevedo no poema Da Inspiração, que deixo para o leitor procurar no livro. “Dar ao estalo estilo”, sim, mas também permitir que, por meio do descontrole de um estalo, o estilo programado se liberte das potências fixas que retêm o devir.

Em diálogo com Ortega y Gasset, André reflete que experimentar é uma palavra perigosa. Cito: experimentar não é sair do limite, mas sair com limite, ampliar com ele a possibilidade de alteração. O que não se altera não pode viver. Alternar, outrar, alterar: do dever de casa ao devires da vida, e dentro da vida, se abrir ao devir da casa sem paredes. Com sol, com chuva. Sem mofo.

Maria Luiza Scher Pereira  
Juiz de Fora, dezembro de 2020



# DA ESTÉTICA DOS SABERES: BALDEAÇÕES...<sup>1</sup>

Riobaldo não é apenas um personagem de romance famoso, de autor monumental. Na borda diabólica do cânone, pode ser também um conceito cujo movimento é passível de ser compreendido através de uma decupagem morfológica interessada (vale dizer: tragicamente interessada e despida de qualquer pretensão de imparcialidade supostamente científico-filológica): “Rio” + “baldo”.

Baldo incorpora ressonâncias latinas e árabes. Em latim, o radical “bald” vem de *batillum* que gerou o substantivo balde, verbalizado em baldear: fazer baldeação, trafegar líquidos, ou ainda, trafegar nos líquidos. Riobaldo é então aquele que carrega o rio e é nele carregado. Baldear e ser baldeado. Cuidar e ser cuidado pelo rio. Mas baldo também vem do árabe *batil* (HOUAISS, 2001, p. 385-386), que gerou o advérbio de balde, traduzido como: “inutilmente”, ou, ainda, por “estar em vão”, “em estado de errância”. O conceito de Riobaldo, a partir de sua faceta árabe, diz respeito a uma postura não teleológica (destituída de um fim útil e pré-determinado) diante da travessia. Miscigenando o árabe e o latim, Riobaldo é aquele que cuida e é cuidado de errar e ser errado no e pelo rio.

O rio de Riobaldo é a palavra, o discurso com suas vidas impossíveis. O grande acontecimento do *Grande Sertão* é o ato de se baldear, com cuidado, em texto, embalado (em baldado) pela impossibilidade de se recompor o que passou (o passado trans-baldado). Ao mesmo tempo, a aventura de escrever-falar atende ao desafio do impossível que dura, e faz durar, o presente afetivo e errante da palavra. Diz Riobaldo: “A bem: me fugi, e mais não pensei exato. Só isso. O senhor sabe, se desprocede: a ação escorregada e aflita, mas sem sustança narrável.” (ROSA, 1958, p.130). A ausência de sustança narrável corresponde à presença de uma sustança sensorial (em fuga) que atormenta, desassossega, o movimento que se insta pela e na palavra, criando-se um tempo-outro, para além da linearidade. Desenredando-se, prossegue, irrepresentável, Riobaldo: “Para que referir tudo no narrar, por menos o menor? [...] porque, enquanto coisa assim se ata, o que a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo...” (ROSA, 1958, p.133).

Riobaldo, personagem pensador-escritor-falador, é um educador musical da palavra. Nele, e com ele, a palavra do “ser” (Deus) se fragiliza, abre passagem, em suas frestas, para o fluxo musical diabólico do que seria, mas não é, o “não-ser”. Em princípio (e só em princípio), Riobaldo identifica Deus com o “ser” e o Diabo com o “não-ser”: “[...] era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência. [...] O diabo não há. Nenhum” (ROSA, 1958, p. 442-455). No

<sup>1</sup> A primeira versão desse texto, aqui modificada e atualizada, foi publicada como um capítulo de um livro escrito/organizado por Maria Luiz Scher Pereira intitulado *A Jangada e o elefante e outros ensaios*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009, p.105-120.

entanto, retomando uma clássica proposição de Antonio Candido em “O homem dos avessos” (1983), Grande Sertão é movido por um “princípio geral de reversibilidade” através do qual as dicotomias são sempre rasuradas. Trata-se de uma linha paradoxal: um “ser ou não” constantemente assaltado por um “ser E não ser”. O Diabo, ao invés de simplesmente negado, passa a mote de uma das grandes dúvidas existenciais do narrador: “Digo ao senhor: o diabo não existe, não existe, não há e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi?” (ROSA, 1958, p. 457). No discurso de Riobaldo, o demônio existe justamente quando não se pode saber do Demônio. Dessa forma, o “não-ser” passa a “ser-vivido” (como dúvida) no redemoinho (re-DEMO-inho) da narrativa existencial de Riobaldo. Fazendo uso de uma precisa e concreta compilação de Augusto de Campos, em seu “Um lance de Dês do Grande Sertão”, torna-se nítido o modo como, no discurso de Riobaldo, a música do Demo se entrelaça à palavra de Deus:

Do demo? Não glosa  
Dou, de, (...) De Deus, do demo?  
Do demo: digo?  
De Deus? Do demo?

Deus ou o demo?  
Deus e o Demo!

Do Demo?  
- ao Demo ou a Deus...  
Remanso do Rio largo...  
Deus ou o demo, no sertão...

De deu em demos, falseando.  
Demos o demo...

(*apud* CAMPOS, 1983, p. 334-335).

O amor corpóreo-afetivo que Riobaldo nutre pela misteriosa “neblina” do “ser-não ser” Reinaldo/Diadorim é, também, movido por um princípio geral de reversibilidade entre o Bem (o ser) e o mal (não ser). O nome Diadorim, não à toa, é composto, em sua morfologia, simultaneamente por Deus e o Diabo. Se Diadorim contém explicitamente “diá”, também contém Deus, já que é um diminutivo de DEOdorima/DEOdora.

quem-sabe, a gente criatura é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandado por intermédio do diá [...] Deamar, deamo... Relembro Diadorim. (ROSA, 1958, p. 40)

Então o senhor me respondia: o amor assim pode vir do Demo? Poderá. Pode vir de um que não existe? (ROSA, 1958, p. 133).

O rio de Riobaldo flui comovido entre Deus-mesmo e o Diabo-outro: aquele que, não podendo existir, existe. O impossível tornando-se possível. Amorosamente co-movido pela “demi divina” Diadorim não conclui Riobaldo: “Vem horas digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio então – o outro? Todo tormento. Comigo as coisas não têm hoje e ant’ontem, amanhã: é sempre. Tormentos. [...] a vida não é entendível...” (ROSA, 1958, p. 134). Corrigindo: O rio de Riobaldo flui comovido, não só entre Deus-mesmo e o Diabo-outro, como também entre Deus-mesmo e o Deus-outro, já que

Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza.” (ROSA, 1958, p.24).

Um misterioso-outro é o que constantemente flui no discurso de Riobaldo. Um discurso no qual o que é, é também um outro. Baldado em paradoxo, Riobaldo incorpora o trágico dionisíaco que, para Nietzsche, é o símbolo musical da vontade. Não a vontade pertencente a um suposto sujeito ou a um suposto objeto, mas uma vontade inscrita na imanência do jogo de forças que promove o acontecer dos corpos e dos pensamentos. A música, nesse caso, corresponde à potência do múltiplo, à potência daquilo que, movido pela embriaguez e pela metamorfose, não cessa de se alterar, ou seja, de se tornar e de se viver sempre outro. A música é então a própria vida, quando compreendida como um devir inacabado e intraduzível. Mais ainda, a música é o lado escuro da vida, onde a vida é mais vida, onde a vida não se deixa dizer, apreender, classificar, organizar, rotular.

Com Riobaldo, educador musical da palavra, a palavra se fragiliza para dizer o indizível. Dizer o que falta nome e não o nome que falta. Frágil aqui não é sinônimo de fraco. Ao contrário, a fragilidade é o motor da sensibilidade do escritor forte: aquele que, como deseja Deleuze, do irrepresentável que viu e ouviu da vida, “regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (DELEUZE, 1997, p. 14). Pensador vivo e ativo, moderno e ao mesmo tempo extemporâneo, Riobaldo reata laços afetivos com aquele pensamento grego vencido pela vontade de morte do ocidente. Riobaldo é irmão ontológico e epistemológico de Heráclito, o personagem trágico por excelência da filosofia grega, conforme diagnosticou o pensamento musical de Nietzsche.

Eis a ontologia de Heráclito formulada à moda de uma balada popular:

Tudo é uma coisa só. Tudo é Um. Com Um (*comum*). Todas as forças da *physis* se encontram. Tudo está em tudo. O homem é o abismo. O abismo é o homem. Os seres se sabem e se saboreiam. Mas se tudo é Um, Um é também múltiplo. Os seres em fluxo. Devir: do dia sai noite, do quente sai frio, do sol sai lua. Se tudo é devir, o ser não é. Mas, porque tudo é devir, o ser é “o ser do devir”. Tudo que é só é porque se altera (torna-se outro). Conhecer, na epistemologia de Heráclito, é então entrar no grande *Logos* do universo. *Logos*, nesse caso, não corresponde estritamente à palavra, à ordem do pensamento humano, mas ao discurso do universo. O modo como o universo se arranja (o cosmos), e constantemente se des-arranja, a partir dos múltiplos pequenos discursos

que o compõem. O *logos* do trovão atinge o *logos* do homem e vice-versa. Pensar não é então produzir um discurso sobre a vida, mas viver o discurso da vida. Como me ensinou Donald Schüller, Heráclito convida o idiota a conhecer o mundo. Idiota, em grego, é aquele que não sai de si. Pensar é necessariamente sair de si, desterritorializar-se, pois a palavra do pensador é apenas um pequeno *logos* atravessado e atravessador do grande *Logos* da vida:

O idiota não reflete porque fez do mundo exterior uma coisa submissa a seus desejos [...] Sem mundo exterior, o idiota vive sem problema. (...) O homem deixa de ser idiota quando sai de si e constata que há coisas que não dependem dele (...) Quem sai da idiotice entra no discurso. Pensar é viver no discurso: dizer e escutar. O discurso reúne. (SCHÜLLER, 2001, p. 19-20).

É em diálogo com a clave do pensamento trágico que Riobaldo, de modo nada idiota, se inscreve e se escreve em seu discurso, aquém e além da palavra. Riobaldo, pensador e educador musical da palavra, fala-escreve-pensa como um amador da linguagem. Um que se deixa editar pelas forças do caminho. Por isso fala-escreve-pensa à espreita. Com um medo potente do *logos*. Ouçamos Riobaldo: “Cada hora, de cada dia, a gente aprende uma qualidade nova de medo!” (ROSA, 1958, p. 84). Riobaldo não escreve para morrer de medo. Escreve para expurgar o medo de escrever o medo. Auscultar o coração da vida bater do jeito dela. Se a memória viva de Riobaldo, contador de histórias impossíveis, opera com algo que podemos chamar de passado, é um passado que só existe em uma relação de presença com o que é instante, ou seja, com o que insta, solicitando permanência, e, ao mesmo tempo, revelando uma inquietude iminente. A memória, em Riobaldo, quer parir a sua criança. O novo de seu ovo. A memória é uma máquina que engenha o que acontece e não o que aconteceu. E o que acontece é o que está sempre por acontecer. A memória-*logos* de Riobaldo nos promete reticências... Virtual se atualizando. Texto se realizando, movido e instigado por novas virtualidades, pelo impossível do acontecimento que acontece. O impossível da memória, o devir, o “não-pensado do pensamento”, como querem Deleuze e Guattari (1997, p. ). A memória de Riobaldo não é inimiga do aprendizado do esquecimento. Ao contrário. O esquecimento é a distração que o persegue e ele a deixa entrar para desovar memória fresca. Redemoinho. Deslocamento e equilíbrio. O não ser sendo. Nonada e Travessia. Riobaldo menino atravessando o Rio São Francisco de canoa. Atravessando o medo de se criar a travessia. Diadorim, o menino Reinaldo, é o desafio do medo. Reinaldo reina. A enzima da coragem. Diadorim é “delem”: “[...] sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: ‘Atravessa!’. O canoeiro obedeceu.” Riobaldo declara seu medo: “Eu não sei nadar...” Reinaldo não o desdiz: “Eu também não sei” (ROSA, 1958, p. 101).

Coragem não é ausência de medo. Muito menos, um morrer de medo, configurada na descrença de se fazer impossível. Coragem é atravessar o medo. Viver o medo. A travessia surpreende o medo e cria (esquece) outra coisa. Riobaldo: “Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que

primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (ROSA, 1958, p. 35). Atravessar a travessia. Escrever. Borrarr a página do poema com líquido incerto da vida que escorre pela palavra. Buscar enzimas entre o invisível da vida e a plástica de seu movimento. Riobaldo é líquido, mas também é fogo: Tatarana. O fogo é o motor guerreiro da baldeação. A clareza, a claridade que ilumina e explode a errância, assumindo a vida fluida da água. Motor de água viva. Máquina de Guerra. Tatarana (HOUAISS, 2001, p. 2667) é “semelhante ao fogo”, do tupi *ta'ta* (fogo) mais *'rana* (semelhante). Entre a água e o fogo de Riobaldo, somos contaminados pela multiplicidade de seu sertão.

Marcando uma diferença, não propriamente uma oposição, em relação à tradição regionalista naturalista e neonaturalista, o sertão e o jagunço escritos e inscritos em *Grande sertão: veredas* não se reduzem a uma tipificação confortável. Sendo um mistério e não uma verdade positiva, o sertão de Rosa não é apenas físico, mas também metafísico. Tal metafísica, no entanto, está longe de se filiar à metafísica dominante na cultura ocidental, sustentada por uma dicotomia rígida entre o pensamento (o “ser”, o “bem”) e o corpo (o “não ser”, o “mal”). Trata-se de um devir-sertão escrito a partir de um contínuo processo de deslocamento afetivo (corpóreo e intelectual) através do qual a subjetividade do narrador se funde, misteriosamente, com o mundo. A grandeza do “Grande Sertão” é constantemente atravessada pela infinidade sinuosa de suas trágicas “veredas”: “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 1958, p. 71); “O sertão é dentro da gente” (1958, p. 293); “O sertão é grande ocultado demais” (1958, p. 475). Daí que, como diria Candido, parafraseando o próprio Rosa, “Se o sertão é o mundo [...] não é menos certo que o jagunço somos nós” (CANDIDO, 2004, p. 115).

Mas quem somos nós atravessando o *Grande Sertão*? O que nos tornamos ao ler-ouvir Riobaldo? Que espécie de *daimon* nos altera? Em primeira instância, podemos dizer que nos tornamos um devir-linguagem. Na literatura de Rosa podemos ouvir os ecos do lema mallarmeano: “mudar a língua”. Expressão politicamente “concomitante”, segundo Barthes (1980, p. 24), com “mudar o mundo”, expressão marxiana. Rosa é um revolucionário da vida-língua, tal como se nota em passagens de “Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa”:

Meu lema é: língua e vida são uma coisa só [...] a vida é uma corrente contínua, um desenvolvimento contínuo, assim a língua também deve desenvolver-se continuamente... [...] Só se pode renovar o mundo, renovando-se a língua.  
(*apud* ANDRADE, 1985, p. 24-30).

Para Rosa, o “interesse regional”, não apenas convive, mas estimula seu experimentalismo linguístico. Com ele, revitalizamos a língua. Tornamos vivos seus sentidos adormecidos pelo uso comum a partir das virtualidades que sua própria norma interna oferece.

...eu utilizo cada palavra como se ela acabasse de nascer, [...] libero a palavra das impurezas da linguagem falada e a reconduzo ao seu sentido original [...] eu incluo na minha dicção certas particularidades dialéticas da minha região [...] porque estas particularidades são ainda originais, não gastas... (*apud* ANDRADE, 1985, p.19, 23-24).

O trabalho formal de Rosa não significa, obviamente, por tudo o que está sendo dito aqui, mero formalismo, ou esteticismo (a invenção pela invenção). A radicalidade de sua prosa poética não se volta apenas para a materialidade da língua em si (suas formas e estruturas), mas, principalmente, para sua intensidade vital, capaz de fazer a linguagem revelar, como diz Deleuze (1997), o seu “Fora”, sua dimensão imanente e indizível. Trata-se, como no projeto de Proust, de fabricar uma língua estrangeira na própria língua, fazer falar a “dimensão muda” da linguagem, sua In-fância (de In-fans: o que não fala) e alcançar, como querem Deleuze e Guattari em *Kafka – por uma literatura menor*, dentro da própria língua falada no Brasil, uma “língua menor” (1977), ou seja, uma língua não codificável e representável por uma racionalidade lógica dominante. Diz Rosa: “Há elementos da língua que não são captados pela razão, a gente tem de utilizar outras antenas. (...) a brasilidade é a língua do algo indizível. Brasilidade é talvez um sentir-pensar” (*apud* ANDRADE, 1985, p. 30)

Trata-se de um devir-memória coletivo. Uma memória nossa. Sempre a nos fazer outro, a nos fazer mais vivo. A memória de Riobaldo, seu aprendizado da vida, se encanta e se canta mais pela música de um labirinto e menos pela possível matemática de sua arquitetura. Sua alma é a alma feminina de Ariadne. Não a Ariadne ressentida, que lamenta a perda de Teseu, após tê-lo segurado e assegurado por um fio, mas aquela encontrada por Dionísio, na ilha de Naxos. Teseu é, para Nietzsche e para Deleuze, o homem superior, a mula, o animal de carga, aquele que carrega a moral ocidental nas costas: moral que trocou os devires da imanência corpórea pelo “bem” de seu SER, supostamente inalterável, seja esse ser a sua ideia, o seu Deus, ou, modernamente falando, o seu EU. Uma moral que deseja excluir o homem de sua natureza animal, molecular e, ao mesmo tempo, pensá-lo como o agente capaz de se autogerir. Teseu é o humanista radical, o antitrágico, o assassino do touro Dionísio, da metamorfose minotáurica, o inimigo do corpo, o engenheiro calculista que sobrecodificou a música do labirinto com sua matemática representativa, funcional e utilitarista. Ariadne, depois de abandonada pelo espírito de Teseu, quando se deixa encantar por Dionísio, ressuscita, nela mesma, a vida, o eterno retorno da vida. Nietzsche, pensador trágico, ama Dionísio porque ele é o deus da eterna ressurreição e não da crucificação. Deus do eterno retorno da diferença. Ser do Devir. O incessante retorno da vida se dá porque a vida é sempre outra e por isso a vida vive. Dionísio é o deus da alegria e da dor, que afirma e sofre a vida sem julgá-la, sem submetê-la a uma moral pré-empírica. Dionísio é a criança que nasce a cada momento. Brinca e sorri. Machuca-se e chora. Música total. Ariadne, para Nietzsche, é a terceira orelha de Dionísio. A orelha que ouve a música que Dionísio ouve. Ariadne, diz Deleuze, é a alma liberta (liberada da tentação de controle encarnada em Teseu) que pode afirmar a afirmação da vida:

Ser do devir, o Eterno Retorno é o produto de uma dupla afirmação que faz retornar o que se afirma e só faz devir o que é ativo. Nem as forças reativas nem a vontade de negar retornarão: são eliminadas pela transmutação, pelo Eterno Retorno que seleciona. Ariadne esqueceu Teseu, já nem sequer é uma má recordação. Teseu jamais retornará. O Eterno Retorno é ativo e afirmativo; é a união de Dioniso e Ariadne (DELEUZE, 1997, p. 121).

O aprendizado da memória, no *logos* de Riobaldo, é movido pela constelação de Ariadne, pois a alma de sua memória é mãe e filha de uma criança que ainda não aprendeu a falar. O indizível da memória que molha palavras, que molham memórias... Na memória-aprendizagem de Riobaldo, ingredientes selecionados não encontram pares opostos. O que há sempre escapa, foge da dialética binária. Com Riobaldo, aprendemos que não somos nós, com nossas cogitações, que elegemos (editamos) os ingredientes. Ao contrário, a memória não nos pertence. Como afirma Suely Rolnik, ela é composta, ao mesmo tempo, pelas forças do visível e do invisível da dimensão humana e desumana, irracional e inconsciente. Forças inomináveis, imperceptíveis, inclassificáveis, arranjadas à deriva. A memória não pertence a um sujeito, a um indivíduo. Ela é um composto que se impõe e nos força a pensar. O pensamento, o aprendizado, nesse caso, é sempre posterior à violência dos afetos, já que “[...] o que vem primeiro é a capacidade de se deixar violentar pelas marcas [...]”, compreendidas como “[...] estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro” (ROLNIK, 1993, p. 244).

O que pode produzir a presença de Riobaldo, educador/aprendiz musical da palavra, em nossas salas de aula e institutos de pesquisa? Não me refiro a uma presença conteudística (o *Grande Sertão* adotado como matéria curricular), o que já é extremamente praticado em nossa tradição de ensino de literatura e áreas ditas afins. Refiro-me a uma presença afetivo-metodológica.

O grande diabo do *Grande Sertão* não se inscreve apenas em uma ordem temática. Não é exatamente um livro sobre o diabo. É um livro que brinca, com prudência, com o diabo nas estruturas da linguagem. O diálogo com o diabo, nesse caso, constitui um gesto político, pedagógico e musical. Um engajamento heterodoxo, capaz de agenciar, com muito cuidado, um coletivo de forças humanas e não humanas ainda não representadas e codificadas nos mecanismos duros e dominantes das instituições linguísticas e sociais. O jagunço Riobaldo não se deixa, nem suicidar, nem domesticar. Seu discurso-pensamento é diabolicamente e cuidadosamente (in)disciplinado. Ele se disciplina para se indisciplinar, para não se deixar agarrar. Não incorpora apenas o dialeto regional e sua “sabedoria popular”, como seria esperado e esperável de um romance regionalista típico. O discurso de Riobaldo atravessa, também, como muito já se comentou, várias representações disciplinares dos nossos saberes tradicionais (a teologia, a psicanálise, a filosofia, a geografia, a biologia, a poesia, etc.), mas não se deixa fixar em nenhum delas. Depois da passagem de Riobaldo pelo mundo, a teologia, a psicanálise, a filosofia, a geografia, a biologia, a poesia, etc, nunca mais foram as mesmas...

O *logos* de Riobaldo é um bom exemplo de que a literatura, em seu sentido mais forte, como diria Roland Barthes, “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles.” (BARTHES, 1997, p. 28). Para além da representação disciplinar, a pedagogia diabolizada e indisciplinada do *logos* de Riobaldo nunca nos servirá de modelo. O que sua presença em nossos ambientes pedagógicos pode gerar é um convite não suicida para experimentar novas possibilidades de vida.



Talvez seja óbvio, mas não demasiado desnecessário, constatar que a educação tradicional do mundo ocidental está muito distante da ontologia e da epistemologia trágicas experimentadas pelo professor e aprendiz Riobaldo. Certa vez, lecionando teoria da literatura em uma universidade, uma aluna, no terceiro dia de aula, levanta o dedo e me lança a pergunta: “Professor, na próxima aula o senhor vai continuar falando ou vai dar matéria?”. Eu, pegando carona em alguma onda leve do meu próprio susto, improviso: “Dar matéria? Como? Eu sou matéria. Você é matéria. O quadro-negro é matéria. A carteira é matéria. A matéria já está dada e cheia de mistério. O máximo (ou o mínimo) que eu posso fazer é falar com ela.” Até hoje agradeço a essa aluna por ter me dado esse jazz.

Tradicionalmente, o pensamento cotidiano dos nossos ambientes escolares (do pré-primário à pós-graduação) se volta, quase que de forma exclusiva, para os chamados “conteúdos de pesquisa/conteúdos disciplinares”, as chamadas matérias de ensino. Desse modo, a sala de aula e os centros de pesquisa passam a ser apenas um instrumento para se cumprir e representar uma qualquer ideia de saber, nesse caso, compreendido como um signo abstrato e autônomo que está para além da presença do corpo vivo – vale dizer, do corpo trágico, diabólico, coletivo, humano e não humano – que respira e faz respirar a ecologia dos ambientes acadêmicos. Trata-se de um modelo teleológico que parece nos impulsionar a indagar: “o que é determinado saber disciplinar?”, ou ainda, “o que devo saber de determinado saber disciplinar?”, em detrimento de questões como: “de que modo estou me afetando por esse suposto saber?”, “de que modo, aqui e agora, o diabo da minha vida tem a ver com isso que considero uma pesquisa com o saber?”

Tal teleologia não ocorre acidentalmente, mas ocidentalmente. Ela remonta uma série de fantasmas da dita cultura ocidental que ecoam no nosso cotidiano. Fantasmas que querem separar o corpo do pensamento, o afeto do logos, o saber do sabor, a ideia da experiência. Fantasmas fortemente presentes no atualíssimo produtivismo acadêmico: leia-se: o atualíssimo utilitarismo capitalista da cognição que, em nome de uma suposta eficácia dos fins, condena nosso corpo a estar a serviço de um determinado ideal (qualitativo ou quantitativo) de produção. Leia-se: a neurose *Capex Lock*, o fordismo do *Homo Lattes*, a competição *Homo Qualis* e outros bichos do fascismo de mercado. Apesar de toda crítica que parte do pensamento moderno desviante produziu em relação aos dualismos tradicionais, eles ainda dominam as práticas de conhecimento das nossas instituições contemporâneas de ensino, simplesmente porque elas ainda estão inscritas, no sertão, e/ou no sertão pouco, de nossas subjetividades.

No entanto, estar em um ambiente de pesquisa, ou em uma sala de aula – tal como estar em contato com um livro – é estar dentro de um discurso cujo *texto*, antes de querer dizer *sobre* algo, diz, encena, reivindica algo de sua própria existência. Pesquisar um *texto* (seja ele verbal ou não verbal) é também tecê-lo, retecê-lo, enfim, reescrevê-lo em uma deriva plural e viva que não cessa. Entendo texto, aqui, não como algo fixo e acabado, que se pode fechar em um suporte, mas, tal como necessitou dizer Roland Barthes, como um processo infinito que não é passível de se conter em uma obra:



[...] o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras). [...]

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irredutível* (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia, não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação... (BARTHES, 1988, p. 73-74).

O *texto* de uma pesquisa não é um objeto, mas um modo de atravessar um discurso, um modo cujo princípio constitui um movimento em prol da descentralização. Quanto mais descentralizadas forem as relações estabelecidas em um determinado ambiente discursivo, mais *textual* (ou seja, mais plural) será a ecologia desse ambiente. Os ambientes de pesquisa e ensino de nossa cultura – na medida em que são processados teleologicamente – tendem a conter as *forças textuais* que os atravessam para organizar – em nome de um ideal de acabamento – a obra professoral de um saber *sobre* o saber e não *com* o saber.

Escravos de uma autoridade exterior (a abstração que nega a irredutível presença diabólica do corpo), a relação ortodoxa entre professor e aluno se constrói em nome de uma eficácia do ensino, confundido, nesse caso, com o cumprimento de um dever (o dever cumprir o programa/cronograma disciplinar a ser pesquisado/ensinado) e se fecha em uma linguagem que não é outra senão a do realismo. Chamo de realismo, não um discurso com o real, ou sobre o real, mas um discurso que, montado a partir de truques de coesão e coerência narrativas (o princípio, meio e fim da “unidade mítica” aristotélica) produzem, sobre nós, uma sensação confortante de poder alcançar “a realidade”, de poder atingir, com clareza, uma “verdade”. Trata-se, na verdade, de uma verossimilhança. Um efeito de verdade negociado a partir do que nos é plausível, do que nos é esperável a partir do bom senso e do senso comum. Tal verossimilhança não se reduz, na história ocidental, aos discursos das artes realistas, em um sentido estrito, mas é o motor fundamental das retóricas dos saberes. No direito, na medicina, no jornalismo, na história, nas ciências, a verossimilhança reina. E é a partir da verossimilhança (de métodos de pesquisa realistas) que nos prometemos, por exemplo, que os resultados finais de uma pesquisa (ou de uma aula) coincidam com seus resultados esperados.

Montaigne, no século XVI, percebia com clareza a confusão que se produz, nas teorias do conhecimento ocidentais, entre verdade e verossimilhança: “[...] é tola presunção desdenhar ou condenar como falso tudo o que não nos parece verossímil, defeito comum aos que estimam ser mais dotados de razão que o homem normal” (MONTAIGNE, 2000, p. 174). Os *Ensaaios* de Montaigne certamente constituem uma nota dissonante em relação ao conceito de *mimesis* dominante na renascença. Neles, a relação entre linguagem e realidade não segue a “imitação” de qualquer tipologia fechada de gênero e tampouco busca construir um desenho verossímil baseado em uma coesão lógica do tipo aristotélico.

Retomando a trilha de Auerbach (2004, p. 249-276), ao analisar o começo do capítulo 2 do Livro III dos *Ensaaios*, pode-se dizer que Montaigne busca “representar a si próprio” e não um modelo de homem. Retomando suas próprias palavras, Montaigne não busca “formar” o homem,

mas “relatá-lo”. Tal relato não concebe seu objeto (o próprio Montaigne em sua particularidade) como algo que se possa fixar, mas como uma “paisagem” em movimento. Constituem tal movimento não apenas um mundo completamente interiorizado, mas o movimento das próprias coisas que o cercam. O ser das coisas é tão mutante quanto o próprio ser de Montaigne.

Sem dúvida, em Montaigne já aparece aquilo que Barthes chamou ironicamente em, “A morte do Autor”, de “prestígio do indivíduo” e da “pessoa humana” (BARTHES, 1988, p. 66). Em acordo com a proposição do próprio Montaigne, ler os seus ensaios é ler não apenas um livro, mas “sua” pessoa: “[...] leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro” (MONTAIGNE, 2000, p. 31). Nesse sentido, nada impediria que algum leitor pudesse vir a produzir com os *Ensaaios* um “pacto autobiográfico”, para evocarmos uma expressão famosa de Lejeune, já que Montaigne nos demanda uma confusão entre pessoa e autor. Por outro lado, não se trata de autobiografia, no sentido tradicional do termo, não apenas porque, como lembra Auerbach, os *Ensaaios* não seguem uma cronologia, mas principalmente porque a noção de individualidade que emerge em Montaigne ainda não consiste no individualismo vencedor e dominante na história da modernidade. Um individualismo concebido como algo cerrado nos limites estreitos de seus próprios contornos.

De muitas formas, pode-se mapear o surgimento do individualismo moderno. No plano filosófico, temos o já citado pensamento cartesiano, baseado na crença em uma razão universal que garante a totalidade e a autonomia de um EU capaz de se autoprogramar: “Pensar, logo existir”. No plano econômico, a ascensão da burguesia inaugura uma nova lógica de operar a vida. Movido pela moral protestante, o comportamento burguês se sustenta na lógica do lucro e do trabalho, na castidade do corpo, no convencionalismo dos comportamentos sociais promotor de uma separação drástica entre a vida privada e vida pública. A própria noção de “direitos autorais”, vale lembrar, é um acontecimento moderno trazido pela Revolução francesa. No plano literário, os dispositivos literários e culturais – e mais tarde os da crítica positivista – fomentam o império do autor e uma compreensão personalizada da literatura.

O “eu” de Montaigne não constitui um ente pronto e fixado por trás da linguagem. Se seu objetivo, como explicita Costa Lima (LIMA, 1995, p. 98), é expor a verdade (o fato) de “si mesmo” e não a verossimilhança ou a imitação sóbria da natureza, tal exposição da verdade fatural é antes um processo do que um produto. Montaigne não usa a linguagem como um instrumento pronto a retratar a existência de um EU previamente assegurado. A verdade de seu EU é ensaiada a cada passo de seu viver-escrever.

No jogo entre Eu e Eu, entre Montaigne escritor e Montaigne objeto de sua própria escrita, cria-se uma epistemologia baseada na busca do autoconhecimento: o modo como o mundo afeta e altera, constantemente, a singularidade de um EU. Montaigne busca pintar a si mesmo, sem enfeite, e sem artifícios, como ele mesmo diz, de muitas formas e em várias passagens dos *Ensaio*. Isso não significa, como mostra com clareza Auerbach, que Montaigne não possuísse uma metodologia de trabalho. Ao contrário, seu método é “rigorosamente experimental”. Se seu

objeto (seu EU) muda constantemente, a descrição desse objeto deve acompanhar cada passo dessa mutação, buscando construir uma imagem de um conjunto que contemple a multiplicidade que habita e movimenta o seu EU:

Quem quiser escrever com exatidão e objetividade um objeto que se modifica constantemente deve acompanhar exata e objetivamente as mudanças do mesmo; deve descrever o objeto a partir do maior número possíveis de experiências, da forma como ele foi visto em cada passo, e pode desta forma ter esperança de poder determinar o âmbito das possíveis modificações, obtendo assim finalmente uma imagem de conjunto (AUERBACH, 2004, p. 255).

Montaigne admite para o leitor que pode contradizer a si próprio, mas não a verdade. Sua verdade não se origina nem se assemelha a uma certeza metafísica. Daí sua discordância com o platonismo. Se Montaigne foi um notório admirador do lema socrático “Conheça-te a ti mesmo”, seu pensamento diverge da moral platônica pautada por uma conduta ascética, pronta a interditar o mundo sensível, compreendido como antítese da verdadeira virtude do SER. Em Montaigne a “descoberta de si” é guiada por uma compreensão não moral da virtude. A virtude, nesse caso, aproxima-se da volúpia e não obedece a uma lei que pré-determina um modo de “dever ser”, mas antes se firma na experiência do corpo. Montaigne, afirma Auerbach, “[...] mergulha a fundo na sensualidade da vida, pois somente na sensualidade vital do mundo ele pode cingir e desfrutar a si mesmo [...]” (AUERBACH, 2007, p. 25)

Se Montaigne é conhecido como o escritor que se isolou do mundo para falar de si, sua solidão está longe da solidão romântica, forjada a partir de um suposto caráter excepcional do poeta, visto como “gênio incompreendido”, capaz de legislar e profetizar o futuro. Se há solidão na “torre de marfim” de Montaigne, é uma “solidão povoada” na qual Montaigne conversa, em tom informal e cotidiano, com muitas espécies de homens e livros. Comparado a Montaigne, afirma Auerbach, todos os seus contemporâneos humanistas são especialistas: teólogos, filólogos, filósofos, poetas, matemáticos, etc. Em Montaigne o conhecimento “sério” e livresco da cultura clássica se mescla aos acontecimentos vividos. Casos cotidianos diretamente relacionados a ele ou a algo que ouviu dizer aparecem tratados com a mesma acuidade e desenvoltura com que trata sua leitura de poetas e filósofos.

Para Auerbach, Montaigne traz para o campo da investigação intelectual a possibilidade de se refletir sobre a humanidade, não a partir do “homem universal abstrato”, mas a partir da “condição humana” relacionada a uma “vida própria qualquer” (AUERBACH, 2004, p. 261). O que ele reclama é uma educação baseada em uma qualidade do saber, útil à vida, e não em sua quantidade meramente acumulada:

Mostrei ao povo alguém que passa e dissei “um sábio” e a outro qualifiquei de bom; ninguém deixará de tentar com respeito para o primeiro. Não mereceria essa gente que também a apontassem gritando: “cabeças de pote!” Indagamos sempre se o indivíduo sabe grego e latim, se escreve em verso ou prosa, mas perguntar se se tornou melhor e se seu espírito

se desenvolveu – o que de fato importa – não nos passa pela mente. Cumpre entretanto indagar quem sabe melhor e não quem sabe mais. [...] Cuidamos das opiniões e do saber alheios e pronto; é preciso torná-los nossos (MONTAIGNE, 2000, p. 140).

É exatamente por ser “rigorosamente experimental”, ou seja, rigorosamente ligado aos sabores da vida que seu método cria um estilo ensaístico. Um estilo que se vale de uma propositada e assumida inverossimilhança. Montaigne define o livro dos *Ensaaios* como

[...] composto unicamente de assuntos estranhos, fora do que se vê comumente, formado de pedaços juntados sem caráter definido, sem ordem, sem lógica e que só se adaptam por acaso uns aos outros: “o corpo de uma mulher com uma calda de peixe” (MONTAIGNE, 2000, p. 177).

Recusando-se a compreender como verdadeiro somente aquilo que é estritamente verossímil, ou seja, somente aquilo que é plausível e explicável pela razão, o estilo de seu método constitui uma paródia do equilíbrio horaciano e produz uma desconstrução de qualquer efeito de totalidade.

Do mesmo modo que, inserido em uma lógica de representação simbólica, um espectador típico de telenovela – ou do cinema americano dominante – pode confundir sua identidade com o rosto sentimental de um personagem construído pela ficção, um “bom aluno” (de literatura, de história, de filosofia, de matemática, etc.) pode confundir um discurso sobre o saber (vale dizer, um método de saber) com a totalidade desse saber. Isso porque o método tradicional (aquele postulado como um mero instrumento para um fim a se saber) nos promete, messianicamente, uma essência de totalidade, na medida em que sua estética, tal como desenhou Barthes, traduz-se em:

- 1) Encaminhamento para um objetivo, protocolo de operações para obter um resultado; por exemplo: método para decifrar, para explicar, para descrever exhaustivamente.
- 2) Ideia de caminho reto (que quer chegar a um objetivo). Ou, paradoxalmente, o caminho reto designa os lugares aonde de fato o sujeito não quer ir: ele fetichiza o objeto como lugar e, assim, afastando os outros lugares, o método se põe a serviço de uma generalidade, de uma “moralidade”. [...] O sujeito, por exemplo, abdica o que ele não conhece dele mesmo, seu irreduzível, sua força (sem falar de seu inconsciente) (BARTHES, 2003, p. 6).

Barthes nos mostra claramente que se a linha reta do método tradicional nos leva a uma ilusão (pois através dela nos desviamos de nós mesmos como possibilidades de nossa impensada inconsciência), ele (método) constitui, não um meio para se chegar à “verdade científica”, mas um discurso que disfarça o movimento (vale dizer, a perspectiva) que o produz para se apresentar como algo neutro, autônomo e inquestionável.

Se, como queria Mallarmé, o método é uma ficção, tal ficção, quando submetida a uma falta de sensibilidade estética, passa a ser sinônimo de uma realidade sem linguagem, ou seja, de uma ilusão de realidade a ser cumprida (o efeito sólido e duro da verossimilhança). Penso que somente uma

educação dos sentidos e das percepções seja capaz de nos levar a perceber a estética dos discursos, não somente a estética dos livros de arte e literatura, mas também a dos ambientes em que vivemos/convivemos (salas de aula, casas, ruas, bares, etc.). Estética, lembremo-nos, não é necessariamente uma teoria do belo, mas uma ecologia das sensações e dos discursos que as atravessam.

Quanto mais cuidada for a estética de um ambiente acadêmico, menos moralista ele será. Se a moral é um “sistema de julgamento” (valores transcendentais e fixos), a ética é a sua desarticulação. A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída, na ética, pela diferença qualitativa dos modos de existência. A ética seria então a afirmação de um “campo de afecções”, para lembrar Espinoza/Deleuze, dentro do qual posso deixar agir o meu “poder de ser afetado” (DELEUZE, 2002, p. 33). Nele, não há regras pré-estabelecidas, mas uma rigorosa escuta das diferenças. Quando não cuidamos de construir uma estética, é a estética de uma moral (de um saber sobre o bem e o mal pré-fixados) que se impõe e nos oprime. Daí surgem as ilusões de autonomia da “boa literatura”, da “teoria adequada”, da “ciência do bem”. Em termos literários, o diagnóstico dessa moralidade foi, certa vez, desenhado com clareza por Raduan Nassar (1996, p. 33-39):

Nunca li Joyce, mas já ouvi falar que tem gente que se prostra três vezes ao dia na direção dessa Meca. Eu pensava que só mulçumano é que fizesse isso. Afinal quem é esse cara? [...] No ritual de castração, foram sempre os seguidores que deram em oferenda seus próprios testículos. Foi sempre assim, de mão beijada, numa bandeja de prata. Justiça seja feita, com a mão em cima da bíblia. [...] Em estética, é raro alguém questionar o que vem embrulhado de prestígio e autoridade, reverenciam-se mitos de modo obsceno, daí que tem gente que fala em Joyce ou em Pound e parece que está dando cria. Aliás, as vacas lá da fazenda são bem mais discretas em hora tão crítica.

Todo método de ensino, quando não percebido como linguagem, mas como verdade a caminho de uma verdade final, torna-se uma moral. E a moral nada mais é do que a crença na pureza (na autonomia) de algum valor que antecede a ação de um corpo, impedindo-o de agir, ou, conforme o caso, obrigando-o a agir de acordo com determinado modelo de conduta.

É lá do fundo escuro do caldeirão de um enorme moralismo que surge esse elogio despudorado que algumas instituições pedagógicas e, claro, grande parte do mercado editorial, fazem aos livros, como se todo e qualquer livro, a priori, fosse uma entidade imaculada do bem, como se ler um livro fosse sinônimo de salvação da alma, ou qualquer coisa que o valha, como se todo e qualquer livro nos trouxesse mais sabedoria do que olhar pras estrelas, passear no parque, conversar com o trocador do ônibus, entrar num boteco sujo e empreender uma bela e excitante jornada noite adentro...

A vida acadêmica (a vida escolar como um todo), quando pensada eticamente, pode nos convidar, não a acumular, ou a simular uma acumulação de conhecimento, mas a selecioná-lo. Pode nos levar a assumir, por exemplo, que os livros não são muito distintos de pessoas e, assim como não podemos amar toda a dita humanidade, até porque “toda a humanidade” não nos ama, não nos conhece e, muito menos, nos reconhece, só podemos amar alguns livros (aqueles que aumentam

nossa vontade de seguir vivendo), odiar alguns outros (aqueles que envergonham nossa vontade de seguir vivendo) e ignorar a sua enorme maioria (aqueles que são completamente, e reciprocamente, indiferentes à nossa vontade de seguir vivendo). Eticamente falando, um livro, por si só, não vale absolutamente nada. O que vale é o que passa entre nós (os infinitos nós do livro e do ato de leitura), o modo como nos digerimos e nos tornamos nossos, e nos tornamos, diabolicamente, outros, ou não. Quando eu leio um livro, ele também me lê, ou então, simplesmente, não nos lemos. Eticamente falando, quem ama ler livros, não ama ler todos os livros do mundo. Porque, no amor, o que importa não é a quantidade, mas a singularidade dos amantes.

A vida acadêmica (a vida escolar como um todo), quando pensada eticamente, nos demanda algo que venho chamando, há alguns anos, em diálogo com Deluze e outros pensadores e poetas, de rigor do surfista, em contraponto ao rigor do halterofilista. O rigor do halterofilista se coloca a serviço de um padrão de corpo (desenho, peso, massa muscular, etc.) que ele já conhece antes de começar a se exercitar. Um padrão de corpo capaz de suportar um peso X ou Y, já dados de antemão. O rigor do surfista, de outro modo, não atende a um fim, mas a um meio do meio do meio do meio... O surfista não se prepara para o que ele já sabe, mas exercita o seu corpo para dançar a onda diabólica de vida que ele ainda não viu. Impossível prever o desenho, a densidade, a velocidade da próxima onda. O surfista aprende, sempre, que, para pegar a próxima onda, é preciso esquecer o modelo da onda que passou. O surfista, essa espécie de Riobaldo marítimo, se cuida para viver o impossível, para habitar o impossível da onda, o impossível da dobra de toda onda.<sup>2</sup>

O rigor do surfista nos leva, talvez, a uma compreensão heterodoxa de método. A palavra método (de *metá* e *hodós*) é derivada do grego. *Hodós* significa “caminho”, “via” e, de acordo com o entendimento tradicional de método, o termo *metá* é traduzido como “depois”, “em seguida”. Daí a ideia de método como aquilo que é um “caminho para um depois”, um “caminho para um fim”. No entanto, *metá* também pode ser traduzido como “através de”, no “meio de”, “entre”. Assim, de modo extraordinário, pode-se compreender método como um “caminho para o entre”, um “caminho para o através de”, enfim, um caminho para o próprio caminhar. A questão que trago com esse meu entendimento periférico de método é simplesmente a seguinte: como trazer o ambiente acadêmico para o meio da vida?

Não estou postulando, aqui, uma indisciplina pura, um relaxamento total diante de nossos compromissos com a pesquisa ou com as hierarquias acadêmicas. As hierarquias são necessárias, não para a cristalização de poderes instituídos, mas para a percepção das diferenças. São essas diferenças que podem nos estimular, sempre, a produzir novas diferenças. Respeitar as autoridades de pesquisa não significa obedecê-las, imita-las, mas, ousar com elas. Por vezes, ir além delas, desencaminhá-las. O bom pesquisador, nessa ótica, é aquele que ousa errar, não menos que aprender, com a tradição. O que seria da física se Einstein não tivesse aprendido e errado Newton?

<sup>2</sup> Claro que se está tratando aqui, para facilitar a vida do que se deseja desenhar, dos estereótipos do surfe e do halterofilismo e não de suas muitas e prováveis complexidades, pois tanto pode haver um surfista que siga, metodologicamente, o estereótipo do halterofilista aqui traçado, como pode haver um halterofilista que, surfando, saiba dançar ao levantar peso...

Não é o impossível, próprio da vida, que, em geral, nos solicitam os órgãos de fomento à pesquisa. O que eles nos demandam é um atestado antecipado de segurança. Um atestado de que, ao fim e ao cabo, tudo vai dar certo. A lógica de Teseu. Não a lógica do tesão. Sei que precisamos dialogar, minimamente, com tal lógica teleológica, não em nome de nossa vida, mas de nossa necessária sobrevida. Falo da sobrevida, não do *homo sapiens* acadêmico, e muito menos do *homo ludens*, como sonhou Oswald de Andrade, mas do *homo lattes*, subespécie nascida nos contornos da massa do “cognitariado” contemporâneo. Bem entendido: cognitariado é igual a “proletariado da cognição”, como quer Suely Rolnik (2006) em diálogo com Deleuze e Guattari.

Insisto em reaprender com o canônico poeta que viver é, sim, muito perigoso, e que pesquisar com vida é correr risco. Travessia, veredas. Que os órgãos de fomento à pesquisa não me ouçam. Ou melhor, que eles me ouçam, ainda que baixinho. Quem sabe eles podem começar a nos demandar não apenas um não sair da linha – seja essa linha de pesquisa, de cronograma ou de bibliografia atualizada e autorizada – mas também um aprender a ler o mundo para não sabê-lo. Um aprender a ler, como diria Leminski, para cuidar de “navegar em direção às Índias e descobrir a América” (LEMINSKI, 1993, p. 87).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A vereda trágica do Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Col. Os pensadores.

AUERBACH, Erich. *L'humaine Condition*. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 249-276.

AUERBACH, Erich. O escritor Montaigne. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. p. 145-166.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976/1977*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



*Cadernos de literatura brasileira*, 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, set. 1996.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de Dês do Grande Sertão. In: Coutinho, E. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 231-348.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: Coutinho, E. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 294-309.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 99 -124.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LARROSA, Jorge. *Nietzsche e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *O paco autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Col. Os Pensadores, v. 1.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos finais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.



ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC, 1993, n. 2, p. 244-251.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*, (2006). Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=292&secao=artefato>. Acesso em: 2 abr. 2010.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1958.

SCHÜLLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

## COMO VIVER UMA TESE?<sup>3</sup>

Deixar o barco correr solto. Não tão solto a ponto de perder os pontos da tese. Pelo menos, não entregá-los sem a criação de uma grande resistência à tristeza do claustro: o vazio das muletas acadêmicas (citações que nos absorvem e nos projetam exclusivamente no abismo do utilitarismo escolar) ou a utopia fraca de se lançar a um automatismo pretensamente descomprometido com qualquer referência (o desleixo rebatizado de fragmentação poética ou criação pura).

Não se trata de uma anti-tese, mas de insistir no desejo de deixar o escritor encontrar e perder a sua tese. Deixar o barco correr solto sem descuidar da direção do vento, do manter a vela acesa. Cabotagem delirante e cautelosa e não sabotagem premeditada pela bandeira do descuido. Ir ao encontro de pontos luminosos só alcançáveis com nosso poder de construir/desconstruir, derrotar, driblar, perder e frustrar objetivos: “[...] o signo deve ser pensado – ou repensado – para que melhor se decepcione.” (BARTHES, 1980, p. 36).

Deixar o barco correr solto sem dormir no ponto é exigir de si mesmo (da tese que quer trair a si mesma sem deixar de, permanentemente, tornar-se o que é: uma tese) um trabalho de força e não um atestado de frouxidão:

Há muitas pessoas que sonham ser traidores. Elas acreditam nisso, acreditam ser isso. Não passam, no entanto, de pequenos trapaceiros. [...] Que trapaceiro não se diz: ah, enfim sou um verdadeiro traidor! Mas também que traidor não se diz à noite: no final das contas, eu era apenas um trapaceiro. É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 58).

A partir desta pulga atrás da orelha, podemos criar o nosso próprio advogado do diabo e argumentar que todo texto, visto pelo meio, é sempre um processo de risco inevitável, mesmo quando se deseja nele conservar objetivos em nome de um almejado ponto seguro e final (a filmagem e a montagem linear de um filme realista clássico sempre deformam, ainda que minimamente, o rosto do roteiro original que lhe reivindica um reflexo simétrico). Corre-se sempre o risco de não trair quando se quer a traição e vice-versa.

Aqui o caso é outro. Afirma-se, insistindo em correr o risco, uma diferença em relação à generalização formulada no parágrafo anterior. Assumimos, a partir de que pré-texto seja, que o nosso gostinho de vitória só pode ser saboreado se houver desencontro ou encontro inesperado com maiores ou menores expectativas de tese. Uma tese à maneira de um filme cuja montagem não

<sup>3</sup> Texto escrito, originalmente, em 2002 como uma espécie de introdução metodológica à tese de doutorado *Incômodo e movimento: um “plano pirata” para atravessar alguma crítica, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-RIO em fevereiro de 2003.*

está completamente a serviço de uma fábula que lhe é anterior, mas é ela mesma (a montagem) o próprio filme em seu processo vital:

[...] um filme é feito de planos:  
 abc: um plano depois do outro  
 depois do outro depois do outro  
 depois do outro – planos. não é  
 feito de cenas, rapaziada cine-clube.  
 1 plano é 1 plano, porquanto  
 montagem é, antesempre, uma análise  
 de planos, e mais soma/divisão  
 multiplicação/subtração. certo disso,  
 diziga vertov, citado por godard  
 em inglês: [...] montar um filme antes  
 da filmagem, montar um filme durante  
 a filmagem, montar um filme depois  
 da filmagem.  
 fazer um filme.  
 (NETO, 1982, p. 285).

Processo vital: desejo de criar e ser criado pelo que se escreve. A dúvida entre trair e ser traído. A tese como problema e não como resposta. Aceitar, inclusive, a condição de trapaceiro salutar, quando, em conversa com Roland Barthes, já não queremos o conforto de ser totalmente contra ou a favor. Nenhuma pureza em relação à língua-tese, ao poder-tese. Criar a escritura na tensão entre os deveres de casa e os devires da teimosia.

Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição *trivial* com relação à pureza das doutrinas (*trivialis* é o atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três caminhos). Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera [...] (BARTHES, 1980, p. 27).

Abrir mão de uma submissão a um roteiro predeterminado (uma camisa de força teórico-metodológica?) não é, necessariamente, criar uma guerra contra o tema, o assunto, o objetivo, o problema, a bibliografia citada ou uma qualquer vontade outra da tradição-tese. Uma vontade que nos espera e nos espreita na próxima palavra, no intervalo entre um parágrafo e outro ou no momento mesmo em que abandonamos o computador. Estamos demasiado comprometidos. Seja como for.

Deixar o barco correr solto (a força de uma deriva) não é criar uma guerra contra aquilo tudo que nos ocupa espaço quando, por exemplo, alguém (e esse alguém é, em geral, um colega da hierarquia acadêmica) nos faz aquelas perguntinhas clássicas: sobre o que é a sua tese? Com o que você está trabalhando na tese? Você está fazendo doutorado em que? Que livros você está lendo para desenvolver o tema da sua tese?...

Tais inquisições, que podem nos oferecer sensações variadas (das mais agradáveis e produtivas às mais incômodas e enfadonhas), dependendo, evidentemente, do tipo de parentesco hierárquico-afetivo estabelecido com o interlocutor da ocasião, são inerentes às circunstâncias dos rituais acadêmicos, sejam eles oficiais ou oficiosos (corredores, intervalos de aula, bancas examinadores, cantinas). Dialogar com tais circunstâncias é inevitável para quem deseja viver-escrever uma tese, nem que seja para desconstruí-las e reconstruí-las na fronteira que une e distingue alguma seriedade de algum humor e/ou ironia. A afirmação do erro, a disposição para o encontro de um outro que está sempre lá fora: “O movimento acontece sempre nas costas do pensador, ou no momento em que ele pisca” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 9).

Não é preciso rebatizar ou acabar com a tese para desburocratizá-la, desautomatizá-la. Para além dos sentidos já esperados e esperáveis das grandes ficções científicas (leia-se: os princípios explicativos de causalidade, intencionalidade, finalidade, etc.), fazer do texto-tese que se vive e se escreve uma coisa nossa: uma f(r)icção nossa. Perceber, pelos meios dos meios dos meios..., a força de se saber crescendo e driblando a governanta:

Por que não poderia o mundo que nos concerne ser uma ficção? E a quem faz a pergunta: “mas ficção não requer um autor?” – não se poderia replicar: Por quê? Esse “requer” não pertenceria também à ficção? Não é permitido usar de alguma ironia em relação ao sujeito, como em relação ao predicado e objeto? O filósofo não poderia se erguer acima da credulidade na gramática? Todo respeito às governantas: mas não seria tempo de a filosofia abjurar da fé das governantas? (NIETZSCHE, 1992, p. 41-42).

Driblar a governanta, ainda que não possamos assassiná-la. Até porque isso poderia não mudar muito as coisas: “[...] Deus terá sido morto quando colocamos o homem em seu lugar, e quando guardamos o essencial, quer dizer, o lugar?” (DELEUZE, 1994, p. 9). Não é o caso de se criar uma suposta pura ficção, ou impor um suposto estilo literário à tese. Aliás, não interessa criar um tratado para saber exatamente o que é ou deixa de ser uma tese ou um poema ou o que quer que seja, a não ser tacitamente, ou ainda, tautologicamente. É inevitável saber a diferença? Uma tese é uma tese? Um poema é um poema? Mas se diante de uma tautologia ficamos mudos, pois já não temos o que combater – “A tautologia fundamenta um mundo morto, um mundo imóvel.” (BARTHES, 1993, p. 173) –, dispensemos os tratados exclusivamente classificatórios e afirmemos o que interessa: uma vontade (tal como diria Nietzsche, uma vontade de potência afirmativa?), não de poder dominar, mas poder se entregar, por dentro de uma tese-mesma, a uma tese-outra. Um saber poder se perder:

Para mim é odioso seguir e também guiar.  
Obedecer? Não! E tampouco – governar!  
Quem não é terrível, para si, a ninguém inspira terror:  
E somente quem inspira terror é capaz de comandar.  
Para mim já é odioso comandar a mim mesmo!

Gosto, como os animais da floresta e do mar,  
De por algum tempo me perder,  
De permanecer num amável recanto a cismar,  
E enfim me chamar pela distância,  
Seduzindo-me para – voltar a mim.

(NIETZSCHE, 2001, p. 32)

Vontade de liberar uma solidão para além de seus próprios contornos. Um possível não escravizar, nem se tornar escravo: “[...] não é o que a vontade quer, mas aquilo que quer na vontade [...]” (DELEUZE, 1994, p. 24). A vontade, nesse caso, não obedece a uma vida predeterminada, ela não representa uma autobiografia, em seu sentido clássico, e muito menos quer negar a possibilidade de abrir os seus estilhaços para o encontro do múltiplo e do plural. Ultrapassar a afirmação “esta tese sou eu” e ousar uma outra: “esta tese somos nós”. Mas quem e o que significa esse nós? Uma solidão perdida no meio do caminho entre um eu e um você? Desdobrar o pedido de Nietzsche?

Conheço o espírito de muitos homens  
Mas não sei quem sou eu mesmo!  
Meu olhar é demasiado próximo de mim –  
Não sou o que vejo e o que vi.  
Eu seria de maior proveito para mim  
Se de mim pudesse estar mais longe.  
Não tão distante quanto o meu inimigo, claro!  
Já o amigo mais próximo está longe demais –  
Mas entre nós dois há o meio caminho!  
Adivinham vocês o meu pedido?

(NIETZSCHE, 2001, p. 29)

Todo texto nos convida a viver possibilidades de encontros e marcações de distâncias: sedução, violência, carícia, amor, indiferença... Ninguém é capaz de escrever uma tese sem imaginar algum tipo de pedido aos corpos que andam e desandam por suas circunstâncias: banca examinadora, colegas acadêmicos, companheiros de viagem, de cama, mesa, banho, bares, livros, discos, filmes e mais amigos e inimigos os mais íntimos e também os mais desconhecidos, mas já esperados como possibilidades convidadas de nossa “concreta e angustiada e desorientada humanidade” (ORTEGA Y GASSET, 1984, p. 32). Daí que deixar o barco correr solto não tem nada a ver com aquilo que se costuma chamar, em um sentido estrito, de um puro exercício de linguagem. Nada de formalismos. Podemos utilizar uma violenta hipotaxe através de estruturas escravizadas pela carga pesada da subordinação. Também podemos ser telegráficos, secos, econômicos. Anarquia e precisão paratática. Vocabulário livresco. Palavreado com cheiro de rua. Tudo é permitido, mas não desmedido. Tudo é permitido na medida em que favoreça a montagem do risco que queremos correr.

Montagem: não é possível estar à disposição de um risco sem que se pense sobre ele. Toda vontade de correr risco é avessa a uma postura supostamente comprometida com o descompromisso

total. Portanto, ela nos exige um programa. E quando dizemos programa estamos apostando na possibilidade de que sua vida já esteja em pleno curso? Um projeto em projeção nesse barco posto à deriva? Ou estamos guardando uma carta na manga como os bons e velhos jogadores? Uma carta que, desde o início, já esperava o momento oportuno para entrar em ação?

Parece haver duas forças em nossos “projetos de tese”. Uma delas é o seu *Como*, seu processo, sua cabotagem. A outra, mesmo estando imbricada na primeira, guarda um certo sabor de futuro, pois é ela que talvez explicita o que há de mais clássico em nossos projetos. “*Sobre o Que é mesmo a sua tese?*”. Tal força nos indaga: não seria por demais leviano afirmar um projeto de tese em puro devir? Não nos enganemos: no fim do túnel – e parece haver um – há fantasmas que irão nos cobrar algo. Não temos data marcada para ir ao tribunal? Não é verdade que existe um tribunal? Como não trazer um certo futuro para o presente deste barco à deriva? Como não assumir um ponto de partida que já preveja, com ansiedade, o seu ponto de chegada?

Lá no comecinho dizíamos categoricamente: “Ir ao encontro de pontos luminosos só alcançáveis com nosso poder de construir, derrotar, driblar, perder e frustrar objetivos”. Agora estamos simplesmente assumindo um pequeno e miserável medo dos fantasmas? Isso não se chama, necessariamente, contradição de ideias. Isso, amigos, pode se chamar uma montagem guiada pela tensão de planos. Aos inimigos, podemos dizer: chamem como quiserem ou “saltem o capítulo”: “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração [...]” (ASSIS, s.d., p. 48).

Não se trata de rechaçar a “dupla captura” do maravilhoso “bloco de devir”, no qual “o que cada um se torna não muda menos do que aquele que se torna” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10), nem, muito menos, fazer uma total apologia do velho e mecânico esquema “questão-resposta”. Trata-se de assumir a nossa inevitável pré-ocupação com as circunstâncias da tese. Não nos enganemos. “Qual é mesmo o problema da sua tese?” – um ou mais fantasmas nos provocando ao pé do ouvido.

Seria uma boa abrir mão de construir e afirmar os nossos próprios problemas? Talvez não. Até porque isso seria um atestado de naufrágio para o nosso barco que insistimos em deixar correr solto sem perder os pontos da tese, ou, às avessas, seria aquela sabotagem premeditada pela bandeira do descuido de que falávamos. Não queremos o conforto de conquistar um lugarzinho a mais no cemitério acadêmico? “A arte de se construir um problema é muito importante: inventa-se um problema, uma posição de problema, antes de se encontrar a solução [...]” (DELEUZE, 1989, p. 9).

Mas não seria o problema de uma tese uma posição de vida inevitavelmente apontada para o futuro? Um futuro que já está entre nós e nos assombra com terror, mistério, deleite ou... O futuro não é necessariamente uma solução. Ele tem o aspecto dos fantasmas que aqui passeiam. Os fantasmas existem e se alimentam da dúvida que assumimos em relação a eles. Não se cria um problema para uma tese sem a expectativa de que um dia, seja como for, ele possa, como se diz por aí, pelos corredores, ser desdobrado, ou, pelo menos, ganhar desenvoltura até que... Um dia ele será

defendido, ou atacado, morto ou vivo. A não ser que recebamos o atestado de óbito, invalidez ou loucura total? Para que os problemas cresçam e apareçam eles precisam de alimento e isso, ao que tudo indica, exige um gradativo aumento de uma bibliografia citada... “Qual é mesmo o problema da nossa tese?” Os fantasmas não param de girar. “Ouvimos apenas as questões para as quais somos capazes de encontrar respostas” ? (NIETZSCHE, 2001, p. 171).

Se queremos desarticular o “organismo” da tese que nos oprime, não convém praticar uma heroica operação camicase, de *Kami*, deus e *Kaze*, vento. Para o bem ou para o mal, ou mais além, nenhuma guerra santa contra o ruído dos ventos que nos assombra. Queremos vencer e ganhar mais vida. Manter o fracasso dos signos em alegria, manter o barco deslizando em meio às ondas dominantes da tristeza acadêmica. Atravessar o vento, pedindo a ele que nos ajude, pode ser uma cuidadosa medida de brinqueado em fronteira com a sisudez do grande deus:

O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nós. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis [...] (DELEUZE; GAUTTARI, 1996, p. 23-24).

Às vezes, é preciso inventar uma pausa. Deixar o barco afundar. Chegar ao fundo do poço. Não para permanecer lá, mas para criar um novo modo de olhar para a superfície que se move sem trégua:

Um pesquisador, eu? Oh, não use a palavra! –  
Sou somente pesado – de muitos quilos!  
Eu caio, caio sem parar  
E enfim chego ao fundo!  
(NIETZSCHE, 2001, p. 39).

Para o pesquisador desconfiado que somos, chegar ao fundo do poço ou do oceano (a pausa) é também estar em movimento. A alegria da invenção não se dá ao prazer desgostoso de se render à ilusão de uma estática paradisíaca. Ela precisa enfrentar as contingências, liberar suas forças justamente nos intestinos dos aparelhos dominantes da tristeza: “[...] Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesses em nos comunicar afetos tristes. Afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 75).

Nossa alegria nos move para além do colonizado e do colonizador. Ela deseja incomodar o que há de mais cômodo no território institucional que nos incomoda e, com ele, criar confronto e conforto: uma composição perigosa? Diante da autoridade que nos é dada, ela deseja criar modos de escapar: agir com o inevitável respeito (fantasmas do tribunal?), mas, ao mesmo tempo, fazer desse ato um respeito aos nossos nós, inclusive aos nós de nossa profunda doença. Tirar proveito do contágio com as “qualidades” que nos afligem: “Segurança, capacidade superior de julgamento,

capacidade de impor disciplina, capacidade de inspirar medo: são essas as qualidades de uma autoridade [...]” (SENNETT, 2001, p. 30).

Testar os limites: não podemos escrever uma tese sem um tema que a justifique? Não podemos escrevê-la toda em um tom menor? Para que este exista é necessário que haja o maior? Aquele que mais tememos, mas, aqui, ainda não o encaramos? Ainda não vimos o seu rosto? Há um rosto? Ouvimos os seus gritos, seus sussurros, suas exigências, suas ameaças, seus acenos de ternura e inteligência?

Não há outro modo de perder o medo a não ser abraçando os fantasmas. Estes que agora nos dizem categoricamente: não será possível permanecer, por muito mais tempo, brincando em serviço. Estamos brincando em serviço? Sim e não. O sim do risco e o não do medo? Não é possível ser saudável a ponto de esquecer completamente a reação ao medo? Para esquecer é preciso lembrar e vice-versa? Toda tese tem algo de reacionário? É necessário que nos apliquemos constantes injeções de ânimo?

A. Estava eu doente? Estou agora são?  
 Quem foi o meu médico?  
 Como pude esquecer isso?  
 B. Agora sim, creio que está são:  
 Pois sadio é quem esquece.  
 (NIETZSCHE, 2001, p. 29).

Uma crença: se o nosso projeto de risco for vitorioso, nunca veremos o tal rosto a ponto de nos esquecermos dele com exatidão. Toda a nossa vontade: um “texto ativo”. Mas estamos afirmando isso com toda a prudência que a graça das tensões exige.

O texto I é reativo, movido por indagações, medos, desaforos interiores, pequenas paranoias, defesas, cenas. O texto II é ativo, movido pelo prazer. Mas ao escrever-se, ao corrigir-se, ao submeter-se à ficção do Estilo, o texto I se torna ele próprio ativo; perde então sua pele reativa, que só subsiste por placas (em minúsculos parêntesis) (BARTHES, 1977, p. 49).

Sim, até agora não fizemos outra coisa senão nos consumirmos naquilo que Barthes chamou de “enunciação” ou “segundo grau da linguagem”: esse “escalonamento infinito”, esse “abismo aberto a cada palavra”, essa “loucura da linguagem” (BARTHES, 1977). Barthes compreendia o “abismo da enunciação” como uma “tática” para desfazer a “arrogância da ciência”, do “enunciado” da ciência. Seria esse o nosso caso?

O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como o produto de uma ausência de enunciador. A enunciação, por sua vez, expõe o lugar e a energia do sujeito [...], visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido



segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (BARTHES, 1980, p. 20).

Sim, certamente queremos incomodar a grandiloquência da ciência, seja ela pretensiosamente humana ou desumana. Assumir a tese como a instituição (jogo de forças) que ela é. Toda instituição, com suas regras explícitas e/ou tácitas, precisa de movimento (o abrir e fechar de portas, a respiração da festa torcendo o pescoço da sisudez) para que suas forças não se tornem (ou se re-tornem), exclusivamente, estúpidos e totalitários tabus. Fazer sangrar a fantasia da imaginação hegemônica. Marcar diferenças. Criar possibilidades de corpos e anticorpos para os fantasmas. Os fantasmas não são necessariamente ruins à vida. Há fantasmas e fantasmas. Alguns nos imobilizam como vampiros ressentidos. Desses, queremos nos desviar. Mas há outros: os “Espectros dos Raros”:

Há, no organismo social, células com fortes anticorpos – denominem assim: os Raros.

Para combater aqueles Fantasmas, necessário que se invoquem Espectros – Espectros dos Raros, reajustando-se com eles os ponteiros dos valores-a-virem: a chama de suas lanças. (SANTOS, 2000, p. 27).

Os “Espectros dos Raros” são fantasmas especiais. Vampiros que multiplicam e singularizam o sangue à medida em que o sugam. Assumem a função de distribuir energia em uma onda, ou em um feixe de partículas. Distribuir energia: penetrar a instituição com um discurso erótico-político-afetivo que rasura e fere um entendimento de tese teleologicamente ancorado em uma esperada lógica de resultados comprometida com a eficácia de certos artifícios das “hipóteses científicas” e suas expectativas de demonstração, prova, explicação, conclusão, etc. Trair tal entendimento não é fácil. Citar Barthes, Deleuze ou Nietzsche não é garantia de vida... Pode-se apenas trocar paradigmas duros de cientificidade por outros que, embora movidos por interesses desconstrutores, não estão imunes às armadilhas das cartilhas. As “desconstruções”, quando tomadas como modelo, reconstróem velhas escravidões e impedem a força dos raros. Mas é preciso não entregar os pontos. Como observar, cuidadosamente, a instituição para poder traí-la ou trapaceá-la com saúde? Como criar a nossa própria hierarquia (nossa raridade?) em meio à hierarquia dela?

Como viver uma tese para além da representação-tese? Como não cair na tentação triste de querer prendê-la, prevê-la em seus possíveis já pensados? Como liberar seu futuro à graça e ao mistério de seu próprio futurar? Como saber ouvir os rumores e os rubores de seus gestos únicos que, incessantemente, invadem portas, janelas e paredes de todos os nossos cômodos? Como acolher seus

devires e porvires sem a tentação de querer reduzi-los ao mofo reacionário dos que nunca nasceram? Como entregar uma tese ao futuro e esquecê-lo?

Estamos andando em círculos, alguns dirão. Sim, os fantasmas não param de girar. Acolhê-los, aceitá-los em seu giro e girar com eles talvez seja uma boa maneira de, à espreita, preparar-se para o que der e vier. Algo metodologicamente próximo da paciência de um pescador, um surfista, um caçador. A paciência solitária de quem sabe que seu trabalho é esperar pelo outro.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Lia Editor, [19--?].

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1994. p. 29.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuto, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Oswald: atos literários*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.

SENNETT, Richard. *Autoridade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

# É PRECISO APRENDER A FICAR (IN)DISCIPLINADO<sup>4</sup>

*Para Alberto Puchue  
e Danielle Fonseca*

Tomando como mote o título desta mesa, “Literatura: (in)disciplina”, e parafraseando Nietzsche, me proponho a pensar: qual a utilidade e a desvantagem da (in)disciplina para nossa vida? Começo, didaticamente, a desdobrar essa interrogação a partir da disciplina. Digo didaticamente, porque disciplina e indisciplina, aqui, serão tratadas como possíveis vetores de uma mesma potência vital.

Arrisco-me a pensar que uma disciplina, seja ela qual for, entendida simultaneamente como ideia e como prática, só é favorável à vida quando percebida em sua singularidade, e não em sua suposta identidade. Percebida como diferença. Mas uma diferença impura, plural, porosa, prosaica. Ninguém duvida, por exemplo, que escrever um poema é diferente de tourear. Há, obviamente, entre essas duas atividades disciplinares, nítidas diferenças relativas a seus suportes, seus materiais, suas táticas e estratégias de treino, suas metodologias de aprendizado, etc. Mas o que pode acontecer a alguém que, propondo-se a escrever um poema, e no curso mesmo de sua escrita, de algum modo, é tocado pelo ambiente de uma tourada? (Algo que, como é sabido, já se passou com alguns poetas espanhóis que se deixaram contaminar pelas “corridas de toro”). Nesse caso, não se estaria, de muitos modos, toureando a pena? A pena de um poeta toureiro a lutar, bailar com a ginga de palavras-touro? Não se poderia, nesse caso, inclusive, estudar a poesia da palavra com a poesia da tourada? João Cabral de Melo Neto, poeta, estudante de poesia, amante de tourada, amante de poesia, estudante de tourada, escrevia, de Barcelona, a Manuel Bandeira, em 1947, ocasião da morte de Manolete, lendário toureiro morto em ofício por um touro miúra: “[...] era [Manolete] um camarada fabuloso: vi-o algumas vezes aqui em Barcelona e imaginei que era Paul Valéry toureando [...]” (NETO, 2001, p. 84). O que passa entre a economia dos gestos de Manolete, o olhar aguçado de Cabral e a poética de Valéry? O que passa, o que pode passar entre a disciplina de um poeta e a disciplina de um toureiro, de um geógrafo, de um jogador de futebol, de um pipoqueiro, de um guerrilheiro urbano, de um cozinheiro, de um engenheiro...? Haveria alguma possibilidade de se fazer poesia sem se deixar contaminar por qualquer outra prática de saber que

<sup>4</sup> A primeira versão desse texto, aqui modificada e atualizada, foi lida no VI Simpósio Literatura, Crítica e Cultura do PPG de Estudos Literários da UFJF, em 2012, e, posteriormente, publicada no livro *Disciplina, cânone: continuidades e ruptura. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2013.*

não a de uma suposta prática estritamente poética? Tudo não quer passar pela poesia? Toda vida viva não quer passar pela vida? Toda vida viva não quer sofrer vida? Conviver (Co-viver) com vida, viver junto? E a vida não é sempre outra? O poeta que compreende sua disciplina poética, não como uma diferença aberta à passagem de outros corpos, de outras singularidades disciplinares, mas como uma diferença identitária, ensimesmada nos contornos estoçados de suas especiarias e perfumarias e mais valias, pode querer outra coisa senão se esconder do correr da vida? Mas poetas que se escondem da vida podem mesmo evitá-la? Ou podem apenas resenti-la, culpá-la de sua abundância, quando ela nos convida, e ela sempre nos convida, a viver sua irreduzível multiplicidade? Ou podem apenas, quando a vida vem, e ela sempre vem, trancar a própria pena, envergonhá-la no cofre mofado de suas referências analgésicas? Poetas que se escondem da vida se escondem apenas de vidas inusitadas que podem ocorrer ao correr da pena? Ou se escondem, também, da própria poesia? Ou seja, da própria disciplina poética, em seu sentido mais forte, se concordamos com a velha e, ainda nova, provocação de Oswald de Andrade dirigida à “solenidade de última instância” de alguns poetas da década de 40: “E parecem ignorar que poesia é tudo: jogo, raiva, geometria, assombro, maldição e pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca” (ANDRADE, 2011, p. 174). Digo que a provocação de Oswald é velha, e ainda nova, porque, para além e aquém de qualquer chamada, de modo apropriado ou não, “geração de 45”, sempre houve, sempre há, entre nós, poetas, ou ditos poetas, que, em termos oswaldianos, confundem “sisudez com profundidade”. Me poupo ao trabalho de citar nomes. Dar nome aos bois é, quase sempre, dar corda, muita corda, aos bois. Prefiro, assim, evocar apenas os sintomas. Lembrar que na década de 90, nos soava, e ainda hoje nos soa, muito viva a “Novelha cozinha poética” de Waly Salomão, poema criado em diálogo humorado com a verve antropofágica e, ao mesmo tempo, com a disciplina gastronômica, resultando em irônica e ácida receita poético-culinária:

Pegue uma fatia de Theodor Adorno  
 Adicione uma posta de Paul Celan  
 Limpe antes os laivos de forno crematório  
 Até torná-la magra-enigmática  
 Cozinhe em banho-maria  
 Fogo bem baixo  
 E depois leve ao Departamento de Letras  
 Para o Douto professor Dourar.  
 (SALOMÃO, 2000, p. 21).

Não desejo, aqui, em diálogo com Oswald e Waly, estabelecer uma dicotomia sectária e purista entre uma disciplina poética viva e todo e qualquer departamento de letras, toda e qualquer beca, todo e qualquer diploma, todo e qualquer douto professor, de letras ou não, todo e qualquer Adorno, todo e qualquer Paul Celan... Muito menos, extrair da poesia sua dimensão enigmática, até porque, como nos lembra o próprio Oswald, toda poesia viva nos põe em “estado de inocência”: “a

alegria dos que não sabem e descobrem”. Impotente não é o enigma. É o enigma pelo enigma. Como, também, não são, necessariamente, impotentes a beca, o diploma, a referência teórica. Impotente é a beca pela beca, o diploma pelo diploma, a referência pela referência, etc. Impotente é uma “poesia” feita em fogo baixo, cozinhada sem perigo, fabricada sob encomenda para atender a uma disciplina poética já pensada, já poetizada. Uma “poesia”, para ficarmos de novo com Oswald, “oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária” (ANDRADE, 1995, p. 41-45).

Creio que um discípulo potente de uma disciplina, de qualquer disciplina, não sustenta o fetiche de suas especialidades, o mero acúmulo de suas erudições, o peso moral de suas regras e rugas, mas persegue e se deixa perseguir e habitar pelo motor de suas margens, de suas fronteiras ínfimas e infinitas.

Toda disciplina potente, assim desenhada, não seria necessariamente uma inter (ou trans) disciplina? Há mais de 40 anos que o globo acadêmico sustenta, com euforia e mil teorias, a bandeira da interdisciplinaridade. Nesse caso, vale, também, indagar de que modo a interdisciplinaridade é útil à vida e de que modo ela não é. Alguém que se especializa em matemática, física, filosofia, antropologia, literatura, geografia, e biologia pode ser apenas um multiplicador de disciplinas, em seu sentido mais fraco. Pode ser apenas um multiplicador de sua própria escravidão, um multiplicador ensimesmado de corcundas, já que, como diria Nietzsche (2001, p. 268), “todo especialista tem sua corcunda”. Pode-se ter muitas especialidades disciplinares sem que nada se crie com elas, a não ser uma brutal indigestão alimentar.

Roland Barthes (1988, p. 99), no início dos anos 70, colocava seu brilhante dedo na ferida da moda interdisciplinar:

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um ‘assunto’ (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O texto é, creio eu, um desses objetos.

O texto, como se sabe, se difere radicalmente, para Barthes, da noção de obra. Esta se deixa mensurar, classificar, compreender a partir de uma possível origem, de uma possível identidade, de um possível *telos*. A obra se inscreve e se escreve, portanto, na lógica do produto. A lógica metodológica e epistemológica do texto consiste em tratar modos de pesquisar-ler-escrever-aprender-ensinar-pensar como puros processos, puras travessias. O texto é um objeto sem objetividade, sem identidade. É um quase-objeto. Ele se produz em seu próprio inacabamento, nas fissuras crescentes de seu autoabandono. Ele nos convida a ouvir e fazer ouvir o desejo. E o desejo, nesse caso, é sempre um desejo demoníaco pelo outro, no outro, com o outro, infinito-outro que nunca se curva ao esperável de um mesmo, já que, em seu plural – um plural, diz Barthes (1988, p.74), “irredutível (e não apenas aceitável)” – o texto é sempre legião: inter-texto, entre-texto, trans-texto. O texto é, simultaneamente, dentro e fora de si mesmo. Negativo e afirmativo, ele se

abandona, se esvazia, justamente para ganhar vida, conectando e multiplicando, incessantemente, novas singularidades, novas disciplinaridades, inter-entre-trans-disciplinaridades. Por isso o texto é, para Barthes, paradoxal. Sua força política consiste em criar um desvio da *doxa* (uma para-*doxa* na *doxa*), um modo de arejar os vícios e os estereótipos aprisionadores de vidas. Um modo potente de atravessar e abandonar uma moral disciplinar, seu constante exercício de vigiar e punir (a lei do pai, a lei da propriedade, a lei da finalidade). O texto, em sua condição paradoxal, libera, em nós, tudo aquilo que, conosco, quer criar vida. Um encontro interdisciplinar potente, em termos barthesianos, é aquele que faz do poeta mesmo um poeta outro, do toureiro mesmo um toureiro outro. Um outro que não pertence a nenhum termo, pois se constitui como passagem desejante...

Desse modo, torna-se óbvio concluir que, se toda disciplina potente – vale lembrar, favorável à vida – entra em um “textual” jogo interdisciplinar, ela, também, necessariamente e paradoxalmente, se faz indisciplina. Chamo indisciplina a capacidade que uma disciplina possui de se livrar da própria corcunda, tornando-se, conosco, dançarina. Tornando-se uma disciplina que nos convida a fazer dela nosso dever de casa (nosso treino diário com ela, nosso saber habitá-la) e, simultaneamente, nosso devir de casa (nossa necessidade de abrir suas janelas, para que por elas possam entrar todos os possíveis e impossíveis insetos, como diria o cancionista popular). Tornando-se, a um só tempo, disciplina-indisciplina: corpo-singularidade, corpo-pluralidade. Só não vale, nesse caso, confundir indisciplina com falta de rigor, com desleixo, com descuido suicida. O aluno suicida que bota fogo na escola, e dela é expulso, é tão impotente quanto o aluno CDF, puramente obediente às leis institucionais. Ambos impedem a entrada da vida na disciplina escolar. O primeiro porque, como bode expiatório do autoritarismo, está fora de órbita. O segundo, porque está dentro demais, corcunda e pesado demais. A questão, falava Deleuze (1992, p. 172) em uma entrevista, “[...] é justamente como fazer o movimento, como perfurar a parede para não dar mais cabeçadas.” Transgredir a estrutura por dentro dela mesma. Criar um agenciamento vivo capaz de fazer falar o dentro no fora e o fora no dentro. A relação forte entre disciplina e indisciplina se concretiza em pegadas jazzísticas: uma base rítmica, harmônica e melódica bem estruturada e bem estudada, provisoriamente invariável, excitando, suportando e atualizando, ao invés de impedir, a variação erótica e selvagem do improvisado, do “instante-já”, como diria Clarice Lispector (1998, p. 9), ou do instante-jazz, se quisermos fazer jazz com as palavras. Ana Cristina Cesar (1993, p. 26) tocando a pena em meus ouvidos: “Meu filho. Não é automatismo. Eu juro. É jazz /do coração.”

Um exemplo recente de exercício disciplinar, interdisciplinar e indisciplinar, em seus sentidos mais vivos, encontro no vídeo *É preciso aprender a ficar submerso*<sup>5</sup>, realizado por Danielle Fonseca, em 2011, a partir de um diálogo com o poema homônimo do poeta Alberto Pucheu (2013, p. 9):

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jGwY2daOJGs> Acesso em: 05 de abril de 2012.

É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo. É preciso aprender. Há dias de sol por cima da prancha, há outros, em que tudo é caixote, vaca, caldo. É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, é preciso aprender a persistir, a não desistir, é preciso, é preciso aprender a ficar submerso, é preciso aprender a ficar lá embaixo, no círculo sem luz, no furacão de água que o arremessa ainda mais para baixo, onde estão os desafiadores dos limites humanos. É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, a persistir, a não desistir, a não achar que o pulmão vai estourar, a não achar que o estômago vai estourar, que as veias salgadas como charque vão estourar, que um coral vai estourar os miolos – os seus miolos –, que você nunca mais verá o sol por cima da água. É preciso aprender a ficar submerso, a não falar, a não gritar, a não querer gritar quando a areia cuspir navalhas em seu rosto, quando a rocha soltar britadeiras em sua cabeça, quando seu corpo se retorcer feito meia em máquina de lavar, é preciso ser duro, é preciso aguentar, é preciso persistir, é preciso não desistir. É preciso aprender a ficar submerso por algum tempo, é preciso aprender a aguentar, é preciso aguentar esperar, é preciso aguentar esperar até se esquecer do tempo, até se esquecer do que se espera, até se esquecer da espera, é preciso aguentar ficar submerso até se esquecer de que está aguentando, é preciso aguentar ficar submerso até que o voluntarioso vulcão de água arremesse você de volta para fora dele.

Encontro feliz, não apenas entre a disciplina-indisciplina da poesia da palavra com a disciplina-indisciplina da poesia audiovisual, como também de ambas com as possibilidades disciplinares, indisciplinadas do surf. As palavras do poema, encarnadas pela voz do próprio poeta, se encontram: com imagens de uma criança aprendendo a surfar; com a dinâmica sonora do mar; com a performance imagética da câmera que, muito além de meramente documentar o surf da criança, ou ilustrar-representar as palavras do poema, surfa com o surf-criança, com o surf-palavras, com as possibilidades sonoras e imagéticas das ondas.

Surfemos com calma os possíveis movimentos desses encontros.

O surf-poema-vídeo de Alberto Pucheu e Danielle Fonseca nos convida a surfar o surf para além da *doxa* de seu heroísmo eufórico, de seus dias de glória, de seu *vídeo show*. O surf longe dos estereótipos do surfista campeão de surf. E mais longe ainda do “Surfista calhorda”, com “Prancha importada assombrando a menina/ Corpo de atleta e rosto de Baby Johnson”, como gritavam os punks Replicantes dos anos 80. Um exercício de ver-ouvir que nos expulsa de toda possível superficialidade do surf, o que não significa de suas superfícies, se entendermos que, nesse caso, superfície e profundidade não se opõem, mas se dão e se doam como passagens, perspectivas, dobras de uma mesma onda, um mesmo mar, um mesmo devir-água.

As palavras do poema, com sua cadência circular, com a aspereza de suas consoantes, com a fúria crescente de suas imagens, com seu tratamento diretamente dirigido ao “você” do leitor, a cada giro, nos arranca do conforto de nossos “dias de sol por cima da prancha” e nos “arremessa” mais e mais para o escuro turbilhão dos intestinos do surfar (a dimensão diabólica, intraduzível de seu “círculo sem luz”), nos levando à precisão do aprender “aguentar ficar submerso”, aprender a disciplina de assumir o perigo indisciplinado da água no perigo do próprio corpo, quando o corpo “se retorcer feito meia em máquina de lavar”. Assim como a onda vive de sua repetição e, simultaneamente, de sua novidade (uma mesma onda é, sempre, outra onda, um “eterno retorno da diferença”, para lembrarmos o diálogo Deleuze-Nietzsche), o poema parte de um bordão: “É preciso aprender...”. E a cada retorno preciso de seu aprendizado sonoro-sintático-semântico, se abrem, em sua precisão formal, novos furacões de palavras. Trata-se de um poema que ouve e faz ouvir, na violência de suas palavras, a violência criadora, cruel, caótica da água-onda. A água que o homem não pode prever e conter, a água que o homem, por inteiro, não pode surfar no seu surfar, não pode escrever no seu escrever. Água-borda que, constantemente, “o arremessa ainda mais para baixo,/ onde estão os desafiadores dos limites/humanos.”

Água-onda-mar que não deixa a criança em paz, que faz a criança, inquieta, subir e saltar da prancha, entrar e sair do mar e, de novo, entrar e, de novo, ser levada pela onda a sair e, de novo, “persistir”, tentar entrar, criar entradas, brincar de “não desistir” e, de novo, aprender a dura disciplina de “ficar submersa por algum tempo”, de não se esconder da violência do viver, mas aprender a surfá-la, surfando-a, como as palavras de Pucheu se surfam e se escrevem em onda, como a câmera do vídeo de Danielle Fonseca surfa o surf das palavras de Pucheu e o surf da criança, deles se perdendo e se encontrando no que se filma, no que se ouve e se vê filmar, na onda-música do mar, na onda-cadência do poema, na criança que se enquadra, se desenquadra, na pulsão da onda que faz a imagem levar “caixote, vaca, caldo”, mergulhar no embrulho da onda, dobrando-se com ela a ver-não-ver céu, a ver-não-ver onda, a ver-não-ver navio, a ver-não-ver criança. E tudo isso de novo: na edição dobrada da sequência que persiste no infilmável do que se filma, no inaudível-inescritível do que se ouve-escreve, no isurfável-surfável que se faz criança.

Trata-se, em tudo isso, de um encontro rigoroso do caos e do cosmos. Disciplinas, trans-disciplinas, indisciplinas. Ressonâncias das melhores lições extemporâneas de nossos totens que, há



muito, e de muitos modos, vem tentando nos fazer ouvir: o mundo é vasto e em sua vastidão o que o mundo imundo quer conosco é sempre um mais de sua potência a não se adaptar em zonas de conforto. É sempre uma natureza indócil que não se deixa representar em seu puro devir, que não se deixa humanizar, que tudo une e tudo fere em caos comum. Um caos inevitável que, justamente por ser inevitável, nos exige, para com ele, toda nossa precisão, para voltarmos à palavra-chave do surf-poema-vídeo disciplinado-indisciplinado de Alberto Pucheu e Danielle Fonseca. Leio o título “É preciso aprender a ficar submerso” com a mesma ambiguidade que muitos lêem o famoso lema dos navegadores antigos relido por Pessoa: “Navegar é preciso; viver não é preciso” (PESSOA, 1994, p. 16). *Preciso* como necessidade de encarar todo o perigo criador e com ele, não simplesmente viver o vivido, ou o vivível, mas criar ainda mais perigo com o acontecimento de seus impossíveis. Ou como resume o próprio Pessoa (1994, p. 16), “Viver não é necessário; o que é necessário é criar.” Mas, *preciso*, também, como ideia de se fazer, de se tentar fazer algo de modo rigorosamente acurado. Precisão como capacidade de se criar máscaras provisórias, suportes finitos para o insuportável infinito do viver: um tanto de Apolo, um tanto de Ariadne para o que não se pode precisar do todo dionisíaco. A pena de um poeta, o conceito de um filósofo, a prancha de um surfista, a ginga de um toureiro, a câmera de um cineasta, a panela de um cozinheiro podem ser máscaras precisas, ou não. Não importa o suporte disciplinar em si, a disciplina em si, mas o movimento vital que uma disciplina qualquer é capaz de traduzir em sua singularidade povoada. Disciplinas, tal como as penso aqui, não são categorias, são pousos, repousos provisórios para o indisciplinado texto da vida. E a cada vez que a vida pede pouso em nós, e ela sempre pede, é preciso, com ela, precisamente, arrumar, re-arrumar, concertar, desconcertar nossas moradas disciplinares. Portanto, é preciso indiscipliná-las, para melhor discipliná-las.

É preciso aprender a fazer com que o viver não se envergonhe em nós, não desista de nós, não morra em nós. Ou, ainda, nos faça sucumbir de vez, virar farrapo, virar molécula diante da enorme onda de sua grandeza. É preciso resistir sabendo que nossa resistência se constrói naquilo mesmo, com aquilo mesmo que nos faz aprender a ficar, por algum tempo, submersos. A vida nos exige uma disciplina-indisciplina de guerra. Não a guerra do ressentimento, mas a guerra do esquecimento. Por isso, volto de novo (sempre de novo) às últimas palavras do poema de Pucheu (2013, p. 9):

é preciso aguentar esperar  
até se esquecer do tempo, até se esquecer  
do que se espera, até se esquecer da espera,  
é preciso aguentar ficar submerso  
até se esquecer de que está aguentando,  
é preciso aguentar ficar submerso  
até que o voluntarioso vulcão de água  
arremesse você de volta para fora dele.

Não adianta brigar com a vida. É preciso ir com ela e esquecê-la. Esquecer para lembrar o que ainda não é. Esquecer como a criança que surfa esquece do caixote, do caldo, da vaca da última onda para pegar uma onda nova. Esquecer para não esquecer, como não esquecia Nietzsche, do lema de Píndaro que ele tanto amava: “torna-te aquilo que és”. E o que és, o que é, o que somos senão o próprio “tornar”? Ou melhor: um próprio e sempre único tornar-se povoado pelo eterno tornar-se da vida. O que distingue uma pessoa de outra pessoa, uma música de outra música, uma disciplina forte de outra disciplina forte é a singularidade de seu próprio e necessário tornar-se. É preciso aprender a esquecer para lembrar que nunca é tarde para ouvir a voz do vento que passeia, aqui e agora, pelo *campus*.

Diz o vento:

Quanto mais meu corpo penetra os corredores do *campus* (suas divisões departamentais, seus purismos disciplinares que se dizem, ou não, poderosos, suas óbvias e visíveis apatias que nos impedem os corpos, seus canteiros ocupados pelas velhas máquinas mercantes, seus critérios de cientificidade ainda crivados pelas gravatas ficcionais da objetividade...), mais desaprendido eu me aprendo e me torno e enquanto me torno o fluido que sou, tudo aquilo que outrora parecia tão pesado e doloroso, digno de pena, terror, medo e revolta, vira em mim poeira leve que se varre e some... eis a vantagem de ser vento: quanto mais velho, mais forte à vida eu me sopro, me cumpro, me largo e, de novo, me invento... (MONTEIRO, 2014, p. 166)

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Novas dimensões da poesia. *In: Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 156-174.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *In: A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995. p. 41-45
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BARTHES, Roland. Jovens Pesquisadores. Trad. Leyla Perrone-Moisés. *In: O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 99-102.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. Trad. Leyla Perrone-Moisés *In: O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 71-78.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MONTEIRO, André. *Cheguei atrasado no campeonato de suicídio*. Juiz de fora: Aquela Editora, 2014.

NETO, João Cabral de Melo. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

SALOMÃO, Waly. *Tarifa de Embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

# CARTA POLÍTICO-AFETIVA

## A DELEUZE E GUATTARI<sup>6</sup>

Caros mestres,

Como vamos nós? Como estamos vivendo juntos? De que modo estamos passeando ao ar livre? De que modo abrimos nossos respiradouros em segmentos mofados e caducos dos salões? De que modo nos deixamos possuir pelas boas ventanias? De que modo a vida se torna mais vida entre nós? De que modo a vida se torna?

Não se irrite com o tom epistolar. Não pensem que desejo conversar com vocês como um fã que cultua personalidades. Nada aqui deseja aproximações com historinhas de vida privada. Nada aqui deseja pactos de intimidade, pactos que poderiam suscitar o que vocês chamariam de mania do segredinho sujo, mania de interpretar, bisbilhotar. Não é porque não li todos os livros que vocês escreveram, porque não compreendi todos os conceitos que vocês criaram, porque estou longe de ter tido grandes amores pela maioria de seus comentadores que, desde sempre, me senti no pleno direito de acordar, entre nós, a minha/nossa resistência vital. Um modo de desviar o olhar do espelho triste e confortável das referências analgésicas que nos querem farrapos. Estudantes-farrapos de identidades/entidades autorais, proprietárias de uma rede autorizada de conceitos.

Aqui, vocês, não são livros, não são pessoas sequer. Muito menos, estruturam categorias subordinadas a um centro que poderia e, felizmente, não pode nos mover a gestos neuróticos de pura obediência. Aqui, nada deseja virar farrapo. Nada deseja o vício típico dos “drogaditos de identidade”, para roubar uma expressão útil de Suely Rolnik (1997, p. 19-24). Vício tão comum no *down do high society* das revistas *Caras* do cognitariado contemporâneo.

Aprendi com vocês, cá entre nós, entre muitos entre-nós, que resistir é criar: viver “a alegria dos que não sabem e descobrem”, como dizia e diz Oswald de Andrade (1990, p. 41). Seremos mesmo capazes de resistir? Ou seja, de nos reinventarmos a cada gesto que salta, quer saltar, nos indizíveis das batidas do verbo? Cuido de escrever esta carta sem a menor pretensão de ineditismo e/ou escândalo ensaístico. Cartas, conforme se sabe, nunca não puderam posar de ensaios, teorias, tratados, doutrinas, ficções e fricções em geral. Estou fazendo exercícios. Apenas Gestos.

Ou será que estou caindo na armadilha de uma prosopopeia do ego? Uma impotente performance pela performance? De novo, aqui, a sempre velha e estúpida retórica da arte pela arte?

Fantasmas à parte, prefiro apostar nos intervalos reticentes dos meus desconfiômetros. Prefiro pensar que quero dizer e digo, como diria o Caetano, num quando em que muito vivo andava

<sup>6</sup> A primeira versão desse texto, aqui atualizada e modificada, foi lida no V Simpósio Internacional do PPG em Estudos Literários da UFJF em maio de 2011e, posteriormente, publicada no livro *Literatura e política. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2012.*

ainda entre nós, “[...] não pensem que é um papo torto. É só um jeito de corpo. Não precisa ninguém me acompanhar”<sup>7</sup>. Aliás, como querem os para-choques de caminhão, “não me acompanhem que eu não sou novela”. É dos segmentos previsíveis, dos segmentos modelares, dos segmentos pastores, das linhas duras e retas que, aqui, se deseja fugir. Daí que me inclino a quebrar o gelo simplesmente para facilitar a passagem do que, entre nós, deseja passar e passa. Por isso, escrevo, publico uma carta endereçada, não propriamente a vocês (um e dois), mas aos incontáveis desconhecidos que, com vocês, não podem parar de chegar aqui. Quebrar o gelo e esperar pelos encontros, pois não convém tratá-los (os encontros) como signos mortos, vocês compreendem. Vocês, mestres dos encontros, agenciadores entusiastas de tudo e todos que encontraram, encontram, encontrarão jeitos e jeitinhos, explícitos e/ou discretos, não importa, de trair os contornos duros que nos prendem e nos fecham no fascismo de um rosto, de uma identidade.

Não é com o rosto a rosto, com os olhos nos olhos, com o “morno face a face das subjetividades significantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 36) e suas promessas de um interior estável (uma psique dita profunda, para lembrar o João Cabral), dos quais vocês tanto fugiam, que se deseja conversar aqui. Sim, esta carta é, sim, uma declaração de amor. Aliás, não foi com vocês que aprendi que “só se escreve por amor”? E que “toda escritura [no sentido forte, é claro] é uma carta de amor”? (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 64). E é aí, nesse amor, que mora um paradoxo potente, pois, trata-se de um amor que se trai, justamente ao ponto de não se trair. Amor que, ao se querer vivo, trai, o que nele mesmo, pode ceder às tentações doutrinárias de um organismo confortável, instaurador de aparatos de subordinação, contenção, identificação e centralização das potências vivas e fortes das relações.

Tudo que se deseja aqui é produzir encontros capazes de transcender a dita dialética senhor–escravo, transcender a lógica do típico discípulo colonizado que se ajoelha e reza diante da soberania do rosto, supostamente intocável (por isso, necessariamente despótico), de seus mestres estátuas. E como eu escrevi outro dia, com todo respeito à vida, em uma (anti)ode endereçada ao Drummond, “pau no cu das nossas estátuas” (MONTEIRO, 2011, s.p.). Se, aqui, vocês possuem, são possuídos por algum tipo de rosto amável, esse rosto está aprendendo a dançar. De vocês, o que se deseja aqui é algo muito próximo daquilo que, com você, Deleuze, aprendemos a alcançar naquelas figuras de Francis Bacon. Figuras que não se contem nos limites de seus contornos. Figuras sem figuração, sem ilustração. Figuras que se contorcem, se des-figuram para que o corpo da vida possa gritar. Um corpo-todo-movimento (todo sensações) que deseja, sem dono, escapar, e escapa, inapreensível, pelos buracos do rosto (DELEUZE, 2007). Amor sensacional esse aqui, não? Não confundível, espero, com sensacionalista.

Sim, chamo vocês por nomes e pronomes. Mas isso é só um jeitinho de falar, evocar, traçar, tramar conexões para além do dizível e do possível. Nada a ver com Eu vírgula vocês. Nada a ver, tampouco, com um nós que se possa contar e prender. Vocês são signos necessários.

<sup>7</sup> Referência à letra da canção “Jeito de corpo”. LP *Outras palavras*. Philips, 1981.

Signos a espalhar vida onde ela pede passagem, onde ela pede política. Política: luta para que os encontros se encontrem e as diferenças, em sua multiplicidade irreduzível, respirem fundo. Apenas isso.

Se vocês, entre nós, são mestres, mestres dos encontros, só os são porque - tal como uma vez, você, Deleuze, escreveu para Sartre, chamando-o de mestre de sua geração - ainda podemos atualizar a “musiquinha” (DELEUZE, 2006, p. 107) que vocês produzem no nosso corpo. Musiquinha, nesse caso, é todo um pensamento, toda uma filosofia capaz de nos fazer ouvir o não filosófico, o pré-filosófico, a vida na sua imanência irreduzível, em sua condição movente e não segmentada, não disciplinada. É toda uma filosofia compreendida como criação de conceitos que, amando as coisas da vida “sem querer prendê-las”, como canta Jorge Mautner<sup>8</sup>, facilitam sua passagem. Bem entendido, nada disso (avisemos aos navegantes) tem a ver com falta de rigor. Muito ao contrário: é preciso um rigor enorme para dar contorno ao incontornável. Dar superfícies e volumes a um deserto movente. Dar imagens a pensamentos sem imagens. Dar conceitos possíveis ao impossível que acontece no “não-pensado do pensamento”. É todo um pensar que, rigorosamente, deseja enfrentar um grande problema. Ou, nas palavras que vocês nos trazem em *O que é a filosofia*: “O caos caotiza, e desfaz ao infinito toda consistência. O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, deste ponto de vista, tem uma existência tanto mental como física)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 59). Triste seria confundir rigor com engessamento. Triste seria, e é, negar o caos que atravessa o pensamento ao se querer, supostamente, “deleuzeano”, ou “guattariano” e, mais uma vez separar, o que, na verdade, é, e sempre foi, inseparável: o conceito do não conceito, a existência mental dos devires escuros da physis, como muito bem pareciam compreender alguns gregos.

Aliás, tudo que não se quer, com vocês, aqui, é ser deleuzeano, guattariano. Seria, mais do que injusto, indecente consultar um possível abecedário conceitual de vocês como os fanáticos de deus consultam a bíblia ou, o que não seria menos triste, como os homens pretensamente universais consultam a verdade de uma enciclopédia. Como se vocês precisassem de representação. Como se vocês precisassem de discursos sobre e sob vocês. Como se vocês precisassem de bons advogados prontos a devolver tudo que vocês abriram a um “céu de conceitos”. Logo vocês, que sempre quiseram driblar as representações, que sempre souberam fabricar “máquinas de guerra” capazes de desarticular toda uma história da filosofia utilizada como “agente de poder” e “uma escola de intimidação que fábrica de especialistas do pensamento” e “impede perfeitamente as pessoas de pensarem” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 21). Vocês, como poucos, recriaram e levaram a fundo uma das linhas mais fortes da “natureza guerreira” de Nietzsche. Expressa, por exemplo, em uma passagem d’*A gaia ciência*: “No livro de um erudito há quase sempre algo opressivo, oprimido: em algum lugar vem à luz o “especialista”, seu zelo, sua gravidade, sua ira, sua sobrestimação do canto no qual fica e tece, sua corcunda – todo especialista tem sua corcunda” (NIETZSCHE, 2001, p. 268).

<sup>8</sup> Letra da canção “Perspectiva, de Jorge Mautner . LP Árvore da vida. WEA, 1988.

Com vocês, rigorosamente, passamos a aprender que o pensamento forte é justamente aquele que escapa às especialidades. Aprender, por exemplo, que a arte pensa e que a filosofia produz e é produzida por sensações, afecções. Claro, não estamos falando de toda e qualquer arte e filosofia, tão somente assim batizadas. Mas daquelas que se abrem para a violência produtiva do que, em nós, se vive e se pensa. Com vocês aprendemos que os conceitos não são inimigos do corpo. Como se lê naquela passagem dos *Diálogos*, “os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que lhes convém ou não, que passam ou não passam. Pop filosofia. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 12). Nada de banalizações, mas uma tática política para desarticular os discursos disciplinares. Disciplinados. Um toque político para afirmar que um conceito nunca está pronto. Um conceito sempre requer novas intervenções, afecções, explicações, novas sensações e até novos conceitos. Não exegeses exaustivas que os representem. Filosofia para não filósofos. Filosofia pop. Filosofia prática.

Vocês nos incentivam a produzir um amor clandestino. A conquistar uma solidão povoada, construída à espreita e à espera do que caminha entre e entre e entre as coisas humanas e não humanas. Uma solidão cuja diferença se faz pelos encontros que nos chegam, para além de qualquer escola com seus pastores e rebanhos. Roubar pensamentos, e não imitá-los, copiá-los, plagiá-los. Como no poema de Bob Dylan que, com os *Diálogos*, aprendi a entoar:

Sim, sou um ladrão de pensamento  
 não, por favor, um ladrão de almas  
 eu construí e reconstruí  
 sobre o que está á espera  
 pois a areia nas praias  
 esculpe muitos castelos  
 no que foi aberto antes de meu tempo  
 uma palavra, uma área, uma história, uma linha  
 chaves no vento para que minha mente fuja  
 e fornecer a meus pensamentos fechados uma corrente de ar fresco...”  
 (apud DELEUZE; PARNET, 1998, p. 15).

Pop filosofia. Colagens.

Paráfrases e citações, aqui, ocupam lugares de passagem. Não são deveres de casa. São devires de vida. Como os pronomes. Eu, você, e mesmo nós, lugares provisórios. Pequenas paragens-pronomes inevitáveis de uma língua que nos introduz no que ela (língua maior, língua dominante) quer comunicar. Mas o que se quer comunicar (a musiquinha que, com vocês, construímos e desejamos aqui) é muito mais do que o comunicável de uma língua. Onda sem língua que nos convida a habitar suas dobras nas dobras da própria e infinita língua. Não é esse, sempre, o convite que, com vocês, nos fazemos? Surfar o nosso inapreensível? E esse convite é sempre um convite para se escrever com política. Não sobre a política. Talvez não se queira mais nada, aqui, com vocês, além disso. Escrever com política.

Explicuem-nos em outra volta. Esta carta pode não ser uma carta literária. Pode não ser uma carta filosófica. De preferência, pode não ser uma carta classificável. Apenas uma carta que se ensaia. De todo modo, trata-se, sim, de uma carta que dialoga com uma espécie de engajamento literário. Se entendermos, como vocês nos dizem, que um engajamento literário não pressupõe a instrumentalização da linguagem, tal como na maioria dos engajamentos tidos como ideológicos (de esquerda, de direita, de centro, não importa). Aqueles que se utilizam da linguagem como mero instrumento de ideias pré-concebidas, como se a linguagem fosse um lugar neutro e comportado, passível de sofrer meras sobreposições de conteúdos prévios à mão cheia, como se a linguagem já não fosse, ela mesma, um lugar de poder, um lugar político. Um campo movente de forças.

Fazer política com língua-linguagem não é fazer esteticismo. Arte pela arte. Linguagem pela linguagem. É fazer escrever, na língua, o que nela, e com ela, não quer e nem pode obedecer às suas próprias estruturas visíveis, suas linhas codificáveis, suas gramáticas. Por isso, é preciso esburacar a língua e fabricar, como vocês dizem, uma “língua menor”, uma “literatura menor” (DELEUZE; GUATTAR, 1977), uma literatura capaz de trair e levar a língua aos seus limites não gramaticais, não sintáticos, não linguísticos, ao seu fora: passagens da vida nos buracos da linguagem.

Só não convém, é claro, confundir o *menor* proposto por vocês com minorias identitárias, com representações de gêneros, de etnias, ou classes sociais historicamente constituídas. O menor, aqui, tem a ver com agenciamentos coletivos e, ao mesmo tempo, singulares de enunciação. Tem a ver com a criação, com a liberação de um povo que falta, de um povo bastardo. De um povo menor, eternamente em devir. Povo que resiste, re-existe em zonas de vizinhança. Sempre entre. Sempre no meio de. Sempre em via de fazer-se. Povo menor: possibilidades de vida, não apenas humana. Mas também animal, vegetal, molecular. Devires imperceptíveis. Possibilidades de vida ainda não representadas, ainda não humanizadas, formadas e autorizadas por bandeiras e saberes representativos.

Escritores politicamente fortes são aqueles que sabem: tudo se move. Por isso mesmo, tudo experimentam com prudência. Escritores politicamente fortes sabem: a onda sem língua (o fora na língua) não é inimiga da forma. Da forma língua, da forma palavra, da forma cor, da forma som, da forma traço. Não é que a onda não tem forma (cuidemos da forma), mas é que a onda faz de seu movimento sua forma.

Prudência para surfar. Perceber, na língua-linguagem, a forma que onda e a onda que forma e se in-forma enquanto se escreve e se escava palavras. Isso é fazer política, no sentido mais profundo e intenso possível. Ler/escrever brincando com a língua. Fazendo estilo. Brincando com delicadeza. Fazendo exercícios para que ela, em seu movimento, possa revelar, com seu infinito fora, justamente o que não tem estilo.

O engajamento literário, aqui, não luta propriamente pelo “Direito à literatura”, como queria Antonio Candido em um belo e humanista ensaio do final dos anos 80 (CANDIDO, 2004), mas pelo direito à literatura com delírio. Delirar com saúde. Fugir, não da vida, mas para a vida. Liberar, com prudência, como vocês dizem, a vida onde ela se encontra aprisionada. Com vocês aprendemos



que a literatura não é coisa de homens. É coisa da vida. O homem (leia-se: o projeto humanista) é o interruptor dos devires. Mas escrever e ler literatura, com vida, seria desbloquear e tornar fluidos os devires que no homem estão se ressentindo. Por isso, a literatura nos trata. Com delírio, trata dos homens, devolvendo-lhes à vida.

E escrever-ler assim é reivindicar um direito ao desejo. Deixar o desejo ser. Não o desejo relacionado à falta, à proibição de uma lei, mas àquilo que, presente no fluxo da imanência, atravessa e pode alterar (fazer viver), constantemente, nossas produções de subjetividade. Nossas singularidades povoadas. Desejo não de um eu (de um sujeito) diante de um objeto, mas de toda uma vida que se deseja em nós e nos oferece novas possibilidades de subjetivação: subjetividades sem sujeito. Desejo nômade. Desejo sem dono. Desejo revolucionário, como vocês nos dizem, pois desejar é resistir às opressões que os afetos tristes da vida ordinária nos querem comunicar e impor. Afetos produzidos, por exemplo, pelo capitalismo contemporâneo que, de muitos modos, seduz, suga e mutila nossos desejos em torno e em prol de figuras-padrão articuladas, propagadas e vendidas nas órbitas homogeneizantes dos mercados, inclusive dos mercados acadêmicos e suas neuroses cognitivas.

Vocês, Deleuze e Guattari, aqui, não funcionam como objetos de desejo. Nem são mercadorias expostas em uma vitrine. Como todas as grandes duplas formidáveis (Lennon e McCartney, Jagger e Richards, Marx e Engels, o Gordo e o Magro, Moraes e Galvão), vocês são muito mais que uma dupla. O que se deseja com vocês é o que passa entre vocês, entre nós, entre eles. Vocês: uma banda de música sem *band leader*. Um bando de guerrilheiros sem comitê central. Máquina de guerra nômade. Revolução *on the road*. Pegando carona em Ronaldo Bastos e Lô Borges, vocês: nuvem cigana. Nuvem que foge de qualquer clube da esquina. Livre dos esquadrões da moda e da morte. Produções de esquinas sem clube. Esquinas da vida. É isso: o meu nome, o seu nome, o nome deles, o nome de todos que nos chegam e de tudo, aqui, é “pó, poeira”. É “nuvem, movimento”. “Ventania, flor de vento”. “Eu danço com vocês.”<sup>9</sup>

A obra desta carta termina aqui. O seu texto não. Esse nos segue vibrando com muito amor e humor, muita política, muita vida e muito desejo.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Dua Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

<sup>9</sup> Milton Nascimento e Lô Borges. LP *Clube da Esquina*. EMI, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

MONTEIRO, André. *Cheguei atrasado no campeonato de suicídio*. Juiz de Fora: Aquela Editora, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997. p.19-24.

# A POESIA MARGINAL E AS DICOTOMIAS DE ALGUMA CRÍTICA<sup>10</sup>

Entre os muitos discursos – e não são poucos – já produzidos a respeito da poesia dos anos 70, um dos mais instigantes é o “contradiscurso” performado por Waly Salomão no ciclo de palestras que integrou o evento *Anos 70: trajetórias*, promovido pelo Itaú Cultural em 2001. Poeta que, em suas próprias palavras, não se queria fóssil” e se pretendia “míssil”, Waly aponta, explicitamente, a lança de sua língua “[...] contra a redondez da análise abstrata do sociólogo Carlos Alberto Messeder Pereira [...]” (SALOMÃO, 2005, p. 77), autor do clássico *Retrato de época (poesia marginal/anos 70)* e também participante do supracitado ciclo<sup>11</sup>. Ao mesmo tempo, dialogando com o poema “Estética da Recepção” (SALOMÃO, 2000), Waly aciona o dispositivo da “vaziez” como “suporte” tático de ambiguidade e afirmação “acronológica” de uma “desassossegada” “diferença”.

“Suportar a vaziez”, nesse caso, nada tem a ver com a ideia de vazio cultural, muitas vezes imputada, genericamente, ao desbunde dos anos 70, mas com um desapego, um abandono de rótulos e categorias geradas na “[...] linha de montagem de uma produção fordista” (SALOMÃO, 2005, p. 78). Vaziez como sinônimo de “cultivo de uma dicção da diferença”, para além da identidade da “categoria artista”, da “categoria marginal”, bem como de qualquer categoria temporal, geracional: “Sinto-me muito preso, muito mal, DESASSOSSEGADO, em uma situação de desamparo, na categoria *anos 70* ou *poesia marginal*. [...] acho uma camisa de força” (SALOMÃO, 2005, p. 79). Para Waly, o artista possui uma “[...] pulsão para a *acronologia*, para não se acomodar na gaveta *anos 60*, *anos 70*, *anos 80* ou *anos 90*, nesse baú de ossos da cronologia [...]” (SALOMÃO, 2005, p. 79).

Através de uma “gagueira conceitual intencional” (SALOMÃO, 2005, p. 77), a postura de Waly nos convida a um saudável e intensivo exercício vital com o tempo, pois, uma época, seja ela qual for, e seus “poemas de época” (poemas de livros e corpos que por vezes e veias se atravessam) não são feitos, apenas, de vidas traduzíveis em formas claras e distintas. Poemas e épocas fortes são compostos, também, de encontros imperceptíveis que nos movem, nos comovem e nos pedem passagem em nossa própria circulação sanguínea. Uma época e os poemas que mais intensamente, e reciprocamente, se assumem, se respondem, se reinventam, são os que se alimentam de suas dificuldades maiores e extremas, de seus atos mais irrepresentáveis e extemporâneos, de sua “vaziez”, como quer Waly, inscrita em suas não ditas e pulsantes forças misteriosas de vida. Não só os poemas que se escrevem, se leem, se releem, se reescrevem, como também os espaços e tempos que com eles nos habitam, são múltiplos, coletivos e, ao mesmo tempo, singulares.

<sup>10</sup> A primeira versão desse texto foi escrita em 2002 e, posteriormente, publicada no livro *Poesia e vida*. Juiz de Fora: UFJF, 2007, v. 1, p. 9-265.

<sup>11</sup> Ver: “A hora e a vez dos anos 70 – literatura e cultura no Brasil”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 89-96.

Mas, rasurando agora de um modo suplementar a saudável desconstrução de Waly, tudo isso não quer dizer que não se deva, ou não se possa, cartografar, isto é, dar forma, dar propriamente uma época (um limite, do grego *epokhê, ês*), em um sentido estrito, a uma época. Se todo poema e todo espaço-tempo que com ele nos habita são compostos por forças múltiplas, anacrônicas e desterritorializantes, tais forças são, ao mesmo tempo, passíveis de um entendimento que as coloque em uma provável comunhão de ordem espacial, crônica, sincrônica, diacrônica. Não se trata aqui de fazer uma apologia do claro *versus* o escuro, nem vice-versa. Incorporando o convite de Nietzsche, ambos se necessitam: a clareza histórica, o escuro a-histórico:

[...] que se pressinta com um poderoso instinto quando é necessário sentir de modo histórico, quando de modo a-histórico. Esta é justamente a sentença que o leitor está convidado a considerar: o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura (NIETZSCHE, 2003, p. 11).

Pode-se dar forma, dar narrativa ao inenarrável sem esgotar os seus impossíveis, seus intraduzíveis corpos escuros, suas margens extemporâneas. Pode-se apostar em uma narrativa histórica capaz de compor uma constelação, um arranjo provisório para o caos de uma época e entrelaçar seus cacos e acasos, seus misteriosos irmãos em tempos e espaços. Pode-se dar sentido histórico a uma determinada sensibilidade de época e compará-la com outra qualquer. Pode-se estabelecer, com vida, qualquer diacronia, desde que, com a vida, se tenha um olhar atento, capaz de assumir a teia frágil que se está tecendo. Um frágil que é forte porque se abre a novas e incessantes vidas. Histórias assim tecidas e concebidas são sempre histórias assumidamente provisórias: suportes finitos para o infinito insuportável de uma época. Os grandes rótulos de uma época, com seus estereótipos e clichês, podem ser atravessados com cuidado, para que em seus enquadramentos, e para além deles, se perceba traças e traços, movimentos de construção e desconstrução ainda capazes de vida.

Como não admitir que a expressão poesia marginal, durante as últimas quatro décadas, transformou-se, para o bem e/ou para o mal, em sinônimo quase inevitável de um “retrato de época” de parte significativa da poesia produzida nos anos 70? Pista de tal automatismo é, por exemplo, a reação de Wilberth Salgueiro (1996, p. 26) em relação ao livro didático de Samira Campedelli intitulado *Poesia Marginal dos anos 70* (CAMPEDELLI, 1995): “Atente-se, a propósito, para a redundância – quiçá fundamental em termos mercadológicos – do título: poesia marginal *dos* anos 70, como se houvesse alguma ‘poesia marginal’, considerada no viés geracional, fora dos anos 70”.

Mas poesia marginal é, ao mesmo tempo, um rótulo intrinsecamente fissurado porque, ao contrário dos ismos dos modernos e modernistas, ele resiste – ou se quer através dele resistir – à força de um movimento “manifesto” e/ou “orgânico”.

A palavra marginal – quando deslocada da história da literatura brasileira contemporânea e vista simplesmente como adjetivo do substantivo poeta – possui um gosto clássico de modernidade

e romantismo. Marginal é sinônimo de maldito e não raro pode ser lido como um mito que possui o *glamour* por levar a cabo seu grande e genial destino. O poeta de Edgar Allan Poe, na visão de suas *Notas Marginais*, é aquele que se distancia da vulgaridade graças a um “discernimento acima do normal”, sendo, em relação ao sentido comum, sempre compreendido como *genus irritabile*: “[...] uma coisa é certa: que o homem que não é ‘irritável’ (no entendimento comum) não é poeta” (POE, 1980, p. 50). O destino do poeta como *Intelecto Maldito* não pode ser outro a não ser o da exclusão social. Caminho da corrosão (a “diversão” da ironia) diante de uma sociedade que o exclui e da qual ele quer se excluir sendo “anormalmente forte”, digno do rótulo de amaldiçoado: “[...] devíamos ignorar todas as biografias dos ‘virtuosos e ilustres’, ao mesmo tempo pesquisando cuidadosamente os mínimos registros dos infelizes que morreram na prisão, no hospício ou na forca” (POE, 1980, p. 66).

O “marginal” dos anos 70 é um outro. Por um lado, não se inscreve no compromisso das esquerdas tradicionais com os socialmente “marginalizados”. Refiro-me, por exemplo, a certas políticas culturais empreendidas pelos CPCs da UNE nos anos 60 e suas cruzadas panfletárias, imbuídas do desejo de, instrumentalizando a arte, falar em nome do “povo” “marginalizado” e oferecer uma pretensiosa “consciência de classe” para quem, supostamente, não a possui. Por outro lado, não dá exatamente continuidade, embora com ela dialogue, a certas figurações de marginalidade presentes na cultura brasileira dos anos 60. Figurações ainda marcadas por um diálogo forte com os paradigmas da tradição romântico-moderna. Nesse caso, vale lembrar, por exemplo, a famosa frase de Hélio Oiticica, “Seja marginal, seja herói”, estampada em uma bandeira no antológico show tropicalista que Gil, Caetano e os Mutantes realizaram na boate Sucata em outubro de 68. A frase nos remete diretamente ao contexto simbólico do “Bólide Caixa 18 – homenagem a Cara de Cavalo”, obra criada por Oiticica em 1966 e que encarna o “mito da revolta” (FAVARETO, 1992, p. 130). Trata-se de uma caixa (sem tampa e com a parede anterior estendida ao solo) cujas faces internas apresentam, cada uma delas, uma fotografia de jornal do bandido carioca Cara de Cavalo morto pelos “homens de ouro” da *Scuderie Le Cocq*. Na foto, Cara de Cavalo aparece morto, estirado no chão e com os braços pendidos para os lados, causando uma impressão de crucificação. No fundo da caixa, há um saco plástico, contendo pigmentos vermelhos, instalado sobre grades de ferro que compõem o fundo da caixa. Sobre o saco plástico, lê-se: “Aqui está, e ficará! Contemplai o seu silêncio heroico.”

Para Waly Salomão, essa homenagem a Cara de Cavalo é autorreferente, sendo uma “[...] fala da resistência heroica [...] do artista frente ao mundinho cooptador dos marchands, curadores, galerias e museus [...]” (SALOMÃO, 1996, p. 67). Essa autorreferência encena, ao mesmo tempo, um diálogo vitalizador com o outro, já que a bandidagem mítica encarnada por Oiticica, a bandidagem do artista da zona sul que quer “experimentar o experimental”, ganha vida no desejo de uma relação com a bandidagem vivida no morro, um desejo de superação etnocêntrica, presença marcante na trajetória de Oiticica. O bólide de Oiticica estabelece uma relação muito mais complexa – se

comparada com o engajamento da política cepecista – com o mito da figura do excluído<sup>12</sup>, agora crivada pelos parâmetros históricos dos experimentalismos de vanguarda (Oiticica pertenceu, por exemplo, ao grupo do neoconcretismo carioca) somada a uma vivência pessoal do artista, que se dizia amigo de Cara de Cavalo. O que temos é a tensa experiência de uma “rebelião” (intervenção direta e encarnada nas pequenas circunstâncias) e não a fantasia futura e ascética de uma “revolução”:

[...] rebeliões apresentam-se como uma ruptura do tempo linear. São a irrupção do presente ofendido e, assim, explícita ou implicitamente, postulam uma desvalorização do futuro. A base geral dessas rebeliões é a mudança da sensibilidade da época. (PAZ, 1984, p. 196).

Não sem correr o risco, inerente às generalizações, de cair em uma redução, talvez se possa afirmar que, no ambiente da poesia marginal dos anos 70, inaugura-se uma nova maneira de lidar com o rótulo marginal, uma nova maneira de tensioná-lo e ampliá-lo. O poeta marginal típico dos anos 70, ainda que em diálogo profundo com a supracitada noção de “rebelião”, se engaja em uma espécie de antiengajamento. Há um poema de Chacal, publicado em *Quampérios*, de 1977, que traduz bem essa outra postura:

- ALÔ, É QUAMPA?
- não...é engano.
- alô, é quampa?
- não, é do bar patamar.
- alô, é quampa?
- é ele mesmo. quem tá falando?
- é o foca mota da pesquisa do jota brasil. gostaria de saber suas impressões sobre essa tal poesia marginal.
- ahhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal pra mim é novidade. você que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou cheque frio, jogou alguma bomba no senado?
- que eu saiba não. mas eu acho que é em relação ao conteúdo.
- mas isso não é novidade. des`adão...ou você acha que alguém perde o paraíso e fica calado. nem o antônio.
- é verdade. mas deve haver algum motivo para chamarem essa poesia de marginal.
- qual, essa!? eu to achando até bem comportada. sem palavrão, sem política, sem atentado à cristantã.
- não. não to falando dessa que se lê aqui. to falando dessa outra que virou moda.
- ahhh..... dessa eu não to sabendo. ando meio barro-bosta por isso tenho ficado quieto em casa. rompi

<sup>12</sup> Os possíveis conflitos e/ou diferenças entre os engajamentos artísticos da esquerda tradicional e os engajamentos da arte experimental que caracterizam os anos 60 no Brasil, ainda que, muitas vezes, seus limites não sejam precisáveis, remontam uma interpretação, não menos genérica, de um conflito da modernidade no qual a poesia moderna (entendida não somente na sua estreiteza estético-formal, mas através da ampla força de seu comportamento, espírito, postura, etc.) sempre se posicionou como afirmação de uma “sensibilidade de época” marginal em relação à linearidade da modernidade revolucionária. Seguindo a amplitude dos clássicos passos de Octavio Paz, afirma-se que enquanto a atitude revolucionária, à sua própria revelia, associa-se à ética protestante do trabalho (a contenção do corpo em nome de um futuro redentor) e reforça a ideia iluminista do progresso histórico, a poesia moderna, insistindo na rebelião do corpo e da imaginação, busca um ritmo marcado por um “presente sem datas”: “O marxismo iniciou-se como uma “crítica do céu”, isto é, das ideologias das classes dominantes, porém o leninismo vitorioso transformou essa crítica em uma teologia terrorista. O céu ideológico baixou à terra sob a forma do Comitê Central. [...] A interpretação do revolucionário é, como a do cristão, ao mesmo tempo livre e determinada pelas forças sociais que substituem a providência divina [...] A oposição entre o espírito poético e o revolucionário é parte integrante de uma contradição maior: a do tempo linear da modernidade diante do tempo rítmico do poema [...] Abolição do ontem, do hoje e do amanhã nas conjugações e copulações da linguagem. A literatura moderna é uma negação apaixonada da era moderna [...]” (PAZ, 1984, p. 196).

meu retiro pra atender esse telefone. e já que ti dei algumas impressões, você vai mi trazer as seguintes ervas pra curar meus dissabores: manacá carobinha jurubeba picão da praia amor do campo malva e salsaparrilha. até foca mota. (CHACAL, 2007, 293).

Nesse poema, o “marginal” Chacal ironiza com humor o próprio rótulo que, naquele momento (1977), já era consagrado pela cultura acadêmica e midiática. Nenhum *glamour* de marginalidade. Tampouco, nenhum ataque frontal contra o rótulo. Simula-se apenas um desinteresse pela questão. Nenhuma postura séria. Apenas uma pose malandra diante do estabelecimento da notícia, da moda, da canonização semântica do rótulo. “Trata-se de um movimento literário ou de mais uma moda? E se for moda foi a poesia que entrou na moda ou foram os poetas?” – indagava Heloísa Buarque de Hollanda (1976, p. 9) na introdução a *26 poetas hoje*. Mas, na dúvida, desdenhar o rótulo em sua grandeza saturada e consagrada não é ainda buscar, magistralmente, uma posição à margem da norma, agora, ironicamente, chamada marginal? Note-se que o poeta poderia simplesmente não tocar no assunto, mas, ao contrário, faz questão de não deixar calar a inquietação geral: “deve haver algum motivo para chamarem essa poesia de marginal” (CHACAL, 2007, p. 293).

Ao contrário dos intelectuais modernos, que assumem exaustivamente a modernidade como um problema a ser pensado – seja através de um engajamento ideológico ortodoxo e macropolítico, seja através da experimentação estético-comportamental –, o poeta marginal dos 70, embora não negue que é poeta, nega que é intelectual. Quer nos fazer pensar que não está pensando em coisa nenhuma, muito menos sobre o próprio rótulo: “ahhh..... dessa eu não to sabendo. ando meio barro-bosta por isso tenho ficado quieto em casa. rompi meu retiro pra atender esse telefone...” (CHACAL, 2007, p. 293).

Mais de vinte anos depois, em um texto lido na UFF (Seminário *Mais poesia hoje*), Chacal assumia, desta vez sem drible, mas com humor, a filiação e dava nome à responsável pelos “boys”: “Entre 75 e 79, a poesia buliu com a vidinha no planeta rio. Era verso pra todo lado. Heloísa dava nome aos boys: poetas marginais...” (2000, p. 52). Mas sobre a história desse batismo pode haver controvérsias. Tanto Heloísa Buarque de Hollanda quanto Carlos Alberto Messeder Pereira, os primeiros grandes legitimadores, na esfera acadêmica e editorial, de certa poesia dos anos 70, se posicionaram, inicialmente, de forma ambígua diante do termo marginal. A primeira afirmava, em 1976, na introdução a *26 poetas hoje*: “Parte significativa da *chamada* produção marginal já mostra aspectos de diluição e modismo...” (HOLLANDA, 1976, p. 10-11, grifo nosso). Já Messeder Pereira, embora assumindo o rótulo desde o título de seu livro, *Retrato de época (poesia marginal/anos 70)*, tratava, em sua introdução, a noção de margem com distanciamento: “O objetivo mais imediato deste trabalho é a análise e discussão de um tipo de produção poética que, ao longo dos anos 70, ficou sendo conhecido como ‘poesia marginal’...” (PEREIRA, 1981, p. 9, grifos nossos).

Sem dúvida, há uma relação ambígua entre o suposto acontecimento, poesia marginal, e o “chamado” de seu nome. Na cultura literária brasileira, não é comum se referir ao “chamado” modernismo, ao “chamado” concretismo. Diz-se simplesmente o modernismo, o concretismo,



etc. O rótulo poesia marginal, de outro modo, sempre se alimentou – com seus poetas, críticos e comentadores – de uma constante e reiterada insegurança em relação à singularidade de seu próprio nome.

Mas quem são afinal os poetas marginais? Essa é outra pergunta que não precisa ser calada e que tampouco pode ser respondida categoricamente. Muitos críticos procuram restringir a poesia marginal às tribos do circuito carioca (Frenesi, Vida de Artista, Nuvem Cigana, etc.). Outras análises e publicações identificam autores atuantes em diversas regiões, como Curitiba, Brasília, São Paulo, Belo Horizonte, etc. Até hoje mal assumidos e dignos de desconfiança, mas ao mesmo tempo canonizados, o rótulo e os rotulados (ou meio rotulados, conforme interesses e estratégias de ocasião) conquistaram espaços, penetraram histórias e foram penetrados por elas. Contudo, parece que estão sempre a escapar...

Há uma relação entre essa indefinição diante do rótulo e outro traço problemático genericamente atribuído ao universo da poesia marginal. Trata-se de uma suposta ruptura com o esquema oficial das editoras e com a tradição da cultura livresca. Messeder Pereira, ao realizar um estudo minucioso das várias tribos da produção marginal carioca, bem como da categoria marginal nela imbricada, enfatiza, entre outras coisas, uma “marginalidade frente ao sistema editorial dominante” (PEREIRA, 1981, p. 56-57), o que acabou se tornando um discurso oficial para se tentar compreender a “novidade” do rótulo. Não é à toa que o outro nome, ou apelido, da poesia marginal é justamente geração mimeógrafo, mesmo que muitos textos incluídos sob o rótulo não tenham sido realmente mimeografados e vendidos de mão em mão como manda o figurino em questão. Quando a poesia marginal ainda parecia não estar oficial e oficiosamente batizada enquanto tal, já se falava em geração mimeógrafo ou “poesia pobre”. Heloísa Buarque de Hollanda e o poeta Cacaso escreviam, em “Meu verso de pé quebrado” (1974), sobre uma das facetas do então “atual surto poético no panorama cultural brasileiro”:

A capitalização crescente de nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma “geração mimeógrafo”, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito... (CACASO, 1997, p. 53).

Note-se que a marginalidade aí é entendida como uma posição passiva dos poetas diante da situação dominante do mercado. Contudo, em outros textos críticos, produzidos ao longo da década de 70 e início de 80, a marginalidade editorial passa a ser vista como uma opção, uma bandeira alternativa de rebeldia. É o que se nota em *Impressões de viagem*: “Quando Chacal afirma que fazer um livro de poemas revoltados e publicá-los por uma editora, que mantinha todos os vínculos com o sistema, é totalmente incoerente, explicita a proposta global da opção alternativa” (HOLLANDA, 1981, p. 99). É daí que surge um certo discurso *mea culpa* da antologista de *26 poetas*



hoje em relação ao seu contraditório e inevitável papel de oficializadora daquilo que, em princípio, e somente em princípio, poderia ser compreendido como puramente marginal.

[...] vejo o meu trabalho de organização desse material na antologia *26 Poetas Hoje* como bom e mau. Bom, na medida em que divulgou essa produção nas esferas de legitimação institucional, promovendo violentas polêmicas e questionamentos e, portanto, aumentando o circuito desse debate. Mau, entretanto, porque assim “apropriados” num volume “limpo” de editora espanhola e sob o aval e atenção de uma professora universitária, promove, de alguma maneira, alterações fundamentais na forma e no conteúdo dessa mesma produção, diminuindo a força contestatória de sua intervenção crítica (HOLLANDA, 1981, p. 99-100).

O dilema de Heloísa Buarque atesta a impertinência de se considerar absoluta a “marginalidade frente ao sistema editorial dominante” da geração mimeógrafo. A sensação é a de que estamos diante de uma mãe coruja que não sabe como assumir e educar os filhos que apanhou na rua (os “chamados” marginais). Se ela os leva à escola e ao mercado, estará corrompendo seus alternativos instintos pueris. Se não os leva, estará condenando os próprios filhos à exclusão do câmbio oficial de troca e venda de polêmicas. Não seria um crime excluir os filhos dos exames clínicos “normais”?

Nesse caso, caberiam as palavras de Wilberth Sagueiro (1996, p. 24): “Prefiro, no entanto, a banda boa: o documento alimenta a memória e tem efeito disseminador (mais que homogeneizador)”. Até porque, hoje, estamos longe do dilema de Heloísa Buarque. Com muitos pais, muitas mães, filhos, e netos, a poesia marginal está completamente inserida no cânone acadêmico através de inúmeras teses e dissertações dedicadas a pensar o assunto. Além disso, os poetas mais badalados de 70 estão, agora, inseridos, de diversas formas, em circuitos editoriais e mercadológicos. Alguns trabalham na Rede Globo. Outros ganham edições de luxo de suas obras completas. Tal inserção passou a ganhar visibilidade a partir do lançamento, nos anos 80, da Coleção Cantadas Literárias, da editora Brasiliense, quando nomes como Leminski, Chacal, Cacaso, Charles, Francisco Alvim, Alice Ruiz, entre muitos outros, alcançaram de vez as prateleiras dos grandes centros urbanos do país.

Mas, na virada dos 70 pros 80, a linha tênue entra marginalidade e “sistema dominante” parecia ainda constituir um dilema pra muita gente. Optando-se por ingressar com as crianças de rua na escola e no mercado, passava-se a uma outra questão: em que prateleira da livraria e em que área de concentração da escola elas seriam estudadas? Não era óbvio que fossem parar nas prateleiras curriculares e disciplinares da literatura? Seria óbvio, não fosse a constatação de que

a marginalidade deste grupo não é mais literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano. E a respeito da significação mais ampla dessa marginalidade é importante observar que as discussões que se travam, em torno da questão de ser ou não ser “literatura” o que produzem, não têm, pelo menos até agora, incomodado os autores [...] (PEREIRA, 1981, p. 101-102).

Tendo em vista o suposto “desleixo” dos *boys*, em 1975, um ano antes do lançamento da famosa antologia, Silviano Santiago já metia uma entusiasmada colher no assunto, advertindo que o “grupo de Chacal” era, “descuidadosamente”, “assassino” dos livros e, portanto, incompatível com a siseudez silenciosa da biblioteca:

[...] em Chacal, encontramos o descuido como marca; texto pouco asseado e contraditório. Texto de vocabulário e sintaxe coloquiais [...] o descuido pelo valor cultural institucionalizado é um dado importante dentro do grupo de Chacal, pois acreditam que se possa desvincular, não só o seu projeto existencial de um compromisso com a “ordem” na sociedade, como também o projeto literário de um envolvimento com as formas “bibliotecáveis” de literatura [...] (SANTIAGO, 2000, p. 192-193).

Um parêntesis: Chacal e sua turma de meninos malandros convenceram as instituições de que eles, os magistrals, eram poetas, mas não eram intelectuais? Mas se realmente houve tal convencimento, ele não foi feito a partir de um belo drible intelectual? Por outro lado, as instituições, naquele momento, cansadas de tantos escolismos da moda acadêmica (estruturalismos, sociologismos e subfluências), não necessitavam, de qualquer maneira, mudar o ar da casa e sorver, para lembrar as famosas palavras de Affonso Romano de Sant’Anna, a “lixeratura”, a “diarreia poética” e os “palavrões” daqueles “sórdidos” (SANT’ANNA, 1976, p. 27) meninos mal comportados?

Continuemos a fábula. Se a questão “ser ou não ser literatura” perturbava, para o bem ou para o mal, os professores do departamento de letras, ela poderia realizar um casamento tranquilo com a antropologia. Afinal, o meio caminho entre a rua e a escola exigia uma pesquisa de campo. Foi aí que apareceu a luz de Carlos Alberto Messeder Pereira, interessado em uma grande angular do momento. O grande e épico retrato de época começou a ser montado: “A literatura me interessava, não enquanto fenômeno especificamente literário, mas sim enquanto uma determinada faceta do fenômeno cultural [...]” (PEREIRA, 1981, p. 12).

Claro que a grande angular de Messeder caía como uma luva para os interesses daqueles poetas que pretendiam, “magistralmente” e/ou “marginalmente”, provocar a literatura. Em um texto dos anos 90, Silviano Santiago chamou a atenção para o fato de que a “ousadia metodológica” do antropólogo foi análoga a uma “ousadia geracional” (SANTIAGO, 1998), ou seja, os próprios poetas marginais dos anos 70 forneciam, de certa forma, os subsídios metodológicos adotados pelo antropólogo, na medida em que entendiam o poema como algo inalienável da vida cultural e do cotidiano de sua produção/circulação. Afirmava Messeder Pereira (1981, p. 13):

[...] em nenhum momento, eu tentei responder de modo absoluto à questão: o que é a literatura? ou mesmo, o que é a poesia? (no meu caso específico). Do meu ponto de vista, as possíveis respostas a estas questões eram essencialmente relativas e me remetiam a um debate no qual se situavam tanto os produtores quanto a produção que eu analisava. Esta tarefa de definição da poesia ou mesmo da literatura cabia, portanto, aos meus informantes. Quanto a mim, meu papel era o de registrar estas mesmas definições e dar conta de suas diferenças [...].

Seja como for, legitimizar a poesia marginal como fenômeno antropológico, relativizando e neutralizando discussões em torno de suas qualidades literárias, evidentemente, não resolveu nenhum impasse em relação ao lugar, marginal ou não, dessa poesia nas tabelas de valores das instituições literárias. Fernanda Medeiros (1997, p. 17), em seu trabalho de mestrado, ao comentar algumas posturas de Cacaso e Heloísa Buarque, pôs um brilhante dedo na ferida desse relativismo:

Volto à questão da categoria “marginal”, acrescentando mais uma pergunta ao termo: não é marginal essa poesia, também, porque não se sabe em que campo de saber inseri-la e com que instrumentos pensá-la? Mas é isto o que há a fazer quando se está diante de um fenômeno complexo? *Marginalizá-lo?* Os próprios Heloísa Buarque e Cacaso [...] marginalizam a poesia “marginal” ao não quererem pensá-la como objeto literário, mas como “atitude” ou “sintoma”.

Como já foi dito, a poesia marginal, hoje, está mais do que canonizada. No entanto, ainda caberia perguntar: sabendo que a zona de legitimação dos marginais foi – e ainda está sendo – criada na tensão entre a literatura e a antiliteratura, seria possível pensar nela sem um pingote de marginalidade? Não me refiro evidentemente a uma pura e absoluta marginalidade, mas a uma marginalidade, paradoxalmente, canonizada enquanto tal nas prateleiras mercadológicas e acadêmicas do pensamento literário dito contemporâneo. Chacal, em seu livro autobiográfico, lançado em 2010, continua reivindicando para si a bandeira da margem. O título do livro é justamente *Uma história à margem*. Trata-se de um rosto marginal que deseja se movimentar, como sempre, em uma “impertinente” fronteira:

Mas sempre fui impertinente. Nunca pertenci a lugar nenhum. Venho da fronteira [...] Para o mundo acadêmico sou um poeta descartável, de poucos recursos e baixo repertório. Para o mundo pop, um poeta, um intelectual, um crânio. E todos tem razão. Menos eu. Menos eu. (CHACAL, 2010, p. 135).

A irônica “des-razão” de Chacal, sua impertinência intelectual (ou anti-intelectual) corrobora e, ao mesmo tempo, corrói a visão generalizada e negativa que ainda hoje se tem da poesia dos anos 70. Uma visão ainda muito marcada por perspectivas críticas construídas nos anos 70 e 80.

Em sua maioria, os discursos críticos e/ou historiográficos produzidos em relação à poesia marginal durante aquelas duas décadas, apesar de heterogêneos e divergentes em muitos aspectos, parecem partir de um ponto de vista comum: a ideia de que essa poesia é sinônimo de uma “poesia expressiva”, uma literatura – ou “antiliteratura”, conforme o vértice que se queira – cuja linguagem estabelece uma relação direta com a realidade corporal-existencial vivida pelo escritor. A expressão, nesse caso, marcaria, tanto uma especificidade, como uma oposição em relação a posturas poéticas anteriores (principalmente o “antilirismo” cabralino e o “cerebralismo concretista”), consideradas construtivas, isto é, entendidas como procedimentos poéticos voltados

para a exploração racional da própria linguagem e, ao mesmo tempo, afastados da realidade imediata vivida pelo corpo do poeta. Tal expressão, em geral, não é vista como um prolongamento elaborado de, por exemplo, o modernismo da “Nova Poética” de Bandeira, já que da “nódoa do brim” fariam os marginais uma simples leitura ao “pé da letra” (SÜSSEKIND, 1998, p. 171) em nome de um “ego todo poderoso” (SÜSSEKIND, 1998, p. 172).

Essa relação de oposição entre construção e expressão aparece de maneira explícita em um comentário de Luiz Costa Lima sobre a poesia dos anos 70, publicado em 1978 na revista *José* e posteriormente recuperado com endosso por Flora Süssekind (1985, p. 69-70) em *Literatura e vida literária*:

[...] comentava Luiz Costa Lima em artigo publicado em julho de 1978 na revista *José* no 10: “a grande poesia brasileira da década de 1960 (refiro-me a Cabral e aos concretos) alimentou-se da negação do cotidiano – no que ele tinha de trivial – e do lirismo – enquanto confessionalismo. Dentro desses parâmetros, cotidiano e lirismo, eram matérias excluídas do propósito privilegiado da *construção*.” Ao invés da construção, privilegia-se, nos anos 70, a expressão [...].

Foi exatamente por ser considerada anticonstrutiva que a produção marginal foi lida, por muitos críticos literários, como uma poesia realizada sem nenhum tipo de elaboração formal, uma poesia “pobre”, “ingênua”, “antiliterária”, “aquém da linguagem poética”, “regressiva”, tal como podemos observar nas críticas produzidas por Benedito Nunes (1991, p. 171-183), Iumna Simon e Vinícius Dantas (1985, p. 48-61) em relação à poesia marginal.

Seja utilizada como mero instrumento de classificação, seja destinada ao estabelecimento de um critério de “qualidade” literária, a ideia da dicotomia construção/expressão aparece, de maneira implícita ou explícita, em quase todas as críticas e comentários sobre poesia marginal. Essa ideia, é preciso observar, não foi algo que se processou à revelia da postura discursiva dos próprios poetas marginais. Ainda que não constitua um bloco homogêneo, a poesia marginal talvez represente, na história da literatura brasileira, um dos momentos em que mais se acreditou, ou, talvez, simulou-se acreditar, na possibilidade de uma relação direta entre experiência vivida e representação discursiva, na possibilidade do “eu” que vive antecipar o “eu” que escreve. Quando enfatizavam a “vida” em detrimento da “escrita” os poetas marginais criavam uma oposição entre um “poético vivido” e um “poético de linguagem”, conforme aparece em um depoimento de um dos membros do grupo marginal carioca Frenesi recolhido por Carlos Alberto Messeder Pereira (1981, p. 95) em *Retrato de Época*:

...nessa poesia marginal, o poético que é visado não é um poético de linguagem [...] Quer dizer, é um poético do vivido [...] E é por aí que se explica que tenha tido essa espécie de porosidade em relação à experiência da geração e a distância em relação à literatura [...] Quer dizer [...] de certo modo é a tentativa de descobrir o poético na vida [...] E não na linguagem [...] Por isso rompe com a tradição literária.

Desejando separar a linguagem da vida, os poetas marginais, em algumas de suas manifestações, pareciam movidos por um desejo de realizar um “texto sem linguagem”, ou, ao menos, uma poesia cujo efeito fosse o “[...] de que o poema *não foi feito*, tamanha sua proximidade e identificação com a experiência viva do leitor” (CACASO, 1997, p. 222), como queria Cacaso ao comentar o livro *Creme da Lua* (1975) do poeta marginal Charles. Mas conseguir realizar esse efeito – sua eficácia – não confirmaria a construção de um truque de mágica?

A ideia do poema “que não foi feito” não é outra senão a ideia do poema “que não foi construído” e que, portanto, é fruto da expressão vital do poeta. Por esse aspecto, a visão de Cacaso sobre a poesia de Charles – visão bastante representativa do desejo poético dos anos 70 – vai ao encontro da já referida “crítica negativa” sobre a poesia marginal realizada por Iumna Simon e Vinícius Dantas, ainda que esse encontro se realize por caminhos tortos:

De negação em negação, desidentificando-se pouco a pouco e ambigualmente da ordem burguesa e do valor literário da poesia, a expressão poética, hoje, não toma qualquer distância da experiência e da linguagem cotidianas, nem mais aspira a idealizações formais. [...] Recentemente, uma antologia reunindo a produção poética dos anos 70 chamou-se *Poesia Jovem*. [...] Rótulo e critérios bem adequados para caracterizar o sentido regressivo da poesia brasileira na última década; instigado por um veemente sentimento de desliteralização, o produto novo forjado pelos poetas atuais é o poema de fácil e rápida aceitação [...] Transparente, simples, literal, mas caótico, fragmentário, dispersivo, o poema é rebaixado assim a um modo de sensibilização, uma terapia que se efetua fora do *medium verbal*. (SIMON; DANTAS, 1985, p. 48-49, 55, 59).

Movidos por uma separação rígida entre alta e baixa literatura, Simon e Dantas estabelecem como parâmetro de julgamento da “poesia jovem” dos anos 70 um conceito muito fechado e excludente de poesia – conceito, aliás, não muito bem explicitado no artigo –, no qual a poesia marginal não poderia se enquadrar, estando por isso “desidentificada” ao “valor literário da poesia”. Cacaso, mais que um poeta marginal, uma espécie de porta-voz crítico da postura marginal, possivelmente não concordaria com esse parâmetro estreito de julgamento estético proposto por Simon e Dantas. Contudo, poderia concordar com os dois críticos no que se refere à afirmação de que os textos da poesia marginal se efetuem “fora do *medium verbal*” – o que seria o mesmo que dizer: o poema marginal é o poema que “não foi feito”, pois que é o poema que não foi construído, mas vivido e expressado.

Tendo em vista as observações e os exemplos levantados até o momento, pode-se dizer que a ideia dicotômica expressão/construção, na medida mesmo em que é utilizada, em relação à poesia marginal, como mero instrumento de classificação e/ou valoração, quase nunca é submetida a um questionamento crítico. O que se discute sempre em relação à poesia marginal é o seu valor literário ou não; sua relação com a tradição moderna, etc. Essas discussões, claro, acabam tocando na identidade supostamente expressiva da poesia marginal – “[...] sua inconfundível e muitas vezes incompreendida espontaneidade” (SALGUEIRO, 1996, p. 29) – mas esta quase nunca é questionada pelos críticos que a atacam, pelos críticos que a legitimam e pela maioria dos poetas que dela fizeram parte.

A equivalência “poesia marginal = poesia expressiva”, a “poesia do eu” permanece, dessa forma, comodamente cristalizada, naturalizada e canonizada como um objeto neutro, capaz de lançar luz a uma suposta realidade do processo de escrita: a relação entre o sujeito que escreve e o sujeito escrito. Tal equivalência pode ser compreendida então como um mito:

Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do sensível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias (BARTHES, 1993, p. 164).

De acordo com a noção barthesiana, a “fala mítica” é um “sistema semiológico particular” que ganha vida através do esvaziamento de um “sentido inicial” de determinado signo e de uma simultânea imposição de um outro conceito sobre esse mesmo signo cujo sentido foi esvaziado. Por “sentido inicial” não devemos compreender sentido “original” ou “essencial”, mas apenas o conjunto das potencialidades contingentes de um signo que, neste caso, são forçadas a um recuo, a uma transparência, tal como pode ocorrer, segundo Barthes, com a frase *quia ego nominor leo* (pois eu me chamo leão) quando utilizada por uma gramática latina com o objetivo de ilustrar a regra gramatical do atributo:

[...] a frase pretende manifestadamente significar-me outra coisa: na medida em que ela é dirigida a mim, aluno do segundo ano de ginásio, diz-me claramente: eu sou um exemplo de gramática destinado a ilustrar a regra de concordância do atributo. Sou mesmo obrigado a reconhecer que a frase não me *significa*, em absoluto, o seu sentido; não procura falar-me do leão, nem dizer-me como ele se denomina; a sua significação verdadeira é a de impor-se a mim como presença de uma certa concordância do atributo [...] (BARTHES, 1993, p. 137-138).

Tendo o seu sentido esvaziado, a frase *quia ego nominor leo* torna-se então apenas um conjunto de letras destituído de um significado próprio e pronto para ser preenchido por um conceito prévio (no caso, a regra gramatical do atributo) que irá instaurar a forma do mito. Não é que o “sentido inicial” seja completamente desvitalizado nesse processo. O que ocorre é que esse sentido, quando submetido à forma do mito, torna-se transparente e a contingência de sua história é afastada:

Detida nos limites de um sistema puramente lingüístico, a proposição *quia ego nominor leo* recupera aí uma plenitude, uma riqueza, uma história: eu sou um animal, um leão, vivo em tal país, volto da caça, queria que eu dividisse a minha presa com uma vitela, uma vaca e uma cabra; mas, como eu sou o mais forte, reservo para mim só todos os quinhões por razões diversas, das quais a última é muito simplesmente que *me chamo leão*. Mas como forma do mito, a proposição não revela quase mais nada desta longa história. O sentido continha todo um sistema de valores: uma geografia, uma história, uma moral, uma zoologia, uma literatura [...] (BARTHES, 1993, p. 139).

Da mesma forma que, no exemplo de Barthes, a frase *quia ego nominor leo* tem a contigência de sua história afastada para que se instaure um conceito gramatical, podemos dizer que, guardadas as proporções, quando miramos o retrato mítico da poesia marginal, através dos contornos estritos de seus estereótipos aqui apresentados, não vemos outra coisa senão a força dessa poesia canonizada como um exercício que se realiza à margem do *medium verbal*. A força da expressão torna-se, então, uma presença mítica que nos permite, de acordo com Kolakowski (1985, p. 5), “[...] harmonizar em um todo – teleologicamente – os componentes condicionados e mutáveis da experiência para referi-los a realidades incondicionadas (como ‘ser’, ‘verdade’, ‘valor’)”.

Mas como pode “ser” uma poesia (feita com palavras) cuja “verdade” se “valoriza” fora do *medium verbal*? Antes de desdobrarmos as possibilidades postas nesta singela e, aparentemente, desmitificante questão, será necessário, seguindo o caminho do esboço do grande retrato que estamos traçando (aclarando/rasgando), lançar uma outra que faz um eco rasurado àquela de Heloísa Buarque citada no subcapítulo anterior: estaria a poesia marginal, com sua suposta “inconfundível espontaneidade”, desde sempre, habitando uma história da literatura ou uma história da moda (anti)literária? Mais uma vez vamos atacar com o estruturalismo barthesiano (estaríamos sendo muito fora de moda?) no qual os sistemas sempre prevalecem sobre o “ser” dos objetos:

[...] moda e literatura são talvez o que chamarei de sistemas homeostáticos, isto é, sistemas cuja função não é comunicar um significado objetivo, exterior e preexistente ao sistema, mas criar somente um equilíbrio de funcionamento, uma significação em movimento [...]. Ambas são como a nave de Argos: as peças, as substâncias, as matérias do objeto mudam, de tal forma que o objeto é periodicamente novo, e entretanto o nome, isto é, o ser desse objeto permanece sempre o mesmo; trata-se pois mais de sistemas do que de objetos [...]; para a literatura, o problema é evidentemente muito mais complexo, na medida em que a literatura é consumida por uma sociedade mais larga, mais integrada do que a sociedade da moda; na medida sobretudo em que a literatura, purificada do mito da *futilidade* próprio à moda, é considerada como a encarnação de uma certa *consciência* de toda a sociedade, e passa assim por um valor, se se pode dizer, historicamente natural [...] (BARTHES, 1970, p. 70-71).

Atravessando a citação de Barthes, compreendemos que a diferença entre uma história da moda e uma história literária é, sobretudo, política, ou seja, suas existências dependem de sistemas de significação e não de seus significados essenciais. Daí que o saber que podemos extrair da relação entre poesia marginal e uma possível história da literatura nunca será um saber estático. Sempre movimentado por tensões, ele dependerá das circunstâncias do processo de significação dessa história.

Quando pensamos que poetas associáveis ou associados à poesia marginal figuram em várias antologias e “manuais” de poesia brasileira e que estes são assuntos de numerosas teses acadêmicas, podemos admiti-la como ocupante de um lugar “historicamente naturalizado” no



mundo das letras brasileiras. Seguindo essa trilha, caberia indagar se a recusa, já aqui observada, de muitos marginais em relação ao próprio rótulo - que na década de 70 era sinônimo de moda – não seria uma tentativa “magistral”, ainda que tímida, de ocupar/conquistar, através de uma propaganda explicitamente anticonstrutiva e antilivresca, um lugar na biblioteca até então inexistente. Não teria sido a poesia marginal “aturada” como mais um novo objeto para uma velha e continuada série da história das belas letras brasileiras?

[...] o que nasceu de tão primordial impulso, de um mundo torturador e torturado, impotente, prepotente, esses versos ciganos, impuros, delinquentes, esses, meus netinhos, a história vai ter que aturar (CHACAL, 2000, p. 55).

Mas há algo de irremediavelmente “fútil” na visão histórico-política que podemos ter dessa poesia. Uma imagem extraliterária que a aproxima da moda com todos os clichês de seu excludente protocolo: *in/out*. Se estamos em um bar e vemos, hoje, alguém vendendo poesia de mesa em mesa, pode-se afirmar, de maneira depreciativa ou não: “Isso é coisa dos anos 70” (CHACAL, 2000, p. 55).

O que acontece agora, passadas quase três décadas, é que lemos (como é o meu caso, o caso da minha geração) os poemas na página, não mais na mão dos seus autores. Felizmente. Não gostaria de ver hoje, em 1997, um jovem “hipponga” escrevendo na linguagem de Chacal ou Chico Alvim ou Charles, e vendendo seu livrinho para mim num bar. Ficaria desconfiada [...] concordo com Ítalo quando ele diz que os “marginais ficaram datados” [...] (MEDEIROS, 1997, p. 100).

Por outro lado, a futilidade torna a poesia marginal livre de qualquer outra ridicularização pré-fixada. Sendo moda – datada, datável e distante “de uma certa consciência de toda uma sociedade” – é, ao mesmo tempo e paradoxalmente, uma poesia sem datas, livre da possibilidade de um exclusivo e *glamouroso* dia de aniversário. Um *glamour* do qual muitos modernos iconoclastas de carteirinha nunca puderam escapar. E talvez não haja nada mais *glamouroso* do que a moda.

Datas oficiais, como sabemos, correm sempre o risco de se vestirem ridiculamente, vestindo, necessariamente do mesmo modo, suas vítimas homenageadas/esvaziadas. Quantas homenagens cafonas (com direito a inflamados recitais de poesia) já não receberam as seguintes “divinas belezas”: Carlos Drummond de Andrade, a Semana de 22 ou mesmo o neo-antropofágico movimento tropicalista? Nada mais *in moda* do que ver os modernos e os moderninhos receberem homenagens à moda antiga.

Mas não nos enganemos. Mesmo sem datas previstas, a poesia marginal não deixa de receber, ao seu modo, ou à sua moda, pequenas grandes homenagens, fazendo jus à condição de seu pequeno grande rótulo. Parecem homenagens de reconhecimento sob força de uma inevitável (in)fluência literária: algo que pode ser exaltado, depreciado ou corrigido... Mas que está aí. Vejamos um depoimento de Carlito Azevedo e um poema de Paulo Nasser:



Ceguei a Drummond pela poesia marginal.

Não a poesia marginal que se dizia: “A vida é festa”. Mas a outra, a mais consistente, que dizia: “Vida besta”.  
Por exemplo: *Passatempo*, de Francisco Alvim, *Grupo escolar*, de Cacaso, e o próprio *A vida alheia* [...] (AZEVEDO, 1999, p. 66).

Ai que saudade eu tenho

da *MIMEÓGRAFO GENERATION*

daqueles poetas medíocres  
daqueles poemas higiênicos

que o tempo encadernou  
(*apud* CAMPEDELLI, 1995, p. 10).

Notem as restrições de Carlito Azevedo, formuladas nos anos 90, à sua própria devoção – canonizadora – da poesia marginal. Temos aí uma poesia marginal mais “consistente” – e poderosa a ponto de ser responsável por levá-lo até Drummond, poeta canônico por excelência – e uma outra, a poesia marginal incorrigível na qual a “vida é festa”. O depoimento de Carlito é importante porque rearticula uma questão/noção nada incomum: dentre os “sórdidos” e “sujos”, há aqueles que podem ser perdoados?

Carlito, em seu depoimento sobre Drummond e os tais “consistentes”, não está equivocado quanto à fluência daquele nos textos destes, embora essa fluência possa ganhar mais vida e – “bestialmente” – viajar mais. O problema aqui não é Drummond e sua “vida besta”, o problema é bem outro: que a vida é besta já sabemos, consagramos e saboreamos, mas por que ela não pode ser, também, e com consistência, uma festa? Por que alguma “consistência” de alguma inteligência não pode se unir ao humor e à alegria de alguma festa? E aqui não há como não lembrar da “Vida e obra” de Cacaso (2002, p. 49):

Você sabe o que Kant dizia?  
Que se tudo desse certo no meio também  
Daria no fim dependendo da ideia que se  
Fizesse de começo

E depois – para ilustrar – saiu dançando um  
Foxtrote

O poema supracitado de Paulo Nassar, por sua vez, rearticula – incorporando o estilo “rápido e rasteiro” da *mimeógrafo generation* – algo do processo de canonização/marginalização da poesia marginal. Com nostalgia e escracho, seu poema, através da corrosão desse lugar comum de Casimiro de Abreu, não deixa de ser uma homenagem (a uma moda ou a uma literatura?). Poemas “medíocres”

(“aquém do valor literário?”), confundidos em trocadilho barato com saudáveis papéis higiênicos (futilidades da moda?), não resistiram à força da encadernação (entraram para a história literária?).

Passando da “vida” ao “livro”, nem por isso deixou de ser a poesia marginal vista como antilivresca, anticonstrutiva, fora do *medium verbal*, poesia espontânea, vivida, não construída e expressada. Estranha canonização do retrato de um rosto mítico que não para de ser realimentado, refuncionalizado, utilizado como parâmetro, até para se saber quem é mais, ou menos, marginal. Mais, ou menos, “a vida é uma festa”.

Entrando e saindo pelo cano da história e/ou pelo esgoto da moda, o mito da espontaneidade marginal sobrevive através de sua fábula própria. Uma fábula que lhe fornece a “consistência” de um rosto vivo, envelhecido em retrato. Aliás, se o mito pode ser compreendido como algo capaz de ganhar uma segunda natureza, de criar uma estabilidade que nos permite, com ele, fazer de uma história complexa um signo vazio, uma “riqueza submissa”<sup>64</sup> às suas necessidades, é porque o sucesso de um mito depende do bom desempenho de seus possíveis efeitos narrativos. Em outras palavras, um mito funciona quando ele é uma “história bem contada”, uma narrativa transparente que, como tal, não se exhibe em seus processos possíveis, mas em seu produto final e limpo: uma promessa de verdade. Nesse caso, não custa lembrar que, em grego, o verbo *mythos* pode significar tanto *mytheo* (conversar, nomear) como *mytheyo* (contar alguma coisa, fabular). Não deve ser por acaso que o “mito”, na *Póetica* de Aristóteles, é a espinha dorsal da estrutura do “todo” trágico: “o mito é o princípio e como que a alma da tragédia” (ARISTÓTELES, 1987, p. 206-207). O mito, quando composto por um princípio, meio e fim garantiria uma coerência não ocasional, mas “necessária”, para as ações da tragédia, portanto, para o que nela é fundamental: sua verossimilhança, ou seja, sua capacidade de convencer o leitor/expectador através da representação de uma verdade incontestavelmente possível: a universalidade da poesia (“o que poderia acontecer”), e não a verdade particular do acontecimento histórico (“o que aconteceu”).

Mas se pensamos – como hoje parece ser comum pensar em nossas ciências ditas humanas – que o “fato histórico” é sempre uma construção, um discurso que, ao seu modo, é tão montado quanto o discurso de qualquer ficção, poderíamos pensar na existência de uma verossimilhança em nossas muitas possíveis histórias. Produzimos e reproduzimos, incansavelmente, uma série de articulações míticas, composições (verdadeiras *mise-en-scènes*) entre “autores”, “grupos” e “gerações” que nos fornecem uma sensação de conforto, uma cronologia que, como prometiam papai e mamãe, nos assegura um velho e imobilizador abraço de reconhecimento:

Se nos dermos conta de que a escrita de histórias literárias significa uma construção de relações teoricamente orientadas entre os dados para produzir modelos plausíveis e aceitáveis intersubjetivamente dos “acontecimentos passados”, devemos admitir que teremos de empregar outros critérios que não a verdade, objetividade ou fidedignidade nas histórias literárias, e que teremos de formular funções sociais para histórias literárias diferentes das que fornecem um relato verdadeiro sobre “o que ocorreu de fato” (SCHMIDT, 1996, p. 107).

Será possível criarmos um outro modo de fazer história com um simples fechar de olhos para os gestos automáticos – bem ou mal intencionadas – de papai e mamãe? Para enfrentar uma autoridade é preciso, antes de tudo, reconhecê-la? Se queremos lutar contra algum inimigo a carregar a bandeira de certas verdades estáticas (efeitos de verdade) que nos imobilizam, talvez seja necessário seguir uma certa prudência antes de bancar o filho maldito e suicida que não foge à luta. Isso significa – voltando ao mito de expressão e espontaneidade da poesia marginal – que, se queremos tensioná-lo, fissurá-lo e construir algo com o nosso incômodo diante de sua cristalização, é necessário encarar de frente as possíveis verossimilhanças de seu retrato, reconhecer as ações que lhe fizeram possível a existência.

Rearticular o conforto da fábula dominante que nos obriga a andar na linha pode não ser necessariamente um atestado de escravidão, senão um programa para descobrir, nela mesma, traços nossos: Nossa “relatividade histórica”. Atravessá-la para dela escapar sem a tentação do abismo relativista. Chegar a um outro lado não menos possível: “A ‘relatividade histórica’ compõe, assim, um quadro onde, sobre o fundo de uma totalidade da história, se destaca uma multiplicidade de filosofias individuais, as dos pensadores que se vestem de historiadores” (CERTEAU, 1982, p. 67).

Talvez seja redundante, mas não desnecessário, afirmar que, quando se conta a história da poesia marginal, quase sempre se lembra que ela surgiu em um dos desdobramentos de um momento da macro-história política brasileira conhecida como “anos de chumbo”, “segundo golpe”, momento que tem seu início marcado pela edição do Ato Institucional no 5 em dezembro de 68: intensificação dos atos de repressão e censura que já vinham sendo praticados desde o golpe de 64, intensa desintegração de grupos políticos de esquerda e forças artísticas organizadas que ainda pretendiam atuar como “resistência” ao autoritarismo do “primeiro golpe”. O clima geral de desintegração e tensão teria gerado um certo tipo de descrença em relação à luta política organizada da esquerda tradicional, desilusão agravada ainda pela própria conjuntura política internacional:

Além da intensificação da repressão policial no país, o quadro internacional sugere novas desilusões; a invasão da Tcheco-eslováquia não deixa mais dúvidas quanto ao totalitarismo soviético, a atuação do PCD [sic] em maio de 68 mostra-se totalmente reacionária em sua política de alianças com o Estado, Fidel Castro intensifica a repressão às artes em Cuba etc. A fé no marxismo como ideologia redentora é abalada pelo sentimento de que a única realidade seria o poder. Instala-se a desconfiança em todas as formas de autoritarismo, inclusive os que são exercidos em nome de uma revolução e de um futuro promissor, promovendo a valorização política de práticas tidas como alienadas, secundárias ou pequeno-burguesas. O moralismo comunista é recusado como uma atitude de “salão” que resguarda o corpo, teme as forças revolucionárias do erotismo e evita pensar as próprias contradições [...] (HOLLANDA, 1981, p. 69).

A partir desse quadro, muitos estudiosos afirmam que, paralelamente à desilusão com as esquerdas, o chamado desbunde contracultural começou a ganhar terreno no universo cultural da classe média brasileira. As atitudes estético-comportamentais do movimento tropicalista, que explodira em

1967, seriam então precursoras de um comportamento desbundado. Ao mesmo tempo em que estando sintonizados com a contracultura e buscando valorizar a transgressão do corpo e do comportamento, os tropicalistas estariam distantes de um engajamento em projeto macropolítico revolucionário, rejeitando o “tom grave e a prática política vigente” (HOLLANDA, 1981, p. 61) nos anos 60.

Mas foi a partir dos anos 70 que o desbunde passou a ser visto como algo de fôlego junto às manifestações culturais da juventude urbana brasileira, entre as quais a poesia marginal certamente se destaca: *O rock, o hippismo*, as experiências com drogas, o erotismo, a curtidão e a fruição do corpo passariam a ser assimilados enquanto um “comportamento desviante”, incompatível com o engajamento “sério” e “racional” da luta organizada, que, naquele momento, seria considerada “careta” e “repressiva” pelos desbundados:

Antes da revolução eu era professor  
Com ela veio a demissão da Universidade  
Passei a cobrar posições, de mim e dos outros  
(meus pais eram marxistas)  
Melhorei nisso –  
hoje já não me maltrato  
nem a ninguém  
(ALVIM, 1981, p. 83).

Os debates sobre temas abrangentes que marcaram os anos 60 (discussões sobre o papel do intelectual na sociedade ou questões ligadas à identidade nacional), ainda supostamente presentes, mesmo que de modo “não careta”, no desejo tropicalista de realizar uma leitura neo-antropofágica da cultura brasileira, passariam, nos anos 70, a ceder espaço para discussões mais intensas sobre os micropoderes. A descrença em grandes projetos, tanto políticos como estéticos, a opção pelas questões individuais e micropolíticas, em detrimento das “causas coletivas”, seriam então as marcas discursivas do ambiente cultural no qual se processou a postura poética “desbundada” assumida pela poesia marginal.

Tendo em vista a atribuição dessas marcas, não fica difícil compreendermos o fato de que essa poesia foi, em grande parte, associada a uma onda de ceticismo em relação aos entusiasmos vanguardistas e às ambições utópicas, características do modernismo literário. Essa onda de ceticismo, no entanto, seria compensada por uma crença nos valores do corpo e da subjetividade:

É total a descrença em relação a grandes projetos, começando pelos literários. Estamos longe das gloriosas ambições que tinham motivado os mestres modernistas de 22 e 30, tão dedicados à construção de uma Cultura Brasileira. Longe também do entusiasmo pela modernidade que animara a vanguarda concretista nos anos 50. O apego ao corpo é a única coisa que sobra no contexto de ceticismo – e até de cinismo – generalizado entre os poetas e intelectuais mais típicos dos anos 70.  
O apego ao corpo recoloca no cenário o valor da poesia como encenação da subjetividade [...]  
(MORICONI, 1998, p. 15).

A crença em uma encenação da subjetividade e o apego ao corpo, em contraposição aos projetos utópicos da modernidade, não foram, nos anos 70, vistos como traços exclusivos da poesia marginal, nem, muito menos, restringiram-se às visões das manifestações do desbunde contracultural brasileiro.

No mundo ocidental como um todo, a década de 70 significou, para vários setores da arte e da cultura, o fim dos projetos utópicos da modernidade. Se nos anos 60 vários projetos de “mudar o mundo” ainda marcavam uma forte presença - fossem esses projetos relacionados à luta revolucionária do tipo marxista, fossem relacionados ao sonho *hippie* de “paz e amor” -, na década de 70 começa a haver uma sensação de que “o sonho acabou”, tal como cantava John Lennon na famosa canção “God”, gravada em 1970 no LP *John Lennon/Plastic Ono Band*. Se por um lado, a canção apresenta um discurso radicalmente negador de todos os ideais da cultura e da contracultura, por outro lado, se entrega à crença nas possibilidades da vida pessoal: “I just believe in me/Yoko and me/And that`s reality” (LENNON, 1970).

É esse movimento duplo – de negação da “cultura” e afirmação da expressão da vida – que caracterizou o entendimento consensual da postura poética da poesia marginal dos anos 70. Ao mesmo tempo em que estariam negando as “formas bibliotecáveis de literatura” – ou seja, a tradição da cultura livresca e erudita, os poetas marginais estariam marcando a poesia com a assinatura pessoal do autor, forjando um pacto de intimidade com o leitor. Entendida como sinônimo de “vazio cultural” e associada à recusa da “cultura” e da “tradição moderna”, cristalizou-se em torno da poesia marginal uma história anticonstrutiva”, sintoma negativo da maldade histórica da repressão macropolítica, já que

[...] com a virada política de 64, [...] na atmosfera do medo às ideias, de repúdio à inteligência e de desencanto à função libertadora da poesia – atmosfera que acompanhou o regime militar, sinônimo de portas fechadas – houve o enfraquecimento, o abandono, senão o desprezo, da tradição moderna pela *geração típica dos anos 70*: os poetas decepcionados com a cultura, que parecia reproduzir o fantasma do autoritarismo, os poetas que cultivaram uma atitude de transgressão a todos os códigos, fazendo da poesia linguagem de negação e de exclusão por excelência – linguagem que ficava à margem das instituições, e que resguardava a marginalidade a que se expunham ou a que haviam sido relegados.

Essa atitude, que combinou tantas atitudes de esQUIVA e de protesto, o modo *hippie* e a maneira *beat*, a anticultura, o cinismo diante das convenções e o desafio dadaísta, raramente deu boa poesia dentro da enxurrada de versos que aparecem nesse momento, muitos dos quais coletados em *26 poetas hoje* [...] O nome de poesia marginal [...] autodenominou essa poética negativa e negadora, anti-intelectualista, às vezes ostensivamente romântica como em Chacal, outras vezes ingênua ou afetando ingenuidade [...] (NUNES, 1991, p. 173).

O incômodo que podemos sentir diante do atestado histórico determinista, e nada incomum, de Benedito Nunes ao consolidar o mito de expressão anticonstrutiva da poesia marginal,

estimula-nos a quebrar, explicitamente, a linha reta da paráfrase que vínhamos mantendo até aqui. Se é verdade que os poetas marginais “cultivavam uma atitude de transgressão a todos os códigos”, tal atitude não seria justamente típica da tradição moderna? Desprezar a tradição moderna, não seria, essencialmente, um gesto moderno? Por que o suposto “desafio dadaísta”, anunciado, nesse caso, junto à linhagem contracultural (o modo *hippie* e a maneira *beat*) legitimaria uma poesia que despreza a tradição moderna? O “desafio dadaísta” não faz parte da tradição moderna? O que quer dizer “boa poesia”? O que quer dizer “ostensivamente romântico”?...

Toda linearização é excludente, hierárquica e inevitável, já que o binômio pensamento/ linguagem ocidental é, fundamentalmente, dominado por um automatismo hipotático. Falar, escrever, pensar, sentir... Não se faz tudo isso sem pisar uma linha reta. Não é à toa que quase todas as nossas conversas ordinárias se alimentam de linhas narrativas, bem ou mal contadas. Mas as linhas podem sofrer fraturas, curvaturas, abismos inesperados ou provocados.

Às vezes, para sair da linha reta é necessário apenas lembrar-construir-programar algum detalhe da grande história – não menos passível, quando trazido ao *close*, de ser lido como um acontecimento “de fato” básico – que parece permanecer calado na corrente de seu discurso dominante:

No dia oito de janeiro de 1972, o poeta guerrilheiro Torquato Neto armou sua coluna “Geléia Geral”, mantida no Último Hora entre agosto de 1971 e março de 1972, com um texto celebratório assinado por Waly Sailormoon: “- Cha - Cal - (carta sobre um jovem poeta)”. Tratava-se de uma declaração de amor pela descoberta do “brincar bonito” do ainda então jovem poeta Chacal (ainda não rotulado de marginal), que acabara de lançar o livro *Muito Prazer* (edição mimeografada de 1971), livro que, mais tarde, veio a ser considerado um dos marcos da poesia marginal.

Na cultura carioca do início dos anos 70, a “Geléia Geral” funcionava como uma espécie de quartel general oficial de múltiplas manifestações “marginais”, abrigando desde traduções do concreto Augusto de Campos até informações sobre os bastidores do universo cinematográfico “udigrudista”. Nesse sentido, o espaço aberto na coluna para *Muito Prazer* pode ser lido como um gesto de legitimação de um jovem “poeta marginal” por parte de dois poetas letristas que, advindos do experimentalismo tropicalista dos anos 60, já tinham um lugar ao sol na cultura “marginal” do chamado desbunde pós-tropicalista do início da década de 70. O próprio subtítulo do texto de Waly – “carta sobre um jovem poeta”, uma paráfrase da relação epistolar Rilke (mestre)/Franz Kappus (discípulo) – já indicava uma postura de apadrinhamento que os dois “mestres marginais” começavam a empreender em relação ao então desconhecido Chacal. Não foi à toa que Waly e, principalmente, Torquato passaram a ser considerados, por muitos dos poetas marginais, “[...] como o passado mais recente da ‘poesia marginal’ [...]” (PEREIRA, 1981, p. 80).

O que a canonização dos marginais e a canonização da postura poética de Torquato e Waly têm em comum é o desejo manifesto de realizar uma poesia capaz de escapar da tradição exclusivamente livresca, fosse através da utilização da palavra em meios e suportes estranhos à “cultura letrada” – como a música popular, o cinema e o teatro na forma do *happening* –, fosse

através da recuperação da linguagem coloquial e da transposição, para o texto, do cotidiano de barato e curtição experimentado e/ou legitimado por certos setores da classe média urbana brasileira. Mas enquanto na poesia marginal o empenho de produzir um texto marcado pela referência ao cotidiano é, quase sempre, tomado como uma operação de guerra em relação à noção de “qualidade estética” da cultura erudita como um todo – mais especificamente em relação ao “rigor” das vanguardas (leia-se, principalmente, concretismo) –, em Torquato e Waly o desvio da tradição exclusivamente livresca é lido de outra forma, não significando um abandono de critérios de “qualidade estética”, nem, muito menos, um desprezo pela tradição da “cultura de vanguarda” de uma maneira geral, conforme podemos perceber, por exemplo, em ensaios de Silvano Santiago como “Os abutres” e “O assassinato de Mallarmé” (SANTIAGO, 2000). O próprio Benedito Nunes tenta salvar Torquato Neto das “impurezas” que representava, afirmando sua “voz original prematuramente extinta”, mesmo ressaltando “que se tornou o símbolo de uma geração exposta ao suicídio” (NUNES, 1991, p. 174). O desejo de fazer valer a noção de “qualidade estética” é o que guia o texto celebratório de Waly em relação a Chacal:

Vejo cada dia mais Oswald de Andrade tornado patrimônio da civilização brasileira. Vejo os artistas cultuarem Oswald de Andrade e produzirem enxurradas de versalhadas – saladas na mesa farta de figurações melosas – a massa falida fingindo ser biscoito fino. Ninguém vi com um entendimento tão afetivo (A de afetivo é a primeira letra do ABC) do Caderno do Aluno de poesia de Oswald de Andrade quanto Chacal, Ricardo, autor deste maravilhoso *Muito Prazer* [...]

*Muito Prazer* tem presente, antes de tudo, uma idéia de livro, uma estrutura de livro (apresentação, dedicatória “para corações apaixonados”, indicação da coleção em que o volume está inscrito, os textos e por fim o “obrigado pela tensão dispensada”).

CHA – CAL – começa pelo começo: “Primeiro eu quero falar de amor”

– ele escreve poesia com o prazer da descoberta das coisas, sabe brincar bonito -, é muito bonito. [...]

Questão de método: em 72 vejo prevejo veremos a restauração do pior espírito Semana de Arte Moderna 22 comemorado em retrospectiva, Chacal é o melhor espírito: aquele que sabe que a poesia é a descoberta das coisas que ele não viu [...] (SALOMÃO, 1982, p. 231).

Em se tratando de poesia marginal e sua relação com a linguagem coloquial, a lembrança de Oswald de Andrade – bem como a de Bandeira – e a proposta modernista de recuperação poética da “contribuição milionária de todos os erros”, formulada no “Manifesto Pau-Brasil” como um programa poético, acabou se tornando, no decorrer das últimas três décadas, um lugar-comum – talvez um inexorável clichê. Tal lembrança – ainda que recuperada quase sempre com o cuidado de frisar que se trata de uma “leitura ao pé da letra” (SÜSSEKIND, 1998, p. 171) – é, evidentemente, paradoxal, já que são os marginais supostamente anti-intelectuais, desprogramados e não-leitores da cultura letrada, o que inclui a tradição moderna.



O específico e o diferencial da visão de Waly podem ser encontrados justamente nos contornos do seu já referido critério de qualidade estética, ou seja, na sua ambição de separar o joio do trigo. Ao invés de destacar a “fácil”, o “banal”, o “aquém da linguagem poética” – como em geral ocorre em diversas leituras críticas sobre a poesia de Chacal e dos demais marginais –, Waly chama a atenção para o Chacal leitor, um leitor especial que – destacado da “massa falida fingindo ser biscoito fino”, produtora de “enxurradas de versalhadas melosas” – soube ler de maneira especial, não só a poesia de Oswald, como o espírito do modernismo de 22 de maneira geral. Tal leitura é capaz de mesclar o adjetivo “afetivo” com o A do ABC *poundiano*, considerado um dos paradigmas modernos de “construção” poética.

Seguindo o mesmo critério de qualidade – no qual o “afetivo” não se contrapõe ao intelectual, nem é rotulado, de maneira obscura, como “ostensivamente romântico” –, Waly vê no livro de Chacal um traço de elaboração formal – “a presença de uma estrutura de livro” – quase nunca atribuído à produção da poesia marginal, geralmente associada a uma poesia realizada com total descuido “formal-material”:

[...] juntou, para maior aturdimento conceptual dos críticos da época, indiferentes ou perplexos, o significado econômico, de produção não industrial, de produto fora do comércio, de coisa pobre, ao significado de recusa literária, de oposição deceptiva às poéticas [...] De qualquer forma o aspecto de marginalismo econômico parecia atestar ou corroborar a miserabilidade, no sentido jurídico do termo – como quando se diz que alguém é miserável no sentido da lei [...] (NUNES, 1991, p. 173).

Mas se a poesia marginal é, em geral, vista como um “movimento” que assumia uma postura cética em relação às utopias da modernidade, podemos dizer, em contrapartida, que o desejo de realizar uma fusão entre poeta-texto-leitor, através de uma circulação industrialmente precária do poema, não deixa de ser uma “construção utópica”:

Muito mais do que apresentar um livro, o poeta apresenta-se através dele, vale-se dele como se fosse seu cartão postal de visitas. [...] sabemos que o próprio autor participa pessoalmente na distribuição de seus trabalhos. Nesse caso, entre o poeta e o eventual leitor já nasce o pretexto para uma conversinha; está quebrada a tradicional distância que costuma separá-los. Fora do convencionalismo costumeiro que marca a relação entre obra e leitor, torna-se agora possível conversar sobre poesia, livre de esquemas professorais e do obscuro palavreado técnico dos cursos de literatura [...] O efeito de distensão e afrouxamento operado neste movimento contém, virtualmente, os germes da atitude revolucionária diante da cultura: esta deixa de ser tratada como fetiche, como algo apartado e alheio à vida, para recuperar seu posto e significado na continuidade viva da experiência social. Tudo somado, aponta para uma situação que contém uma *utopia*: a distribuição manual do livro, ainda que a troco de algum dinheiro, atenua muito a presença do mercado, modificando funcionalmente a relação entre obra, autor e público e reaproximando e recuperando nexos qualitativos de convívio que a relação com o mercado havia destruído [...] (CACASO, 1997, p. 25).



Potencializando o gancho da heterodoxia crítica de Waly Salomão, pode-se pensar: se o poeta marginal abandona, ou quer utopicamente abandonar a biblioteca e o “sistema editorial dominante”, ele não o faz sem passar por ela. A suposta marginalidade expressiva da poesia marginal não pode ser vista como algo puro, sem movimento, ou no mínimo sem ambiguidades. Citar Poe para se despedir da biblioteca não pode ser considerada uma atitude completamente antilivresca, anti-intelectual, e muito menos, um desprezo pela tradição moderna, ou, ainda, uma ruptura com os cânones da tradição vanguardista:

com a loucura no bolso, orlando  
 entrou na biblioteca estadual.  
 Foleou folhas estapafúrdias so-  
 bre as ideias, a arquitetura, a  
 descompostura dos homens.  
 aí achou graça. aí ficou sério.  
 aí riu. aí chorou demais.  
 aí começou a tremer. sentiu o  
 bolso furado. sentiu o corpo  
 molhado.  
 beto chegou a tempo de recolher  
 num copo a poça d’água que corria  
 pro ralo.  
 orlando disse mais tarde:  
 – não faço isso never more.  
 (CHACAL, 1983, p. 29).

Filosofia da composição: o poema de Chacal nos ensina que sua recusa não pode ser pura. Um coquetel em processo: drogas, ideias, alucinações, leituras do corpo, medos, (des)leituras de livros, intelectões e afetos. O assassinato de Mallarmé é lento, constante e sofrido – um sofrimento cheio de humor, sem princípio e sem fim. De mais a mais, se há mesmo assassinato, o assassino, como se diz, sempre retorna ao local do crime; a biblioteca. Voltando agora à questão que mais atrás deixamos suspensa, mas não ausente em nosso traçado: como pode “ser” uma poesia (feita com palavras) cuja “verdade” se “valoriza” fora do *medium verbal*? Talvez a força dessa questão esteja concentrada nela mesma e não em seu inevitável e óbvio desdobramento:

Não foi descartando a própria linguagem verbal presente nos textos da poesia marginal que, por exemplo, Vinícius Dantas e Lumina Simon puderam interpretar os textos da poesia marginal como uma suposta “terapia” que se efetua fora do *medium verbal*. Nesse sentido, muitos críticos, embarcando nos efeitos de uma transparência que eles mesmos denunciam, acabam legitimando, talvez de maneira involuntária, justamente a crença na possibilidade do “eu que vive” se sobrepor ao “eu que escreve”, como se esse “eu”, em sua pura expressão, pudesse chegar ao leitor sem nenhuma mediação.

É preciso ressaltar que, mesmo entre aqueles poetas tidos como exemplos típicos de “neo-romantismo” marginal, como os do grupo “Nuvem Cigana”, a tematização da vida não impedia uma encenação construtiva, uma metalinguagem ocupada em exhibir o processo do “burilar” a vida na palavra e a palavra na vida, tal como se percebe no poema “Compondo” de Chacal (2007, p. 181):

pego a palavra no ar  
no pulo paro  
vejo aparo burilo  
no papel reparo e sigo  
compondo o verso

Para Flora Süssekind, por trás desses versos se pode notar a presença “oculta” de uma “instância todo-poderosa”, um ego geracional crente em um “toque de Midas”, capaz de transformar tudo o que toca em poesia:

Poesia é então, uma mistura de *acaso cotidiano* (“pego a palavra no ar”) e registro imediato (“no pulo aparo”), submetidos, no entanto, a uma *instância todo-poderosa* que, neste poema de Chacal, *se apresenta oculta*: o “eu”. Nele se lê: “pego”, “pulo”, “paro”, “vejo”, “aparo”, “burilo”, “reparo”, “sigo”. Todos os verbos devem *necessariamente apontar para uma primeira pessoa verbal que, entretanto, nem precisa estar presente explicitamente no texto*. O leitor dos anos 70 já sabia: quem jogava assim com a palavra era o “ego malandro” desses poetas que acreditavam transformar, no pulo, tudo o que tocavam em poesia [...] Não importa a elaboração literária, composição é fogo rápido, pulo, flagra, take, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, “sincera” e coloquial, desse ego que escreve e que “se escreve” todo o tempo [...] (SÜSSEKIND, 1985, p. 68).

Por trás, ao lado ou na frente de todo texto, escrito na primeira pessoa do singular, ou não, podemos imaginar um “eu”. Mas essa operação personalizante, quase automática em nossa leitura moderno-ocidental (não só de poesia, como da maioria dos nossos discursos verbais e extraverbais), não necessariamente nos levar a uma hipérbole do eu: sua suposta “instância todo-poderosa”. Aliás, poderíamos acrescentar, sem nenhum tipo de angústia crítica, que, em se tratando de “Compondo”, o processo de montagem do texto nos chama muito mais atenção do que qualquer suposta apelação relacionada à expressão da intimidade.

O mapeamento que Cacaso realiza da trajetória de Chacal em “Tudo sobre a minha terra” (1978), embora colabore, ao longo de seu processo (coerente com seu programa utópico), para a cristalização do mito de espontaneidade da poesia marginal, contém uma passagem que nos move para uma leitura de “Compondo” bem mais arejada e precisa do que a interpretação de Flora Süssekind:

Chacal expõe habilmente seu método [...] O craque recebe a bola pelo alto, pula, mata no peito, domina, observa, apara o lance, e no terreno segue compondo a jogada. Uma poesia que requebra, que tem a espontaneidade e ao mesmo tempo a malícia de um drible de Garrincha: a imagem do poeta para Chacal aproxima-se da imagem do *jogador*, do sujeito que brinca e faz malabarismos com a bola e com a palavra [...] (CACASO, 1997, p. 27).

A metáfora da bola nos parece perfeita, pois a palavra, no método exposto por Chacal, está em movimento (está no ar e viva). Mas tal movimento não é tratado com descuido. Talvez ele não contenha uma “elaboração literária”, em um sentido muito estrito da palavra literatura (exclusividade livresca), mas, de modo algum, ele deixa de conter um modo de elaboração. O poeta pula (“trabalha”) para pegar a bola-palavra e para diante dela (concentração). Dessa forma, os verbos em primeira pessoa, sublinhados por Flora Süssekind, antes de nos dizerem qualquer coisa sobre o ego e sua “expressividade neo-romântica”, estão nos falando de uma ação/construção, uma engenharia sensorial do poeta com a palavra: aparar, burilar. Uma engenharia de fora e de dentro do papel afora: “e sigo compondo o verso”.

Definitivamente, não nos parece ser o ego o assunto (ou o personagem) principal que se escreve em “Compondo”. É a brincadeira com o movimento da bola-palavra o que mais nos salta aos olhos. Diga-se de passagem, tal brincadeira utiliza uma montagem sintético-paratática, à moda oswaldiana, tão louvada, por exemplo, pela vontade construtivista do concretismo. Dizer que o poema de Chacal não é elaborado (“toque de midas”) é equivalente a afirmar que Garrincha não construía – com malícia – um modo de atuação futebolística, um método de dançar com a bola. Pode-se até dizer que era um método não sistêmico (criado ao acaso, de acordo com as circunstâncias do momento), mas também pode-se observar que seu rigor era ensaiado a cada jogo, a cada treino. Tal ensaio (“um lance de dados”) não era construtor de um estilo (o “talvez” de uma “constelação”) inconfundível de brincar com a bola? Brincar, construir, elaborar, ensaiar, surpreender, expressar: por que não podemos escalar esses verbos no mesmo time?

Da mesma maneira que Vinícius Dantas e Lumna Simon, através da própria linguagem verbal, puderam, paradoxalmente, interpretar os textos da poesia marginal como uma suposta “terapia” que se efetua fora do *medium* verbal, Süssekind comprou o mito da transparência de um ego todo poderoso que ela mesmo acusava na poesia marginal. E tudo isso foi feito, ao que parece, em nome de uma vida “melhor” para a poesia. É o que podemos perceber quando a crítica busca separar a poesia de Armando Freitas Filho da poesia “autoritária” do eixo todo-poderoso da autoexpressão marginal:

[...] da tensão entre poesia e cotidiano, surge um “ego falsário” [...] Poeta: máscara capaz de se desdobrar em muitas outras. Definição bem diversa daquele “eu malandro” dos poemas de Chacal, Charles ou Bernardo Vilhena. Ou do ego tão onipotente da poesia de Paulo Leminski. Mundo de trocadilhos, lapsos e máscaras, Armando Freitas Filho faz uma poesia cujo objeto é o *eu lírico*. Mas, objetivando-o explicitamente, encena-se, ao mesmo tempo, o afastamento de uma poesia incapaz de tematizar o sujeito a não ser para reiterá-lo como eixo todo-poderoso de suas significações, como aconteceu em grande parte da produção poética de 70. O “eu” foi sua chave-mestra, como a referencialidade era a da prosa naturalista ou fantástica dos últimos vinte anos. Em ambos os casos, autoritária mão única para o sentido: referência ou autoexpressão (SÜSSEKIND, 1985, p. 81).

Algum leitor – seja ele crítico ou não –, tem acesso suficiente ao processo de composição de algum escritor para saber até que ponto um texto está sendo mais, ou menos construtivo, mais, ou

menos, próximo do “ego” de quem escreve? Talvez um leitor e/ou crítico ocultista? Talvez um leitor e/ou crítico instituído de um ego, tão ou mais poderoso, quanto o ego que ele deseja enxergar em algum poema? Talvez um leitor e/ou crítico que busca se legitimar através de uma “autoritária mão única para o sentido”? Como diria Nietzsche (1992, p. 79), “Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne também um monstro. E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você.”

O “ego todo poderoso”, imputado à poesia marginal, acabou por se transformar, nas mãos de Flora Süssekind, em uma espécie de operador de leitura neutro (vale dizer, um instrumental teórico naturalizado, inquestionável), conforme podemos observar em sua crítica elogiosa, empreendida nos anos 90, do livro “As banhistas” de Carlito Azevedo:

Se, em torno do segundo livro de poemas de Carlito Azevedo, parece ter se criado consenso positivo incomum, há um tipo, desconfiado, de comentário, também bastante repetido, sobre ele, que merece reflexão. Trata-se da reclamação de que *As Banhistas* seria um livro “limpo demais”. Comentário marcado por indisfarçável nostalgia dos anos 70 [...] no entanto, há algo desses aspectos, cuja ausência se parece lamentar, retrabalhado na poesia de Carlito Azevedo. A começar pela atenção (mas com vocabulário distanciado) ao prosaico [...] E se há, de algum modo, inacabamento, traços prosaicos e a presença de Bandeira, não se foge também, em *As Banhistas*, à observação do sujeito lírico. Nada, porém, como os “instantâneos” do ego todo poderoso da poesia de 70 (...) é com “ponto de vista” e não com “personalidade” que se expõe o sujeito em *As Banhistas* [...] (SÜSSEKIND, 1998, p. 171,172, 174).

Mais uma vez estamos diante de uma crítica que se realimenta do mito congelado da poesia marginal (aquela que não constrói, mas, sim, “personaliza” a poesia) e o utiliza como instrumento – de pouco, mas necessário peso – para constatar a existência de uma “boa poesia” (legitimada por um “consenso positivo incomum”) que constrói “pontos de vista” para o sujeito lírico através de um “vocabulário distanciado” do prosaico.

Em relação à suposta “poesia do eu” da poética marginal, escreveu, na contramão da crítica dominante, Fernanda Medeiros (1997, p. 27):

[...] há nessa poesia uma justaposição arte/vida intencional [...] traço que se confirma porque os poetas estavam à solta pela cidade vendendo seus livros e mostrando a própria cara. Mas mesmo assim é complicado afirmar que aqueles textos se produziam *sem fingimento*, melhor seria dizer que fingiam ser o “não-fingimento”. É impossível não admitir que a categoria “eu” tenha tido várias versões ao longo dos séculos, ou seja, várias máscaras. Falar em “poesia do eu” implica a necessidade de esclarecimento de que “eu” é este. E o “eu” dos anos 70 é um “eu” bastante específico, que construiu e *foi construído* por aqueles poemas [...] Ao invés de o poeta explicar o texto, o texto é que inventa o poeta, ou, no mínimo, as duas construções davam-se na mesma intensidade [...]

Se o “eu” é uma construção do poema na mesma medida em que o constrói, como lidar com a intenção de um texto? Ela deve ser simplesmente descartada? Como não se pode saber

onde termina o “eu” e onde começa a linguagem, a expressão de um eu (sua intenção) nunca será alcançável? Seria possível aproximar a noção de poesia expressiva à noção de autobiografia, tal como definida por Philippe Lejeune no clássico *Le pacte autobiographique*? Para Lejeune, a autobiografia não é simplesmente um texto transparente que nos mostra a totalidade da vida de um “eu” desnudado em suas verdades psicológicas ou factuais. Ela não é um atestado “natural” de um escritor sobre sua própria vida, mas um pacto estabelecido entre autor e leitor – pacto regulado por normas e critérios de linguagem historicamente demarcados – capaz de fazer “funcionar”, sobre o leitor, o “efeito” da transparência autobiográfica:

*La problématique de l'autobiographique ici proposée n'est donc pas fondée sur un rapport, établi de l'extérieur, entre le hors-texte et le texte – car un tel rapport ne pourrait être que de ressemblance, et ne prouverait rien. Elle n'est pas fondée non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié; mais sur une analyse, au niveau global de la publication, du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie (LEJEUNE, 1975, p. 44).*

A autobiografia, para Lejeune, não passa de um “modo de leitura” sujeito a variações históricas. Através dessa concepção não essencialista, seria possível afirmar que, do mesmo modo que a autobiografia só pode ser compreendida como efeito de um pacto, a expressão de um “eu” em determinado texto também só poderia ser compreendida como algo construído e legitimado por uma negociação estabelecida entre o escritor, o texto e o leitor?

Uma fina observação de Compagnon (2001, p. 52): “Do outro lado da intenção do autor há, na verdade, a intenção [...]”. Uma intenção sem dono? Uma intenção sem sujeito, sem identidade, sem autor, sem origem...? Uma intenção de forças inclassificáveis, inomináveis e indizíveis que atravessam a linguagem e com ela produzem o poema? Algo que talvez possamos chamar, pegando carona em um famoso poema de Carlito Azevedo, de “Inspiração” ou “estalo”.

*Da Inspiração*

Desconfiar do estalo  
antes de utilizá-lo  
mas sendo impossível  
de todo aboli-lo  
desconfiar do estalo  
dar ao estalo estilo  
(AZEVEDO, 1991)

Desconfiar do estalo antes de utilizá-lo parece algo saudável. Uma boa receita para rasurar a sempre cômica e totalitária pretensão de um “ego todo poderoso” (o mito do puro gênio inspirado), tão comum, não só entre poetas, como também entre críticos literários. Desconfiar, aliás,

é sempre saudável, desde que tal desconfiância estimule a nossa capacidade de criar e não as nossas impossibilidades: pânico total, renúncia, suicídio diante da camisa de força de algum fantasma castrador. Mas se desconfiar do estalo é algo saudável, não há motivo vital para se lamentar a impossibilidade de “todo aboli-lo”. Não é justamente aí, nas surpresas de possíveis brechas de nossos pretensos controles da linguagem, que nosso texto pode ganhar uma vida capaz de remover a pretensa exclusividade de nossa autoexpressão? Não é o descontrole do estalo que nos permite ganhar liberdade em relação às nossas egocêntricas e neuróticas boas ou más intenções todopoderosas? Não é esse descontrole que pode nos afastar dos domínios estritos da literatura (os modelos de papai e mamãe) e agenciar (“em intenção de”) um saudável delírio coletivo?

[...] Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta [...] (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”).

[...] o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento [...] (DELEUZE, 1996, p. 15).

A crítica que rechaça e denuncia os poderes da autoexpressão e, ao mesmo tempo, endossa com fervor o construtivismo – fundado ou não em uma tradição formalista – acaba acreditando – sem outra saída – nos poderes autoritários da intenção. Ora, querer abolir “todo” o estalo em nome da boa literatura (o controle do estilo) não é o mesmo que querer controlar “todo” o texto com um “ego todo poderoso”? Podemos enxergar esse processo, por exemplo, no caso do acordo que grande parte da nossa tradição crítica realizou com os desejos fundantes (pelo menos, os desejos manifestos) da poesia concreta.

Como já estamos cansados de saber, a poesia, tal como desejada pela vanguarda concretista, deveria ser análoga a uma máquina e o poeta, por sua vez, a um operário cuja racionalidade e a erudição (e não o sentimento) se prestasse ao serviço de construção dessa máquina, que seria o próprio poema concreto – um poema-objeto industrial sintonizado com os “novos padrões” da comunicação de massa: a linguagem não-verbal da publicidade, do *out-door*, etc.

Nesse sentido, o concretismo formulou uma poética que se pretendia assumidamente objetiva e cerebral, uma poética na qual o poema fosse concebido como um objeto autônomo e não como uma expressão da realidade subjetiva e existencial do poeta. Como afirmavam os próprios poetas concretos no “plano piloto da poesia concreta” (1958), o poema concreto

[...] comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é um objeto em por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma, visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. [...] contra uma poesia de expressão subjetiva e hedonista. Criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível [...] (CAMPOS, 1975, p. 157).

Quando a crítica – seja ela amiga ou inimiga política da poesia concreta – atesta a existência do “cerebralismo concretista”, ela não está fazendo outra coisa senão co-afirmar (confirmar) – com ou sem controle de suas intenções – os desejos de supercontrole do ego coletivo dos concretistas. Só um “ego todo poderoso” seria capaz de se superar e se controlar a ponto de realmente expurgar do processo de composição “a interpretação de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas” em nome da criação de “problemas exatos” para a linguagem. Mas alguém – com a atenção voltada para as potências do óbvio – seria capaz de acreditar que os poemas concretos, mesmo aqueles da fase heroica, foram realmente compostos sem um pingo de subjetividade e hedonismo?<sup>13</sup> Só rindo poderíamos responder que sim.

O desejo de despersonalizar a linguagem, de abolir o grande valor da expressão, é um traço de várias manifestações da cultura moderna. O plano-piloto concretista é apenas uma de suas manifestações mais explícitas e veementes. Afirmamos isso para chegar a atravessar uma outra afirmação: há modos menos absolutistas de se desconstruir tiranias intencionalistas.

O pacto de leitura que se costuma criar em torno do cerebralismo concretista não está tão próximo quanto pode parecer da clássica e paradigmática “A morte do autor” (1968) de Roland Barthes. Esta se apresenta mais sutil ao desdobramento de suas tensões e, pelo bem da saúde de nosso movimento, merece o cuidado de nossa leitura.

[...] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente [...] sucedendo ao Autor, o escritor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse imenso livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 1988, p. 69).

Barthes está provocando aí, sem dúvida, o mito da expressão e privilegiando – senão a construção – pelo menos a linguagem em detrimento de sua coisa interior, o que pode ser confirmado em várias das noções afirmadas ao longo do ensaio: a escritura entendida como “destruição de toda origem”, o autor visto como linguagem (“personagem moderno” e não uma “pessoa” autossuficiente), a vida compreendida como “imitação de um livro” (“tecido de signos”), a “decifração” do texto percebida como algo “inútil” (“sem fundo”).

<sup>13</sup> Questão parecida nos suscita os possíveis “cerebralismos” e “construtivismos” presentes n’ “A filosofia da composição” de Poe que, de muitos modos, também não deixa de ser uma “psicologia da composição”. Não se trata de algo “obscuro”, um inconsciente que nos exige um recuo infinito. Ao contrário, trata-se de acreditar ou desacreditar em um determinado “processo intelectual” que nos é exposto com clareza. O objetivo explícito de Poe é acabar com o mito da espontaneidade e da criação pura (o “sutil frenesi” intraduzível dos poetas). O que ele nos oferece é então um pormenorizado passo a passo de seu *modus operandi*: “[...] deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento [...]” (POE, 1999, p. 101). Mas quem nos garante a veracidade de todo esse processo? Quem nos garante que Poe nunca teve, por exemplo, “[...] a menor dificuldade em relembrar os passos progressivos de qualquer de minhas composições?” (POE, 1999, p. 103). Quem nos garante, em relação a “O corvo”, que “[...] nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição?” (POE, 1999, p. 103). Mas afinal, por que devemos nos preocupar em “garantir” qualquer processo de composição?



Por outro lado, a esse protagonismo da linguagem não é dado um papel de comando “soberano” (a escrita pela escrita), ou seja, o texto não passa a ser visto como um objeto castrado, submisso a um “cerebralismo” e livre dos “estalos”. Ao traçar uma espécie de genealogia dos escritores que buscaram abalar o “império do Autor”, Barthes junta, nas duas pontas do que ele chama de pré-história da modernidade, Mallarmé e o surrealismo, o que seria impensável em certas tradições formalistas. Mesmo denunciando a “ilusão” do desejo surrealista de subverter os códigos, Barthes reconhece o processo de sua automática escritura coletiva como uma contribuição para desmitificar a figura do autor:

Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda sua amplitude a necessidade de colocar a própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista [...] O surrealismo, finalmente, [...] não podia, sem dúvida, atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, e aquilo que se tinha em mira nesse movimento era, romanticamente, uma subversão direta dos códigos – aliás ilusória, pois não se pode destruir um código, pode-se apenas ‘jogar’ com ele [...] confiando à mão o cuidado de escrever tão depressa quanto possível, aquilo que a cabeça mesmo ignora (era a escritura automática), aceitando o princípio e a experiência de uma escritura coletiva, o surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do Autor [...] (BARTHES, 1988, p. 70).

Quando Barthes nos fala em morte do autor, ele parece não ter um interesse estritamente literário, mas antes o desejo de denunciar a invenção burguesa (a *doxa*) que pensa a intenção como algo absoluto, único e autoritário. É nessa mesma linha política que, observou Compagnon, Barthes procura rejeitar os efeitos referenciais do realismo aristotélico para denunciar suas ilusões:

O referente é um produto da *semiosis*, e não um dado preexistente. A relação linguística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e um outro signo, um texto e um outro texto. A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser reinterpretada em termos de código (COMPAGNON, 2001, p. 109).

Como inimigo da *doxa* burguesa, Barthes não busca matar o autor e as referencialidades que o acompanham com uma mão reativa e autoritária, até porque, como mitólogo, ele parece sempre saber: “[...] quem resiste totalmente cede totalmente” (BARTHES, 1993, p. 153). A desmitificação barthesiana da voz única que deseja inverter o mito e abrir o texto para o leitor – “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 1988, p. 75) – é antes um processo tenso, um jogo de trapaça que ao assumir um desejo de viver o mundo como linguagem, como signo, não dispensa um olhar cuidadoso para o outro lado da moeda. Se o desejo é eliminar o autor, não se deixa de escrevê-lo com a inicial maiúscula (Autor). Se o desejo é afirmar que a linguagem conhece



um “sujeito” e não “uma pessoa”, não se deixa de citar a “pessoa”. Não se elimina o autor pura e simplesmente. Trata-se, antes de tudo, de um processo. O autor não morre, ele está morrendo e não há pressa. Roberto Corrêa dos Santos (1999, p. 98) atravessando Barthes:

As coisas e os valores dispõem-se aos olhos: são assim, estão aqui. Mesmo a *doxa*, que parece ser sua inimiga – para usar uma palavra extremamente forte –, diverte-o. E ri dela, da *doxa*. Riso brando, sereno. Rir com ela, e assim alterá-la, propor-lhe flexibilidade. Não se pode simplesmente virar o rosto, diz-nos.

Passeando por alguns textos de Barthes escritos ao longo dos anos 70, temos a sensação de que estamos diante de um progressivo abandono do tom explicitamente militante (a denúncia da *doxa*) em favor de uma simultânea intensificação das referidas tensões – o que nos provoca uma “cintilação erótica”: “[...] a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 1974, p. 44).

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, logo na primeira página, antes de qualquer outro texto/imagem nos deparamos com a seguinte enunciação: “Tudo isso deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 1977, p. 44). Detalhe: tal enunciação acima aparece com a caligrafia do próprio autor (será que é alguma heresia chamar Roland Barthes – por ele mesmo – de autor?). Provocação de um vai e vem inacabado: linguagem (signo, sujeito) e corpo (referência, pessoa) cintilam sem parar entre suas margens. A enunciação não diz simplesmente que “tudo isso” (e tudo isso não pode ser um rasgão inclassificável e descentrado de vida?) é dito por uma ficção (personagem de romance), mas, sim, que deve ser considerada como se isso fosse. Barthes brinca e ironiza com sua(s) assinatura(s) – “Nós, sempre nós” (BARTHES, 1977, p. 35) –, mas não nega os índices da história do seu corpo. Nas várias fotografias do livro em que “ele” aparece/desaparece, falam as mutações de um corpo singular e plural. Ele se chama de nós, de ele, de eu... “A família sem o familiarismo” (BARTHES, 1977, p. 34). Ele se identifica e se estranha, com seus textos/imagens/referências: “de onde vem pois este ar? A natureza? O código?” (BARTHES, 1977, p. 40).

Barthes, em seu movimento de sutil e permanente (des)construção, salienta e estimula o desejo de continuar caminhando em nossa corda bamba e tensa... Continuar atravessando fantasmas do senso comum...

Por motivos um tanto óbvios, algo nos leva a pensar que os fantasmas da dicotomia “expressão” *versus* “construção” são análogos aos fantasmas da dicotomia “poesia da paixão” *versus* “poesia da razão”. Parafraseando a sombra desses fantasmas, o programa da poesia marginal estaria dirigido, de maneira involuntária ou não, à produção de uma “poesia da paixão”, ou seja, uma poesia capaz de criar, através de uma suposta expressão emocional, um *pathos* entre a vida do poeta e a vida do leitor. Programa que, por princípio, seria diametralmente oposto àquele da poesia concreta, direcionado a realizar uma “poesia da razão”: uma prática poética capaz de estabelecer, através de uma suposta construção de linguagem despida de emoção, um distanciamento “crítico” na relação poeta/texto/leitor.

A proposta da poética concretista seria a de interditar o “humano” (a emoção do corpo de quem escreve e do corpo de quem lê) em nome dos “problemas exatos” do *logos*. Os marginais, ao

contrário, desejariam, como afirmou Cacaso em relação à poesia de Charles, assumir “os impulsos cegos da paixão”, como se “o poema fosse uma transposição direta, sucinta e exata, de uma forte convulsão emocional”. Essa dicotomia rearticula um dos dilemas que mais frequentam a história do pensamento ocidental dominante, empenhado em privilegiar o suposto controle da razão (e/ou da ideia, da consciência, da lucidez... ) em detrimento do suposto descontrole da paixão (e/ou do corpo, da sensibilidade, da embriaguez...).

Mas até que ponto podemos afirmar/negar que a poética concreta está filiada à “virtude” ocidental de “controle racional”? Até que ponto podemos afirmar/negar o contrário em relação à poética marginal? Até onde e como podemos movimentar os conceitos de paixão e razão? Nosso movimento será estimulado pela seguinte resposta a essas questões: sim E não: “[...] nem uma reunião, nem uma justaposição, mas o nascimento de uma gagueira, o traçado de uma linha quebrada que parte sempre em adjacência, uma espécie de linha de fuga ativa e criadora? E... E... E...” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 17).

Sim. Por um lado, há no concretismo uma vontade explícita de se valer de um “controle racional”. Como artistas de vanguarda, já observava Mario Faustino (1977, p. 218) no final dos anos 50, os poetas concretos tiveram “o direito, e quiçá mesmo o dever, de serem extremistas, combativos, proselitistas, exclusivistas, etc.” Dentro dessa linha dura, criou-se uma escola de rígida disciplina de guerra (uma verdadeira vanguarda militar) regida pela ideia “mestra-inventora” do *paideuma* poundiano: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, s.d., p. 161).

O tempo que move a lógica do *paideuma*, tal como relido pelo concretismo, é, de muitos modos, um tempo de ordem e progresso. Sob a força de um rigor professoral, criou-se uma série de manifestos nos quais se planificavam diretrizes e metas para compreender os problemas essenciais da linguagem: formalismo que, de maneira linear e teleológica – vale dizer, aristotélica – decretava o fim do “ciclo histórico do verso”.

Por outro lado (um lado menos ocidental talvez...), mais do que buscar – através da chamada “evolução crítica de formas” – uma separação entre a “boa” e a “má” poesia (a invenção do “*make it new*” poundiano contra as espécies de diluições), a trajetória crítico-teórica do concretismo sempre buscou definir a natureza semiótica do discurso poético, ou seja, uma definição sógnica essencial do que é ou deixa de ser a poesia, como algo contra-ocidental. Poderíamos dizer que, em princípio, o discurso verbal/ocidental é sempre visto pelo concretismo como um signo de natureza autoritária: explicativo, argumentativo, teleológico, etc. Do outro lado, o discurso não verbal seria tomado como um princípio louvável de anarquia paratática.

[...] lógica vem da palavra ‘logos’ (que significa palavra, verbo, em grego). Toda lógica implica uma teleologia [...] Ou seja: toda lógica leva a alguma coisa chamada conclusão [...] É por isso que vivemos indagando: qual é o fim? qual o objetivo? o que você está querendo provar com isso? aonde você está pretendendo chegar? [...] Hipotaxe, portanto, implica

subordinação e hierarquia (“hierarchos”, em grego, quer dizer: “chefe sagrado”). Já a parataxe está envolvida com a coordenação e com a anarquia (que quer dizer: “sem chefia”) [...] (PIGNATARI, 1995, p. 162).

O concretismo, tanto em sua primeira hora, como em outros vários de seus momentos críticos, afirma então uma espécie de poesia do desnudamento, pois parte da palavra, mas quer livrar-se dela enquanto convenção ocidentalmente e hierarquicamente imposta pelo eixo sintagmático ‘montado em cima da predicação (sujeito, predicado, atributos) e da organização hipotática (por subordinação)’ (PIGNATARI, 1987, p. 15) que comanda o discurso verbal ordinário do ocidente.

Dentro de uma terminologia da semiótica peirceana, estudada e defendida por Pignatari desde os anos 60, diríamos que a poesia seria, desse modo, entendida como um processo de guerra do mundo dos ícones contra o mundo dos símbolos. Os ícones são os signos que estabelecem relações analógicas com o objeto (desenho, som) e os símbolos uma relação convencional de representação (as palavras por excelência). Toda a escalação do *paideuma* concretista (os “brancos” de Mallarmé, os caligramas de Apollinaire, a arquitetura de João Cabral, a poesia-minuto de Oswald de Andrade, etc.) busca atender a essa demanda de orientalização icônica do signo verbal – “O ícone é o oriente dos signos” (PIGNATARI, 1987, p. 162) – e a uma simultânea denúncia de sua “ilusão racional”:

...A razão reside numa certa ilusão lógica – a ilusão da contigüidade [...] Esta ilusão, ao que tudo indica, nasceu diretamente dos sistemas lingüísticos do Ocidente e adquiriu direito de cidade no seu sistema de escrita [...]

A mente ocidental tende para a contigüidade, porque mente ocidental é linguagem ocidental (código verbal) e a linguagem é baseada na contigüidade (PIGNATARI, 1987, p. 144).

Para romper com a contigüidade, a poesia concreta adota o “método ideogrâmico”, criado por Pound/Fenollosa, baseado na justaposição direta de elementos (analogia) em detrimento da lógica combinatória do sintagma. Além disso, passa a explorar a *verbivocovisualidade* da palavra ou a carregá-la de significados concretos como queria Pound: “[...] fanopéia, melopéia, logopéia [sic]. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito” (POUND, s.d., p. 41).

Mas trazendo, de modo violento, a linguagem para um primeiro plano, essa força antiocidental (antilogocêntrica) da poesia concreta não pode deixar de ser, mais uma vez, extremamente subserviente a uma ordem racional, na medida em que responde a um organismo clássico rígido (uma vontade de controle) que procura estabelecer lugares exatos – supostamente não subjetivos – e estáticos para a geografia da linguagem-pensamento: poesia é poesia, prosa é prosa e uma rosa é uma rosa... Negando radicalmente a lógica do sintagma ocidental e excluindo a multiplicidade (tudo aquilo que não está, ou não estaria, subordinado à unidade de um paradigma/*paideuma*, seus afluentes e subafluentes), volta-se sempre ao velho e conhecido mundo lingüístico (mundo espiritual-arborescente, dirão Deleuze e Guattari) da lógica binária da exclusão:

A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz. Até uma disciplina “avançada” como a Linguística retém como imagem de base esta árvore-raiz, que a liga à reflexão clássica [...] Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual (DELEUZE; Guattari, 1994, p. 13).

Esse movimento do concretismo de tentar romper com a lógica ocidental – através de uma definição referencial de literatura que, por paradoxo, expõe em seu processo justamente uma operação lógico-dualista – está muito próximo da ideia de “função poética da linguagem” formulada por Roman Jakobson em seu clássico “Linguística e poética”. Não por acaso, Jakobson é frequentador assíduo dos textos críticos dos concretistas.

A ideia de função poética é um dos frutos do empenho formalista jakobsoniano para tentar uma aproximação entre “ciência linguística” e poética. Essa aproximação tem o objetivo de postular princípios mais rigorosos para a investigação literária e, nesse sentido, formular uma separação drástica entre dois universos, o da “crítica literária” e o dos “estudos literários”:

Infelizmente, a confusão terminológica de “estudos literários” com “crítica” induz o estudioso de literatura a substituir a descrição dos valores intrínsecos de uma obra literária por um veredito subjetivo, censório. A designação de “crítico literário” aplicada a um investigador de literatura é tão errônea quanto o seria a de “crítico gramatical” (ou léxico)” aplicada a um linguista (JAKOBSON, 1971, p. 120-121).

No trecho acima, podemos observar alguns dos pressupostos epistemológicos mais essenciais de uma definição referencial de literatura: a crença na existência de “valores intrínsecos” em uma obra literária, donde resulta a ideia de estabilidade e de autonomia do objeto literário e o entendimento de que seja realmente possível para o “sujeito” – no caso o “estudioso literário” – investigar de maneira objetiva o texto literário que, nesses termos, existiria por si só, como um dado autônomo.

Essa dicotomia sujeito/objeto será a base da construção do modelo de comunicação verbal proposto por Jakobson no estudo em questão – no qual está inserida a noção de função poética da linguagem, bem como a formulação das demais funções da linguagem. Jakobson estabelece que o fenômeno da comunicação verbal envolve, de forma “inalienável”, seis “fatores” assim esquematizados:

O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação [...] (JAKOBSON, 1971, p. 125).

Observem que o entendimento jakobsoniano de comunicação verbal considera a “mensagem” como algo equipolente em relação a fatores como o emissor, o receptor, o código, etc., ao invés de tratá-la como uma variação circunstancial própria da interação entre o “leitor” e o “texto”, o “ouvinte” e o “falante”, etc. Com isso, pressupõe-se claramente uma autonomia da “mensagem” ou, em outras palavras, acredita-se que o texto (falado ou escrito) contenha uma mensagem que lhe é inerente, cabendo ao destinatário apenas “decodificá-la”. Assim, podemos afirmar: dentro da perspectiva dicotômica de Jakobson, a mensagem (objeto-texto) já possui a totalidade de sua existência garantida, mesmo antes de estar em contato com o sujeito-leitor/ouvinte.

As funções da linguagem serão então definidas por Jakobson de acordo com a ênfase que determinada mensagem dá a cada um dos seis fatores participantes do fenômeno da comunicação. Desse modo, a função poética seria aquela responsável por focar a própria mensagem, pois promoveria o caráter palpável dos signos, chamando a atenção para a textura de significantes da linguagem (jogo de ritmos, aliterações, eufonias, etc.) e criando uma espécie de “mensagem da mensagem” – constituída em finalidade de si mesma – através da qual sua existência passa a ser independente de uma realidade extralinguística.

Essa autonomia da linguagem poética é passível, segundo Jakobson, de ser reconhecida empiricamente. Para tanto, o linguista nos lembra a existência de dois modos básicos de organizar o comportamento verbal, a seleção (processada no eixo paradigmático) e a combinação (processada no eixo sintagmático). Seria próprio da função poética realizar uma projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, tornando-se, por conta disso, um discurso extraordinário:

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma sequência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; [...] pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos. [...] A medida de sequências é um recurso que, fora da função poética, não encontra aplicação na linguagem [...] (JAKOBSON, 1971, p. 130-131).

A função poética, bem entendido, não deve ser confundida com o que é convencionalmente chamado de poesia e/ou poema. Jakobson tenta eliminar tudo o que é extralinguístico – seja a intenção do autor ou as possibilidades de leitura – em nome de uma atenção voltada para o texto enquanto tal. Assim, em um texto considerado não poético podemos perfeitamente encontrar o “critério linguístico empírico da função poética”. É o que corre segundo Jakobson, com o *slogan* político *I like Ike* que contém uma paranomásia, ou seja, nele o princípio da equivalência está projetado sobre o eixo da combinação sintagmática.

A sobreposição do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático se aproxima do princípio da poesia concreta para definir – de modo não menos pretensamente objetivo e exato do que o procedimento científico de Jakobson – a essência da poesia: “a poesia difere da prosa, pelas cores concretas de sua dicção” – dizia Haroldo de Campos citando Pound/Fenollosa em sua apresentação dos *Cantares*, intitulada “*pound paideuma*” (In: POUND, 1993, p. 146)..

Podemos encontrar essa definição ampla – que coloca a carne das palavra em evidência – em muitos outros textos críticos e/ou poéticos da poesia moderna (lembremo-nos, por exemplo, de Drummond em seus momentos de “luta com as palavras”). Mas nos interessa ressaltar que, através da poesia concreta, ela será radicalizada, na medida em que a *verbivocovisualidade* concretista, movida pela força do *make it new* (a ânsia por colocar a poesia em sintonia com a ciência avançada), é desejada como um fim em si mesma, como uma máquina de linguagem que deve ser operada sem emoções, ou sem a “vontade de expressar” como queria Pignatari em seu “Construir e Expressar”:

[...] a vontade de *construir* superou a vontade de *expressar*. O poema, impessoal, passa a ter deliberada função coletiva [...] Um operário que trabalha uma peça ao torno não escreve nela o seu nome ou a sua revolta. [...] aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos racionalmente planejados e produzidos. Problemas pessoais, resolvam-nos na vida prática ou confiem-nos à literatura especializada [...] O operário ama sua máquina – enquanto intelectuais caridosos ficam a clamar contra ela e contra a mecanização do homem [...] (CAMPOS, 1975, p. 127).

Até agora não fizemos outra coisa senão desdobramos e endossamos a equivalência mítica poesia concreta = cerebralismo. Mas talvez tenha sido preciso todo esse recuo para iniciarmos um outro movimento: perceber toda essa virtuosa máquina de controle e rigor saindo dos trilhos. Uma máquina descontrolada. Esse descaminho pode ser traçado pela própria declaração de amor do operário à sua máquina de controle (sua autoridade). E se é verdade que o amor mata, também não deve ser menos verdade que ele é capaz de trair a si mesmo. Se não, vejamos.

Era uma vez o grupo *noigandres* que amava Ezra Pound que amava uma “pedagogia pragmática” e detestava “a desconversa im/expressionista”. E era preciso “repetir para aprender”, como gostava de dizer Mario Faustino, amigo do grupo *noigandres* que também amava Pound. E os discípulos então repetiam as palavras do mestre: “O mau crítico se identifica facilmente quando começa a discutir o poeta e não o poema.” (In: POUND, s.d., p. 9). Mas em um dia de novembro de 1972, coisas da vida, Pound morreu. Ou melhor dizendo, “O poeta calara” (CAMPOS, 1993, p. 251). Mas foi o poeta ou o homem Pound que “calara”? Ou será que temos a permissão – uma permissão concreta – para confundirmos o homem e o poeta. Na ocasião, o *noigandres* Haroldo de Campos tomara conhecimento do silêncio do poeta no avião que o levava de Lisboa ao Porto “[...] no início de uma ‘peregrinação’ pessoal a Santiago de Compostela (uma tradição medieval; Cavalcanti, 1292?) [...]” (CAMPOS, 1993, p. 251).

Em outra ocasião, segue para Veneza. Mais precisamente, para o *Cemitero Comunale*. Estando “praticamente só na manhã fria, lúcida” (CAMPOS, 1993, p. 251), encontra uma vendedora de flores e compra um ramo ainda molhado. Escreve em um cartão (assinado Haroldo, Augusto, Décio): “To Ezra Pound, il miglior fabbro, from NOIGANDRES”. Em seguida, deixa “as flores e o cartão na relva, à beira-mármore [...]” (CAMPOS, 1993, p. 251) e abandona a cena investido de silêncio: “Tudo silêncio na manhã, que visto como um invólucro” (CAMPOS, 1993, p. 251). Faltou uma boa foto. No entanto, alguns anos depois, ao cumprir a parte que lhe cabia nesse ritual, Augusto a realizou com maestria.

O poeta contempla o túmulo do mestre:

*REVEZEZA, 1976*

Em fevereiro de 1976, a minha vez em Veneza. Eu e Lygia e Roland cumprimos o rito: de *vaporetto*, o *circolare*, ao cemitério, ilha de San Michele, para ver EP. Haroldo, quando lá estivera, em outro inverno, não conseguira uma boa foto do túmulo. Agora, uma luz diáfana varava o frio, transluzia tudo [...]. Na ilha, numa primeira visita eu estava sem filme. No último dia, à última hora, de manhã, antes de partir, resolvemos voltar até lá. Comprei os cravos brancos, reflorescendo a homenagem noigandres. Uma seta indicava o caminho: EZRA POUND. Ali estava o túmulo raso, só o nome no mármore, *dove sta memora*, entre flores meio murchas. Deposito os cravos. Uma réstea (*sic*) de luz cai. Bato a chapa [...]  
(CAMPOS, 1993, p. 251).

Sim, o poeta ama sua máquina, mesmo calada. Mas será que ela está mesmo calada? Não seria mais apropriado afirmar que ela está falando sem o seu suposto controle rígido? Uma grande vontade de construir expressivamente emocionada? Afinal, onde é que podemos encontrar – nesse amor – a tão propagada “maneira de agir do cientista” (POUND, 1991, p. 13) que combate (controla) a “emoção”, o “mito”, o “mistério”, o “símbolo”?

Através do método ideogrâmico, os poetas concretos aprenderam a rechaçar a tradição dos ornamentos e dos excessos líricos. Mas a autoridade do mestre, ou melhor, de sua alma abstrata merece uma exceção. Se Augusto encontrou apenas “um túmulo raso” e o “nome no mármore entre flores meio murchas”, ele não deixou por menos. A contemplação merecia enfeite: “luz diáfana” em um ambiente no qual “transluzia tudo”, “cravos brancos, reflorescendo a homenagem *noigandres*” e, por fim, “Uma réstea (*sic*) de luz cai”. Tudo pronto para bater a chapa: *la vie en close* de um único homem-poeta-nome-mármore-cadáver. Isso é o que podemos, religiosamente, chamar de verdadeira morte concreta do autor?

Claro que estamos traçando uma caricatura. Mas não há caricatura que deixe de lado os detalhes a serem considerados e ampliados do retrato. A caricatura traça as potencialidades de humor de possíveis realidades e/ou de suas verossimilhanças. Um humor interessado, é verdade. Necessidade de afirmar – de modo propositalmente vulgar: os concretistas também amam de paixão. Expressando a aura de uma gravidade sentimental, o discurso cerebral escorrega, cede à tentação e trai o compromisso com sua suposta “castração voluntária”, como queria Antônio Houaiss (1976, p. 249) em sua crítica precoce de 1957. Mas trair, nesse caso e em muitos outros, os compromissos



com a própria casa é antes positivo do que negativo. Sinal de saúde, movimento que atravessa o dogmatismo e abre uma janela no paredão concreto da instituição.

Tinha razão Augusto de Campos (ou seria emoção?), quando em Sonoterapia, reclamava das acusações de que a poesia concreta era fria e desumana. Aliás, se o fosse, não poderia ser tão empenhada em reunir os amigos, fossem eles mortos ou vivos. Assim como Mario Faustino, os concretos não se conformavam com a ideia de que Pound não amasse Mallarmé. Coisas da vida...: “por que motivo Pound pretenderia ignorar Mallarmé?” (FAUSTINO, 1977, p. 131). O mesmo ocorre em relação à desconfiança de uma não relação biográfica entre Joyce e Mallarmé, conforme podemos perceber em um dos textos que compõe o *Panorama do Finnegans Wake*, edição preparada pelos irmãos Campos junto à coleção Signos da editora Perspectiva:

A dificuldade está em que não há, biograficamente, prova direta, precisa que Joyce tenha lido o poema de Mallarmé. [...]

Verdade é que, como acentua Hayman, convivendo num círculo de amizades literárias no qual se destacavam Pound, Eliot, Windham Lewis, Richard Aldington, e ainda franceses como Valery Larêst, Edouard Dujardin, Philippe Soupault ou Léon-Paul Fargue – este, discípulo de Mallarmé – seria praticamente impossível a Joyce ignorar por muito tempo a existência de *Un Coup des Dés* (CAMPOS, 1971, p.118).

O curioso é que todas essas testemunhas biográficas – portanto toda essa personalização crítico-poética – são evocadas justamente para enaltecer uma “despersonalização do artista” e um fluxo de marcações estilísticas que, afinal, seriam os grandes responsáveis por concretizar o elo “*paideumático*” entre Mallarmé e Joyce. Elo que, segundo Augusto, teria sido percebido pelo “olho clínico” de Hayman:

A influência de Mallarmé sobre Joyce é estudada por D. Hayman sob dois aspectos fundamentais, a que denomina: 1) a estilística da sugestão; 2) os elementos mallarmianos na obra de Joyce. [...]

*Ulysses* e *Finnegans Wake* são examinados à luz das teorias mallarmianas do “sugirir”. Pontos de contactos estilísticos: o conceito de “despersonalização do artista”, os processos de composição como os jogos de palavras, a “desordem” sintática, a associação de ideias, etc. (CAMPOS, 1971, p. 118).

Nossa intenção aqui, ao traçar nossas caricaturas, não é atirar mais uma pedra no concreto e engrossar o coro dos contentes – ou descontentes, conforme o caso –, reunido por Augusto de Campos em sua galeria “*The gentle art of making enemy*” (CAMPOS, 1989, p. 182). Estamos, possivelmente, precisando (detalhando) e removendo aquilo que na tradição concretista é tomado e ofertado como um centro: o cérebro inflamado que tanto nos incomoda. Até porque, seria falacioso não afirmarmos que – fora dos trilhos e por outras margens – já tiramos proveito e nos deliciamos com a sabedoria de muitos fragmentos dessa história: transcrições, poemas e manifestações (anti)



críticas “de amor e de amador” (CAMPOS, 1986, p. 10). Na mesma direção, é necessário reconhecer que muitos fragmentos ácidos e autoritários do professor Ezra Pound, movidos por um humor negro, podem adquirir nobre saúde se ditos em voz alta pelos corredores que legitimam a nossa “boa educação”. “Nada mais eficaz para a maioria dos males de nossa cultura provinciana que uma boa dose de remédio poundiano, purgativo e estimulante” (FAUSTINO, 1977, p. 141) – afirmava Mario Faustino sobre as pílulas concentradas do mestre:

O julgamento estúpido ou provinciano sobre arte se baseia na crença de que a grande arte deve assemelhar-se a que lhe foi ensinado respeitar. [...]

A educação que não se apóia na vida e nos problemas mais vitais e imediatos de sua época não é educação; é apenas sufocação e sabotagem [...] (POUND, sd, p.76).

Os professores não falham nunca por ignorância.

Isto é sabido por experiência profissional.

Os professores falham quando não conseguem “manobrar a classe”.

A verdadeira educação deve limitar-se, exclusivamente, aos homens que INSISTEM em conhecer, o resto é pastoreio de ovelhas (POUND, s.d., p. 76).

Tomamos contato com os textos críticos de Pound em 1995, época em que, na graduação em Letras da UFJF, realizávamos um trabalho de “iniciação científica” (PIBIC/CNPq) com a poesia de Mario Faustino sob orientação da professora Terezinha Scher Pereira. Nosso interesse por Pound, nessa época, embora não se restringisse ao “puramente acadêmico”, era movido, inicialmente, apenas pela vontade de melhor conhecer o fluxo formador da prática crítico-poética, tanto de Mario Faustino quanto dos concretos.

No entanto, nosso interesse se ampliou, co-movidos que fomos pela dicção poundiana: seus movimentos e não as suas anunciadas finalidades. A um interesse didático, acrescentou-se um prazer de leitura, proporcionado, sem dúvida, pelo que de mais descontrolado podíamos imaginar nas “intenções” daquele autor: “O esbravejar de Pound, seu taquipsiquismo, sua esfuziante energia beirando a neurose” (FAUSTINO, 147, p. 141) – diagnosticava Faustino na periferia de seus interesses. Independentemente da precisão de qualquer diagnóstico, anotemos que o “desejo de matar” poundiano, por exemplo, é algo muito mais divertido e apaixonante do que a grande maioria dos textos que podemos encontrar na boca dos personagens “perversos” de Hollywood:

“Os artistas são as antenas da raça”. [...] os escritores de uma nação são os voltímetros e os manômetros da vida intelectual dessa nação. [...] quando falseiam seus registros, é incomensurável os danos que causam [...]

Por esse motivo, eu pessoalmente não me consideraria culpado de assassinato se, por um milagre qualquer, viesse a ter o prazer de assassinar Canby ou o editor do *Atlantic Monthly* e seus êmulos, ou de ordenar a morte por atacado e/ou a deportação de um grande número de homens afáveis, cortesões e moderados, todos eles perfeita e comodamente convencidos da própria respeitabilidade, incapazes, todos de qualquer prurido de consciência por causa

de alguma forma de covardia mental ou falsificação de informes.  
Os criminosos não têm interesses intelectuais.  
(POUND, s.d., p. 77).

Pound fascista? Talvez. Mas ao lado disso e apesar disso, Pound amável (passível de ser amado), emocionado e, principalmente, romântico. O que é a missão do artista como “antena da raça” senão um vaticínio romântico?

Se os olhos perversamente clínicos da crítica consideram a poesia marginal neo-romântica – e a poesia marginal nunca expressou querer matar ninguém (tirando o fato de que foi acusada, sem argumentos muito convincentes, de ter assassinado Mallarmé) –, por que não podemos relacionar o “desejo assassino” do virtuoso construtor Pound (pai do sofisticado “imagismo”) a uma expressão romântica? Estamos falando, evidentemente, de um romantismo negro. Pound encantador: um médico-monstro criterioso – “[...] pela maneira injusta e pragmática como sempre agiu [...]” (FAUSTINO, 147, p. 141).

Continuemos nossa travessia suplementar, “gaguejando” um outro atalho desse mesmo descaminho:

No caso da poesia marginal, seu neo-romantismo poderia ser explicado por um anacronismo manifesto: resgatar os tais “nexos qualitativos de convívio” entre obra, autor e público que a estrutura do mercado capitalista, própria da modernidade, havia destruído – o que resultava num desejo de restituir a aura do livro e de suas circunstâncias políticas, ou seja, um desejo de garantir a autenticidade da assinatura autoral que era legitimada pela presença do corpo físico do autor no processo de distribuição do livro.

Essa tentativa de resgatar a aura pode ser relacionada a um desejo de “intercambiar experiências”, algo que, de acordo com as formulações de Benjamin em “O narrador” (ensaio de 1936), teria desaparecido no horizonte da vida moderna. Como nos esclarece Katia Muricy (1999, p. 188), para Benjamin

Esta perda da experiência comunicável acarreta o divórcio entre os interesses do homem e os de sua vida coletiva. A realidade histórica desse fenômeno encarna-se na figura do burguês citadino, dotado de uma privacidade, de uma cultivada e solitária interioridade [...] O declínio da experiência equivale ao processo de perda da *aura*, entendida como conteúdo da experiência da obra de arte. A noção de aura unifica certas características essenciais da obra de arte tradicional, destruídas pelo advento dos meios técnicos de reprodução.

Mas o anacronismo da resistência marginal a uma desumanização do mercado é distinto, em muitos aspectos, do romantismo do século XIX. Claro que não podemos falar em um romantismo apenas, senão em romantismos. “Não vou definir esse termo. Para tanto seria preciso perder todo o senso de rigor”, afirmava Valéry (1999, p. 22) ao “situar” Baudelaire. De qualquer forma, seguindo o monstro de seus estereótipos (leia-se: seus interesses dominantes), pode-se dizer que há no

romantismo, como aponta Antonio Candido, uma ambiguidade constante: frustração (isolamento, mal-estar) e glória (transcendência, imaginação superior):

[...] a arte se afigura ao espírito romântico uma limitação da expressão, de toda a inexprimível grandeza que o artista pressente no mundo e nele próprio; é um termo secundário relativamente ao drama do artista que tenta em vão encontrar a forma. Deste conflito surge nele, ao lado da frustração, um sentimento de glória; a sua condição lhe parece suprema exatamente porque o seu *eu* transcende o instrumento imperfeito com que busca aproximar-se do mistério [...]  
(CANDIDO, 1971, p. 24).

No romantismo, formula-se que o “eu” do artista é maior que sua arte, permanecendo esse “eu” sempre inacessível, daí a sua superioridade (sua transcendência) em relação ao público. O poeta é movido por um ideal de grandeza, de missão em relação à humanidade. Estando isolado da vida ordinária e “[...] em batalha sem fim contra o superficial [...]” (BLOOM, 1993, p. 139). O poeta, para os românticos, é aquele que, tendo um poder legislador e ordenador sobre a alma humana, é capaz de revelar ao homem uma essência universal invisível e oculta, tal como podemos observar, por exemplo, na “Defesa da poesia” de Shelley (1877, p. 222-223):

[...] um poeta [...] não só contempla intensamente o presente como tal e descobre as leis segundo as quais se devem ordenar as coisas presentes, mas também o futuro no presente, e seus pensamentos são os frutos da flor e seus últimos frutos. [...] Um poeta participa do eterno, do infinito e do uno. Não existem, com relação às suas concepções, tempo, lugar e número. [...] poesia, num sentido mais estrito, é o que exprime aquelas combinações de linguagem [...] criadas por aquela faculdade imperial cujo trono se oculta na natureza invisível [...]

Na medida em que pretendem recusar o cotidiano banal e captar a essência da alma humana, os românticos tendem a criar, sobre o leitor, um efeito de distanciamento entre a experiência do corpo prosaico do escritor e a imaginação literária. É esse efeito de distanciamento que se abateu, por exemplo, sobre Mário de Andrade ao acusar, em “Amor e Medo”, os poetas românticos brasileiros (principalmente Álvares de Azevedo) de “fingirem” “formidável experiência de vida” (ANDRADE, 1974, p. 200). Poderíamos questionar – mas não é o nosso propósito no momento – esse efeito quando nos deparamos com algumas atitudes “profanadoras” do romantismo, entre as quais certamente se destacam, no caso brasileiro, os chamados poemas erótico-cômicos de Bernardo Guimarães (estamos nos referindo a “Elixir do pajé” e “Origem do mênstruo”), recheados de “caralho”, “pentelheira”, “trazeiro sórdido”, “vermelho cabeçalho”, “cabaço”, “surradas conas”, “punhetas”, “cu”, “porra”, “tesão”, “peidos”, etc. (GUIMARÃES, 1988).

Na poesia marginal, o que fala é um corpo desmitificado, um corpo presente, acessível às sensações do cotidiano circunstancial do leitor. É o caso do poema “Diário de bagos”, de Charles, publicado em *26 poetas hoje*:

quando você se abaixa para pegar um disco  
com seu vestido curtinho  
delicioso  
aparece a calcinha no rego moreno da bunda  
curto muito  
meu olhar derrete de prazer  
não há como enganar a evidência  
desculpe o volume do lado esquerdo da calça sem cueca  
com tesão não se trinca  
antes todos entendessem e se deliciassem de corpo  
e cama

obs: meu pau esquecidamente duro  
cai no amolecimento

(In: HOLLANDA, 1998, p. 184).

Mas esse “corpo presente” dos marginais nada tem a ver com

[...] esta especie de identificación directa e inmediata del yo único del lector con el yo único del creador a la que alude la visión romántica de la “lectura viva”, entendida, particularmente en Heder, como una espécie de intuición advinatoria del alma del autor [...] (BOURDIEU, 1995, p. 443).

Os leitores românticos procuravam um rosto para um autor, um rosto que fosse capaz de representar os sofrimentos da sua alma: “[...] são vários os poetas a morrerem cedo por razões corpóreo-afetivas” (SANTOS, 1999, p. 20). Na poesia marginal, a expressão é legitimada por uma identidade muito mais grupal do que individual:

O poema se desnuda de seus valores intrínsecos[...] não é mais um objeto singular, singular é o mapeamento de seu percurso entre os imprevisíveis leitores [...] Dar significado a um poema, ainda que passageiramente, é torná-lo seu, indiciador de uma resposta cultural efêmera/definitiva sobre a identidade do indivíduo que o lê e do grupo que – pelo mão a mão dos textos e do baseado, pelo boca a boca da conversa e pelo corpo a corpo das transas amorosas – passa assim a existir (SANTIAGO, 1998, p. 14).

Há, na poesia marginal, um desejo de transformar a poesia em parte integrante da vida cotidiana e viver com o leitor e não para o leitor. Dentro dessa perspectiva, qualquer um pode ser “o poeta” e o “gênio romântico” passa a ser “uma longa besteira”:

na festinha xic paparica-se o artista  
na rua o escracho é total  
a sabedoria tá mais na rua que  
nos livros em geral  
(essa é batida mas batendo é que faz render)

bom é falar bobage e jogar pelada  
 um exercício contra a genialidade  
 os mestres da vanguarda vem de complicar  
 a gente vem de viver/brincar e anotar  
 chegou a hora  
 nem que seja pra agitar a água  
 mexer a sujeira que descansa ha tanto tempo  
 no fundo do co(r)po  
 palavra de poeta no papel jornal<sup>14</sup>

O poema acima, de Charles, aparece estampado com uma caligrafia tortuosa e suja do próprio poeta na segunda página do *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976), órgão “oficial” do grupo *Nuvem Cigana*. Sem dúvida, ele marca o desejo da poesia marginal de recuperar a aura dos nexos de convivência do leitor com o poeta, que, nesse caso, expõe sua caligrafia suja ao contato direto (público e não privado) com o leitor (ver reprodução na página seguinte).

Ao mesmo tempo, ao movimentar a sujeira acomodada “por tanto tempo no fundo do co(r)po” – através dos erros programados de ortografia e da própria caligrafia escrachada – esse poema está sendo profundamente dessacalizador e crítico do mito do “bom acabamento” artístico que, normalmente, deve ser contemplado em sua perfeição e beleza. Nesse sentido, ele não está sendo, também, movido por um desejo de corroer a aura da concepção poética e artística tradicional? Mais ainda: não seria essa crítica explícita e escrachada aos mestres da vanguarda uma atitude profundamente moderna e construtora?

Parafraseando o que já estamos cansados de saber, lembremo-nos sucintamente, por necessidade (des)articuladora, que, segundo Benjamin, a aura da arte tradicional (leia-se pré-moderna) foi posta em xeque com o desenvolvimento dos meios de reprodução próprios da civilização industrial: técnicas de impressão, fotografia e, principalmente, o cinema. Quando se produz um filme, já se pensa em sua distribuição e difusão em escala massiva, sendo então a reprodução e não a autenticidade aurática, o próprio fundamento da arte cinematográfica. O ensaísta alemão nos lembra ainda que o espectador, diante de um filme, não tem uma experiência contemplativa, mas uma experiência de choque, causada pela velocidade com que as imagens passam por seus olhos. A dessacralização da poesia e da arte moderna seria então movida pela busca desse efeito de choque anticontemplativo (destituído de aura), o que podia ser alcançado através do “escândalo” iconoclasta e paródico, tal como ocorre, por exemplo, naquele famoso “ready-made” de Duchamp, no qual se vê a Mona Lisa de bigodes.

Após essa pequena paráfrase, comparemos: não é a sujeira do poema de Charles – levando em conta também o seu trabalho gráfico – muito mais dessacralizadora, anti-contemplativa e despersonalizante do que aquela foto do “silêncio” de Ezra Pound produzida por Augusto de Campos em 1976? Parêntesis: 1976 é o ano de lançamento da antologia *26 poetas hoje*.

<sup>14</sup> *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976.

Perguntinhas bestas, mas inevitáveis: Quem é mais neo-romântico? A poesia concreta, com sua paixão mortal e contemplativa pelo *paideuma*? Ou seria a poesia marginal com sua vontade de, malandramente, jogar a sujeira do corpo no ventilador da biblioteca?

Em 1984, Paulo Leminski, aluno da escola concretista desde o início dos anos 60, nos oferece a possibilidade de um pacto de leitura heterodoxo com a poesia concreta:

Poucas coisas já me deram tanta *emoção* quanto a palavra “*vanguarda*”.  
 Como artista, durante anos, vi nela a epítome da arte, quase o sinônimo redondo de poesia. O que não era “*vanguarda*”, pra mim, a bem dizer, mal e mal existia.  
 “*Vanguarda*”, pra mim, poeta, claro, era tudo aquilo, práticas, teorias, derivado da explosão da *poesia concreta paulista*, em meados dos anos 50, e vanguardas subsequentes. Não imaginem que eu gostava era do lado racionalista daquela tendência. Que me perdoem os renê descartes e os le corbusier mas *o que eu sempre gostei na coisa concreta foi a loucura que aquilo representa*, a ampliação dos espaços da imaginação e das possibilidades de novo dizer, de *novo sentir*, de novo e *mais expressar*. [...]  
 O que não dá mais pra aguentar são essas argumentações do tipo:  
 “No marasmo asmático reinante, é necessário *separar o passo adiante do passo ao lado*”.  
 E eu pergunto: *Quem vai fazer isso? O general Newton Cruz?* Desculpe, Menezes. Você é inteligente pacas. Mas sai dessa vida. Isso é infantilismo de vanguarda. Ninguém mais acredita. Nem mesmo Décio. Nem Augusto de Campos. Nem Haroldo.  
*Isso é a projeção da ideia mecânica de “progresso” [...]*  
 (LEMINSKI, 1999, p. 24-25, (grifos nossos).

Há alunos e alunos. Muitas maneiras de olhar para a tradição vanguardista. Política: Leminski – um mestre – nos ensina que, nem sempre, é preciso abandonar a escola para curtir a vida. Leminski: um aluno que brilha com maestria porque não deixa os mestres falando sozinhos. Esse ladrão de rua que sabia latim. Coberto de razão e coração, um apaixonado e lúcido trapaceiro que rasurou o plano-piloto com seu plano-pirata: “[...] penso que o plano piloto virou plano pirata [...]” (LEMINSKI, 1999, p. 36) – escrevia a Bonvicino em 1976.

O comodismo de grande parte da nossa meticulosa crítica literária – interessada em respeitar a “boa arte” ou a refletir uma “sociologia da pobreza” (“sociedade ruim, poesia pior”) – não percebe na poesia marginal senão o seu suposto ego todo poderoso. Mas nós podemos – a partir da lição de Leminski – realizar um outro movimento: na mesma medida em que é possível perceber o que há de emocionante na vanguarda dita “cerebral”, é possível sacar aquilo que, na poesia marginal, é crítico e construtivo em relação à tradição moderna e vanguardista.

Sim, é verdade que havia, não só na poesia marginal, mas no desbunde contracultural dos anos 70 como um todo, uma vontade de descompromisso total, de desleixo, ignorância, sujeira, descuido ou mesmo um compromisso em afirmar os tais “impulsos cegos da paixão”, como queria Cacaso em relação a Charles. Mas apesar disso, ou justamente por isso e com isso, também havia a construção de saídas. Engenharias para driblar aparatos repressivos. Vejamos um depoimento do

poeta marginal Bernardo Vilhena dado à revista *Escrita* e posteriormente citada por Glauco Matoso em *O que é poesia marginal*:

No momento em que você está diante do papel, jogando com as palavras, não importa a forma, seja concreta, praxis, processo, abscesso, retrocesso, caguei, qualquer forma de poesia, o que importa é o prazer que você tem de estar brincando com aquela forma. (*In*: MATOSO, 1981, p. 38).

Essa fala de Bernardo Vilhena afirma o “bom esquecimento”. Esquecimento entendido, não como perda da memória, não como algo passivo e inerte, mas como um sair do vício obediente da história. Esquecer, como nos ensina Nietzsche (2001, p. 47), não é uma simples “força inercial, [...] mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido [...] um pouco de tabula rasa da consciência, para que novamente haja lugar para o novo [...]”. A vontade de liberar o prazer – de não fixá-lo em uma escola – não se concretiza por gestos de ignorância. Esquecer não é ignorar, mas criar, desarticular o já sabido. Criar com o rótulo mesmo um rótulo outro. Roubar o que ele tem de mais vivo, conforme depoimento de Chacal:

Eu fiz poesia concreta, faço e farei. Agora a posição dos concretos é que eu discuto profundamente. Acho que você pode fazer poesia concreta assim como uma coisa absolutamente fácil, não precisa você chegar a ter três leituras e fazer todo um conceitual em cima [...] (*In*: MATOSO, 1981, p. 37).

Herança antropofágica: trapacear e comer o inimigo que se respeita. Selecionar o que ele tem de mais forte. Se os marginais rejeitavam o lado “repressivo” e “castrador” da erudição livresca e do culturalismo concretista, essa rejeição não representava uma negação total de um possível “procedimento concreto” de fazer poesia. “É proibido pisar na grama / o jeito é deitar e rolar” (CHACAL, 1993, p. 90).

Deitando e rolando, o poeta, malandramente, subverte a norma, sem no entanto cair no discurso “sério” e “perigoso” da pura negação. O que movia a política e a estética da poesia marginal era uma vontade de ganhar vida pelas brechas dos poderes e muito menos um bater de frente com eles. Nesse sentido, a questão de Deleuze, era também a questão dessa poesia: “A questão é justamente como fazer o movimento, como perfurar a parede para não dar mais cabeçadas [...]” (DELEUZE, 2000, p. 172.). Ou ainda, como driblar o que nos impede de continuar na festa:

vai ter uma festa  
que eu vou dançar

até o sapato pedir pra parar  
aí eu paro, tiro o sapato

e danço o resto da vida.131

Pensando nessa relação da poesia marginal com o “poder”, Wilberth Salgueiro, comentando a “molecagem” e o “chiste” dos poemas marginais, observou, através de um trocadilho, que, no contexto dos anos de chumbo, configurado pelo poder imposto pela ditadura militar, “[...] fazer poesia com pitadas de humor demonstrou-se uma bela arma contra as bélicas armadilhas [...]” (SALGUEIRO, 1998, p. 95).

Essa sacada de Wilberth – aparentemente simples – nos vale ouro. Em terra de cego, quem tem um olho é rei. Normalmente o que a crítica faz é associar a suposta espontaneidade absolutamente ingênua da poesia marginal ao autoritarismo da ditadura militar, tal como vimos na crítica de Benedito Nunes e tal como podemos sentir na crítica mais recente de lumna Simon, “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. Célia Pedrosa chama a atenção para o fato de que, nesse ensaio, lumna consegue enxergar no “neo-romantismo” da poesia marginal uma crítica explícita à “ideologia modernizadora”. Antes, em “Sociedade ruim, poesia pior”, esse mesmo neo-romantismo era visto como um “hedonismo inócuo” (PEDROSA, 2001, p. 9). No entanto, o pressuposto da autora (no que se refere à dicotomia expressão/construção) nada mudou. A poesia marginal – com seu eu “ingênuo” e “minimizado” pelo próprio “desespero inocente” – é convidada à mesa – na qual antes esteve proibida de sentar-se por não conter “valor literário” – para dar seu testemunho sobre as “tirantias da intimidade” (a famosa expressão de Sennet retomada por lumna): “E a mitologia da liberação expressiva dos poetas marginais não estaria ainda viva para dar o seu depoimento sobre as tirantias da intimidade e a minimização do eu?”<sup>15</sup>

Grande parte da poesia marginal – pelo menos sua parcela mais visada por uma crítica reducionista – consistiu uma prática de risco em relação à tradição literária. Risco de não provocar. Risco de não ter o berro de sua rua ouvido pela oficialidade da escola. Mas, pelo visto, o tiro não saiu pela culatra. Foi a crítica (uma certa crítica) que – fora da festa – dançou. Uma certa crítica que comprou – sem malandragem – a pose malandra e, diante dela, congelou-se, adoeceu em nome de fantasmas que, às vezes, podem atender pelo nome de “ego todo poderoso” ou “tirantias da intimidade”.

Um dos grandes males que percorre as instituições de ensino da nossa tradição ocidental (e nós não estamos, aqui, completamente livres desse mal, embora estejamos lutando para traí-lo e/ou trapaceá-lo) é uma constante legitimação do saber como um objeto intocável. Um ideal que somente um trabalho muito especializado – um trabalho de monge enclausurado (isolado e rezando em nome do “verdadeiro” saber superior) – poderia dele se aproximar. Um saber-tabu sem sabor de saber.

No caso da crítica de poesia, bem como da crítica cultural em geral, esse processo ocorre quando – de antemão (ou seria anti qualquer mão?) – a poesia é validada pelo que ela possa ter de “difícil”. Trata-se de uma mistificação culturalista da cultura. A poesia concreta, por exemplo, quando lida pelo viés exclusivo da “erudição” e do “cerebralismo”, torna-se uma anomalia do “difícil” tipicamente culturalista. Mas a poesia não precisa ser fácil nem difícil, se a compreendermos como

<sup>15</sup> SIMON, lumna. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. In: <http://www.ciberkiosk.pt>, p. 5. Acesso em: 04 de abril de 2002.



uma “travessia” nossa, “singular” e “anônima” (SANTIAGO, 1959, p. 84), como deseja Silviano. Ou aceitamos o desafio da viagem, ou abandonamos o barco.

A poesia marginal pode ser simples. E isso não significa, necessariamente, descuido, mas todo um trabalho político para subverter os sentidos comuns de “fácil” e “difícil”. Leminski:

Tenho um horror pop a qualquer palavra que obrigue o leitor normal a ir ao dicionário. O resultado deve ser raro, os ingredientes têm que ser simples. Tem um difícil que é fácil. E um fácil que é muito difícil. Prefiro este.  
(LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 194).

Quando Leminski fala de seu horror *pop* ao dicionário, ele não está falando realisticamente. Ele não está falando, por exemplo, “hei, leitores, joguem seus dicionários fora!” Ele está fazendo uma crítica ao “homem letrado” (seja leitor ou escritor) que não cria, porque, antes da possibilidade do risco, ele foge para a biblioteca e consulta o manual literário. Assim, o manual (o tabu) é quem sempre acaba falando e não a possibilidade da criação. É como o doente hipocondríaco que vai ao médico, não para tratar (movimentar) sua saúde, senão para reabastecer sua impotência, sua escravidão diante do medo da doença e da autoridade da ciência.

Há escritores e leitores acomodados que, simplesmente, atendem às demandas da ordem institucional (escrevem e leem para o mercado, para os críticos especializados, ou ainda, para os dicionários da biblioteca). Esses talvez sejam os menos escritores e os menos leitores (os que menos potencializam o exercício vivo da palavra). Mas há aqueles que, como queria Bukowski, escrevem (e, claro, leem) para que o texto já não precise mais ser escrito: “*Mantener el libro sencillo y hacerlo todavía más sencillo y luego hacerlo todavía más sencillo. Es posible que escribiendo así se acabe por dejar de escribir*” (BUKOWSKI, 2000, p. 81).

É nesse “deixar de escrever” que se pode ganhar vida. Quando falamos de vida, estamos falando de um movimento. Um movimento de realidade e consistência em processo. Não se trata de entender a vida como um sinônimo de pura expressão (negadora absoluta do *medium* verbal), ou ainda, de pura negação das oficialidades. Trata-se de ser artista nas margens da instituição: criar a vida, fazer a instituição brincar. Artista não significa, aqui, necessariamente, aquele que é – mal ou bem – considerado artista (Picasso, Fábio Júnior, Mallarmé, Jimi Hendrix, Roberto Carlos, etc.), mas aquele que é capaz de escapar do puro narcisismo institucional.

Brincar como uma criança pode ser um antídoto, como nos mostra Sennett, justamente contra as tais “tirânicas da intimidade” que dominam os espaços da cultura contemporânea, já que “A brincadeira é a energia para a expressão pública”:

O resultado da versão narcisista da realidade é que os poderes expressivos dos adultos ficam reduzidos. Eles não podem brincar com a realidade, porque a realidade só lhes interessa quando de algum modo promete espelhar necessidades íntimas. O aprendizado de autodistanciamento na infância, através da experiência da brincadeira, aprendizado a respeito daquilo que ao mesmo tempo é expressivo e sociável, é sobrepujado na vida adulta pela ativação cultural de um princípio contrário de energia psíquica (SENNETT, 1998, p. 407).

Não se trata, aqui, de defender toda a poesia marginal, até porque a poesia marginal não é definível – e muito menos defensável – em seu todo, já que ela não tem todo. Seu rótulo (marginal), como já aqui dito, é mal resolvido... O interessante é perceber as possibilidades de suas potências. Assumi-la pelo caminho selecionado de seus fragmentos mais vivos – pois há poemas marginais que, para nós, não tem graça nenhuma. Percebê-la, não como uma construção total e muito menos como uma expressão absoluta de um “ego todo poderoso”, mas como uma postura que, ao mesmo tempo em que consegue ser crítica da tradição moderna, não perde o charme do estalo, assumindo a força do acaso.

Vi ontem na tv o “three seconds to hell” do aldrich  
é a história de um grupo de desmontadores de bomba na alemanha do após guerra  
um erro mínimo e a bomba PUM ! na cara do desmontador escrever poemas é assim  
um erro e o poema explode na tua cara  
(LEMINSKI; BONVICINO, (1999, p. 138).

Quando a crítica perde o humor e se torna risivelmente séria, ela não é capaz de aceitar o erro como possibilidade de criação inteligente. O erro tem que ser considerado “miserável”, “sórdido”, pura tirania do ego. Não se percebe que a partir do tropeção, pode-se construir um poema. Não se percebe que, todo poema, seja como for, independente de como o valoramos, é um gesto de alguma construção e de alguma inteligência. E aqui não podemos deixar de ouvir o riso de Roberto Corrêa dos Santos (1998, p. 52):

De qualquer modo, a poesia será sempre inteligente, pois a inteligência é a capacidade de valer-se dos meios e materiais disponíveis para se obter a concretização de algo, qualquer que seja. Difícil dizer é o que se mostra mais inteligente [...]

Reatando, agora, os laços com a potente “vaziez” da inquietação acronológica de Waly Salomão, e, ao mesmo tempo, com o propósito de fazer da história (e sua possível clareza cronológica) algo útil à vida, à maneira nietzschiana, pode-se pensar que, se há uma ‘inteligência’ que merece ser destacada e herdada de certa sensibilidade poética dos anos 70, uma inteligência que podemos, ainda hoje, colher de modo extemporâneo, certamente ela tem a ver com uma espécie de lição de desrepressão de linguagem, de descontração corpóreo-afetiva de saberes, histórias e escolas literárias. Embalada pela verve oswaldiana, a melhor sensibilidade poética dos anos 70, não confundia “sisudez com profundidade” e muito menos ignorava que “poesia é tudo: jogo, raiva, geometria, assombro, maldição e pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca.” (ANDRADE, 2011, p. 174).

Percebe-se aí um desenho de sensibilidade (um contorno de época inacabado), não a ser imitado, mas reinventado em um processo, sempre necessário, e por isso extemporâneo, de transformação dos tabus da cultura em totens corporais. Totens que não eliminam necessariamente a leitura, mas fomentam nela e com ela uma corrente, ou melhor, uma correnteza sanguínea.

Hoje, o que menos importa na poesia marginal é o clichê marginal de seu retrato de época, com suas marcas congeladas, suas gírias, seus “baratos”, seus figurinos e atitudes comportamentais situáveis em uma representação do desbunde contracultural tupiniquim. Estando hoje inserida nas prateleiras dos mercados e dos catálogos de teses acadêmicas, já não cabe à poesia marginal continuar representando o eterno papel paradigmático de uma “antiliteratura”, uma “lixeratura”, uma poesia vivida e puramente expressiva em contraposição a uma poesia lida e construída nos contornos de uma tradição livresca. Hoje, o marginal da poesia marginal que interessa é o marginal sem carteirinha. Marginal insubordinado e insubordinável a um território qualquer, a um imperativo categórico marginal. Marginal que cria passagem a uma paisagem que, entre margens de linhas, entre-linhas e entre-letras, nos quer passar sem nos cobrar qualquer explicação de justiça ou justeza moral. Marginal que apenas libera a vida e nos move, nos co-move, sem receita, a pensar papos não pensados, tal como em um poema de Leminski (1993, p. 70):

Marginal é quem escreve à margem,  
deixando branca a página  
para que a paisagem passe  
e deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na entrelinha,  
sem nunca saber direito  
quem veio primeiro,  
o ovo ou a galinha.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Novas dimensões da poesia. *In: Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 156-174.
- AZEVEDO, Carlito. *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- AZEVEDO, Carlito. Cheguei a Drummond pela poesia marginal. *In: Cult*. São Paulo, set. 1999.
- AZEVEDO, Carlito. *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- ALVIM, Francisco. *Passatempo e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. *O santeiro do Manguê e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1994.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Col. Os Pensadores II.

AUGUSTO, Eudoro; NETO, Afonso Henriques. *O misterioso ladrão de Tenerife*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

AUGUSTO, Eudoro; NETO, Afonso Henriques. *As banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

AUGUSTO, Eudoro; NETO, Afonso Henriques. Cheguei a Drummond pela poesia marginal. *In: Cult*. São Paulo, set. 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BEHR, Nicolas. *Iogurte com farinha*. Brasília: POBRÁS, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BORDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Madrid: 1995.

BRITO, Paulo H. Lícidas: diálogo mais ou menos platônico em torno de “Como reconhecer um poema ao vê-lo” de Stanley Fish. In: *Palavra 3*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1995, p.142-151.

BUENO, André Luís de Lima. *Contracultura: as utopias em marcha*. Dissertação de mestrado inédita. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1978.

BUENO, André Luís de Lima; GOES, Fred. *O que é geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUENO, André Luís de Lima. *Pássaro de fogo do terceiro mundo*. Tese de doutorado inédita. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

BUKOWSKI, Charles. *Lo que más me gusta es rascarme los sobaco*: Fernanda Pivano entrevista a Bukowski. Barcelona: Anagrama, 2000.

CACASO. *Beijo na boca e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CACASO. *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, p. 53.

CACASO. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2002; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34,1997.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione: 1995.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990. p. 7-53.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1971.

CARVALHO, Tida. *O catatau de Paulo Leminski: (des)coordernadas cartesianas*. São Paulo: Cone Sul, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos: poesia/prosa*. São Paulo: Ática, 1998.

CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CHACAL. *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHACAL. *Muito prazer*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CHACAL. *Belvedere (1971-2007)*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CHACAL. Paisagens urbanas. In: CÉLIA, Pedrosa (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 1.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuto, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FAUSTINO, Mario. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FAUSTINO, Mario. *Poesia completa - poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FAVARETTO, Celso. Nos rastros da tropicália. In: *Arte em revista 7*. São Paulo: Kairós, 1983. p. 31-37.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FEITOSA, Charles. O que é isto – Pop Filosofia?. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e do Desporto do Estado, 2001.

FILHO, Armando Freitas. Poesia vírgula viva. In: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 83-122.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. *In: Palavra*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1993. p. 156-165.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugália, s.d.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GALVÃO, Luiz. *Geração baseada*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1982.

GIRONDO, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tanvía; Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor de poesia, 1995.

GRANGER, Gilles-Gaston. *A razão*. Lisboa: Edições 70, 1985.

GUIMARÃES, Bernardo. *Elixir do pajé*. Sabará: Edições Dubolso, 1988.

HOBSBAWM, Eric. Revolução e sexo. *In: Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p. 325-330.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas Ideológicas marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. *In: Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p.781.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOUAISS, Antônio. Sobre poesia concreta. *In: Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 229-254.



HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JIMÉNEZ, José. *La vida como azar*. Barcelona: Destino, 1994.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. *In: Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 118-162.

KOLAKOWSKI, Leszek. *A presença do mito*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Paulicea Desvairada. *In: BOSI, Alfredo (org.). Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. *In: Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LEDUSHA. *Finesse e fissura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.

LEMINSKI, Paulo. *Vida*: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski. Porto Alegre: Sulina, 1990.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. *In: Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 283-306.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LEMINSKI, Paulo. *O ex-estranho*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

- LIMA, Luiz Costa. A poesia do fal(h)o. *In: José*, Rio de Janeiro, n. 10, jul. 1978.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. Abstração e visualidade. *In: Qfwfq*, n. 2. Rio de Janeiro: UERJ.
- LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MATOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Um modo de Midas – estudo sobre poesia marginal*. 1997. Dissertação (Mestrado) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1997.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Artimanhas e poesia. *In: Gragoatá*. Niterói: EDUFF, 1996.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Play it again, marginais. *In: PEDROSA, Célia (org.). Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.
- MEYER, Michel. Aristóteles ou a retórica das paixões. *In: ARISTÓTELES. Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MERQUIOR, José Guilherme. Musa morena-moça: notas sobre a nova poesia brasileira. *In: Revista Tempo Brasileiro*, n. 42-43, 1975, p.7-19.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos – Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: EDUSP, 1992.
- MOLINUEVO, José Luis. Estudio Introductorio. *In: El sentimiento estético de la vida (antología)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.
- MONTEIRO, André. *A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito de marginalidade*. São Paulo: Cone Sul, 2000.
- MORICONI, Ítalo. Demarcando territórios, alinhando notas (para uma história da poesia recente no Brasil). *In: Travessia*. Florianópolis, n. 24, 1992, p. 17-33.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996.

MORICONI, Ítalo. Quatro (2+2) notas sobre o sublime e a dessublimação. *In: Revista brasileira de literatura comparada*, n. 4. Rio de Janeiro: Abralic, 1998.

MORICONI, Ítalo. Sublime da estética, corpo da cultura. *In: ANTELO, Raul. Declínio da arte ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas; ABRALIC, 1998. p. 63-70.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. *In: PEDROSA, Célia (org.). Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998, p. 21.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 134.

MOSÉ, Viviane. Apresentação. *In: PATROCÍNIO, Stela do. Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagens e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NASCIMENTO, Carla. *O eclipse do sentido – poesia, melancolia e suicídio em Ana Cristina Cesar*. 1999. Dissertação (Mestrado) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1999.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. O crepúsculo dos ídolos. *In: Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Col. Os pensadores II.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira – expressão e forma. *In: Revista Novos Estudos CEBRAP*, n. 31, 1991, p. 171-183.

OLINTO, Heidrun Krieger. Letras na página/palavras no mundo. Novos acentos sobre estudos de literatura. In: *Palavra*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1993, p. 7-40.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 16-17.

ORTEGA Y GASSET, José. *El sentimiento estético de la vida* (antología). Madrid: Editorial Tecnos, 1995.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Célia (org.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Celia (orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Oswald de Andrade, o tropicalismo e a poesia dos anos 70. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995, p. 76-82.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998. PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POE, Edgar Allan. *Poe desconhecido*. São Paulo: LP&M, 1980.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 1999.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, s.d.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1991.

POUND, Ezra. *Poesia*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.

ROCHA, Eryk (org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RUIZ, Alice. *Pelos pelos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SAAVEDRA, Miguel Ángel Hernández. La ironia del arte. In: *Revistas de estudios orteguianos*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton. *Forças e formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. 1996. Tese (Doutorado) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton. Indo, rindo: por que não? Humor e poesia marginal. In: *Cânones & contextos: anais, volume 2/5*. Congresso Abralic. Rio de Janeiro: 1998. p. 979-986.

SALOMÃO, Waly. Cha – Cal – Carta sobre um jovem poeta. In: *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982. p. 231.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

SALOMÃO, Waly. Cave, canem, cuidado com o cão. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1995, p. 5.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p. 67.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Os sórdidos. In: *Revista Veja*, 07 jul. 1976, p. 173.

SANTIAGO, Silviano. Os Abutres; Caetano Veloso enquanto superastro; O assassinato de Mallarmé; Análise e interpretação. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 123-189.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo; Singular e anônimo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123.

SANTIAGO, Silviano. Oswald de Andrade ou: Elogio da tolerância étnica. In: *2 Congresso Abralic: Literatura e memória cultural*. Anais, v. 1. Belo Horizonte: Abralic, 1991, p. 67-77.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1980 (cultura x arte). In: ANTELO, Raul *et al.* (org.). *Declínio da arte ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Abralic, 1998. p. 11-23.

SANTOS, Roberto Correa dos. Poesia e esquemas mentais. In: PEDROSA, Célia (org.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

SANTOS, Roberto Correa dos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SANTOS, Roberto Correa dos. *Oswald: atos literários*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.

SANTOS, Roberto Correa dos. *Imaginação e traço*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000. p. 23.

SHELLEY. Defesa da poesia. I : LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHMIDT, Siegfried. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969 – Alguns esquemas. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978. p. 61-92.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNETT, Richard. *Autoridade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

SIMÃO, José. As dunas do barato. In: *O carioca*, n. 3, Rio de Janeiro, set./out. 1996, p. 24-25.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Poesia ruim, sociedade pior. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985, p. 48-61.

SIMON, Iumna Maria; WALDMAN, Berta (org.). *Rebate de pares*. Campinas: Unicamp, 1981, p. 48. Col. Remate de Males 2.

SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*. Disponível em: <http://www.ciberkiosk.pt>.

SOUZA, Gilda de Melo e. O Banquete. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SÜSSEKIND, Flora. A poesia andando. In: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

TZARA, Tristan. Manifesto del Señor Antiprina. In: *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

# A MODERNIDADE “INACABADA” DE PAULICEA DESVAIRADA<sup>16</sup>

Dentro do vasto universo de produção e leitura que envolve, não só a literatura, mas a arte moderna como um todo, não é raro encontrarmos interpretações que seguem o paradigma da “descoberta mallarmiana da palavra no seu poder impotente” (FOUCAULT, s.d., p. 396). O resultado de tais leituras, sejam elas favoráveis ou não ao paradigma mallarmiano, dirige-se, em geral, a uma compreensão da estética moderna como um jogo hermético de signos, supostamente potente do ponto de vista da “construção de linguagem” e, ao mesmo tempo, impotente em relação à “expressão de experiências vitais”.

O ensaio *La deshumanización del arte* – publicado pelo pensador espanhol Ortega y Gasset na primeira metade dos anos 20 (entre 1924 e 1925), ou seja, no calor do modernismo – é bastante representativo e esclarecedor desse tipo de pacto interpretativo que se estabeleceu e se canonizou em relação à tradição da estética moderna a partir do pressuposto da intransitividade. O interesse manifesto de Ortega neste ensaio – que remonta e dá prosseguimento a ideias já elaboradas, anos antes, em *Musicália* – é compreender a arte moderna em seu aspecto sociológico. Mas o sociológico aqui não é tomado como algo extrínseco a uma estética. Ao contrário, é considerado uma consequência de uma «inspiração idêntica”, de um “estilo biológico” que pulsa nas mais diversas manifestações da arte moderna e lhe confere um “destino essencial”: sua “impopularidade” (ORTEGA Y GASSET, 2000, p. 12). Nesse caso, a ideia de impopularidade, não deve ser confundida com aquele tipo de manifestação artística que simplesmente “não é popular”. Para Ortega, toda arte que “inova” tarda algum tempo para ser popular. Mas esse “não ser popular” não significa exatamente ser “impopular”. A arte moderna seria impopular na medida em que, diferentemente do romantismo e do realismo do século XIX, não estaria direcionada à bajulação da “massa”. Ao contrário, sendo uma “arte de privilégio” seu destino é ser incompreendida pela maioria e, ao mesmo tempo, compreendida por uma minoria seleta capaz de alcançá-la em sua “pureza estética”. Daí o seu caráter “desumano”.

Para Ortega, a arte moderna é desumana na medida em que realiza uma inversão radical no uso “tradicional” da metáfora. Se antes a metáfora era utilizada como um suporte para ornamentar e substituir uma realidade humana extrapoética, a partir da “poética nova” ela passa a ser pensada como a própria “coisa” a ser realizada, ou seja, como “res poética”. Nesse sentido, Ortega eleva ao extremo a ideia de crise da representação – “[...] *entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta*

<sup>16</sup> A primeira versão desse texto, aqui modificada, foi escrita em 1997 para uma disciplina do Mestrado em Estudos Literários da PUC-RIO ministrada pelo Professor Júlio Diniz.



*distancia [...]*” (ORTEGA Y GASSET, 2000, p. 40) – e a partir dela propõe um entendimento da arte moderna como aquilo que é capaz de “[...] *realizar lo irreal en cuanto irreal [...]* *El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro, una irrealidad*” (ORTEGA Y GASSET, 2000 p. 41). Essa arte seria então uma “arte para artistas”, uma “arte artística”. Desse modo, Ortega cria uma linha divisória entre realidade vivida (humana) e aquilo que é específico da estética, sendo esses dois campos incompatíveis. A partir dessa dicotomia, propõe-se um modo de contemplar a arte a partir de sua suposta pureza objetiva, relacionada a um “prazer estético”, um “prazer inteligente”, liberado da “espontaneidade” e do “contágio psíquico”, seguindo assim a máxima de Mallarmé: “*Toute maîtrise jette le froid*” (ORTEGA Y GASSET, 2000, p. 27-31).

Seria demasiado falacioso encerrar o pensamento estético de Ortega dentro da simples dicotomia arte (objetividade racional) versus vida (sentimento subjetivo), já que o interesse do filósofo, conforme abordaremos mais adiante, sempre esteve dirigido a compreender a própria vida como uma arte, como um “sentimento estético” cuja complexidade acaba por rasurar os limites inerentes ao conforto de uma simplicidade dualista. No momento, entretanto, interessa-nos destacar, de maneira explicitamente parcial e estratégica, que esse desejo de compreender a arte através de sua “desumanização”, é muito sintomático e muito clarificador de determinados posturas críticas, inseridas e canonizadas em uma “tradição da ruptura” (PAZ, 1984), que, por partirem de uma ideia unilateral de “construção” poética (leia-se “objetividade” e “racionalidade”), acabaram criando valores reducionistas para julgar e classificar o que foi e o que deixou de ser moderno no contexto geral da estética moderna.

Dentro da história da literatura brasileira, um exemplo clássico desse tipo de postura é o famoso ensaio “Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade” (1966), de Luiz Costa Lima. Ensaio que está em consonância com a crítica que Roberto Schwarz realizou sobre a poética mário-andradina intitulada “O psicologismo na poética de Mário” (1961). Enquanto Schwarz se voltou mais especificamente para o pensamento estético de Mário naquilo que se refere à poesia, a crítica de Costa Lima procurou apontar “defeitos” – a expressão é de Costa Lima (1995, p. 62) – na própria poesia mário-andradina, partindo de traços que já aparecem, aliás de maneira a mais incisiva, nos poemas de *Paulicea Desvairada* (optamos aqui pela grafia do autor e não por aquela normatizada pela crítica - *Paulicéia Desvairada*) e em seu respectivo “Prefácio Interessantíssimo”, no qual Mário funda e, iconoclasticamente, derruba a escola poética do “Desvairismo”.

*Paulicea Desvairada*, publicado em 1922, significou a primeira grande “explosão” criativa do poeta, provocando “grande espanto” (LAFETÁ, 1990, p. 17) em seus contemporâneos. O impacto do livro instigou fortemente Oswald de Andrade que, em 1921, descrevia maravilhado o autor da então inédita *Paulicea* como “Meu Poeta Futurista”, consideração que o próprio Mário, um pouco mais tarde, veio a rejeitar no “Prefácio Interessantíssimo”. Quando comparamos a recepção inicial do livro de Mário (o efeito sobre Oswald, por exemplo) com a sua recepção crítica nos anos 60 (o efeito sobre Costa Lima), podemos afirmar que: se em 1922 *Paulicea* causou espanto devido

ao seu caráter inovador, haurido por um forte desejo de ser “modernista” e, mais ainda, de ser “vanguardista” – utilizando-se de recursos expressivos como “[...] o verso livre, as associações de imagens, a simultaneidade e a linguagem coloquial.” (LAFETÁ, 1990, p. 23) –, nos anos 60, seu estranhamento, em relação aos olhos críticos de Costa Lima, ocorre por um motivo exatamente oposto. O maior “defeito” (LIMA, 1995, p. 62) da poética modernista mário-andradina seria o seu caráter “passadista”, ou seja, sua “atitude fundamentalmente romântica” (LIMA, 1995, p. 59), que ocorreria devido ao uso exagerado que o poeta faz do “não-racional” (LIMA, 1995, p. 52) e da “exploração do seu eu” (LIMA, 1995, p. 52). Essa ótica está afinada com as observações de Schwarz em relação à poética de Mário, na qual o crítico afirma haver uma essência “psicologista” que o impediria de formular um pensamento estético, pois ele estaria teorizando um “viver” o poema “[...] em lugar de escrevê-lo [...]” (SCHWARZ, 1981, p. 17).

Hugo Friedrich, em seu clássico *Estrutura da Lírica Moderna*, afirma que, em se tratando de poesia moderna do século XX, duas tendências podem ser delineadas: uma de caráter “intelectual”, a que o autor chama de “festa do intelecto” (FRIEDRICH, 1991, p. 143) – expressão recolhida em uma das formulações teóricas do “refinado” Paul Valéry – e outra de caráter “alógico”, a qual Friedrich nomeia de “derrocada do intelecto” (FRIEDRICH, 1991, p. 143), expressão criada pelo surrealista André Breton. Essas tendências seriam desdobramentos de dois espíritos da poesia moderna já iniciados por Rimbaud e Mallarmé no século XIX – o primeiro ligado à “derrocada” e o segundo à “festa do intelecto”. Contudo, essas duas tendências, para Friedrich, não devem ser vistas como contradições entre dois partidos literários, porque “[...] Só o são aparentemente. Sua polaridade se repete, embora com certas alterações, em cada um dos tipos mesmos” (FRIEDRICH, 1991, p. 143-144).

No pensamento estético de Mário, essa convivência entre “forças cerebrais” e “forças arcaicas” é muito clara. É certo que Mário nunca depositou muita confiança no “cerebralismo” de Mallarmé – «É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!» (In: TELES, 1976, p. 306), gritava Mário com maiúsculas em “A escrava que não é Isaura” (1924), texto que de alguma forma aprofunda várias questões já abordadas no “Prefácio Interessantíssimo”. Contudo, não abre mão de um “desejo cerebral” ao engenhar, por exemplo, suas sofisticadas teorias sobre “Polifonia” e “Harmonia” poéticas. Tal sofisticação, tanto no “Prefácio Interessantíssimo” quanto em “Escrava”, irá coexistir com teorias que pregam a “Substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente” (In: TELES, 1976, p. 306). Logo no início do “Prefácio Interessantíssimo”, podemos sentir com veemência a existência desses dois pólos, no caso relacionada ao próprio processo de composição do poeta: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (ANDRADE, 1993, p. 59).

Observem que a emoção da “impulsão lírica” ainda possui aí, de alguma forma, sua autonomia garantida em relação ao “cérebro” que a corrige e a justifica – já que essas duas posturas, tais como descritas por Mário, não se relacionam sincronicamente, mas diacronicamente: primeiro se «escreve sem pensar», depois se «pensa» e se «corrige». Em outros momentos do «Prefácio»

Mário colocará de forma simultânea, no plano de suas teorizações, «objetividade racional» e «subjetividade não-racional». Isso ocorrerá claramente na passagem do «Prefácio» em que Mário busca «explicar» aos leitores a maneira «ideal» pela qual se «deve» receber e interpretar a aplicação de sua teoria da «Harmonia» poética. Teoria, aliás, que Mário utiliza largamente na composição dos poemas de *Pauliceia*.

Essa ideia mário-andradina de “Harmonia” poética, que, em princípio parece estar engendrada, como já dissemos, de forma extremamente racional, será formulada para ser recebida pelo leitor, segundo as coordenadas de Mário, de forma exatamente oposta, ou seja, sua realização sobre o receptor, sua aplicação, só será possível, como veremos, a partir do momento em que este não a entenda como uma “realização objetiva” (ANDRADE, 1993, p. 70), mas a partir de uma extrema e desordenada subjetividade. Assim, Mário cria uma teoria racionalizada de emissão (a poesia de versos harmônicos) visando uma recepção não-racional: um pensamento não linear que a compreenda no tumulto mesmo do cérebro. Como essas categorias (recepção e emissão) são indissociáveis, sendo portanto, como nos afirma o próprio Mário, simultâneas – “[...] a manifestação artística só se dá quando a obra de arte chegou ao destino a que foi destinada [...]” (*apud* KOSSOVITCH, 1990, p. 37) –, podemos interpretar que Mário acaba por sincronizar e, ao mesmo tempo, rasurar no interior de seu projeto teórico, aquilo que supostamente seriam polos opostos: “objetividade racional” e “subjetividade não racional”. Iremos, mais adiante, desdobrar por partes esse raciocínio, buscando uma melhor elucidação do problema. Porém, antes de o continuarmos, é interessante observar que no momento do “Prefácio” em que Mário inicia sua teorização sobre a harmonização - que virá acompanhada de considerações sobre “Melodia” e “Polifonia” poéticas - ocorrerá uma mudança radical em relação ao tom discursivo que o prefácio vinha desenvolvendo até então. De um tom irônico, iconoclasta, blaguista e descontraído passa-se bruscamente a uma segunda tonalidade: um discurso linear, explicativo, com ares didáticos. Nesse sentido é que, no momento imediatamente anterior à entrada dessa segunda tonalidade, Mário, sendo “ainda” o irônico e rebelde vanguardeiro, debochava: “Sei construir teorias engenhosas. Quer ver?” (1993, p. 68). Logo em seguida, entra em cena, de forma abrupta, o discurso “racional” do professor, teórico e “vanguardista sério” Mário de Andrade (1993, p. 68):

A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez, mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais [...] fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando não mais melodias, mas harmonias. Explico melhor: Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: ‘Arroubos...Lutas...Seta...cantigas...povoar!...’ Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico... [sic].

O discurso acima é inegavelmente um discurso didático, mesmo que comprometido pelo deboche que o antecede. Aliás, a existência desse comprometimento é mais um indício da existência de forças ambivalentes no universo do discurso mário-andradino.

Mas voltemos ao encadeamento de nosso raciocínio anterior sobre a “Harmonia” poética e suas ambivalências simultâneas que lhe são inerentes. Se Mário engenha racionalmente sua teoria – e de forma objetivamente concreta a demonstra –, ao mesmo tempo nos afirma que esta tem como objetivo exatamente dar um seguimento não “intelectual” às palavras. Daí que a teoria da “Harmonia” tem por objetivo, como já observamos, criar um efeito no leitor oposto ao próprio processo “racional” que a engenhou. Mário quer que seu efeito seja desestabilizante, algo comparável a um “acontecimento forte”, “imprevisto”:

[...] si você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve, naturalmente) recorde-se do tumulto desordenado das muitas ideias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro. Essas ideias, reduzidas ao mínimo telegráfico da palavra, não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade. Vibravam, ressoavam, amontoavam-se, sobrepunham-se. Sem ligação, sem concordância aparente – embora nascidas do mesmo acontecimento – formavam pela sucessão rapidíssima, verdadeiras simultaneidades, verdadeiras harmonias acompanhando a melodia enérgica e larga do acontecimento [sic]. (ANDRADE, 1993, p. 70-71).

Por analogia, podemos dizer que a própria construção do “Prefácio” pode ser considerada, em outros termos, uma engenharia de simultaneidades de assuntos, ideias, citações e estilos que confunde e frustra nossa o que poderia ser uma razão esperada, ou esperável. Como afirma o próprio Mário (1993, p. 60), é “[...] muito difícil nesta prosa saber onde termina a blague, onde principia a seriedade. Nem eu sei.” Tal afirmação, sem dúvida impulsionada por um desejo vanguardista de chocar os contemporâneos, hoje – talvez sempre – tem o poder de balançar os olhos seguros de qualquer crítica que se preze. Diante dela, todas as afirmações e “ginásticas intelectuais” que construímos até aqui ficam, inevitavelmente, postas em xeque... Mas continuemos...

Tanto a poética do “Prefácio” – que se estende às colocações da “Escrava” – como a poesia de *Paulicea* que a ele responde, podem ser vistas, no nosso entender, como as primeiras manifestações de um caráter multifacetado e dinâmico que acompanhou todo o projeto estético e cultural mário-andradino. Um projeto no qual podemos observar, segundo Elisa Kossovitch (1990, p. 36), “[...] tanto nos escritos anteriores a 30, como em todos os textos críticos, a indissolubilidade da relação entre lirismo e inteligência: por mais que as ênfases variem, a relação se mantém [...]”. Possivelmente, foi devido a esse caráter não conclusivo da poética de Mário que Schwarz, dentro de sua dialética teleológica, por sinal anti-dialética, chegou a afirmar que no universo conceitual mário-andradino “[...] não cabia a experiência estética” (SCHWARZ, 1981, p. 22).

Schwarz toma como ponto de partida para analisar a poética de Mário, a ideia totalizante e reducionista de que “[...] é na camada sensível tornada significativa, que os estetas têm localizado

seu domínio [...]” (SCHWARZ, 1981, p. 14) e que portanto “será falsa, em estética, a reflexão que não partir desta totalidade como de um modo originário de nossa experiência” (SCHWARZ, 1981, p. 14). Para Schwarz, o pensamento estético de Mário não estaria em consonância com essa “totalidade”, na medida em que

Mário lança-se ao extremo oposto: a beleza habita a subjetividade, e dentro desta habita o que seria mais individual e rico, a subconsciência, fonte de todo o lirismo. O hiato entre significado e linguagem permanece, esta de fim passa a instrumento, agora simples anedota de estados líricos, – poesia e psicologia aproximam-se muito [...] (SCHWARZ, 1981, p. 15).

Assim, segundo o crítico, a poética de Mário estaria impregnada de um “subjetivismo”. Mais ainda, de um “psicologismo” (a análise de Schwarz parte, principalmente de formulações contidas em “Escrava” e no “Prefácio Interessantíssimo”). Esse “psicologismo” o levaria a criar, dentro de seu pensamento poético, um “quadro de polaridades irreduzíveis” (SCHWARZ, 1981, p. 15) – “lirismo-técnica”, “subconsciente-consciente”, “ser-parecer”, etc. – que o aprisionaria, pois não seriam superáveis, ou seja, Mário não conseguiria unir o significado (a “mensagem subjetiva” desejada) ao significante (uma técnica de linguagem). Nesse sentido, Mário teria criado

um universo conceitual para explicar a poesia no qual esta não tem lugar; vista como igual à verdade psicológica, perdeu sua especificidade. No quadro maniqueísta de oposições que Mário aceita não existe superação, a única possibilidade é mudar de lado: ser lírico ou técnico, obedecer ao subconsciente ou ao consciente (SCHWARZ, 1981, p. 18).

Partindo dessa constatação, Schwarz busca emoldurar o pensamento estético de Mário em um raciocínio dialético pré-estabelecido. O que nos oferece é uma análise estática e teleológica para uma poética que, como já ressaltamos, prima justamente pelo dinamismo. Como a poética de Mário não satisfaz o seu “modelo” ideal de estética (tese-antítese-síntese), já que Mário, segundo o crítico, não “supera suas oposições” (no caso tese-antítese) –, Schwarz se autoriza então a “completá-la”, ou seja, a propor uma superação (síntese) das antíteses, pois é através “dela que nasceriam se nascessem as soluções procuradas” (SCHWARZ, 1981, p. 15). Assim, cria o seguinte esquema ideal com o qual Mário poderia “solucionar” seu pensamento:

1 - momento individualista, poesia=grafia do subconsciente (lirismo), com um mínimo de interferência técnica; 2 - momento anti-individualista; poesia=grafia do subconsciente transformado em arte e tornado socialmente significativo através da técnica [...] 3 - superação dos momentos anteriores, que desponta no conceito de técnica pessoal, em que um lirismo específico (subconsciente individual) encontra uma técnica (nível consciente) capaz de realizá-lo no plano do significado geral [...] (SCHWARZ, 1981 p. 15).

Entendemos que Schwarz está coerente com a poética de Mário quando observa uma série de tensões, e até contradições, que lhe são inerentes. Contudo, a síntese esquematizada pelo

crítico – ainda que, segundo ele, desenvolvida a partir de teorizações que estariam delineadas nos trabalhos “mais recentes” do autor, o que aliás não fica muito claro – é equivocada porque não se constrói a partir de um diálogo com a obra mário-andradina, mas a utiliza para demonstrar um brilhante e autônomo raciocínio dialético e sistêmico no qual, evidentemente, a obra de Mário não se encaixa, nem poderia se encaixar. Reiteremos: o pensamento estético de Mário nunca pareceu objetivar uma realização sistêmica. O próprio Mário (1977, p. 60) afirma em *O Banquete*:

O artista não precisa nem deve ter uma “estética”, enquanto esta palavra implica uma filosofia do Belo inteirinha, uma organização metódica e completa. Mas si não deve ter uma estética, o artista deve sempre ter uma estesia. Uma estética delimita e atrofia, uma estesia orienta, define e combate. A arte é uma doença, é uma insatisfação humana: e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte. “Fazer outra arte” é a única receita para a doença estética da imperfeição [...] [sic].

A ideia acima parece estar em sintonia com aquela de Paul Valéry: “Se fosse possível a Estética, as artes desapareceriam necessariamente diante dela – ou seja, diante da essência delas próprias” (*apud* PIGNATARI, 1987, p. 25). Valéry, o discípulo de Mallarmé, aquele “evitado” por Mário em “A Escrava”... Ironias do acaso? Na poética de Mário as antíteses não se dissolvem em uma única e segura síntese – em uma “estética” – porque o poeta, ao contrário do crítico Roberto Schwarz, parece não procurar uma teoria ideal, mas antes uma poesia que explicita a impossibilidade de fixar limites seguros entre uma objetividade construtiva e seu suposto antagonismo expressivo. Podemos dizer, talvez, que tal poesia incorpora aquela dialética do “instante poético”, sobre a qual nos fala Bachelard (1986, p. 184):

No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam o poeta. Mas para o arroubo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético [...] o poeta vive num único instante os dois termos de suas antíteses.

Para Lafetá, a construção poética de *Paulicea* contém empenhos subjetivos que se alternam com empenhos *construtivos* (quase todos os poemas de *Paulicea* são construídos, como já dissemos, a partir da engenharia harmônica e polifônica). Entretanto, «[...] a separação das linhas não se dá inteiramente [...]» (LAFETÁ, 1996, p. 60). Daí podermos dizer, parodiando Schwarz, que essa poesia não é redutível a “polos irreduzíveis”. Mas é justamente a partir do “traço psicologizante” e “dos polos irreduzíveis”, observados por Schwarz na poética de Mário, que Costa Lima irá construir no ensaio “Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade” sua análise da poesia mário-andradina. Enquanto a análise de Schwarz prima por uma busca da “dialética”, a crítica de Costa Lima (1995, p.59) deseja “dar ao estudo da forma suas dimensões corretas e não mitificadoras”, realizando o que ele mesmo chamou de “uma espécie de crítica sociológico-estrutural” (LIMA, 1995, p. 17). Vamos a ela.

Costa Lima começa por situar *Paulicea* face às posturas vanguardistas europeias. Para tanto, toma como ponto inicial de sua análise não as poesias propriamente ditas, mas a poética do “Prefácio”, no qual assinala “linhas diretivas” que podem ser “catalogadas como três”:

a) o elogio do inconsciente; b) a valorização do papel desempenhado pela subjetividade na deformação necessária à obra de arte; c) a posição em que é deixado o objetivo, o qual permanece em posição secundária, confundido com o “belo natural”, que se coloca em plano diverso do belo artístico (LIMA, 1995, p. 51).

Essas linhas estariam associadas e formariam uma unidade, já que

do subconsciente trazido em defesa da poética modernista deriva o realce do papel da subjetividade criadora. Desde que a arte não copia, o vetor subjetividade será fundamental para o estabelecimento da necessária deformação que o objeto artístico empreenderá face ao mundo natural (LIMA, 1995, p. 51).

Costa Lima não vê nos delineamentos estéticos de *Paulicea*, contidos no “Prefácio”, aquele traço “construtivo/objetivo” - relacionado ao cubismo e outras tendências – observado por Lafetá. Estes conteriam apenas uma tendência “subjetivista” que, por sua vez, tampouco estaria relacionada às vanguardas de tendência “não-racional” (o surrealismo, por exemplo), sendo uma simples “sequência de um subjetivismo romântico» (LIMA, 1995, p. 52). Quanto ao engenho da teoria do verso harmônico – passível de ser lido como “um esforço de caráter construtivo [...]” (LAFETÁ, 1996, p. 60) –, Lima (1995, p. 51-52) afirma:

[...] quando procura mostrar a existência de um verso harmônico, tulmutuado e elíptico, em contraposição ao tradicional verso melódico, de cadência e sintaxe bem ordenadas, o argumento que retira em favor do primeiro é de ordem meramente psicológica [...]

No trecho acima, pode-se observar aquilo que podemos chamar de leitura unilateral. O crítico não pode conviver com a ambivalência, inerente, como já mostramos aqui, à teoria da “Harmonia” poética – por isso decide pelo “psicologismo”, sendo o “esforço construtivo” do verso harmônico seu simples instrumento. *Paulicea* estaria comprometida com um “caráter passadista”, romântico. Isso ocorreria porque

Através da sua psicologização romântica, a Mário em princípio escapa o que fora fundamental, desde Baudelaire, ao sentimento da poesia moderna: o impacto da grande cidade. Mas assim acontece mesmo porque inexistem no Brasil aglomerados semelhantes às “villes tentaculaires” (LIMA, 1995, p. 52).

Contudo, essa explicação de cunho sociológico (determinista?) não impedirá Costa Lima de admitir que os poemas de *Paulicea* contêm certa técnica para captar a cidade: é a “técnica caleidoscópica”, com a qual Mário consegue captar o urbano “não de modo linear ou puramente descritivo mas mediante o uso ainda grosseiro de processo semelhante ao da montagem cinematográfica” (LIMA, 1995, p. 62). Um exemplo da técnica está na seguinte passagem de “Domingo”:



Missas de chegar tarde, em rendas,  
 e de olhares acrobáticos...  
 Tantos telégrafos sem fio!  
 Santa Cecília regorgita de corpos lavados  
 e de sacrilégios pictoriais...  
 Mas Jesus Cristo nos desertos,  
 Mas o sacerdote no “Confiteor”... Contrastar!  
 Futilidade, civilização...  
 (ANDRADE, 1993, p. 91).

Costa Lima vê nessa passagem uma montagem “antes cinética que sintática” (LIMA, 1995, p. 61), pois faz com que o leitor não a compreenda sintaticamente mas “nela encontre a sugestão para o percurso visual que deve empreender” (LIMA, 1995, p. 61). Assim, através da “técnica caleidoscópica”, Mário estaria criando uma técnica adequada para captar a cidade e, ao mesmo tempo, inserindo sua poemática no universo da modernidade estética. Entretanto, essa técnica moderna seria constantemente prejudicada pela presença de uma “consumação subjetiva” (leia-se: “romantismo”, “subjetivismo”, “psicologismo”), pois esta impediria o poeta de “domar seu objetivo” (LIMA, 1995, p. 58) – ou seja, de incorporar a cidade “[...] expressionalmente ao verso [...]” (LIMA, 1995, p. 58). Para Costa Lima, um exemplo desse prejuízo está em “O domador”:

Alturas da Avenida. Bonde 3.  
 Asfaltos. Vastos, altos, repuxos de poeira  
 sob o arlequinal do céu oiro-rosa-verde...  
 As sujidades implexas do urbanismo.  
 “Filets” de manuelino. Calvícies de Pensilvânia.  
 Gritos de goticismo.  
 Na frente o tram da irrigação,  
 Onde um sol bruxo se dispersa  
 Num triunfo persa de esmeraldas, topázios e rubis...  
 Lânguidas boticellis a ler Henry Bordeaux  
 Nas cláusuras sem dragões dos torreões [...]  
 (ANDRADE, 1993, p. 92).

Do trecho citado, o crítico elogia o primeiro verso (“Alturas da Avenida. Bonde 3”), com o qual Mário conseguiria “acidentalmente” realizar “a técnica de choque que Walter Benjamin revelou como característico baudelaireano” (LIMA, 1995, p. 56), choque que seria ocasionado pela passagem abrupta do “absolutamente lírico” (“Alturas...”) para o “absolutamente prosaico” (“Bonde 3”). Esse primeiro verso estaria então de acordo com a “modernidade procurada por Mário [...]” (LIMA, 1995, p. 57). Sua força (a técnica do choque) se manteria até o segundo verso e a partir de “sob o arlequinal...” não surtiria mais efeito. Levado pela “consumação subjetiva”, fruto de seu “passadismo”, Mário não poderia se manter “moderno”. Por isso acabaria recaindo “no simples prosaísmo”:



Mário, paga os duzentos réis.  
São cinco no banco: um branco,  
Um noite, um oiro,  
Um cinzento de tísica e Mário...  
Solicitudes! Solicitudes!

Mas...olhai, oh meus olhos saudosos dos ontens  
Esse espetáculo encantado da Avenida! [...]  
(ANDRADE, 1993, p. 92).

Observe o leitor que, embora partindo de pressupostos teórico-metodológicos distintos, a crítica de Costa Lima é análoga ao estudo de Schwarz sobre a poética mário-andradina. O pressuposto, como já dissemos, é o mesmo: o “psicologismo”. Este, tanto na crítica de Schwarz como na de Costa Lima, leva Mário a “polaridades irreduzíveis” que se resumem na dicotomia: lirismo (subjetividade)/técnica (objetividade). A novidade do reducionismo de Costa Lima em relação ao de Schwarz reside na introdução de duas categorias, dois novos “polos irreduzíveis”: modernidade (técnica/“Mudança”) e passadismo (subjetividade/“Permanência”). Costa Lima acabou criando – com sua ânsia de separar o novo do velho – um princípio unilateral e reducionista para se compreender “modernidade estética” (o novo, a “mudança”), a qual seria equivalente a “objetividade técnica” (“técnica caleidoscópica”, “técnica de choque”). Nela não caberia a poesia de *Pauliceia*, cuja modernidade não é homogênea, mas recheada de ambivalências, relacionando-se com a modernidade exatamente pela “incompletude técnica” (o que não deixa de ser também uma técnica), ou seja, pelos “exageros”, pela “falta de contenção”, por aquilo que Costa Lima chama de consumação subjetiva e romântica. Como diria Lafetá (1996, p. 62) sobre *Pauliceia*,

o mesmo movimento que perturba a cristalização do lirismo cria nos poemas uma dissonância que é índice das dissonâncias da vida moderna. O lirismo difícil e incompleto representa as dificuldades e incompletudes do sujeito lírico da modernidade incipiente. Neste caso estaria bem justificada a intuição de Mário, ao dizer que muitas vezes os defeitos são uma circunstância de beleza, e ao recusar-se a limpar o livro dos exageros apontados. A tensão transparece porque está no fundo-de-origem da forma, nas relações entretidas pelo sujeito lírico com a realidade que o circunda, e que por isso mesmo o artista não consegue resolver (com prejuízo, é claro, do equilíbrio formal dos poemas, coisa que uma estética classicizante vê naturalmente como defeito e mau-gosto).

A visão de Lafetá sobre *Pauliceia* pode ser entendida como uma espécie de “ovo de Colombo”. Distante talvez daquelas orientações hauridas por uma visão unilateral da “tradição da ruptura”, o crítico pôde ter “olhos livres”, para usarmos uma expressão de Oswald de Andrade (1995, p. 41), e afirmar o óbvio, ou seja, que se *Pauliceia* é desequilibrada – em seu “jogo arriscado” de buscar justamente um equilíbrio entre a “notação objetiva dos aspectos da cidade moderna” e o “tumulto de sensações do homem moderno, no meio da multidão” (LAFETÁ, 1996, p. 62) –, a modernidade também

o é. Afinal, as aspirações dominantes da modernidade europeia, sustentadas pelo ideal de uma razão capaz de totalizar o homem em busca de seu suposto progresso unificador, sempre estiveram comprometidas pela presença de outras incontroláveis forças: “fragmentação”, “diferença”, “perda de identidade”. Como afirma José Jiménez (1994, p. 37),

*La “estabilidad” de la cultura moderna en su primera fase, la homogeneidad de imágenes y representaciones mentales queda hecha añicos, sometida a una durísima fragmentación que hace más intensa la experiencia de la pérdida de la densidad temporal, de la fugacidad de valores y representaciones [...] El proyecto ilustrado de unificación y progreso de “la humanidad” acaba, pues, por conducir justamente a lo contrario de lo que se pretendía: a un grado intensísimo de “pérdida de identidad”[...] Y, sin embargo, cuanto más fuerte es la presión hacia la uniformidad, más agudo se hace el grito afirmador de la “diferencia”.*

Muitas das vanguardas históricas abraçaram a síntese “unidade e progresso” em busca de um protagonismo, no campo estético, do projeto ilustrado da modernidade. Tal empenho, como já observou Bordieu, resultou em uma progressiva legitimação “essencialista” da arte. A arte enquanto objeto “autônomo”, “puro” e “não histórico” capaz de existir “independentemente de cualquier referencia a unos significados trascendentes” (BORDIEU, 1995, p. 438). Porém, se voltamos mais uma vez ao ensaio de Ortega, podemos compreender que esse desejo “desumano” de depuração estética acaba encontrando seu “destino irônico”:

*Más arriba se ha dicho que el nuevo estilo, tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes “humanos, demasiado humanos”, y retener sólo la materia puramente artística. Eso parece implicar un gran entusiasmo por el arte. Pero al rodear el mismo hecho y contemplarlo desde otra vertiente sorprendemos en él cariz opuesto de hastio o desdén [...] (ORTEGA Y GASSET, 2000, p. 47).*

Para Ortega, a arte moderna ridiculariza a arte justamente porque renuncia a transcendê-la. Os realismos do século XIX, comprometidos com os grandes “temas humanos”, faziam da arte uma coisa “grave”, “séria”, capaz de salvar o “humano” em sua missão transcendente. A arte era então compreendida como uma moeda de grande valor na “jerarquia de las preocupaciones o intereses humanos.” (ORTEGA Y GASSET, 2000, p. 52). O desejo moderno da intranscendência, em sua procura da estética pura, seria muito menos ambicioso: a arte não estaria em um plano mais elevado do que aquele que comporta um jogo esportivo. A arte moderna seria, paradoxalmente, muito mais ligada à vida ordinária do que a suposta e anterior arte “humanizadora” e “transcendental” do século XIX: o interesse estético de Ortega por “el arte nuevo” se dirige menos à busca de um objeto de arte acabado enquanto tal do que à vida em sua plenitude: “el arte supremo será el que haga de la vida misma un arte” (apud MOLINUEVO, 1995, p. 27). Mas viver para Ortega não significa algo dado, senão algo a conquistar nos contornos dos limites e das possibilidades éticas do conviver: “Vivir es convivir”. Essa aventura de conviver, por sua vez, exige uma estética, uma existencia “irônica” e “metafórica”:

*El imperativo estético se convierte en ético porque si el individuo consiste en la totalidad de las relaciones querer ser uno mismo es querer ser otro. El ejercicio de identidad se convierte en una constante emigración hacia el otro, ser “como si” fuera el otro. Este “como si” es fundamental, pues se trata de una simulación disimuladora de las diferencias, un modelo de existencia irónica y metafórica. La creación estética de esa verosimilitud es la posibilidad social de la relación. (MOLINUEVO, 1995, p.27).*

Se a poesia de Mallarmé é o paradigma orteguiano de opacidade e ironia, de consciência da linguagem e intranscendência desumanizadora – aquela que *“delvolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente”* (ORTEGA Y GASSET, 2000. p. 34) –, isso não lhe garante uma estabilidade estética, um lugar seguro em relação às circunstâncias experimentadas pelo próprio Ortega, com ironia e distanciamento, no processo de construção de seu “yo”. Da mesma maneira que Ortega vê a arte moderna como algo capaz de nos levar à intranscendência, ou seja, à consciência da opacidade do irreal enquanto irreal, propõe um *ethos* de existência contemplativa através do qual o “eu” possa ser o personagem e o espectador de si mesmo, o que exige uma “superioridade”, a conquista de um distanciamento em relação àquilo que nos é dado como vida. Como afirma Molinuevo, o sentimento estético da vida, em Ortega, culmina em um paradoxo que *“consiste em dar la máxima seriedad a la vida no tomándose em serio”* (MOLINUEVO, 1995, p. 40).

Se o efeito da arte moderna é o de separar os espectadores em duas partes antagônicas (a grande massa que a ignora e uma minoria capaz de compreender a arte enquanto arte que ironiza a si mesma), o modelo de vida metafórica proposto por Ortega tampouco é compreendido como uma experiência homogênea e compartilhada indiferenciadamente por todo aquele que vive. Ao contrário, viver metaforicamente é um “privilegio”, um “luxo” experimentado por aquele que vive com “nobreza”. Tal nobreza, que se aproxima do ideal de “homem nobre” de Nietzsche, exige um “esforço” (uma ação e não uma reação à vida), um sair da “inércia” inerente à “vida vulgar”: *“Son los hombres selectos, los nobles, los únicos activos y no sólo reactivos”* (ORTEGA Y GASSET, 1995, p. 289-290).

Diferentemente do que possa parecer, o modelo de existência irônico e metafórico proposto pela estética orteguiana não postula uma defesa da vida como pura ficção, pura linguagem construída, racionalizada. Trata-se de uma vida em permanente tensão entre “real” e “irreal”, ou seja, entre aquilo que projetamos e aquilo que as circunstâncias (palavra cara a Ortega) nos oferece, em coincidência ou não com os nossos projetos. Conforme Molinuevo, podemos compreender a estética como o ideal de totalidade orteguiana no qual as contradições se resolvem, mas não se eliminam: *“La totalidad es siempre una apariencia, y la estética es el goce de esa apariencia”* (MOLINUEVO, 1995, p. 28). O caráter “desumano”, “inteligente”, “antissentimentalista” que Ortega toma como parâmetro da arte moderna para construir o seu modelo de existência irônica e metafórica se diferencia, mas, ao mesmo tempo se afirma e se deixa contaminar pelo limite móvel das circunstâncias, consideradas em sua condição de imprevisibilidade e permanente risco: *“La ejemplaridad de la vida no está en el ideal que se busca sino en la búsqueda misma del ideal. Es la metáfora del arquero en la que la flecha es la propia vida”* (MOLINUEVO, 1995, p. 25).

A partir de tal formulação, percebemos que o “placer inteligente” (ORTEGA Y GASSET, 2000, p. 320), defendido em *La deshumanización del arte*, não se relaciona com nenhum tipo de aposta em um possível “controle racional”, justamente porque afirma a possibilidade do desconhecido, das forças obscuras e incontroláveis do irracional:

*El sumo error, desde el Renacimiento hasta nuestros días, fue creer – con Descartes – que vivimos de nuestra consciencia, de aquella breve porción de nuestro ser que vemos claramente y en que nuestra voluntad opera. Decir que el hombre es racional y libre me parece una expresión muy próxima a ser falsa. Porque, en efecto, poseemos razón y libertad, pero ambas potencias forman sólo una tenue película que envuelve el volumen de nuestro ser, cuyo interior ni es racional ni es libre. Las ideas mismas de que la razón se compone nos llegan hechas y listas de un fondo oscuro, enorme, que está situado debajo de nuestra consciencia (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 70).*

A vida nobre proposta por Ortega é “*una perpetua tensión, un permanente entrenamiento*” (ORTEGA Y GASSET, 1995, p. 290). Nela, o real incontrolável da circunstância e um paralelo desejo, não de controlar, mas de cuidar das aparências, idealizado na estética do distanciamento irônico e metafórico, não se igualam, mas, ao mesmo tempo não se excluem.

Nesse sentido, para concluir – e não concluir – este texto com alguma ironia, talvez caiba lembrar, mais uma vez, agora de maneira muito sucinta e sugestiva, do já aqui citado *O Banquete*, texto dramático, escrito entre 1943 e 1945, no qual Mário, em releitura explícita dos diálogos de Platão, formula a interessante técnica do “inacabado” em arte. Uma proposição que talvez possa “dar conta” de muitas das contradições, ambivalências, conflitos e combates que atravessaram, não só a poética de *Paulicea*, como também a tumultuada *persona* combativa do poeta e o modo como uma certa modernidade contamina e é contaminada por ela. Uma modernidade diante da qual “*La contraposición racional/irracional resulta demasiado sumaria para dar cuenta de la situación*” (JIMÉNEZ, 1994, p. 46).

Existem técnicas do acabado, como existem técnicas do inacabado. As técnicas do acabado são eminentemente dogmáticas, afirmativas sem discussão, “credo quia absurdum” [...] As técnicas do inacabado são as mais próprias do combate. Você repare a evolução da dissonância e da escala dissonante por excelência que é a escala cromática. O cromatismo na Grécia era só permitido aos granfinos da virtuosidade, inculcado de sensual e dissolvente, proibido aos moços, aos soldados, aos fortes; e Pitágoras já descobrira a sensação da dissonância, a “diafonia” como ele falou no grego dele. Mas a repudiou. E de fato o ditatorialismo, o dogmatismo grego não quis saber das dissonâncias. [...] Porque a dissonância era eminentemente revolucionária, era, por assim dizer, uma consonância inacabada, botava a gente numa “arsis” psicológica, botava a gente de pé [...] O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço (ANDRADE, 1977, p. 62).

Toda a estrutura dramática e dialógica d’*O Banquete* é movida pela técnica corrosiva do inacabado. Corrói-se tanto o “virtuosismo”/“tecnicismo” quanto o engajamento do tipo salvacionista, messiânico. Quando Cacaso, em 1978, publica seu curto e preciso “Atualidade de Mário de Andrade”

(CACASO, 1997), chama a atenção para o “direito de errar” – conquista modernista – constantemente reafirmado na dinâmica d’*O Banquete*. Tratava-se, por parte de Cacaso, de um ataque triplo: ao academicismo da geração de 45, ao dogmatismo desvitalizador do “acerto” concretista, ao messianismo “barato” de certo intelectual engajado. Mas, a nós, interessa, para além de possíveis concordâncias e/ou discordâncias em relação aos supracitados ataques, dizer que se tratava, antes de tudo, de uma defesa político-poética do “processo” em detrimento de seus fins.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Mário de. A Escrava que não é Isaura. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 302-307.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica: Manifestos e teses*. São Paulo: Globo, 1995.

BACHELARD, Gaston. O instante poético e o instante metafísico. In: *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986. p. 183-189.

BORDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

CACASO. Atualidade de Mário de Andrade. In: *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997. p. 145-172.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, s.d.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

JIMÉNEZ, José. *La vida como azar*. Barcelona: Destino, 1994.

KOSSOVITCH, Elisa Angotti. *Mário de Andrade, plural*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Pauliceia Desvairada. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 51-78.

LIMA, Luiz Costa. Permanência e mudança na poesia de Mário de Andrade. In: *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 47-128.

MOLINUEVO, José Luis. Estudio Introdutorio. *In: El sentimiento estético de la vida (antología)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995, p. 9-64.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José. *El sentimiento estético de la vida (antología)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. *In: A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

# TORQUATO NETO ENTRE NÓS OU PEQUENA MÚSICA PARA ATRAVESSAR UM ROSTO<sup>17</sup>

A imagem de um escritor, quando nos interroga, produz buracos e nós imediatamente passamos a preenchê-los com estratégias confortáveis de uma boa novela, passível de uma comunhão didática e varrida de estranhezas. Queremos contar tudo: um rosto outro agarrado em um rosto mesmo. Um rosto sempre nosso a nos esperar lá atrás. Um rosto de propriedade privada: efeito e causa para uma identidade verossímil. A verossimilhança é, sem dúvida, uma das mais fortes e automáticas molduras de nossa civilização. Sua tradução dominante: a transparência biográfica de um rosto. Mas não seria justamente a verossimilhança um discurso capaz de interditar a vida na potência de seu acontecimento? Em nosso tempo, como nos ensina Jim Morison em *The Lords*, deu-se uma metamorfose: do corpo, enlouquecido pela dança, passamos à masturbação do *voyeur* cujo emblema é o espelho e cuja prece é a janela. Eis a nossa impotência: “Não atravessas nunca o espelho/nem mergulhas pela janela” (MORISON, 1994, p. 36). A impotência é a força dominante de nossas instituições sociais/individuais. Ela constitui, nos dizeres de Deleuze e Claire Parnet (1998, p. 75), nossos afetos tristes: “Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesses em nos comunicar afetos tristes. Afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir [...]”.

Propomos aqui um prazer: o de encontrar as vozes de Torquato Neto em sua potência e na alegria (composição de ações) de seus estilhaços que ressoam para além da moldura de um rosto, essa “organização soberana” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 58). Mas é possível o prazer de atravessarmos um corpo – e não queremos prendê-lo em seu/nosso espelho – sem ao mesmo tempo cuidarmos de nossas dores? Nietzsche já nos ensinou que “a dor pergunta sempre pela causa enquanto o prazer tende a ficar consigo mesmo e não olhar para trás” (NIETZSCHE, 2001, p. 64). Se a nossa vontade aqui é a de seguir em frente (dar vida à vida) – ação de saltarmos para além das garras do espelho re-acionário –, essa vontade também já aprendeu com Nietzsche que, por vezes, é necessário “recuar” para se dar um “grande salto” (NIETZSCHE, 2002, p. 189).

Recuo histórico (leia-se verossimilhança) para tomar impulso:

Ao ingressarmos no mestrado em Estudos Literários da PUC-Rio, em 1997, trazíamos em nosso corpo o peso de uma paixão enorme pela imagem de Torquato Neto. O livro *Os últimos dias de paupéria* era, desde o começo dos anos 90, nossa bíblia adolescente e sagrada, a representação mais

<sup>17</sup> A primeira versão desse texto foi publicada em 2004 na revista *Ipotesi. Juiz de Fora*, v.8, n.1 e n. 2, p. 175-186.



radical de um espelho contracultural. Olhávamos para ele de um modo fixo, obsessivo e paradoxal. Nós o queríamos em um centro puro que, inversamente, poderia configurar um ideal de margem: a arte/vida do poeta desafinado da *Geléia Geral* brasileira, o “anjo torto” suicida do tropicalismo.

Líamos o signo Torquato por seu suposto fim e não por seus meios possíveis. Não procurávamos, evidentemente, um autógrafo, mas uma autópsia. Nossa grande fome de viver não encontrava a vida, mas a perspectiva de um ângulo oposto, pelo vértice, ao dos tipos fanáticos que são capazes de selecionar e mirar o rosto de seus ídolos mortos desfilando no centro televisivo da cultura de massa. Não tínhamos ouvidos, em nossa idolatria, para o discurso do nosso próprio ídolo ao mencionar os mitos que nos servem como bode expiatório para regar os jardins da má consciência:

As pessoas gostam muito de chorar: choramos principalmente o nascimento de nossos mitos necessários, um dia depois do outro. Um morto depois do outro. O Che Guevara morre apenas para que se cante (chorando) seu mito. Jimi Hendrix morre também: logo pousamos como urubu sobre o cadáver do bicho, e choramos pelo vazio que acabamos de ganhar. (...) Deve ser porque chorar também serve para transar, principalmente quando se chora o morto exato na hora certa: de qualquer forma, é chorando que as pessoas regam os jardins da má consciência. E, claro, pode ser também um bom negócio. Há exemplos típicos e desnecessários [...] (NETO, 1982, p. 326).

O “anjo torto”, evocado e cantado em “*Let’s play that*” (letra de Torquato Neto musicada por Jards Macalé) ganhava, conosco, uma dimensão existencial para além do que poderia ser uma simples paráfrase do *gauche* de Drummond. Diante das espinhas e dos espinhos de uma profunda sensação de desajuste social, esse anjo se tornava nosso herói. Era aquele que teve a coragem de voar para onde nossa recusa supostamente ainda não podia pagar pra ver: o abandono da própria vida. Uma identidade contempladora com seu “adeus, vou pra não voltar”, para lembrarmos a letra da canção “Pra dizer adeus”, justificava o nosso ressentimento social diante dos fantasmas tidos como inimigos opressores (leia-se: os “cultos infernais” da maioria). Ao mesmo tempo, aliviava nossa culpa por não fazer nada (nossa má consciência), mesmo quando estávamos fazendo alguma coisa por esse nada: distribuindo fanzines sujos e “antiliterários” pelos corredores das academias, gritando palavras de desordem nos encontros messiânicos da política estudantil. Nossa paixão era então uma deliciosa compaixão por Torquato Abstrato Cristo Neto. Ouçamos Nietzsche (2002, p. 65): “Compaixão é o mais agradável sentimento daqueles pouco orgulhosos e sem expectativa de grandes conquistas: para eles a presa fácil – como é todo sofredor – é algo delicioso.” Olhávamos para Torquato de modo naturalizado, como um mito no sentido em que Barthes semiologicamente o entende em seu clássico *Mitologias*, ou seja, como uma economia capaz de inventar para si uma natureza e, “abolindo” a história, organizar “um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias” (BARTHES, 1993, p. 164).



Nossa relação mítica com o signo da marginalidade de Torquato era apenas um corte dentro de um campo de força histórico (um discurso da história, podemos dizer) muito mais amplo. Essa marginalidade foi, notoriamente, criada no ambiente do chamado desbunde contracultural dos anos sessenta e setenta. Em 1992, o concretista Décio Pignatari declarou em programa televisivo: “Torquato representa tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, era marginal a partir dos anos 60.”<sup>18</sup> No início dos anos oitenta, em seu clássico *Impressões de viagem*, Heloísa Buarque de Holanda lembrava que os textos dos Últimos dias de paupéria foram lidos como “bíblia” de transgressão pela juventude dos anos 70 (HOLANDA, 1981, p. 70). Essa visão sagrada se “alimentou” de muitos pontos da história de Torquato. Pontuações capazes de cristalizar o desenho de um rosto marginal e, ao mesmo tempo, afastar a contingência de outras leituras possíveis de sua *persona*, ou *personae*. Em nossa mitificação, não nos interessávamos, por exemplo, pela trajetória do compositor, letrista do tropicalismo. O que nós queríamos iluminar era o suicídio precoce do anjo torto, precedido de uma constante tematização da morte. Desejávamos uma transparência verossímil de suas internações em hospitais psiquiátricos, acompanhadas de várias atitudes poético-existenciais que manifestavam um desejo de “subverter” normas comportamentais e estéticas.

Durante o período em que elaboramos nossa dissertação de mestrado, defendida no início de 1999, congelávamos mais uma vez a imagem de Torquato Neto. Mas, dessa vez, éramos movidos por uma força oposta: um desejo de realizar uma espécie de revisão autocrítica de nossa paixão adolescente pela mitologia marginal. Decupamos a trajetória estético-existencial de Torquato em busca de uma reflexão capaz de compreender de que modo tal trajetória foi legitimada e se legitimou enquanto um mito de marginalidade. A marginalidade era agora encarada como uma política e não como uma crença. Desse modo, o suicídio precoce de Torquato – precedido por sua suposta e bem contada biografia, marcada pela loucura e pelo desvio estético-existencial – passou a ser encarado como o motor de sua visibilidade, de sua canonização em determinada tradição. Sua autofagia, que em uma visão estática e absoluta do mito de marginalidade seria exclusivamente o seu silêncio de morte, seu “dar as costas ao sol”, como escreveu Augusto de Campos (1982, p. 3) em “Como é, Torquato”, tornou-se, ao mesmo tempo, sua fala de integração à própria vida ordinária do sistema de compra e venda da cultura dominante.

Realizamos um exercício reflexivo necessário, mas niilista, em torno de uma mera constatação relativista. A margem já não podia ocupar um centro mágico, mas uma legitimidade política, uma negociação. Se em nossa paixão adolescente pelo mito do marginal assassinávamos Torquato para morrer com ele de paixão, agora o que fazíamos era um assassinato frio de nossa paixão assassina. Sufocávamos o prazer mítico de ler Torquato em nome de um “trabalho adulto” com a cultura e com a literatura. A obsessão pela virtude acadêmica era então o nosso medo viciado e, também, nosso vício respeitado. Nossa dissertação foi recomendada para publicação e

<sup>18</sup> Documento Especial: Torquato Neto, o anjo torto da tropicália. Direção de Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1992.

foi publicada (MONTEIRO, 1999). Ela parecia conter tudo que uma dissertação precisava conter: desde sua pesquisa bibliográfica até a clareza didática de suas argumentações. Mas nela faltava o essencial a qualquer texto: uma vontade da vida.

Hoje, percebemos que Torquato ainda nos toca o corpo. Um outro Torquato. Um outro que sempre esteve vivo entre nós, apesar de nossas encenações de assassinato. Assumimos uma dívida com a nossa vida e nos indagamos: como será possível, agora, manifestar um afeto com Torquato para além de uma dicotomia entre a paixão mítico-idólatra do adolescente e a frieza adulta meramente relativizadora e desconstrutora dessa paixão? Como trazer, com a linguagem que aqui se produz, um escritor de volta a uma vida? Com uma expressão clássica de Nietzsche, podemos nos indagar: de que modo podemos encarar uma escritura com “vontade de potência afirmativa”? Bem entendido, vontade de potência, nesse caso, não é vontade de poder nem é vontade de dominar. Potência não é cobiça, mas “criação” e “doação” (DELEUZE, 1994, p. 24). A criação é um gesto de violência: traço rasgando uma página em branco. A doação é aquilo que nos libera de nossos vícios, aquilo que se cria quando nos perdemos deles. Os vícios deixam de ser o que são justamente quando a suposta pureza das virtudes (a “tristeza” de “nosso porto seguro”, como na letra da canção tropicalista *Geléia Geral*) já não dá conta de abraçar a si mesma. A cria da mãe virtude (o vício) não é capaz de suportar uma pretensão genética totalitária. Torquato (1982, p. 325) escrevendo conosco:

- a) A virtude é o próprio vício  
conforme se sabe;  
acabe logo comigo  
ou se acabe.
- b) A virtude é o próprio vício  
- conforme se sabe –  
estão no fim, no início/da escada. Chave.  
[...]
- e) A virtude, a mãe do vício  
como eu tenho vinte dedos,  
ainda,  
e ainda é cedo:  
você olha nos meus olhos  
mas não vê nada, se lembra?
- f) A virtude  
mais o vício: início da  
MINHA  
transa. Início fácil, termino:  
Deus é precipício,  
durma,  
e nem com Deus no hospício  
(durma), o hospício é refúgio.  
Fuja.

Inaugura-se um movimento (uma criação) em que uma força inominável de vida vence o limite máximo (a onisciência) da abstração: deus como precipício. Mas não se trata de uma simples inversão dos dois lados da escada moral: o vício no lugar da virtude e vice-versa. Tampouco se quer o louco no lugar do louco (o refúgio). Trata-se de um modo de fuga através do qual as possibilidades se somam e se traçam e se sujam e se transam e, em fim, que é também em início, a criatura e a criação se namoram e se fundem (a virtude é o próprio vício), mas elas ainda se distinguem (a virtude mais o vício). E se tudo é tão claro como a soma dos vinte dedos passamos a ler então o que não está escrito: “você olha nos meus olhos/mas não vê nada, se lembra?” Para onde nos leva o afeto dessa pergunta? Para recordar o futuro, como quer Daniel Lins lendo o projeto do bom esquecimento de Nietzsche?: “O esquecimento é uma rebelião, uma desorganização, uma dissidência ancorada na meditação ativa, na contemplação que é o oposto do mutismo ou do quietismo dos homens triturados pelas máquinas da memória” (LINS, 2000, p. 49).

Há algo n’*Os últimos dias de paupéria* que – agora sabemos explicitar – já vinha marcando nosso corpo desde nossas primeiras leituras. Estava lá e vive aqui, na periferia do corpo estilhaçado, dando pulso à nossa embriaguez para além da natureza do mito e do contramito já aqui cronologizados. Em diálogo com Suely Rolnik poderíamos pensar que esse algo talvez já não constitua uma imagem, mas uma “marca invisível”, humana e desumana, que não cessa de encontrar, em nós, “ambientes de ressonância”. São como “composições” que atualizam uma nova diferença, um “desassossego” desestabilizador. Não somos nós quem conduzimos essas marcas. Ao contrário:

O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência (ROLNIK, 1993, p. 242).

A imagem viva de um escritor não vive da posse de seu rosto, mas de um esquecimento criador que não lhe pertence. Torna-se música: imagem que nos faz dançar. Enunciação vivida como vozes que permanecem gritando entre nós. Não são fantasmas de uma imaginação saudosa (clichê romântico de uma infância perdida ou de uma morte anunciada em compaixão prévia). São brinquedos cheios de eletricidade zombando de nosso tempo previsto, nossa cronologia de figurinhas emboloradas, idolatradas no álbum de retratos familiares da história literária. Um fragmento de nota pessoal (a suposta intimidade) saltando para fora do poder de sua moldura. Será isso o invisível da imagem? Torquato Neto por Torquato Neto retornando ao seu “não escrito” em outra página de *Os últimos dias de paupéria*: “você olha nos meus olhos e não vê nada: pois é assim mesmo que eu quero ser olhado. É assim mesmo que eu quero que você não entenda” (NETO, 1982, p. 325).

Quem é esse “você” enunciado no texto? Seguindo a trilha verossímil do “diário” (o eixo sintagmático lógico-discursivo do desfecho), seria Ana Duarte, a então mulher de Torquato: “[...] e eu me viro ao teu lado, te acordo, te amo, ana.” (NETO, 1982, p. 325) Seguindo uma outra trilha, a de um

ato de leitura idealizado e não menos verossímil, o “você” poderia vir a ser uma integridade nossa. Mas “você”, nesse caso, já não possui, entre nós, lugar seguro. Sua verossimilhança (os olhos nos olhos) é fugidia, não se pode alcançá-la com um mero mergulho narcisista. Não se trata de desafeto: nosso rosto se descontinua diante de uma enunciação desviante, tal como na proposição de Godard, citado por Waly Salomão, ao se recusar, em 1995, a comemorar o automatismo cronológico dos cem anos de cinema: “O espelho deveria refletir antes de reenviar a imagem” (*apud SALOMÃO*, 1996, p. 27). Um desencontro reflexivo diante do espelho “eu” nos multiplica (trata-se de um movimento) e nos convida a criar vidas entre vidas. Daí que o pronome “nós”, neste ensaio, não assume função outra senão a de convidar o leitor a multiplicar a atividade da enunciação, ainda que para tanto nos entrelacemos nos embaraços de um outro nós, também substantivo plural: os nós da escrita-leitura, os nós de uma vida que, em nós, se rasga no corpo/signo Torquato Neto. Perdição, força, encontro. A possibilidade do experimentar.

Experimentar é uma palavra perigosa. Vista na estreiteza de seu estereótipo, tem um cheiro estrito de cronologia crônica, mofo dos anos 70. Paralisa. Há muitos conhecidos nossos que em nome de uma imagem experimental conservam verdadeiros suicídios culturais. Experimentar, aqui, não significa propriamente sair do limite, mas sair com o limite, criar e ampliar com ele possibilidades de alterações: ações outras entre nós outros. O que não se altera não pode viver, afirma o filósofo espanhol Ortega y Gasset gritando para *nosotros: salgamos fuera!* (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 170). Para Ortega, a vida está sempre fora do eu. E sendo mais ampla do que o eu, ela conta, sempre, com o que ele não é, suas circunstâncias. Quando o eu fecha os olhos e procura por si mesmo, supostamente dentro de um puro si mesmo, ele não se encontra como coisa, mas como um programa, pois sua própria paisagem psíquica será sempre um dentro que se faz um fora. É em conflito com o “lá fora” que se pode perceber a diferença, a distinção de um eu que se move e se altera no mundo: *fuera es el mundo* (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 159).

Como se daria esse “fora” – que é vida – no processo do escrever? O descontrole de um estalo marcando um estilo programado nos libera de nossas egocêntricas e neuróticas boas ou más intenções todo-poderosas. É esse descontrole que pode nos afastar dos domínios estritos da literatura e nos aproximar de um saudável delírio. Delirar é “trair as potências fixas que querem nos reter” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 53). Assumir o escrever como um processo de devir, propor um escritor que não deseje mais ser conhecido ou reconhecido, tal como na frase de Deleuze (1997, p. 11): “escrever é tornar-se outra coisa que não escritor”. Ler também não seria tornar-se outra coisa que não leitor? O que nos interessa não é mais Torquato representando, ou contra-representando, Torquato. Mas encontrar o lugar onde Torquato *com* Torquato se torne uma percepção inenarrável. Algo que não podemos afirmar através de um tratado lógico. O que se quer é um deslizar por entre uma escritura alegre. Aquela que firma conosco sua perdição, não sendo digna de ser explicada, mas convivida, em um *Cogito* sempre outro:

*COGITO*

eu sou como eu sou  
 pronome  
 pessoal intransferível  
 da pessoa que iniciei  
 na medida do impossível  
 eu sou como eu sou  
 agora  
 sem grandes segredos dantes  
 sem novos secretos dentes  
 nesta hora

eu sou como eu sou  
 presente  
 desferrolhado indecente  
 feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou  
 vidente  
 e vivo tranquilamente  
 todas as horas do fim.  
 (NETO, 1982, p. 98).

Intransferível, aqui, não é a pessoa do homem, iniciada na medida do impossível, mas o seu lugar de encontro com a linguagem (pronome) que não cessa de se derivar: encontro singular que se estilhaça feito um pedaço desse “mim”. Um humanismo em crise que vive tranquilamente todas as horas do seu fim. Um fim que não cessa porque é presente, é passagem. Uma vidência do presente sem segredos dantes, nem secretos dentes. Vidência distinta do estereótipo de grandiloquência humanista do bardo romântico: legislador do futuro. O homem inscrito nos textos de Torquato não se faz por sua suposta essência, mas por seu lugar de perigo. O homem é um estado inacabado. É no seu limite, no seu risco de humana desumanização, que o homem berra o homem que ele pode vir a ser, nem que seja um boi:

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela...

E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. Adeusão (NETO, 1982, p. 98).

O matadouro trágico não é um lugar de tristeza, mas um modo de arrancar alegria (ação) lá da ponta do abismo da vida. Se é verdade, como já afirmou Waly Salomão (1995, p. 5), que “é impossível ler uma linha de Torquato sem pensar que ele se matou”, esse suicídio pode não ser a memória de um ponto final pronto para nossa identificação fatal, mas uma linha de fuga (uma

melodia a mais) conectada no amplo espaço do ambiente Torquato. Falar de Torquato agora é como ouvir música. E escrever com ele é escrever as marcas que se nos escrevem, se “[...] escrever é fazer letra para a música do tempo” (ROLNIK, 1993, p. 242).

A música em Torquato não nos parece ter propriamente a ver com o sentido estrito da *verbivocovisualidade* do formalismo concretista, ou da estrita *melopéia* de Ezra Pound que era capaz de perceber o canto dos pássaros nas palavras de Arnaut Daniel. Se Torquato se afetou por uma educação concretista dos sentidos, tal afeto se conectou, de modo simultâneo, a audições e visões de uma desarticulação relacional da palavra que não estão fora da linguagem, “elas são o seu fora” (DELEUZE, 1997, p. 16). Ciladas guardadas nas palavras, poluição de imprevisíveis significados que podemos *Ver-Ou-Vir*:

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado em lascas de corte (como napalm) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter. Todas juntas e à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas.

Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo e explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma: qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros sempre cantam nos hospícios. No princípio era o Verbo e o apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder (NETO, 1982, p. 98).

Entre nós, a grande arte de Torquato consiste na sua desterritorialização: a vida em movimento. Uma espécie de não-obra que pode ser sentida de forma incisiva justamente no livro que ficou conhecido como sua obra póstuma, o já citado *Os últimos dias de paupéria*, lançado inicialmente em 1973 pela editora Eldorado Tijuca e, posteriormente, relançado e ampliado pela Max Limonad em 1982. Waly Salomão (1995, p. 5), coorganizador do livro, afirmou certa vez:

Foi um trabalho de resgate que recusava a linearidade, pois se desdobrava em ziguezagues. Os critérios de seleção tinham que respeitar as variantes de um mesmo poema, por exemplo. Não tinha cabimento um corte severo de eleição da “melhor” variante. Somente o autor [...] poderia ter escolhido tal vertente ou tal outra. Daí optei por uma amostragem perspectiva, ou seja, a revelação dos diferentes vértices encontrados. Há quem não suporte o rugir das crateras, dos abismos, dos buracos da liberdade, ou seja, encontrar-se em alto mar quando supunha-se atracado em porto seguro [...]

Com Torquato, “criador representante da nova sensibilidade dos não-especializados”, como quer Décio Pignatari (*In*: NETO, 1982, p. 7) , podemos viajar por traços e contrastes de uma *persona* inacabada cuja multiplicidade vai do empolgado tropicalista, autor de manifestos e engajado em um projeto coletivo de intervenção neo-antropofágica na Geléia Geral brasileira, ao pós-tropicalista *gauche* que “desafinava o coro dos contentes”; do mero jornalista de amenidades culturais ao cronista

da guerrilha cultural, apologista do cinema marginal e da cultura subterrânea; do notório letrista da música popular brasileira (parcerias com Edu Lobo, Gil, Caetano, Macalé e outros) ao escritor de diários de hospício; do louco varrido que comprava brigas com deus e o mundo ao herdeiro da herança construtivista dos poetas concretos (medula e osso). Balançando entre a oswaldiana alegria (a prova dos nove) e a tristeza como porto seguro, o rosto de Torquato nos é fluido, tal como o (dis) curso em chamas do velho Heráclito.

Torquato gritando ao pé do nosso ouvido agora: “o mundo de sempre gira e o fogo rende” (NETO, 1982, p. 144). E há muitos modos de brincar com o fogo. Do lado de dentro, do lado de fora, biografemas, estilhaços no meio do fogo cruzado que a memória edita. Sim, há muitos modos – e medos também – de preparar Torquato. Muitos modos que nos impedem de encerrar sua imagem nos contornos das estereotípias marginais: a loucura e o suicídio dos ditos malditos que sempre vendem discos, filmes e livros, ainda que para uma minoria religiosa (moedas “exóticas” de nossas trocas simbólicas). Ultimamente, penso, vejo, sinto, ouço: há muitas margens potentes no meio de margens cristalizadas. Ambientes que se movem para além de um fetiche dualista: o “maldito do bem” versus o “bendito do mal”. O suicídio de Torquato pode não ser a memória de um ponto final pronto para nossa identificação fatal do tipo salvacionista, mas uma linha de fuga, uma criação (uma melodia a mais) conectada ao amplo espaço da vida. Parêntesis: Torquato amava Vladimir Maikóvski que amava lessiênin. Suicidas de carteirinha? Ou é a vidinha do nosso projeto humanista que, não raro, fica ainda mais apertada e não suporta, de modo algum, as potências anunciadas e cheias de vida? Brindemos à batida do Vlad transcriada por Haroldo de Campos: “É preciso arrancar alegria ao futuro/Nesta vida morrer não é difícil/O difícil é a vida e seu ofício” (MAIKÓVSKI, 1982, p. 114).

Torquato nunca foi santo. Visto pelos meios (as brechas singulares de seus múltiplos espaços), torna-se escritor-pensador que nos convida a fazer de uma vida mesma uma vida outra. Em uma “crônica de amenidades” (amenidades?), pelos cantos do jornalista (jornalista?), não raro ouvimos uma voz que sacode o esperado e o esperável de nossas atualidades. Trata-se de um convite para ouvir a ecologia do ambiente e nela sacar toda uma vida que se inventa: “Onde estão as obras? Onde estão as obras? Ontem li alguém perguntando isso [...] As obras, malandro, são a própria vida (que você sempre esquece de viver)” (NETO, 1982, p. 334). Notas de perplexidade (dissonâncias) em ato para os dias de sempre. Vida para os amortecedores de notícias:

*Hoje tem espetáculo*

Vá ao cinema, presta?

Vá ao teatro, presta?

Esses filmes servem a quem?

Essas peças: servem? Para que?

(NETO, 1982, p. 110).

Num mundo que nos convida a uma automática obediência, a um autocontrole permanente (o bom senso do fascismo de consumo, da boa consciência homogeneizada, especializada e cidadã: o “cada um na sua” e, de preferência, igualzinho a todo mundo), Torquato (poeta cronista-militante) nos propõe uma permanente “ocupação de espaço”. Um fazer-política para manter a vida acesa pelos lugares por onde andamos:

[...] antes ocupar o espaço e logo em seguida poetar conforme for. Na gaveta, baratas e velharias. Poesia, não.

Ocupar espaço, criar situações. Ocupa-se um espaço vago como também se ocupa um lugar ocupado: *everywhere*.

[...]

Sem começo e sem fim, mas mesmo assim: pelas brechas, pelas rachas.

[...]

Ocupar espaço: espantar a caretice: tomar o lugar: manter o arco: os pés no chão: um dia depois do outro.

(NETO, 1982, p. 180-181).

A vida do signo Torquato é grande demais. Uma vida sem cabimento. Por isso, talvez, ela tenha saído, ainda saia, das bordas. Torquato: um suicida que transborda vida. Com ele, deseja-se produzir lançamentos, atravessar o possível rosto do inimigo medo, sair de casa, tomar um porre, ou simplesmente abrir a janela e ouvir a sutileza de algum fogo rendendo lá fora: “Aqui na terra do Sol, não tenha medo da Lua” (NETO, 1982, p. 181).

Let’s play that!

\*\*\*

## POST SCRIPTUM (DA REENCARNAÇÃO)

Quando eu tinha 16 pra 17 anos, eu comecei a praticar a mania de perseguir o Torquato Neto pelos corredores das casas e pelas quebradas das ruas de São João Del Rei e Juiz de Fora. Lia as crônicas e os diários da segunda edição d’*Os últimos dias de paupéria* e queria escrever exatamente como ele escrevia. Mais: queria ler como ele lia, ouvir como ele ouvia, ver como ele via, sofrer como ele sofria, viver como ele vivia, poder como ele podia, querer como ele queria, fazer como ele fazia, morrer como ele morria. Ele foi o meu Werther de Tristeresina. Então, bêbado, de cor e sem aspas, eu o perseguia nos bares, no pátio da escola, no soluço dos banheiros, nas bibliotecas públicas, no escurinho dos cinemas e das galerias, no pó e na fumaça dos dias, no beijo frio dos vampiros, no meu amor pela catástrofe, na forma poliédrica, infinita e transparente das palavras, no meu modo e no meu medo (o inimigo medo) de transar e ocupar espaços, na cabeceira torta da cama pelas três da madrugada, nas espinhas da minha cara, no troféu da minha cabeleira, nos grilos do meu



corpo, na tropical melancolia, no fim do mundo, no dia D e em toda a negra solidão dos detalhes que percebia enquanto atravessa os andes e você dormia. E ele, é claro, anjo torto da minha guarda mineira, nunca estava lá, nunca que chegava, nunca que chegou, mesmo sendo como se é que fosse o próprio meu caminho. Depois, aos poucos, eu fui perdendo a mania. Outras artes, outras manhas ocuparam a nave.

Let's play that: passei, há muito, dos 28 e não fui pra não voltar pelo gás. O que ficou - política, ética e esteticamente falando – de mais lindo entre nós foi aquele para-choque de caminhão que ele tanto amava (um que eu compreendi bem melhor depois de ouvir o Zaratustra mandando a galera do fã clube vazar pelas brechas – “me erra!” –, caçar o rumo da própria vida-poesia, se perder, se achar por aí e, depois, voltar pra ele com alguma memória amorosa do futuro.): “Não me acompanhe que eu não sou novela”. De vez em quando, tal como agora, ele ainda desce. Sem pedir licença, é claro. Mas a encarnação é outra. Ele vem pra dar uns toques, pra se abrir e se deixar roubar em meus caminhos, pra ficar sem compromisso. E a gente conversa matando a saudade. Partindo pra outra. Partindo sempre.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CAMPOS, Augusto de. Como é, Torquato. In: NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982. p. 3-5.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. 1. ed. São Paulo: Editora Escuto, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem - CPC: vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LINS, Daniel. Esquecer não é crime. In: *Nietzsche e Deleuze: Intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000. p. 45-61.

MAIKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1982.

MONTEIRO, André. *A ruptura do escorpião: ensaio sobre Torquato Neto e o mito de marginalidade*. 1. ed. São Paulo: Cone Sul, 1999.

MORISON, James Douglas. *Os Mestres e as Criaturas Novas*. 3.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. *Unas Lecciones de Metafísica*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, n. 2, p. 241-251, 1993.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?*. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SALOMÃO, Waly. *Cave, canem, cuidado com o cão*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1995. Caderno Mais!, p. 5.

# O TAL EXPERIMENTAL<sup>19</sup>

## 1.

Estou na casa dos meus avós maternos, em São João Del Rei, durante os meus primeiros anos de vida. Costumo subir as escadas da casa e, no andar de cima, encontrar meu avô estendido em uma cama, ou em uma rede, fazendo, aparentemente, nada além de fumar seu cachimbo e olhar para um lugar qualquer. Durante um largo tempo, ele permanece assim, quase imóvel, e sem pronunciar palavra alguma. Entre intervalos longos, produz gestos lentos de riscar fósforos e reacender o cachimbo. De seu corpo ouço apenas o ritmo constante de uma respiração movida pela fumaça perfumada do tabaco *Irlandez* [sic]. E eu me quedo ali, sentado no chão ou em uma cadeira ao lado dele, tentando fazer o meu corpo se aproximar do que seu corpo faz, ou estaria fazendo. Por isso, talvez, alguma vez, eu lhe pergunto: “o que você está fazendo?” E ele me diz: “estou pensando.” Eu retruco: “pensando em quê?” E ele, mais uma vez, me diz: “estou pensando. Apenas pensando.” Eu insisto com outras palavras: “pensando por quê? Pensando pra quê?” E ele, mais uma vez, conclui, sem concluir, a nossa conversa: “apenas pensando sem quê, nem porquê nem pra quê.” Nessa ocasião, eu sou uma criança velha e meu avô um velho criança. Minhas perguntas de criança são velhas. Eu, com poucos anos de vida, já sou um enorme entulho de ancestralidade caduca da gramática dita ocidental, a gramática da causa (o porquê) e do efeito (o pra quê), a gramática do agente (o sujeito que supostamente pensa) e do seu objeto (no que ele pensa). Meu avô, com muitos anos de vida, e aparentemente, quase sem se movimentar, em sua quase invariabilidade de gestos e palavras, movimenta, com enorme velocidade, tudo que está posto na velha corcunda ocidental de minhas, aparentemente, movimentadas perguntas de criança velha, obrigando-as a dançar sem respostas.

Esse encontro com meu avô é o meu primeiro encontro com aquilo que, hoje, eu posso e/ou quero chamar de acontecimento do experimental, lembrando, como deseja nos lembrar Hélio Oiticica (2009, p. 109), que “em suma o experimental não é arte experimental/ os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades”.

## 2.

Se levarmos em conta as possibilidades radicais da palavra experiência, pode-se dizer que tudo o que vive é, essencialmente, experimental. Experiência vem de *ex* (o de fora, o para fora) e *peras* (o limite, o contorno). Experiência (*ex-peras*) é então um movimento para fora do limite. Ou melhor, para fora com o limite, já que não há nada, absolutamente, sem limites. Meu limite é o

<sup>19</sup> A primeira versão desse texto, aqui modificada, foi escrita em 2013 e lida em uma mesa-redonda do VII Simpósio de Literatura, Crítica e Cultura promovido pelo PPG em Estudos Literário da UFJF.

meu outro, meu infinitamente outro, meu sempre limite outro. Desse modo, em uma experiência, é o próprio limite que se movimenta, pode se movimentar para fora de si mesmo. O limite não é somente o que, provisoriamente, pode distinguir (não necessariamente separar) um dentro e um fora, mas, principalmente, é o que faz a conexão de um dentro e um fora, fazendo, refazendo, incessantemente, um dentro que já é, e nunca não foi fora, e um fora que já é, e nunca não foi dentro. O limite é o que faz passar. É a própria passagem de todos os fluxos que nos fazem singulares e, ao mesmo tempo, plurais. Por isso, digo que tudo o que vive é, essencialmente, experimental, ou, nas palavras de Simondon (*apud* DELEUZE, 2007, p. 106):

O vivo vive no limite de si mesmo, sobre seu limite [...] A polaridade característica da vida está ao nível da membrana; é neste terreno que a vida existe de maneira essencial, como um aspecto de uma tipologia dinâmica que mantém ela própria a metaestabilidade pela qual ela existe [...] Todo o conteúdo do espaço interior está topologicamente em contacto com o conteúdo do espaço exterior sobre os limites do vivo [...]

O problema é que nem tudo o que vive quer se deixar viver, ou, ainda, quer se deixar, experimentalmente, vivo. Há, por exemplo, os que vivem, ou melhor, não vivem, entulhados nas “lianas da saudade universitária” (ANDRADE, 1990, p. 47), ou seja, entulhados de representações conceituais, de modelos teóricos que, a priori, antes de estimularem, impedem a experiência viva do próprio pensamento.

### 3.

Não existe nada mais reativo à irreduzível dinâmica experimental do viver do que políticas de representação, políticas que concebem o pensamento e a linguagem como um pensar/falar “em nome de”, como se o pensamento e a linguagem fossem instrumentos para uma causa que lhes é anterior, instrumentos para um pensamento já pensado, para uma linguagem já falada, para uma vida já vivida. No acontecimento do experimental, não se pensa, não se fala em nome de nada, nem sequer em nome do próprio experimental. Para falar, não sobre, mas com o acontecimento do experimental, é preciso, antes de tudo, dizer: não sei nada do tal experimental. Se soubesse, não saberia do tal experimental, saberia de um tal experimentado porque o experimental do viver não tem pretérito. Ele é um ato de ir do corpo/linguagem/pensamento em direção ao desconhecido. A raiz do experimental (dos fios soltos do experimental) é, justamente, o seu constante desenraizamento, seu constante re-des-enraizamento. Um ato de ir e nunca um querer voltar atrás, um querer retornar a supostas origens. Por isso, como precisou Oiticica em uma entrevista do final dos anos 70, o experimental nada tem a ver com a saudade:

[...] as raízes já foram arrancadas e queimadas há muito tempo. Tem gente com complexo de filho pródigo que volta a casa, o que é um câncer brasileiro que, muitas vezes, atinge os artistas mais refinados. Eu, porém, estou imunizado contra este câncer. Em Nova York me

perguntavam: Não tem saudade da Mangueira? E do Rio? Eu respondia que não posso ter saudades da Mangueira, porque sou a Mangueira. Não sentia saudades, porque comi a fruta inteira. Saudades só sente quem deu apenas uma dentada.  
(OITICICA, 2009, p. 170.)

Comer a fruta inteira não significa esgotá-la. De outro modo, traduz o processo de assumi-la em movimento, de incessantemente digerir seu infinito no infinito de um corpo que se desloca, nomadizando-a, queimando e reacendendo, no caso de Oiticica, as raízes da Mangueira em Londres, em Nova York e, por que não, aqui e agora? E aqui e agora, neste texto, quando evoquei e evoco aquele acontecimento experimental na casa dos meus avós, não o fiz, não o faço, não o farei, em nome de uma saudade familiarista de um possível passado experimental. Tal evocação funciona ou, pelo menos, eu desejo que ela assim funcione, como uma memória do próprio porvir: o porvir do experimental que, potencialmente, tece e se tece pelos fios soltos deste texto.

Só há saudade no acontecimento vivo do experimental, se ela, saudade, se “meta-formoseia”:

Súbito  
Sub-reptícia sucurijuba  
A reprimida resplandece  
Se meta-formoseia  
Se mata  
O q parecia pau de braúna  
Quiçá pedra de breu  
Quiçá pedra de breu  
CINTILA  
Re-nova cobra rompe o ovo  
Da casca velha  
SIBILA  
(SALOMÃO, 1993, p.13).

A volta do filho pródigo à casa paterna, com ou sem saudade, pode se fazer experimental quando lida como volta outra, re-volta outra do filho outro, do pai outro, da casa outra. Lembrem-se do delírio temporal e sintático de André, o filho, rasurando, em *Lavoura Arcaica* (1989), a ordem do tempo e da sintaxe do modelo patriarcal. Ele, André, refazendo Novalis, sempre fugindo de casa e, sempre, voltando para casa. A casa-fazenda: re-fazenda. A casa nunca não foi outra. O pai nunca não foi outro. O filho nunca não foi outro. A fuga nunca não foi outra. André nunca não foi outro.

#### 4.

Posso cartografar o experimental quando sou meu contemporâneo. Não quando sou meu antepassado ou meu futuro pré-visível, já que cartografar não é a mesma coisa que mapear. Suely Rolnik, em sua “definição provisória” de cartografia, nos diz que o mapa é uma “representação de

um todo estático”, enquanto a cartografia se produz no processo do próprio caminhar do cartógrafo, em contaminação com os afetos contemporâneos de sua paisagem subjetividade.

[...] a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. / [...] A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos./ Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. (ROLNIK, 1989, p. 15-16).

O mapeador olha, com distância, por cima dos limites. O cartógrafo experimenta as entranhas dos limites, alterando-os e sendo por eles alterados. Por isso, sabiamente, Hélio Oiticica não se dizia um artista experimental e sim um artista que assumia o experimental, que desejava experimentar o experimental, pois o experimental é o próprio viver contemporâneo que se nos ultrapassa. O experimental já é... O que podemos fazer é, alegremente, experimentá-lo ou, tristemente, ressentir-lo... Por isso, quando perguntaram, nos anos 50, a John Cage, músico rigorosamente experimental, qual era a sua música preferida, ele respondeu: “A música que eu prefiro, mais do que a minha ou a de qualquer outro, é aquilo que ouvimos quando estamos simplesmente quietos.” (*apud* PETRAGLIA, 2009, p. 103). Por isso, Gilles Deleuze (1992, p. 172), filósofo rigorosamente experimental, dizia: “é preciso não se mexer demais para não espantar os devires”. Por isso, meu avô, que não sabia muito bem quem era Hélio Oiticica, nem John Cage e, muito menos, Gilles Deleuze, deitado em sua rede, ou em sua cama, se deixando pensar sem porquê nem pra quê, estava muito mais propenso a experimentar o experimental do que muitos deleuzeanos, cageanos, oiticiquianos e etc.ianos que, com ânsia por apreender o experimental dos mestres do experimental, terminam por tão somente representá-los, imitá-los, esvaziá-los no que eles podem ter de mais libertário e, finalmente, amarrando-os “nas lianas da saudade universitária” e/ou mercadológica, pouco, ou nada, experimentá-los...

## 5.

Seja como for, eu continuo subindo as escadas da casa e, no andar de cima, ainda encontro meu avô estendido em uma cama, ou em uma rede, fazendo, aparentemente nada, além de fumar seu cachimbo e olhar para um lugar qualquer... O tal experimental é, especialmente, esse lugar qualquer.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OITICICA, Hélio. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PETRAGLIA, Marcelo. *O ser da música e sua relação com o ser humano*. Botucatu: Textos Ouvir Ativo, 2009.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

# IRACEMA: HISTÓRIA E F(R)ICÇÃO<sup>20</sup>

Começo com uma afirmação óbvia, porém, como diria o velho Nelson, necessária e ululante: *Iracema* se tornou um signo grande demais para viver nos contornos estritos do pequeno mundo das letras brasileiras. A máquina narrativa, assinada por Alencar na segunda metade do século XIX, conseguiu atingir e se fixar – através de sua protagonista – no imaginário narrativo cotidiano da própria história da cultura brasileira e, mais ainda, cearense. Através de intensa fusão entre história literária e história cultural, o livro (*Iracema: lenda do Ceará*) se tornou pequeno perto de sua personagem (Iracema, sem a necessidade do itálico, ou do sublinhado).

A lenda livresca se tornou lenda popular e/ou populista. Sendo quase tão conhecido como Ipanema, nada estranho que o monumento Iracema já tenha sido recuperado pela indústria da música popular. “Viva Iracema/Viva Ipanema”, cantava o Caetano tropicalista no final dos anos 60. Mais recentemente, Chico Buarque brincou com o jogo anagramático Iracema/América e com a ambiguidade de ambos: “Iracema voou para América/É Iracema da América”. Que América é essa? A América da *Globo*? Onde fica a América? Onde estamos pisando? Até onde vai a *Globo*? Uma coisa é certa: Iracema está na *Globo*. E a *Globo* está posando na *Playboy*. Mas não se enganem: ela não está nua. Prova viva da “morte do autor”, Iracema não pertence mais aos direitos autorais do Senhor José de Alencar. Mas se o signo Iracema rompeu com os direitos sagrados da “propriedade intelectual” (conceito caro à revolução burguesa do século XVIII), ele não rompeu, evidentemente, com a burguesia impotente de plantão. O signo Iracema é abraçado pelo *Big Brother*, mas ninguém sente. O *Big Brother* é a neurose participativa da onisciência sem prazer ativo. Onisciência sem corpo. Anestesia Geral. Bem entendido: o signo Iracema veste o objeto/mercadoria Natália Nara (fetiche de certa masculinidade mal amada e brasileira). Bem entendido: a “nudez selvagem da Iracema do *reality show*”, conforme se lê em uma capa da *Playboy* (2005), não é nudez, não é selvagem e nem é real. O rei, definitivamente, não está nu. A morte reina.

Agora, vamos com calma nessa engrenagem de signos e, estrategicamente, recuemos. Século XIX: embora tenha sofrido a indiferença e a incompreensão de muitas manifestações críticas de seus contemporâneos, a repercussão do livro *Iracema – lenda do Ceará* superou, e muito, as expectativas acertadas do prognóstico elogioso que a ele dedicou Machado de Assis em 1866 ao afirmar ser *Iracema* “obra do futuro” (ASSIS, 1962, p. 852-853). O signo Iracema pode ser visto, agora, como uma personagem-mito, entre tantos outros, da nossa “Geléia Geral Brasileira”. Quando miramos o retrato mítico de Iracema, podemos não ver outra coisa senão a força de ancestralidade de um “modo de ser brasileiro” – mesmo que seja “de brincadeira”, como querem os magos vendedores da masturbatória *Playboy*. Brincadeira?

<sup>20</sup> Texto publicado em 2011 na revista *Lócus* n. 32, revista do Programa de Pós-graduação em História da UFJF.



Não me refiro apenas a um retrato visível, mas principalmente àquele que se produz no automatismo mental de nossa nacionalidade. A força da expressão “Iracema”, como diria Kolakowski, tornou-se, então, uma presença que nos permite “harmonizar em um todo – teleologicamente – os componentes condicionados e mutáveis da experiência para referi-los a realidades incondicionadas como ‘ser’, ‘verdade’, ‘valor’” (KOLAKOWSKI, 1981, p. 5). Quer dizer, Iracema, como mito, passou a constituir, não apenas um nome contingente de uma pessoa ou de um personagem de romance, mas um mote de naturalização – um efeito de natureza e não a natureza em si – do “ser” de uma cultura.

O mito muda de roupa, mas não muda sua estrutura, seu efeito colonizador. A virgem nativa de ontem que, “por amor”, serviu sua vida – vale dizer, sua cultura – à cultura cristã do colonizador (simbolizada na figura histórica de Martim Soares Moreno) pode muito bem ser vista como o alimento do turismo sexual (estrangeiro) de hoje. Qualquer olhar minimamente sensível que passeie pela Praia de Iracema em Fortaleza (antiga Praia do Peixe), é capaz de realizar operação análoga àquela produzida por Oswald de Andrade quando, através de uma paródia-relâmpago feita à moda dadaísta, transportou para o século XX o imaginário bíblico-paradisíaco do cronista Pero Vaz Caminha. As “vergonhas” das índias, “tão altas e tão saradinhas” pertencem (aliás, não pertencem) a mundanas e urbanas “meninas da gare” (ANDRADE, 1990, p. 69-70): produto de exportação. Putas “naturais” à mão cheia. Praia de Iracema: síntese do mito de hospitalidade nativa e cearense, e também brasileiro. Terra do sol e da acolhida cordial do estrangeiro europeu. Ressonância moral do projeto romântico desenvolvido por Alencar e seus contemporâneos que muito já serviu aos discursos de unidade nacional, não raro autoritários e conservadores, produzidos ao longo da história republicana brasileira. Moralismo de um Brasil do “bem” contra o “mal”: “ame-o, ou deixe-o”.

De caráter essencialista, o empenho dominante no romantismo nacionalista brasileiro não foi outro senão o de construir uma identidade nacional una a partir do nativismo/indianismo. O que chamo de moralismo, aqui, nada mais é do que a crença na pureza (vale dizer, na autonomia) de algum valor que antecede, ou antes, parece impedir a ação de um corpo, ou de um encontro de corpos. Atenção: não confundam a experiência de um corpo com um simples tirar a roupa. Não pensem que a *Playboy* é uma revista que mostra o corpo. A *Playboy*, na verdade, esconde o corpo. Esconde as múltiplas possibilidades do vir a ser corpo. Trata-se de um processo anticelulítico de repressão do devir-mulher. Mulheres da *Playboy* não são mulheres da vida. São objetos escravos de um padrão de beleza e todo padrão de beleza, quando imposto e automatizado, gera moralismo. O moralismo do bom gosto. A mansidão do voyeur. O bom comportamento da masturbação chapa branca. O amor pelas musas que acenam à massa a ordem e o progresso da prostituição legal. No fundo do bom brasileiro, complexado por ser filho da mãe (filho da outra que quer ser filho da virgem), viveria o desejo monstruoso de ser o pai herói Martim Soares Moreno (atualizado e recolonizado em termos setentrionais e calvinistas?), ou o bom filhinho de papai, tipo Airton Sena, amante-mor do fetiche automobilístico internacional e das prostitutas bem conservadas, de plantão e de proveta?

A moral não deve ser confundida, aqui, com moralismo. Alguém nobre, ou seja, alguém cuja alma, como queria Nietzsche, “tem reverência por si mesma” (NIETZSCHE, 1992, p. 192) não poderia criar uma moral própria a partir de uma experiência e não como resultado de um interdito de sua angustiada ignorância? O problema não é uma moral, mas uma submissão cega a ela. Um nobre – vale dizer, um criador – pode atingir, em seu julgamento, uma moral, mas o seu desejo é a superação dela e não a sua cristalização. Uma vida nobre, nas palavras de Ortega y Gasset, ao contrário de uma vida vulgar, afirma-se pela conquista e pela superação de si mesma (ORTEGA Y GASSET, 1995, p. 287-291). O indianismo de Alencar, quando opera seu mito simbólico de pureza brasileira – recheado, na verdade, de valores da cultura europeia – cria, sem dúvida, uma moral. Mas uma submissão a seus supostos fins é que poderia gerar um preconceito moral (vale dizer, uma ignorância moralista) diante de muitas possibilidades outras (para além do papai e mamãe) de encontrar, ou criar, em nós, o “brasileiro”.

Mas não me interessa, aqui, apenas constatar e denunciar o efeito moralista da narrativa indianista de Alencar e sim compreender de que modo sou capaz de lê-la a partir de sua moral. Não me interessa somente pela teleologia que sou capaz de vislumbrar no chamado enredo narrativo (a história, ou a moral da história) de *Iracema*, mas pelo modo *como* ele em mim se atravessa. Viajemos a um lugar menor: a uma possível (ou seria impossível?) engenharia do texto, outro lugar que não o seu efeito de monumentalização. Através do *como* (ou seja, de um processo através do qual percebo as diferenças de minha enunciação), sou capaz de criar uma ética com, ou seja, uma relação singular com *Iracema*. Se a moral é um “sistema de julgamento” (valores transcendentais e fixos), a ética é a sua desarticulação: A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída, na ética, pela diferença qualitativa dos modos de existência. A ética seria então a afirmação de um “campo de afecções”, para lembrar Deleuze lendo Espinosa, dentro do qual posso deixar agir o meu “poder de ser afetado” (DELEUZE, 2002, p. 33). Nele, não há regras pré-estabelecidas, mas uma rigorosa escuta das diferenças. Ética é relação.

Passo então, agora, a abrir o signo-livro *Iracema* como um texto e não como uma obra: a obra, como diria Barthes, é “a cauda imaginária do Texto”, já o texto “não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode, por exemplo, atravessar a obra, várias obras)” (BARTHES, 1984, p. 73).

Atravessar a pluralidade do texto *Iracema* é também conversar com o ambiente discursivo do romantismo do século XIX. Ainda que de modo breve. Como já afirmou Valéry, em sua clássica conferência “Situação de Baudelaire”, de 1924, “seria preciso perder todo senso de rigor para poder definir romantismo” (VALÉRY, 1999, p. 22). Sem desejar esgotar uma definição para o termo – considerando sua pluralidade (romantismos e não romantismo) –, é possível afirmar, no entanto, que uma das suas marcas foi o fato de não constituir um movimento estritamente estético, mas um movimento amplo de transformação da sensibilidade do homem ocidental. Lembro-me, por exemplo, do famoso texto de Shelley, “Defesa da Poesia”, um dos marcos do romantismo inglês, no

qual se concebe a poesia não apenas como composição de versos, ou mesmo como “belas letras” da prosa, mas, principalmente como uma “faculdade congênita ao homem” (SHELLEY, 1987, p. 220-244). A poesia, nesse caso, seria entendida como essência humana, uma essência de sensibilidade analógica contraposta à razão analítica do iluminismo. O poeta seria aquele homem no qual a “faculdade da poesia” se manifesta de modo especial e aguçado, dando a ele a capacidade de profetizar religiosamente os destinos da grandiosidade humana.

Nota-se, através desse exemplo, que o romantismo realiza uma oposição filosófica aos princípios do “humanismo esclarecido” fundado no século XVIII. De acordo com tais princípios, o homem e a natureza estariam integrados por forças mecanicistas de “equilíbrio eterno”, como queria d’Alambert. Dessa forma, o *cogito* cartesiano, base do iluminismo, ao mesmo tempo em que sustentava a autonomia do indivíduo moderno (o Eu), restringia as possibilidades de sua originalidade através de uma crença nas “forças uniformes de uma razão universal”: “penso, logo existo”. Pensar, nesse caso, seria sinônimo de algo regular em relação ao qual o Eu moderno estaria submetido. Ao contrário, o Eu romântico se percebe como “instaurador do mundo” (NUNES, 2002, p. 57).

Em Alencar, leitor do romantismo europeu, pode-se notar como a crença na imaginação romântica cumpre papel fundamental em seu programa de construção romanesca, o seu *como* fazer romance. Em *Como e porque sou romancista*, Alencar constrói, para nós, sua imagem como a de um escritor-leitor. Reconhece, por exemplo, a importância do aprendizado da escrita a partir dos escritores franceses que lera na juventude (Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo), mas, sobrepõe à experiência da leitura, o valor soberano de sua suposta imaginação congênita:

Mas não tivera eu herdado de minha santa mãe a imaginação [...] essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances. (ALENCAR, 1990, p. 7-8).

Não confundamos imaginação com ausência de técnica, ou com desvairada e descuidada emoção, como, às vezes se diz dos romantismos em geral. Alencar nos mostra muito bem que sabia a diferença entre a “dor sentida” e a “dor lida”, ou seja, entre linguagem e representação. Em outra passagem de *Como e porque sou romancista*, percebe-se sobretudo um escritor atento a uma espécie de fluxo da recepção. Trata-se do momento em que se narra o “lugar de honra” do Alencar criança, leitor oficial da família:

Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas se ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra. [...] Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.

Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas.

Nesse instante assomava à porta um parente nosso, o Revd. Padre Carlos Peixoto de Alencar, já assustado com o choro que ouvira ao entrar – Vendo-nos a todos naquele estado de aflição, ainda mais perturbou-se:

– Que aconteceu? Alguma desgraça? Perguntou arrebatadamente.

As senhoras, escondendo o rosto no lenço para ocultar do Padre Carlos o pranto e evitar seus remoqueos, não proferiram palavra. Tomei eu a mim responder:

– Foi o pai de Amanda que morreu! Disse, mostrando-lhe o livro aberto.

Compreendeu o Padre Carlos e soltou uma gargalhada, como ele as sabia dar, verdadeira gargalhada homérica, que mais parecia uma salva de sinos a repicarem do que riso humano. (ALENCAR, 1990, p. 28-29).

Na montagem da cena, Alencar é a criança leitora que se move – em solidariedade à recepção feminina padrão do século XIX – com o realismo dos livros. Chamo de realismo, aqui, bem entendido, não a escola realista/naturalista do século XIX, mas a tradição dominante na estética ocidental, caracterizada por promover uma relação fechada, ilusória e totalizante entre o signo e a “realidade” que se quer representar. Diante de uma representação simbólica como tal, o leitor, o espectador e/ou o ouvinte tendem a permanecer alienados da composição discursiva, já que podem passar a confundir o signo com o referente. Envolvidos com a transparência narrativa e sem nenhum *pathos* de distância em relação ao narrado, puderam o Alencar criança e as mulheres chorar pelo “pai da Amanda que morreu”, assim como nós, hoje, podemos chorar vendo e ouvindo a novela da *Globo*. O Padre Carlos, ao contrário, distante do *pathos* narrativo, pôde rir da cena porque sabia que o dramalhão do livro não era o drama da vida.

Ler o texto – e não a obra – *Iracema* é também ler *Como e porque sou romancista*. Identificação e distanciamento. Compreendendo o choro do leitor compassivo e, ao mesmo tempo, a risada lúcida do Padre Carlos, Alencar é um estudioso dos efeitos (vale dizer, dos afetos da linguagem). Atento à imaginação do leitor, sabe jogar com os signos. Em suma, Alencar, sabendo dos efeitos que uma narrativa pode provocar na imaginação do leitor, também sabe como fabricar e provocar tais efeitos. A quem se dirige o enunciado “Meu amigo”, inscrito na abertura do “Prólogo” da primeira edição?

Meu amigo,

Este livro o vai naturalmente encontrar em seu pitoresco sítio da várzea, no doce lar, a que povoa a numerosa prole, a alegria e a esperança do casal. [...] Mas assim mandado por um filho ausente, para muitos estranho, esquecido talvez dos poucos amigos, e só lembrado pela incessante desafeição, qual sorte será a do livro? [...]. Na última página me encontrará de novo; então conversaremos a gosto, em mais liberdade do que teríamos neste pórtico do livro, onde a etiqueta manda receber o público com a gravidade e reverência devida a tão alto senhor. (ALENCAR, 1987, p. 9).

Poder-se-ia pensar que o amigo corresponde, estritamente, ao O “Doutor Jaguaribe”, já que o posfácio de Alencar é uma “Carta” endereçada explicitamente a ele. Contudo, do mesmo modo que, diante do famoso romance de Goethe, nos colocamos no lugar de Wilhelm, ao lermos as íntimas

e lacrimosas cartas de seu amigo, o sofrido jovem Wherter, nada nos impede de imaginar que o leitor, com quem se promete conversar “a gosto” novamente, “na última página”, não constitui um leitor específico, mas uma metáfora de leitor, qualquer leitor sentimental que nos habite. Em textos machadianos, a evocação do leitor parece, ainda que de modo lúdico, provocar distanciamento e uma visibilidade da linguagem (autoconsciência do ato de ler): “um livro é um livro é um livro é um livro” – pode-se dizer, parafraseando Gertrude Stein. No prólogo em questão, tipicamente romântico, ao contrário, a conversa é outra. Cria-se intimidade. A imaginação idealista que mostra “à terra natal seu filho ausente”, é também o que seduz e transporta o leitor para nela habitar, ficar à vontade e se sentir em casa. Uma espécie de ritual de passagem sentimental para o enredo que virá.

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul. [...] Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica, ou na sombra do pomar [...] (ALENCAR, 1987, p. 9).

Seduzido, no “Prólogo”, por uma imaginação que o faz viajar no tempo e no espaço, o leitor se depara, no “Argumento histórico”, bem como nas notas explicativas espalhadas ao longo do romance, com outro tom discursivo, não menos sedutor. Trata-se de uma tentativa de atestar, diante do julgamento da leitura, a veracidade do pano de fundo da lenda (pesquisa histórica, cultural e linguística). Reparem a diferença entre o primeiro parágrafo do “Argumento histórico” e o trecho supracitado do Prólogo:

Em 1603, Pero Coelho, homem nobre da Paraíba, partiu como capitão-mor da descoberta, levando uma força de 80 colonos e 800 índios (ALENCAR, 1987, p. 10).

O contraste entre esse tom sério e sisudo e a emoção romanesca (leia-se: a sedução do enredo) permanece durante toda a narrativa. Porém, não de maneira conflitante. Com astúcia de mestre, o escritor tira proveito de ambos para fazê-los coincidir na coesão do verossímil que deseja empreender. Notem, por exemplo, o que ocorre nos seguintes parágrafos do capítulo IX do livro:

O sol, transmontando, já começava a declinar para o ocidente, quando o irmão de Iracema tornou da grande taba.  
– O dia vai ficar triste, disse Caubi. A sombra caminha para a noite. É tempo de partir.  
A virgem pousou a mão de leve no punho da rede de Araquém.  
– Ele vai! murmuraram os lábios trêmulos. (ALENCAR, 1987, p. 31).

O trecho citado se relaciona a uma passagem ameaçadora para o leitor. Pelo menos, para aquele leitor mergulhado no pacto da verossimilhança narrativa. Martim pode deixar a cabana de Araquém (pajé dos Tabajaras e pai de Iracema) sem levar consigo a virgem. Sabemos que tal ameaça, repetidas muitas vezes, não irá se cumprir durante o desenrolar do romance, já que os dois protagonistas irão sair dali juntos. No entanto, para o leitor que acompanha o enredo em linha reta, trata-se de um momento de “triste suspense”. Ou já não temos, hoje, tal ingenuidade?

Há uma nota sobreposta à expressão “o dia vai ficar triste” pronunciada sem emoção por Caubi, personagem secundário na cena e, portanto, menos visado pelo “pacto emotivo”. Nessa nota, que inevitavelmente interrompe a narrativa, encontramos uma explicação de cunho filológico e dicionarizado relacionada à língua tupi (portanto, o tom é sério):

O dia vai ficar triste: os tupis chamavam a tarde *caruca*, segundo dicionário. Segundo Lery, *Che caruc acy* significa “estou triste”. Qual destes era o sentido figurado da palavra? Tiraram a imagem da tristeza, da sombra da tarde, ou a imagem do crepúsculo do torvamento do espírito? (ALENCAR, 1987, p. 9).

A nota alimenta, ao invés de esfriar, a identificação de um possível leitor com o fluxo de tristeza da cena. Diante da dúvida, levantada pela explicação da nota, o leitor – se emocionado – certamente não terá problemas em fazer do crepúsculo físico, um “retrato do torvamento do espírito”.

Em *Iracema*, a explicação dos “fatos” linguísticos e históricos não contradiz o pacto emotivo da imaginação ficcional. Ambos se retroalimentam. Nesse sentido, Alencar provoca, estrategicamente, uma fissura na famosa e categórica distinção aristotélica entre o historiador e o poeta:

[...] não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular (ARISTÓTELES, 1987, p. 209).

Para Aristóteles, a ficção poética – mais especificamente a ficção trágica - é compreendida a partir de seu potencial catártico, ou seja, sua função seria suscitar, no receptor, “o terror e a piedade”, obtendo-se, como efeito “a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1987, p. 205). O desempenho de tal efeito, aos olhos logocentros de Aristóteles, dependeria menos de uma comunicação cênica do que de uma boa estruturação mítica, isto é, narratológica:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. (ARISTÓTELES, 1987, p. 213).

O que Aristóteles considera “íntima conexão dos atos” é um mito cuja composição obedece a um “todo” lógico, compreendido como “aquilo que tem princípio, meio e fim. [...] É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas se conformem aos mencionados princípios” (ARISTÓTELES, 1987, p. 207). É essa lógica interna da narrativa que garantiria o “realismo” da ficção poética, ou seja, sua “verossimilhança”, seu efeito de verdade (leia-se realidade, plausibilidade) diante do senso comum e, logo, de “universalidade”.

Claro que, hoje, a arguta e brilhante distinção aristotélica entre discurso poético e discurso histórico não sobrevive sem rasuras. Excluindo grandes ou pequenos fantasmas de positivismos que ainda nos assombram, de muitos modos alcançamos uma espécie de entendimento interdisciplinar em torno do qual não se considera a verossimilhança como privilégio de um suposto estatuto artístico. Parece-me aceitável afirmar que a pretensão de se atingir uma verossimilhança atravessa grande parte dos estilos discursivos do direito, das ciências físicas e biológicas, das ciências humanas e sociais, das críticas de arte e do próprio discurso histórico em um sentido possivelmente mais estrito, seja ele produzido por historiadores da academia, por biógrafos de épocas e suas “personalidades”, ou pelos diversos jornalisismos que, para o “bem” ou para o “mal”, produzem efeitos de realidade e verdade através dos quais e com os quais arquivamos e, simultaneamente, vivemos e “universalizamos” as montagens de nossas histórias coletivas. Aos discursos dos saberes não basta, obviamente, a “descoberta”, ou a “invenção” de uma suposta verdade. Há que se narrá-la de modo convincente.

Pensando especificamente nas construções de “histórias nacionais”, os procedimentos de verossimilhança se tornam explícitos. De diversos modos, aprendemos que não há nação enquanto pura natureza, mas como um discurso capaz de construir conosco um pacto de nacionalidade. No caso brasileiro, entre outros, coube, em grande parte, aos escritores românticos criar um imaginário de povo (de nação) a partir da invenção de uma narração, de uma linguagem, ou mesmo de uma língua nacionais. Subjetivismo e historicismo nacionalista se irmanavam. Imbuídos de sentimentos de genialidade e grandiosidade proféticas, os escritores românticos buscavam “revelar” “mistérios” de nossas “origens”, criando grandes narrativas épicas de fundação. Foi direcionado à construção de uma subjetividade coletiva que se dirigiu o projeto de Alencar, tal como se pode ler com veemência no prólogo de *Sonhos d'ouro*, no qual compara os escritores brasileiros a “operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçar no viver do povo” (ALENCAR, s.d.).

O famoso “Eu romântico”, conforme já aqui dito, desejava “instaurar o mundo” pela imaginação. Mas, nesse processo, havia muito de construção retórica, de um “dar conta” do movimento da linguagem e de seus efeitos no imaginário da recepção. O “isolamento romântico”, resultante da crença em uma “vocação superior” constitui um monólogo, mas, como sintetizou Antonio Candido, um “Monólogo capcioso, é verdade, na medida em que pressupõe auditores; verdadeiro monólogo de palco, em cujo fundo fica implícito o diálogo” (CANDIDO, 1981, p. 27).

O romance *Iracema*, sem dúvida, é um dos pontos altos desse processo construtivo. O bardo Alencar compreendia que a “boa narração” cria um efeito de verdade, de essência. Essência contraditória, é claro, já que o índio que a representa é aquele de “bons sentimentos” cristãos, o “índio de tocheiro” (ANDRADE, 1990, p. 47-52), como dizia Oswald de Andrade, submisso à cultura do colonizador. Belo, forte e corajoso, o índio é também aquele que deve se sacrificar para salvar a união “branco do bem/índio do bem” contra o índio do mal (no caso, os Tabajaras, ou os Aimorés), aliado dos inimigos do mal (os franceses). Em nome do amor (a “doce escravidão”, como diria



Machado (ASSIS, 1962, p. 83)), os traços de violência do colonizador são apagados e a única nobreza heroica do índio passa a ser, como já escreveu Alfredo Bosi, “um sacrifício espontâneo e sublime” (BOSI, 1992). Como nossa senhora colonizada, Iracema-América, nossa mãe natureza, morre para salvar uma nova/velha raça: Moacir (“Filho do sofrimento, de *moacy* – dor, e *ira*, desinência que significa saído de” (ALENCAR, 1987, p. 75)), nossa certidão de batismo cristã-americana.

Roberto Corrêa dos Santos, em observação extremamente pertinente, afirma que, para o romantismo, a identidade ainda era um problema de natureza psicológica, problema freudiano inscrito na lógica de recusa e reconhecimento paternos: “[...] procura de resposta desesperada para a pergunta quem sou, confusão e mistura com o outro [...]” (SANTOS, 1999, p. 67). Ao mesmo tempo em que se tentava matar o pai europeu a ele se voltava com uma imagem idealizada de Brasil submissa, política e moralmente, à cultura do colonizador.

Do ponto de vista sociológico, talvez não seja demais lembrar que o caráter contraditório do romantismo brasileiro é análogo ao modo, não menos contraditório, pelo qual se processou nossa independência oficial em 1822. Esse processo destoa profundamente da luta anticolonial que alguns países latino-americanos empreenderam em prol de sua independência no século XIX. Entre nós, não houve propriamente uma ruptura com a metrópole portuguesa. Tanto que a independência foi proclamada por um Bragança e criada, não a partir de uma república, mas de um império, sustentado pelo latifúndio escravista.

As contradições políticas e morais de *Iracema* só fazem atestar a habilidade ficcional de Alencar, escritor capaz de dar narrativa, dar coerência mítica, às contradições de nossos signos históricos, tornando verossímil o inverossímil. *Iracema* é um dos grandes exemplos de que o mito poético pode se converter em natureza histórica. Como afirmou o pesquisador cearense Sânzio de Azevedo, lembrando Fernando Pessoa, “[...] a virgem dos lábios de mel, se não era um mito antes da aparição do romance-poema, tornou-se mito e hoje a ideia que temos é a de que ela existe mais do que se houvera realmente vivido. ‘Sem existir nos bastou’, como de Ulisses disse Fernando pessoa [...]” (AZEVEDO, 2003, p. 16).

A existência histórica e, ao mesmo tempo, poética de *Iracema*, foi, gradativamente, sendo alterada durante o século XX. Isso se deu, em parte, e primeiramente, devido às desconstruções que os projetos identitários dos romantismos sofreram no âmbito do modernismo brasileiro. Claro que o modernismo não representa uma ruptura absoluta com o propósito romântico de descobrir ou redescobrir o Brasil e criar uma “língua literária nacional”. Basta lembrar que a noção de “primitivo”, tema caro ao romantismo, também foi uma bandeira levantada pelo modernismo, embora em outra clave. Enquanto na lógica do historicismo romântico, o primitivo era entendido como essência pura da nação, no modernismo o primitivo é anacrônico, ou seja, é compreendido como algo que sobreviveu ao choque com o colonizador, contaminando e sendo contaminado por ele: “Um tupi tangendo um alaúde”, tal como se lê no último verso de “O trovador”, poema que compõe *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade (ANDRADE, 1993, p. 83). No modernismo, o tupi nunca é o “tupi-mesmo”, é



sempre um “tupi-outro”, aberto ao exterior, ao que lhe é estranho (vale dizer, estrangeiro). É o que se vê, com clareza, na utopia antropofágica de Oswald de Andrade, lançada em 1928 no “Manifesto Antropófago”: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1990, p. 47). No modernismo, o caráter de Iracema é substituído pelo herói “sem nenhum caráter” Macunaíma.

Mas, se as proposições do modernismo brasileiro, até hoje, estão, de certo modo, inscritas em pequenos circuitos intelectualizados, há um outro fenômeno, de natureza mais abrangente, que deve ser levado em conta quando pensamos nas ressonâncias atuais de *Iracema*. Trata-se das crises das identidades locais e nacionais ocorridas, principalmente, a partir dos últimos anos do século XX, o que não significou, como quer Suely Rolnik, o fim dos “modelos identitários”. Eles, agora, são produzidos pelas “órbitas de mercado” e se traduzem em subjetividades que vivem sob a regência de “figuras-padrão”:

As subjetividades são levadas a se reconfigurar em torno de tais figuras delineadas a priori, independentemente do contexto – geográfico, nacional, cultural, etc. -, submetendo-se a um movimento de homogeneização generalizada. Identidades locais fixas desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis. Estas acompanham o ritmo alucinado do mercado, mas nem por isso deixam de funcionar sob o regime identitário [...] (ROLNIK, 2000, p. 454).

A órbitas internacionalistas do mercado são tão, ou mais, autoritárias e moralistas que os projetos identitários iniciados no século XIX. A personagem Iracema, que figura no *Big Brother* e posa na *Playboy* em 2005, não seria um sintoma de tal processo? Os mitos de “pura beleza” nacionais são revalorizados, com a ajuda significativa do foto shop, em termos de fetiche sexual. Carne brasileira submetida ao comércio moral do bom gosto. Conserva-se o mito no que ele tem de mais opressor e autoritário. Se os grandes mitos nacionais já não nos parecem tão pesados, ainda vivem o suficiente para sofrer a vigília mal-amada e, ao mesmo, bem quista, da *Rede Globo* e do globo fascista, ocular e oreular (ou seria oracular?) do “Grande Irmão”, um dos programas mais vendidos pelo globo terrestre.

Bom mesmo seria fazer um uso ético de Iracema, já que o mito, hoje alterado e revisado, ainda nos acolhe, tal como tantos outros personagens da história literária ocidental que, inevitavelmente, nos habitam como patrimônio obrigatório de nosso imaginário. Falo de um uso político capaz de tornar o mito algo útil à vida de quem o vive, algo capaz de dar mais vida à vida de uma época, qualquer época, e liberar as potências de suas diferenças. Fazer da ficção mítica e histórica, uma fricção com a vida.

Em uma época de pré-globalização e de vigência de um sinistro nacionalismo cunhado por um estado de exceção, o filme *Iracema: uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna, produzido em 1974, nos ofereceu, e ainda nos oferece, de muitos modos, grandes possibilidades de realizar uma fricção com o mito alencarino. O filme não constitui, em sentido estrito, uma adaptação direta do poema-romance, mas constitui uma releitura explícita, a começar pelo título, do mito indianista construído pelo escritor cearense. Sensível às sombras do, já aqui lembrado, nada amoroso

*slogan* “Brasil – ame-o ou deixe-o”, certamente, há muitos traços datados e datáveis no filme. Porém, e nisso consiste o brilho de sua fricção, a metodologia fílmica adotada pelos cineastas, como se verá, é uma aula extemporânea de libertação política e estética da vida. Vejamos essas duas facetas:

A Iracema de Jorge Bodanzky e Orlando Senna está longe de ser a bela virgem dos lábios de mel, selvagem mãe amorosa de um Brasil conciliador e conservador por natureza. Antes, constitui uma espécie de paródia desconstrutora do mito romântico. Se a Iracema de Alencar é pura e casta, a de Bodanzky e Senna é uma prostituta do norte, menor de idade, perdida em uma espécie de *road movie* de beira de estrada de chão. Se a primeira é o símbolo mítico de um Brasil harmônico, a segunda é fissura errante e maculada de qualquer imagem de prosperidade da nação. Ao retomar o signo Iracema, os cineastas o fazem para nele esgarçar qualquer promessa de pureza mítica e integridade moral da identidade pátria. Iracema deixa de ser uma “mãe gentil”, a começar pela própria caracterização física e comportamental do personagem principal. Como resume Marcos da Silva Coimbra,

A Iracema exposta pela película retoma a índia exótica do romantismo, só que agora temos uma silvícola erotizada e explorada sexualmente, o que inviabiliza qualquer possibilidade de se vincular a personagem a uma leitura romântica. Logo no início do filme ela passa por um processo de pseudourbanização, aparecendo com roupas coloridas e fumando um cigarro no centro da cidade de Belém. (COIMBRA, 2009).

Iracema, representada por Edna de Cássia, com então 15 anos, apresenta em seu corpo e rosto rasgos nitidamente indígenas. Porém, esses traços são contrastados, no decorrer do filme, com signos de um Brasil que se pretende moderno e civilizado. Iracema, em sua condição de índia prostituta adolescente, sonha em correr o mundo, deixar o norte em busca do *glamour* do “*show dos artistas*” do sul. Mais do que isso, Iracema se ressentida de sua origem indígena, iludindo-se com seu desejado embranquecimento. Porém o que encontra é, sempre, sua própria miséria e exclusão. Se a natureza da Iracema de Alencar morre de forma heróica para dar vida à boa raça, a natureza da Iracema vivida por Edna de Castro nada apresenta de heroísmo. É, antes de tudo, uma vítima passiva da exclusão social, corpo atropelado e violentado pelo ímpeto da civilização e do progresso. Na última seqüência do filme, deixada para trás pelo caminhoneiro Tião Brasil Grande, com quem nutria falsa esperança de seguir viagem, aparece abandonada em um prostíbulo de estrada, banguela, embriagada, com os cabelos mal tratados e as roupas sujas.

Trata-se, evidentemente, de se realizar uma contra-história em relação à história oficial do regime militar. Se por um lado, o regime era essencialmente autoritário e repressor, por outro, era também construtor de um discurso de euforia relativa a uma modernização do Brasil. Durante a ditadura, como se sabe, investiu-se com força na máquina publicitária de um país desenvolvido, fadado ao crescimento a qualquer preço. A transamazônica (BR 230), projetada pelo governo Médici entre 1969 e 1974, não era, à época, apenas uma rodovia, mas também um signo de grande valia no funcionamento dessa máquina publicitária. A transamazônica era sinônimo de uma promessa:

tornar civilizado o que era sinônimo de primitivo, fazer do atraso (a natureza amazônica) um futuro de esplendoroso progresso (uma rodovia de transporte pesado e toda sua ligação com um suposto crescimento econômico da região).

O filme de Bodanzky e Senna lê a região amazônica a partir de suas mazelas sociais e físicas, interditas pelo discurso da propaganda oficial do estado. Trabalho escravo, miserabilidade, prostituição infantil, desmatamentos, queimadas, grilagem de terras e venda ilegal de madeiras são situações constantes no desenvolvimento do filme, não à toa, proibido pela censura em 1974 e somente liberado no início da década de 80, quando recebeu o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília.

Mas o filme desagradou o regime, não apenas por contrapor as mazelas da população do norte à propaganda de modernidade alardeada em torno da transamazônica. Desagradou também por ir de encontro a um outro discurso, não menos caro à sustentação do governo militar. Trata-se do discurso da moral burguesa conservadora, baseado no lema da “tradição, família e propriedade”. Progressista, do ponto de vista do capitalismo industrial e, ao mesmo tempo, conservadora do ponto de vista moral, a ditadura não foi apenas um processo de repressão político-ideológica, mas também de repressão comportamental. Nesse sentido, tanto o pensamento comunista quanto as atitudes do chamado desbunde contracultural (bandeiras como a do amor livre, da experimentação do corpo e da sexualidade, da experiência com drogas, etc.), embora muitas vezes contrastantes em vários aspectos, eram tidos como farinha do mesmo saco pelos órgãos de repressão.

Sob o ponto de vista da moral assumida pelo estado militarizado, certamente não foi oportuno despir e dessublimar o corpo indígena, símbolo da seriedade pátria desde o romantismo. Muito menos o corpo indígena feminino exibido, não na idealizada e faraônica transamazônica, mas na sua paródica e rebaixada “transa amazônica”. O corpo de Iracema, no filme, é posto em convivência com as contingências de prazer e medo ocasionados pelas forças sociais que o atravessam. É o oposto do que realizara Alencar, ao arrancar da máscara feminina indígena todas as suas potencialidades corpóreo-afetivas, interditando os atos sexuais da personagem com elipses temporais e cortes espaciais.

Como já observou Costal Lima, aliado ao estabelecimento do cânone de nacionalidade, construiu-se também, durante o romantismo do século XIX, um “cânone das relações sociais” baseado na “moral burguesa”, cânone que “ se estabelecia na Europa no momento em que a *intelligentsia* latino-americana tinha pela frente a organização de suas nações há pouco atomizadas” (COSTA LIMA, 1991, p. 250). O cânone burguês separava radicalmente a vida pública (o “vale tudo” do mundo dos negócios) da vida privada (a vida fechada e casta das famílias). Nesse sentido, na literatura dominante do romantismo, o corpo (principalmente o corpo feminino) deveria ser velado em nome da elevação espiritual da família. É seguindo a lógica desse amor elevado que Alencar pinta, não apenas a figura de Iracema, como também a do próprio colonizador Martim Soares, incapaz de qualquer gesto de violência ou desrespeito ao pudor corporal da parceira. Lembremo-nos que, no enredo construído por Alencar, Martim só tem a sua primeira relação sexual com Iracema quando está sob efeito do

haxixe (leia-se o segredo da jurema) dado a ele pela própria Iracema. Martim, como bom cavalheiro, concretiza um papel quase passivo – inexorável, pode-se dizer, seguindo a lógica interna do romance – em seu “himeneu do amor” onírico, portanto inconsciente, com a parceira indígena.

No filme, de outro modo, quebra-se esse cânone amoroso, fundador de um discurso pátrio-familiar ainda presente nos contornos morais da ditadura militar pós-64. Há várias cenas de nudez da personagem, sendo uma delas ocorrida em uma “transa” com seu parceiro-cliente que, em nada, lembra o decoro de Martim Soares. O parceiro da prostituta adolescente Iracema é, agora, substituído pelo nada cavalheiro Tião Brasil Grande, representado pelo ator Paulo Cesar Pereio. Caminhoneiro sulista, sua personagem constitui um tipo grosseiro, conscientemente egoísta, assumidamente cafajeste, explorador, não apenas da madeira e do boi, que carrega em seu caminhão, mas também dos corpos femininos que encontra pela estrada, entre os quais o de Iracema, que, no decorrer da narrativa, é abandonada por ele em um prostíbulo.

Trata-se de uma figura masculina paródica do próprio discurso ufanista sustentado pelas forças armadas. O próprio nome da personagem (Brasil Grande) e sua profissão (caminhoneiro) estão em consonância com o espírito da publicidade oficial do ufanismo estatal. Trata-se de uma paródia que atua como uma espécie de corrosão interna do objeto parodiado. Tião Brasil Grande hiperboliza a lógica privada (individualista) do crescimento econômico a qualquer preço, denunciando-a de modo caricatural.

É interessante lembrar também que, por outro lado, a própria figura do ator, Pereio, já trazia, à época, em sua *persona*, uma imagem capaz de rasurar qualquer discurso sério e moralizante relativo ao lema oficial de “tradição, família e propriedade”. Pereio, para além de qualquer personagem, encarnava o mito do ator maldito e desbundado. Como ele mesmo se define, em depoimento presente no documentário *Mais uma vez Iracema*, realizado pelo próprio Jorge Bodanzky (2004),

O que que eu significava nesse momento histórico brasileiro pra o cinema e pra tudo? Eu significava o grande rebelde, o cara que a censura tá sempre enchendo o saco, é o cara que, também, apesar da censura tá sempre enchendo o saco, ele vai além da censura, é o cara que dribla a censura e o cara que dá porrada na rua, que cheira pó, que queima fumo, que enche a cara, que também se caga no baile, enfim, eu tinha uma pouco essa imagem [...] quando o cara me chama [referindo-se aos diretores do filme] ele tá chamando também essa imagem [...] a gente tava propondo desmoralizar essa grande fuleira que lançaram que era a tal da transamazônica [...]

*Iracema: uma transa amazônica* não dessacraliza apenas as figuras de seus protagonistas, mas o próprio corpo da narrativa cinematográfica que, em muitos momentos, é destituída da limpeza de uma coesão estrutural pautada na linearidade dominante do chamado cinema narrativo. Nesse sentido, pode-se dizer, o filme não desconstrói o mito alencarino original apenas em seu aspecto temático, mas também, em sua própria metodologia narrativa. E é nisso que consiste, como já dito, a sua extemporaneidade.

Se o livro de Alencar possuía um compromisso claro com uma “unidade mítica”, uma coesão interna capaz de fazer com que o leitor pudesse se identificar, realisticamente, com o que lia, no filme, o realismo será extremamente problematizado.

Bem entendido, não se está dizendo que o romance-poema *Iracema* se reduz apenas à sua lógica narratológica. Pode-se, perfeitamente, como quer Haroldo de Campos, considerá-lo uma “arqueografia da vanguarda”. Campos, filiado ao cânone de poesia e da literatura moderna/vanguardista, já se ocupou em demonstrar o processo de “tupinização” da língua portuguesa em *Iracema*. Olhando para Alencar com olhos concretistas (vale dizer “VERBIVOCOVISUAIS”), Campos se interessa, não pelo desenho linear do enredo de *Iracema*, mas por seu “plano de expressão”: suas “criptofonias”, “criptografias” e quebras da sintaxe linear. Incorporando a “iconicidade” da língua tupi ao português, Alencar já estaria esboçando um procedimento típico das vanguardas poéticas: “o princípio da sublevação da paratáxis contra a hipotáxis”, ou seja, uma língua muito mais analógica do que meramente retórico-discursiva:

[...] assim, por exemplo, o sintagma comparativo: ‘mais rápida que a ema selvagem, diz o nome da virgem morena quando lhe introduz a corrida ágil, à maneira de uma ‘metáfora fixa` homérica; ouça-se: RÁpIdA EMA/IRAcEMA [...] (CAMPOS, 1992, p. 136).

Ouvir a música de *Iracema* em nada nos impede de perceber, simultaneamente, sua ficção coesa, interessada em um efeito monológico e verossímil de identidade nacional.

No filme de Bodanzky e Senna, de modo oposto ao da ficção de Alencar, a coesão ficcional é a todo tempo fraturada, vale dizer, denunciada, pela própria fatura cinematográfica. Se o filme prima pela “denúncia” social, essa denúncia está longe de configurar uma lição de moral sobre a realidade. O filme é, nesse sentido, ético, porque mostra, a todo tempo, de onde está falando, evidenciando ao espectador seu processo de realização.

Não se trata, contudo, de uma opção pela “opacidade” radical em detrimento absoluto da “transparência”, para usarmos dois termos estudados com profundidade por Ismail Xavier em seu clássico *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. De modo simplificado, pode-se chamar de transparência o efeito de uma montagem fílmica que se deseja invisível para o espectador, intensificando nele o “efeito de janela”, ou seja, “a fé no mundo da tela como um duplo do real” (XAVIER, 1984, p. 18). É o que ocorre, por exemplo, em muitos filmes (não em todos) produzidos na esfera da tradição holywoodiana e suas adjacências. A opacidade, por seu turno, constitui procedimento inverso: ao invés de neutralizar, explicita-se o processo de montagem e sua descontinuidade elementar. A opacidade revela ao espectador que o filme é um filme e não uma realidade a ser vivida, levando ao colapso, ou no mínimo, perturbando a produção do efeito de verdade, o efeito de identificação do espectador com as personagens e as situações por elas “vivas”.

Em *Iracema: uma transa amazônica*, o processo de fabricação ficcional é a todo tempo explicitado ao espectador. No entanto, não se trata de assumir uma opacidade intransitiva, como se o filme não produzisse nenhum tipo de trânsito com o real. Ao contrário, o que se busca é uma

abertura para os índices movimentados do real. Um real que, nesse caso, é justamente o elemento perturbador da narrativa realista tradicional. Vários críticos cinematográficos brasileiros, entre os quais Ismail Xavier e Carlos Alberto Mattos, já afirmaram que o filme não é passível de ser fixado em um gênero estático. Nele, os limites entre o que se convencionou chamar de documentário e ficção são a todo tempo rasurados.

Ao mesmo tempo em que a ficção é encenada, nota-se a presença de uma série de elementos (cenário, pessoas e objetos) que fazem parte do ambiente prosaico (não pré-produzido) da região amazônica. Com isso, quebra-se a ilusão de um tranquilo “efeito de janela”, mas não se renuncia à exposição de fragmentos da realidade. Os ápices desse processo de tensão entre o documental e o ficcional se dão quando o ator (Pereio), sem se despir do corpo de seu personagem (Tião), assume, simultaneamente, o rosto de um repórter heterodoxo que conversa com os não-atores situados nas locações improvisadas do filme.

Por ser um filme singular, realizado com liberdade de criação e recursos parcos, poder-se-ia dizer que se trata de um filme autoral. Porém, nesse caso, o traço autoral não corresponde, apenas, ao pensamento da equipe realizadora do filme, já que ele agencia uma autoria coletiva, absorvendo os acasos da realidade em movimento e deixando vazar, em sua frágil e fragmentada f(r)icção, as experiências coletivas do lugar onde é processado. Sua estrutura, de certo modo, busca resgatar a alma da narrativa originária (leia-se pré-moderna), tal como compreendida por Benjamin em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.

Para Benjamin, a figura do narrador tenderia a desaparecer na modernidade devido à incapacidade do homem moderno de trocar experiências. O conceito de experiência benjaminiano (*Erfahrung*), não deve ser confundido com a mera vivência individual. Trata-se antes de um modo coletivo e lento de produzir a vida. Na modernidade, marcada pelo individualismo, ou como diria Barthes, ironicamente em “A morte do Autor”, pelo “prestígio do indivíduo” e da “pessoa humana” (BARTHES, 1984, p. 70), a troca de experiências entrou em declínio.

De muitas formas, poderíamos explicar o surgimento do individualismo moderno. No plano filosófico, pode-se lembrar o pensamento cartesiano, baseado na crença de uma razão universal que garante a totalidade e a autonomia de um EU capaz de se autoprogramar: “Pensar, logo existir”. No plano econômico, a ascensão da burguesia inaugura uma nova lógica de operar a vida. Movido pela moral protestante, o comportamento burguês se sustenta na lógica do lucro e do trabalho, na castidade do corpo, no convencionalismo dos comportamentos sociais promotor de uma separação drástica entre a vida privada e vida pública. A própria noção de “direitos autorais”, vale lembrar, é um acontecimento moderno trazido pela Revolução Francesa. No plano literário, os dispositivos românticos – e mais tarde os da crítica positivista – fomentam o império do autor e uma compreensão personalizada da literatura.

A narrativa, para Benjamin, está longe de possuir uma funcionalidade autoral capaz de agrupar em um nome próprio, a origem e a unidade de significação de um discurso ou de uma obra discursiva. A produção narrativa, antes de se remeter a um nome ou à presença de um indivíduo, conecta-se

a uma capacidade de “distensão psíquica”, um “autoesquecimento” (tanto do narrador, quanto do ouvinte), próprio do ambiente de trabalho coletivo das corporações artesanais pré-modernas.

Integrando o homem e as coisas, a narrativa é, para Benjamin, “uma forma artesanal de comunicação”. Se um narrador imprime na narrativa a sua marca, tal como “o oleiro na argila do barro” (BARTHES, 1985, p. 205), ela não nasce inteiramente na pessoa do narrador, mas antes o atravessa de um modo singular, trazendo nela a marca das circunstâncias de narradores antecedentes. Ao mesmo tempo, ao tecer sua história, o narrador incorpora as experiências de seus ouvintes que, potencialmente, constituirão novos narradores.

A narratividade de *Iracema: uma transa amazônica* é conquistada através de uma entrega às pessoas e às coisas que atravessam a fatura de sua produção. Nada mais distante do olhar clássico e documental do etnógrafo, ou do olhar, também clássico, do ficcionista naturalista pronto a nos iludir com seus efeitos de transparência. O que se vê na tela é um filme de amor (amor bruto e hipersensível) com o real. Tal real nada tem a ver com um princípio de imanência duro, tal como quis – e ainda quer – a ficção naturalista do século XIX e suas ressonâncias contemporâneas (crença em uma verdade estática e passível de uma neutralidade positiva). É um real em processo, em vias de constante transmutação.

Não se está dizendo que o filme não acompanha nenhum “plano de organização”. O filme se organiza a partir de um enredo básico, passível, inclusive, de sofrer um resumo: Iracema, uma jovem nortista de quinze anos, descendente indígena, perde-se da família durante a Festa do Círio de Nazaré, na Cidade de Belém do Pará. Seduzida por um caminhoneiro, Tião Brasil Grande, passa a exercer a prostituição na região onde se constrói a rodovia transamazônica.

Mas a ficção desse enredo é a todo instante fraturada pela força de um real movimentado, um real que é, não a representação, mas a apresentação de pessoas e coisas vivas que espantam e atropelam a ordem naturalizada (o fantasma da linha dura e reta) do olhar. Através dessa f(r)icção entre o ordinário e o extraordinário, habitamos a dobra de um real que nos surpreende a cada momento e, ao mesmo tempo, nos traz para perto da história de uma Iracema-outra: aquela que, finalmente, podemos tocar e atravessar como uma história nossa.

Distante da idealizada e imaculada virgem do século XIX e, mais ainda, da padronizada, irretocável e intocável capa da Playboy, *Iracema: uma transa amazônica* é um filme que, hoje, mais do que nunca, merece ser visto e ouvido com o corpo inteiro. Trata-se de um filme de verdade e não sobre a verdade.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

ALENCAR, José de. *Iracema, lenda do Ceará*. São Paulo: Ática, 1987.



ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sonhosdoro.html>. Acesso em: 04 abr. 2011.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p.47-52.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Col. OsPensadores II, p. 209.

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v.3.

AZEVEDO, Sânzio de. Iracema em edição fac similar. In: ALENCAR, José de. *Iracema – Lenda do Ceará (Fac-símile da primeira edição)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes; Fortaleza: Biblioteca O Curumim sem nome, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BARTHES, Roland. Da obra texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 205.

BODANZKY, Jorge. Mais uma vez Iracema. Extra do DVD Iracema: uma transa amazônica. Brasil: Videofilmes, 2004.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o Indianismo de Alencar. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 136.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 2, p. 27.



COIMBRA, Marcos da Silva. Iracema no cinema e o desejo pelo real. In: *Travessia*, n. 5, UNIOESTE, 2009. Disponível em: [http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed\\_005/artigos/ARTE%20E%20COMUNICA%C7%C3O/pdfs/IRACEMA.pdf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_005/artigos/ARTE%20E%20COMUNICA%C7%C3O/pdfs/IRACEMA.pdf) . Acesso em: 04 abr. 2011.

COSTA LIMA, Luis. Bernardo Guimarães e o cânone. In: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 250-256.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

KOLAKOWSKI, Leszek. *A presença do mito*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. Vida noble y vida vulgar, o esfuerzo e inercia. In: *El sentimiento estético de la vida* (antología). Madrid: Editorial Tecnos, 1995.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000. p.454-458.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O político e o psicológico, estágios da cultura. In: *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SHELLEY. Defesa da poesia. In: LOBO, Luiza. (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 220-244.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

# ANTROPOFAGIA E ESCRITA DA SUBJETIVIDADE<sup>21</sup>

O empenho essencial da antropofagia: desconstruir a ontologia de uma suposta identidade fixa, totalizadora, determinista.

Ao atacar, em “Carta a uma torcida”, a “velhice” de José Lins do Rego, dissertava Oswald: “A gente nasce velho [...] depois todo o trabalho útil consiste no renovamento, na remoção do entulho de ancestralidade [...]” (ANDRADE, 1971, p. 16). A produção de uma subjetividade antropofágica é movida, constantemente, por uma plasticidade cujo oriente é a busca por alterações (ações do Outro): “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1990, p. 47).

Suely Rolnik descreve o princípio de uma subjetividade antropofágica do seguinte modo: “engolir o outro [...], de forma que partículas do universo se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação” (ROLNIK, 2000, p. 452-453). A antropofagia é um processo “que devora incansavelmente as figuras do humano” (ROLNIK, 2000, p. 452-453). Trata-se de uma paródia do antropo-*logos*, instituído a partir do desejo ocidental de conceber um discurso identitário (uma moldura fixa) sobre e para o homem.

De acordo com a ontologia, ou melhor, com a “odontologia” antropofágica, como diria o próprio Oswald, um corpo, compreendido a partir de proporções maiores (possíveis coletivizações), ou menores (individações múltiplas), estará sempre fora de si, aberto a um estado de composição para além de uma moral identitária pré-estabelecida. Estar fora de si não significa estar indiferente dentro do redemoinho da vida. Ao contrário, todos os encontros corpóreos são, em princípio, nascedouros e respiradouros de vidas singulares, diferenças até então impensáveis. Singularidade na antropofagia não diz respeito à pureza de uma origem passível de conservação, mas, ao modo específico como determinado corpo é atingido por outros corpos que o compõem e recompõem incessantemente. A antropofagia desdiz a “ontologia do OU” (ser OU não ser). Na antropofagia tudo pode sim: ser e não ser simultaneamente. Trata-se de uma singularidade plural imersa em uma ecologia que nos convida a criar uma ética: um modo de habitar a diferença irreduzível da existência.

Nessa ética ambiental, não há regras pré-estabelecidas (o dever ser a partir de um suposto determinado e determinante ser), mas uma rigorosa escuta das diferenças que se movimentam e se afetam nos contornos singulares dos corpos. Ao se pensar uma ética para a subjetividade antropofágica, não se propõe a assimilação indiscriminada de tudo e todos, mas uma devoração seletiva (uma antologia) que zela pela descoberta de afetos alegres (afetos de composição e não

<sup>21</sup> Uma primeira versão desse texto foi publicada, com o título “O pensamento antropofágico e a experiência poética da subjetividade”, no livro *Literatura, Crítica, Cultura IV: Interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010, p. 117-127.

de decomposição, para lembrar Espinosa), capazes de dar mais vida à vida: “A alegria dos que não sabem e descobrem” (ANDRADE, 1990, p. 41).

Quando despida de um cuidado ético, a antropofagia, em termos oswaldianos, torna-se canibalismo tosco, baixa antropofagia “aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato.” Cuidado: a antropofagia forte não é a palavra antropofagia. É antes uma prática, sutil ou explícita, visível ou invisível, muitas vezes inominável. Cuidado: a antropofagia, quando evocada, pode se tornar mero ecletismo capitalista, promovido e divulgado por agentes-trabalhadores das máfias das sociedades privadas, privadas de vida, que atropelam o outro, o delírio potente do outro, a fome impensável de vida do outro. Mesmo quando assim dita, a palavra antropofagia pode ser apenas a tradução do desejo de oportunistas: homens de negócio, homens da realidade vestida e opressora, homens estojados que odeiam a vida, que odeiam a própria antropofagia.

Antropofagia nada tem a ver com a frouxidão do ecletismo, com a indistinção do gosto alimentar. Dentro da lógica antropofágica, não é eticamente viável comer Arnaldo Jabor e arrotar Nelson Rodrigues.

Mas, atenção: a ética da antropofagia (não da baixa antropofagia) é também aquela que nos convida, por muitos instantes, a esquecer os complexos paranoicos dos hospícios cotidianos, as neuroses disciplinadas do medo, os controles (remotos ou não) de fantasmas bem vestidos, comprados e vendidos pelos códigos da tristeza. Antropofagia, como prática, como ética, é um convite para saltar, para correr riscos, tirar o menino da cruz, viver o medo (não morrer de medo) dos abismos. Aqueles abismos que firmam conosco a alegria de dizer sim ao sim. A “alegria é a prova dos nove”.

Na ética antropofágica, dois vetores nos conduzem simultaneamente. Um se realiza como diagnóstico dos contornos, através do qual avaliamos o que deve ser devorado, posto em corrente sanguínea, e o que deve ser expelido, para não engordurar a graça e a leveza do corpo que deseja dançar a vida. Mas o diagnóstico nunca é assertivo, nem inteiramente profilático. Por isso ele necessita de um segundo e simultâneo vetor: o vetor-terapia: o tratamento da vida com o risco de vida. Gastar a vida: muitas vezes não se pode saber do fruto antes de comê-lo. É preciso abandonar o corpo e deixá-lo intuir a construção/destruição de si próprio no meio do mundo. Alegria é também poder saber atravessar a dor e abandoná-la. Antropofagizar a vida com força significa experimentá-la, com cuidado e coragem, para além do espelho re-acionário de um eu – ou de um nós – que se deseja conservar.

Através de uma ética antropofágica, gostaria de experimentar e percorrer, agora, o risco da seguinte questão: Como se poderia pensar o papel da linguagem verbal na produção de uma subjetividade antropofágica? Mais especificamente: de que modo se poderia pensar a antropofagia como uma escrita da subjetividade? De início, afirmo com segurança: tal escrita, certamente, não pode ser compreendida como fruto de uma origem autoral, sinônimo de um sujeito, ou de uma intenção identitária fixa, causadora de um texto. A escrita de uma subjetividade antropofágica forte não começa na pessoa (ou na consciência) do escritor, mas diz respeito às forças intempestivas, impessoais, que atravessam um corpo e se escrevem no corpo do texto. Oswald de Andrade,

evocando Nietzsche em “Poesia e Artes de Guerra”, não estaria escrevendo – ou deixando escrever – a passagem de tais forças?: “Não sou eu que rimo. É a poesia que vem do infinito dos verbos, no gerúndio, no pronome. Minha sacola é pobre. Tenho a ignorância dos cancioneiros e meus recursos não vão além dos da *Gaya Scienza*. Sou um homem da aurora.” (ANDRADE, 1971, p. 25-26).

Pensar a antropofagia é pensar, de modo complexo e inseparável, a experiência da ética e da estética. Se a leitura cultural antropofágica busca romper com a mentalidade linear do racionalismo dominante, em busca da invenção de uma nova ética de subjetividade, será também marcada por um programa de descobrimento de uma nova linguagem literária. Claro: a busca de uma nova linguagem e de um novo mundo está inscrita no desejo dominante dos modernistas brasileiros e das vanguardas modernistas em geral, não sendo algo que se restringe ao pensamento antropofágico, nem à poética de Oswald de Andrade. Em relação aos seus aspectos vanguardistas, a poética antropofágica já foi devidamente desenhada e legitimada segundo, por exemplo, os interesses dos concretistas que a retomaram a partir de um olhar concentrado no campo formal/estrutural da linguagem.

De acordo com esse olhar, a afirmação de que “Somos concretistas”, estampada no “Manifesto Antropófago”, relaciona-se a uma concretude da própria palavra e não propriamente a um corpo cósmico, permeado pela concretude da *physis*, também passível de ser percebido no texto do Manifesto: “Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*” (ANDRADE, 1990, p. 49). Contrapõe-se aí um corpo aberto ao mundo (corpo cósmico), à concepção de uma subjetividade individual, dominante na modernidade ocidental, ilhada nos limites de seus próprios contornos.

Para os concretistas, não era a concretude cósmica o que interessava na antropofagia, mas um modo concreto de construir a linguagem. Ao invés de usar a linguagem teleologicamente, como um meio para se explicar e/ou descrever algo, Oswald busca, de acordo com as lentes do concretismo, chamar a atenção para a sensualidade sonora e visual da palavra (vale dizer, para a iconicidade do signo verbal), realizando assim uma poesia “de postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem” (CAMPOS, 1990, p. 17). Dessa forma, a antropofagia seria uma poética que, partindo da palavra, desejaria dela se livrar enquanto convenção imposta hierarquicamente pelo eixo sintagmático, aquele eixo “montado em cima da predicação (sujeito, predicado, atributos) e da organização hipotática (por subordinação)” (PIGNATARI, 1987, p. 15) que comanda o discurso verbal ordinário do ocidente.

No entanto, a partir da possível compreensão da antropofagia como produtora de uma escrita da subjetividade, poderíamos pensar o novo antropofágico não apenas como algo relativo à estrutura visível da linguagem. Não se trata de atacar a leitura concretista acerca da “poética radical” de Oswald, mas, de um modo distinto, não oposto, lê-la também como uma proposta de travessia (de se escrever em travessia) para o desconhecido, uma entrega aos devires. Desejo de devir/descobrir/escrever, simultaneamente, um novo Brasil, um novo homem e um novo poético, como no poema “3 DE MAIO” (antiga data oficial da “descoberta” do Brasil) do livro *Pau-Brasil* (1925), primeira “coleção” de poemas de Oswald de Andrade (1999, p. 99): “Aprendi com meu filho de dez anos/Que a poesia é a descoberta/Das coisas que eu nunca vi.” O devir, nesse caso, não

pode ser compreendido como uma correspondência de relações, e tampouco como semelhança, ou imitação (a imitação de uma criança, por exemplo), já que seu aprendizado se dá no acontecer da vida, em sua imanência, que já é, por si só, puro devir. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1994, p. 18), “O devir não produz outra coisa senão ele próprio.” No processo de devir, “Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. [...] A questão ‘o que você está se tornando?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

Pode-se pensar a ideia de uma escrita da subjetividade antropofágica em diálogo com algumas proposições de Deleuze, por vezes acompanhado de Guattari, empreendidas a partir dos anos 70, acerca das relações entre a literatura e a vida. Nelas não são enfatizadas discussões a respeito de um sistema literário, um cânone literário, uma história literária, nem muito menos um método investigativo na acepção tradicional do termo. De outro modo, Deleuze nos incita a compreender a literatura como um modo especial de produzir um acontecimento de leitura/escrita. Se o escritor que escreve com vida é aquele que constrói um agenciamento forte entre o imperceptível, o informe, o intraduzível, mas não irreal, da vida e o plano de organização (visível) da linguagem, ler com vida é perceber a vida invisível que a fragilidade da linguagem deixa vazar. Desse modo, propõe-se desfigurar (tornar líquido, tornar gasoso) o que na linguagem se apresenta como figuração dura. Mais ainda, trair as linhas duras das rostidades viciadas do escritor/leitor. Assim como “escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor” (DELEUZE, 1997, p. 16), ler é também tornar-se outra coisa que não leitor. A proposta, nesse caso, é cuidar e programar nossa subjetividade para uma fuga das representações fechadas, interruptoras dos devires.

O rigor de Deleuze – como o de Oswald – não é o rigor da erudição (quantidade de livros supostamente lidos, catalogados, fichados e *fetichizados*), mas o rigor da escuta da vida: “A reação contra todas as indigestões de sabedoria” – manifestava em festa e em luta Oswald (ANDRADE, 1990, p. 45). Antropofagia em ato: ler/escrever com os pés, podemos afirmar parafraseando Nietzsche em seu júbilo de escrita dançante-musical. Ler para além do livro, ler com o corpo todo, ler fisiologicamente contra a obesidade espiritual e em atenção à preservação de uma “barriga jovial” (NIETZSCHE, 1971, p. 60). É verdade que Deleuze trabalha com muitos exemplos de escritores (Céline, Artaud, Lawrence, Kafka, Le Clézio, Lewis Carroll, entre muitos outros), mas eles nunca são chamados para fechar o movimento de suas ideias. Não são exemplos moralizadores. O que seu pensamento nos incita é libertar referências, territórios, sem, no entanto, banalizar, indiferenciar os movimentos dos desejos (os desejos de leitura e escrita) que nos pedem passagem.

Liberdade: tornar a disciplina literatura um viver literatura. Transtorná-la e viver o seu transtorno. Viver a literatura, através de uma subjetividade antropofágica, seria então, paradoxalmente, esquecê-la. Esquecer o seu lugar comum para recordar o seu futuro inesperado, como no projeto do bom esquecimento de Nietzsche. Esquecer não é sinônimo de amnésia, debilidade a-histórica, voluntária ou involuntária. Esquecer a literatura é desarticular, criar com sua história mesma uma história outra.

Em sua *Segunda Consideração Intempestiva*, Nietzsche nos ensina que a história dos saberes e dos acontecimentos só podem nos interessar na medida em que servem à vida. A história pode nos servir, inclusive, em sua “espécie monumental”. Não o monumental pesado e mofado dos salões, mas o monumental vivo que nos ensina que um dia o impossível se tornou possível. Nesse caso, o exemplo do impossível realizado, tanto pode servir à resignação escrava, quanto à potência das paixões ativas. Diante do monumento, a alma escrava afirma sua impotência: “Oh! Ele é um gênio! Eu? Eu não. Eu sou apenas um espectador manso, um vampiro-tiete que goza com a vontade alheia”. De outro modo a experiência do impossível pode servir, não de modelo, mas de estímulo e coragem a novos e distintos impossíveis.

Oswald: personagem conclamado a ser devorado e adorado ao porvir. Por isso, não me interesse por recompor apenas o que a antropofagia supostamente foi. Interesse-me por pensar com ela a escrita de uma subjetividade literária forte. E, com isso, tornar a literatura extemporânea: fazer de sua história um acontecimento contemporâneo. Esquecê-la (desarticulá-la) justamente para torná-la presente no mundo e prometê-la ao risco (à experiência) do impossível, ou seja, fazer viver sua música, seus silêncios ruidosos e consistentes. Suportar tais silêncios diante das tentações confortantes de encolhimento e reconhecimento provincianos, próprios das camisas de força teóricas e dos rótulos do mercado literário, interessados em ampliar a extensão de seu público leitor, mas não em agenciar a intensidade dos atos de leitura. A intensidade não se compra, não se vende, não interessa ao capital. Antropofagizar o signo literatura, encará-lo como uma ética, um ambiente em movimento composto por sensibilidades em trânsito, menos propensas ao desejo de uma autorrepresentação digna de uma descrição visível e mais abertas aos afetos da vida. E tudo isso, longe de ser um fetiche de mera rebeldia-contra (ou do contra), é um mergulho a favor: a favor da profunda tontura da imanência. Vida na linguagem: passagens de vida que não cessam de acontecer no corpo aberto do texto.

Os signos da escrita de uma subjetividade antropofágica podem ser vislumbrados na própria imagem anedótica que, muitas vezes, constrói-se em torno da *persona* de Oswald de Andrade, signos de uma subjetividade desmoralizadora dos mitos e tabus que compõem a tradição pesada do saber ocidental, uma subjetividade capaz de totemizar, com sua “odontologia” bem humorada, a operação repressora das tradicionais e sisudas “ontologias”, conforme lemos em anedota narrada por Antonio Candido acerca dos preparativos de nosso poeta para concorrer à cadeira de filosofia na Universidade de São Paulo com a tese “A crise da filosofia messiânica”<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> “A propósito dos longos e complicados antecedentes deste concurso, aconteceu comigo um caso engraçadíssimo. Era pela altura 1950 e eu insistia com Oswald para não concorrer. Parecia-me uma situação muito técnica, para a qual não estava preparado e que poderia comprometê-lo inutilmente (eu não entendia naquele tempo, como um bom *chato-boy*, que um grande talento pode valer muito mais do que algumas toneladas de professores tecnicamente preparados). Ele protestava, dizendo que a Universidade deveria se abrir, que era um direito dele etc. ‘Mas você não tem cultura filosófica organizada’, dizia eu. ‘Imagine se na defesa da tese Fulano (um examinador potencial, famoso pela truculência) faz perguntas em terminologia que você não domina.’ ‘Dê um exemplo’, retrucou ele. ‘Não sei’, disse eu, ‘não entendo disto; mas anda por aí um vocabulário tão arrevezado de se-no-outro, por si, orifício existencial e não sei mais o quê’. ‘Mas dê um exemplo’, insistiu ele. ‘Bem, só para ilustrar: se ele pergunta pernosticamente: diga-me V.S. qual é a imposição hodierna da problemática ontológica?’ E Oswald, sem pestanejar: ‘Eu respondo: V.Excia. está muito atrasado. Em nossa era de devoração universal o problema não é ontológico, é odontológico’”. *Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 45-46.*

Cabe agora perguntar: como pode funcionar essa concepção de uma escrita da subjetividade antropofágica (sua ocupação política, afetiva e efetiva) no corpo da chamada cultura contemporânea globalizada e nas brechas de seu imaginário dominante? No momento em que se discute, em vários setores da cultura contemporânea, a possibilidade de se pensar resistências contra-hegemônicas ao pluralismo liberal, comprometido com o espírito da globalização dominante, o pensamento antropofágico pode ser lembrado de muitos modos.

O modo mais óbvio é certamente pelo viés da técnica. Muitas análises pessimistas da antropofagia consideraram ser “uma inocência” (SCHWARZ, 1978, p. 22) de Oswald de Andrade acreditar na possibilidade de se deglutir a tecnologia dos países desenvolvidos e reinventá-las através de uma lógica não utilitarista. No entanto, a realidade contemporânea, de muitos modos, vem desmentindo, ou, no mínimo, relativizando, as premissas de tais análises. A tecnologia atual, produzida no mundo globalizado, vem sendo utilizada, não apenas para fortalecer a lógica capitalista, mas também para subvertê-la em seus direitos mais sagrados de propriedade intelectual e comercial (direitos autorais, editoriais, musicais, cinematográficos, etc.). Basta lembrar o uso do *sampler* que grupos de hip-hop vêm fazendo em muitos subúrbios periféricos do globo, sem contar as muitas possibilidades de interatividade que a chamada *cibercultura* pode engendrar. Segundo Pierre Lévy (1999), o ciberespaço se constrói sobre a indeterminação de um sentido global qualquer, possibilitando uma inédita liberdade em relação aos centrismos da tradicional cultura ocidental. No caso específico da produção literária, a ocupação do ciberespaço vem se mostrando oportuna para que escritores não conhecidos do grande público e excluídos de grandes editoras e mídias dominantes possam veicular seus trabalhos em sítios de revistas e periódicos eletrônicos alternativos, ou mesmo em *blogs*.

Mas a concretização de uma escrita da subjetividade antropofágica não está garantida, apenas, pela possibilidade contemporânea de se ocupar espaços na mídia internáutica. Textos publicados em sites e *blogs* supostamente transgressores do ponto de vista da lógica capitalista podem, ainda assim, estar em sintonia com as subjetividades padronizadas por uma globalização dominante. Tal sintonia dependerá de “como” e “o que” se escreve e não, exclusivamente, de onde se publica.

Por um lado, no mundo globalizado, as identidades locais e pretensamente autóctones são substituídas pelas multiplicidades das miscigenações planetárias. As subjetividades se tornam flexíveis. Podemos trocar de subjetividade como trocamos de roupa. Nada nos assusta. Por outro lado, e simultaneamente, se vacilarmos, somos tragados pelas órbitas viciadas e padronizadas dos mercados. Práticas identitárias. Agora conduzidas pelas padronizações – que, embora mutantes, não deixam de ser padronizações – do devir-capital.

Os heróis da contracultura – seus intelectuais, artistas e vedetes em geral – não apenas morreram de overdose. Mas, também, como quer Suely Rolnik, seduzidos pela “geopolítica da cafetinagem” (ROLNIK, 2006). Banalização geral. O devir capital nada difere naquilo que, nele mesmo, se opera como diferença. Pseudodiferença, é claro. Eis o paradoxo inescrupuloso do capital desterritorializado: produz e é produzido por devires, mas esses devires, a todo tempo, se reduzem



e são reduzidos a uma lógica do mesmo. O mesmo que se descarta para um novo e sempre novo mesmo. Essa homogeneização generalizada atinge não apenas os comportamentos do mundo *fashion*, ou dos jogos eletrônicos, mas também as subjetividades de ditos intelectuais, cientistas, artistas e escritores situados no “capitalismo cognitivo” ou “cultural”.

Com ecos do velho Eco, não se trata de sermos apocalípticos, nem integrados. Hoje, mais do que nunca, é preciso fazer micropolíticas de subjetividades. Incessantemente. Encontrar modos de invadir organismos doentes de opressão e, neles, ativar vírus saudáveis. Vírus capazes de liberar o corpo do mundo no mundo. Corpo imundo de todos e de ninguém. Corpo de corpos de moléculas e galáxias que restam na funda escuridão das histórias. Corpo de corpos de bichos escrotos que, embora nos habitando, não receberam a benção dos donos de deuses.

Para criarmos os vírus potentes de hoje, é necessário reativarmos, de um modo contemporâneo e extemporâneo, as memórias fortes das margens. Uma delas, certamente, nos vem com a antropofagia de Oswald. E problematizar a escrita de uma subjetividade nos contornos do pensamento antropofágico é também, e necessariamente, problematizar as possibilidades de se conceber, de um modo não essencialista, a singularidade conceitual e existencial que a literatura, em diálogo com a vida, pode assumir no contexto intelectual contemporâneo.

A dessacralização da autonomia de alguns valores literários<sup>23</sup> construídos na alta modernidade (tanto na sua vertente classicizante, como na sua vertente de ruptura) nos despertou, de modo saudável, para o fato de que a literatura pertence a este mundo – e não ao mundo do belo sublime, ou de um estranhamento formal/estrutural puramente extraordinário – e que, portanto, ela se faz com e pela política. Por outro lado, nos legou a pobre tentação de relativizar todo e qualquer valor estético e cultural, o que, nem sempre, mas muitas vezes, tem gerado uma banalização da cultura e o apagamento de suas diferenças.

Como resistência aos mecanismos de homogeneização, a proposição de uma produção de uma subjetividade antropofágica pode ser uma saída potente, já que o seu desafio é afirmar a pertinência vital (sendo por isso mesmo impertinente sob a ótica utilitarista) de se lançar sempre em busca de novos encontros, novas experiências que possam potencializar modos de vida ainda não codificados em extratos dominantes das culturas (extratos já representados a priori), sejam eles compreendidos como individuais, locais (supostamente autóctones), ou globais (gerados na esfera de um padrão de mercado sem fronteiras).

Não há modelo para se produzir a escrita literária de uma subjetividade antropofágica. Assim como não pode haver exemplo para se construir um modo de vida. A concepção de tal escrita só pode funcionar como uma sugestão à digestão, um convite para se entregar aos fartos banquetes

<sup>23</sup> De um modo geral, a partir das últimas décadas do século XX, as tendências teórico-críticas surgidas no campo dos estudos da literatura começaram, progressivamente, a abandonar e atacar as definições referenciais e objetivas da literatura em prol de posturas pragmáticas. A pergunta “o que é um texto literário?” passou a ser substituída por uma indagação de natureza mais ampla: “O que é considerado um texto literário, quando, em que circunstâncias, por quem e por quê?” De alguma forma, tal indagação dialoga, politicamente, com várias vertentes da Estética da Recepção, do *Reader-Response Criticism*, dos Estudos Culturais e de vertentes dos chamados Pós-modernismos. Ver: OLINTO, Heidrun Krieger. “Letras na página/palavras no mundo. Novos acentos sobre estudos de literatura”. In: *Palavra*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1993, p. 7-40.



de vida e escapar à representação, atingindo um lugar menor, uma “literatura menor”, como querem Deleuze e Guattari, para além de pai e mãe, para além da segurança de uma origem, de um rosto já sabido, de uma identidade. Uma linha de fuga aberta por um delírio que não se confunde com doença, mas com uma saúde em movimento, capaz de tratar a vida com vida. No fundo, tratar de uma grande doença chamada homem<sup>24</sup>. Escrever, com vida, seria desbloquear e tornar fluidos os devires que no homem estão se ressentindo. Diz Deleuze (1997, p. 11) lembrando Primo Levi: “A vergonha de ser um homem: haverá melhor razão para escrever?”.

A escrita da subjetividade antropofágica, tal como aqui pensada, é um modo de ler/ouvir/ escrever/construir uma sensibilidade apta a compreender que as palavras podem nos levar à alegre descoberta das coisas que nunca vimos e o escritor/leitor pode ser aquele que carrega, em seu escapulário cotidiano, as preces e práticas necessárias para transformar os tabus da linguagem em totens corporais. Por que não? Por que não viver e fazer/conviver “Uma consciência participante/ Uma rítmica religiosa”. Por que não contar e cantar com Oswald? “No Pão de açúcar/ De cada dia/ Dai-nos Senhor/A poesia/ De cada dia.” (ANDRADE, 1990, p. 63). Por que não?

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990. p. 7-53.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. v. 4.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

<sup>24</sup> Segundo Deleuze, “O mundo é o conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem.” Ver: “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 13.

OLINTO, Heidrun Krieger. Letras na página/palavras no mundo. Novos acentos sobre estudos de literatura. In: *Palavra*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1993. p. 7-40.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 31 maio 2011.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

# A LITERATURA NA ÓPERA DA VIDA<sup>25</sup>

A vida, pelo menos a vida terrena, é uma ópera, explicitou certa vez Machado de Assis, através da voz frágil e arguta de Marcolini, um velho tenor italiano desempregado, convertido em filósofo. Trata-se de “A ópera”, capítulo IX de *Dom Casmurro*. Nela, “Deus é o poeta. A música é de Satanás” (ASSIS, 1962, p. 29), um anjo de gênio essencialmente trágico que, aborrecido com “a música em demasia doce e mística dos outros condiscípulos” (ASSIS, 1962, p. 29), Miguel, Rafael e Gabriel, trama uma rebelião e é expulso do conservatório do céu. Leva, no entanto, consigo ao inferno, um manuscrito. Libreto de ópera outrora escrito por deus e pelo mesmo desprezado por haver entendido “que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade” (ASSIS, 1962, p.29). Satanás, buscando reconciliação com o céu, faz música para a palavra criada e desprezada por Deus e a ele leva sua obra, em busca de possível reconhecimento da parceria já então efetivada. Deus recusa, por duas vezes e categoricamente, ouvir o trabalho musical do indevido e incômodo parceiro até que, na terceira súplica de Satanás, cansado e cheio de misericórdia, consente que a ópera seja executada. Porém, fora do céu. Cria então um teatro especial: o planeta terra. E inventa uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos. Empolgado com o aceite, propõe Satanás ao Padre Eterno “alguns ensaios” antes da apresentação da obra em solo terrestre. Deus, reativo, responde: “Não, não quero saber de ensaios. Basta-me haver composto o libreto; estou pronto a dividir contigo os direitos de autor” (ASSIS, 1962, p. 30). A respeito da atitude negativa de Deus, comenta o narrador Marcolini:

Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado. Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia (ASSIS, 1962, p. 30).

A música diabólica, em *Dom Casmurro*, para além de um dualismo moral ou teológico, talvez se deixe ler como uma espécie recriada do *daímon* grego. Algo que, no famoso poema trágico de Sófocles, é justamente o que perturba, fragiliza e, por fim, aterroriza, desconstruindo, a coragem humanista da racionalidade investigativa e decifratória de Édipo. Com os olhos da razão, Édipo vence o enigma dos pés imposto pela Esfinge. Ao mesmo tempo, ao contrário do cego Tirésias, nada desvenda do mistério de seus próprios pés inchados, inscrito aos pés das letras de seu nome: *Oidipous*, de *oideo* (inchar) e *pous* (pés). O *daímon* grego não é, essencialmente, do bem nem do mal. Simplesmente é. Movimento extra-moral de um “outro” irredutível que nos constitui e sobre o qual não temos domínio. Kirkwood, citado por Trajano Vieira em “Entre a razão e o *daímon*”, associa

<sup>25</sup> Texto publicado, em 2010, na Revista Verbo de Minas, v. 9, p. 29-36.

a desrazão trágica do *daímon* sofocliano à *moira* (fado) e à *týkhe* (acaso), situadas para além de deliberações teológicas e/ou humanas:

O “demoníaco” não fornece explanação moral do sofrimento ou da crueldade das circunstâncias. Ele significa, como Reinhardt diz, a inclusão em si mesmo de algo estranho a si mesmo, um fado interno que é personalizado e em certo grau externalizado. É o *daímon* que dirige o homem em seu curso ignorante (*apud* VIERA, 2009, p. 29).

No contexto de *Dom Casmurro*, há uma forte correspondência entre o espírito musical de Satanás, pintado por Marcolini, e o “espírito trágico”, tal como compreendido e desenvolvido por Nietzsche em todo o desenvolvimento de sua filosofia. Para Nietzsche, a essência do trágico se distingue de seu caráter meramente teatralizado e/ou narratológico (tal como se percebe na proposição aristotélica), mas corresponde justamente à dimensão musical da vida. Música, nesse caso, não confundida com seu sentido exclusivamente especializado, disciplinar, protocolar (a música como gênero artístico passível de classificações históricas, estilísticas, a música dos ditos músicos e/ou críticos musicais). Trata-se, de outro modo, da música compreendida como uma experiência de “beatitude”, para lembrar um termo usado por Henri Birault retomado por Clément Rosset em sua leitura da filosofia nietzschiana (ROSSET, 2000). Beatitude distinta de uma fé em um outro mundo que, de antemão, pensa-se representável, esperável, mas beatitude como afirmação e entrega ao infinito movimento das forças instáveis (de construção e destruição) que compõem infinitamente a vontade primordial da vida. Nietzsche (1986, p. 95), em *Ecce Homo*, revendo sua concepção do “trágico” a partir de uma ponte entre *O nascimento da tragédia* e o *Crepúsculo dos ídolos*, afirmava:

Até que ponto eu havia com isso encontrado a concepção do “trágico”, o conhecimento definitivo sobre o que é a psicologia da tragédia, eu o expressei ainda no *Crepúsculo dos Ídolos*. “O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inescotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos – a isto chamei dionisíaco, isto entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga – assim o entendeu mal Aristóteles –, mas para, além do pavor e da compaixão, ser em si mesmo o eterno prazer do vir a ser – esse prazer que traz em si prazer no destruir...” Neste sentido tenho o direito de considerar-me o primeiro filósofo trágico – ou seja, o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista.

Para Nietzsche, o trágico é um gesto de adesão e fidelidade a um tipo de estado fisiológico intenso e intraduzível, estado vital da embriaguez dionisíaca. Caos originário a rasgar o véu das ilusões que separam o homem da natureza sensível que o atravessa, o homem de seu escuro instinto animal. Música, não de um som audível, mas daquilo que faz vibrar a vida sem, no entanto, explicá-la, representá-la, torná-la entendível.

Ouçamos mais uma vez a voz frágil do tenor Marcolini que, nesse momento, encerra o capítulo IX falando a partir de seu cálice em punho:

Um dia quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver alguém, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo. No princípio era o dó, e do dó fez-se ré, etc. Este cálice (e enchia-o novamente), este cálice é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve (agora) o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera (ASSIS, 1962, p. 32).

Na fábula filosófica de Marcolini, a música de Satanás, que não se ouve, é o irrepresentável que se apresenta, o que coloca em cheque a pretensa verdade de Deus. Compreendido para além de seu sentido estrito, Deus é também, aqui, sinônimo amplo de como se produz, no ocidente, a indústria da signagem verbal, o signo simbólico por excelência, signo da lei, da ordem, da generalidade, através do qual o homem deseja controlar, dar contorno preciso, dar *logos* e verossimilhança ao mundo. Diz Nietzsche (2002, p. 123), “Comparada à música, toda comunicação mediante palavras é de desavergonhada espécie: a palavra dilui e idiotiza; a palavra despersonaliza; a palavra torna comum o incomum”.

No entanto, e isso não é uma contradição, seria uma injusteza, mais do que uma injustiça, afirmar que todo escritor forte (e Machado é certamente um escritor forte) não tem amor pela palavra. Chamo de escritor forte justamente aquele que escreve com a vida e não sobre a vida. Escritores fortes são aqueles que amando, portanto admirando palavras, aproximam-se delas para salvá-las da morte, das apatias genéricas. Escritores fortes estão propensos a desidiotizar o verbo, torná-lo frágil à tragédia musical da desrazão diabólica do viver.

Tirando proveito, de modo breve e talvez impreciso, dois conceitos de Deleuze e Guattari (1992), pode-se dizer que os escritores fortes, tal como aqui entendidos, sempre tratam de favorecer, de muitos modos, a comunhão do “plano de imanência” (ou plano de intensidade) da vida com o “plano de organização” da linguagem. Plano de imanência: plano escuro e pré-filosófico, pré-conceitual, plano pleno de substâncias não formadas, plano invisível, molecular, corte do caos que se realiza a partir de encontros e desencontros de fluxos e ondas de partículas a produzir movimentos e repousos, velocidades e lentidões, acontecimentos destituídos de contorno, potência de um Uno-*Todo* como um deserto movente e infinito. O plano de organização, de outro modo, é o plano das rostidades, dos contornos das coisas e dos homens, lugar das máscaras, do que é visível, ouvível, codificável, lugar das produções das subjetividades, das individuações corpóreas, das classificações de gênero, das constituições identitárias, das segmentações disciplinares, das criações conceituais, das estruturas e das formas linguísticas. Esses dois planos (plano de organização e plano de imanência) não existem em mundos separados. São, inevitavelmente, suplementares. O corpo profundo, líquido e informe da imanência infinita está a todo tempo pedindo passagem nos contornos duros das finitudes organizadas. Toda força necessita de forma. Tudo que é escuro demanda revelação. E as máscaras formadas nunca encontram seu fim. A profundidade das forças, produtoras incansáveis de puras diferenças, não as deixam dormir em paz. Estão a todo tempo possibilitando (formando/ deformando) novas usinas de máscaras, tal como se percebe na trágica concepção nietzschiana de inspiração associada por ele à experiência da “revelação”:

A noção de revelação, no sentido de que subitamente, com inefável certeza e sutileza, algo se torna visível, audível, algo que comove e transtorna no mais fundo, descreve o estado [de inspiração] de fato. [...] Parece realmente, pra lembrar uma palavra de Zaratustra, como se as coisas mesmas se acercassem e se oferecessem como símbolos (- “aqui todas as coisas vêm afagantes ao encontro da tua palavra, e te lisonjeiam: pois querem cavalgar no teu dorso. Em cada símbolo cavalgas aqui até cada verdade. Aqui se abrem para ti as palavras e arcas de palavras de todo o ser; todo ser quer vir a ser palavra, todo o vir a ser quer contigo aprender a falar”. Esta é a minha experiência da inspiração (NIETZSCHE, 1986, p. 126).

Mas se há um suplemento inevitável entre os dois mencionados planos, há escritores que teimam em não reconhecer que a vida é também (e a todo instante) escura. São eles os escritores fracos. Escritores fracos não assumem a vida, só reclamam dela, como pretensos deuses romanticamente incompreendidos, e tentam explicá-la sem ouvir os “toques do diabo”...

Escritores fracos querem programar um texto tal como turistas novos ricos programam, cartesianamente, seu roteiro de férias. Aí ocorre uma alteração no pacote e eles balançam suas joias cansadas e tristes nos aeroportos. Não foram educados para serem dignos dos acontecimentos. Escritores fracos não transam com a vida, embora a vida penetre, de qualquer maneira, em seus corpos anestesiados. Transam com a palavra como se ela fosse uma boneca inflável. Há muitos tipos de escritores fracos. Há, por exemplo, os que escrevem para serem estudados. Estes são os escritores que gozam com a receita de divindades alheias. Sempre sabem falar sobre o que escrevem e o que escreverão. São ótimos entrevistadores, ótimos entrevistados, ótimos intelectuais da *polis*, sempre prontos a opinar sobre tudo e todos. Mas há também, do outro lado da mesma moeda, os que escrevem para a incompreensão prévia. Formalismos à mão cheia, recusam-se a falar da vida e tratam a palavra como uma jogatina de signos vazios, feita para um rebanho de mal iniciados: poetas viciados no tedioso recreio da tecnocracia intelectual contemporânea. Segundo meus cálculos imprecisos, creio haver um número muito maior de escritores fracos no dito mundo literário do que escritores fortes. Não citarei nomes. Para além de deuses e diabos, deixo a cada leitor o prazer ou desprazer de vestir-lhes (ou não) alguma carapuça.

Parece feio – e de fato é – ficar aqui mencionando possíveis traços de escritores fracos. Mas não me entendam mal. O que faço se dirige a um possível desabafo coletivo, à desintoxicação, a um gesto de saúde que pretende liberar a doença. Nem de longe, desejo concretizar um diagnóstico moral capaz de separar escritores maus de escritores bons, o que seria ridículo, além de um inútil idealismo. Falo de sintomas coletivos e não de contornos específicos, personalizados. Ler é um estado anímico corporal, e a cada composição corpórea cabe um *corpus* literário. Minha leitura aqui não se faz a partir de pretensos objetos ou sobre eles (embora traga exemplos), mas se concretiza como postura ético-metodológica, realizada com as diferenças vitais que me encontram, me singularizam e me dão forma.

Sigo então com meus escritores fortes. Sendo mergulhadores preparados, não costumam mergulhar de todo no êxtase furioso do caos. Não dão bandeira ao ateísmo fervoroso. Antes, cuidam de compreender a ordem da linguagem e caotizá-la por dentro. Cuidam de procurar novas máscaras capazes de suportar na palavra o insuportável da vida. Máscaras que nos pedem reticências...

O Machado de *Dom Casmurro*, a exemplo, é sem dúvida, um mergulhador atento. Nunca despreza a razão. Mas racionaliza um modo de liberar a irracionalidade e o lado escuro do verbo, escrevendo com Deus E o Diabo. Não com Deus OU o Diabo.

Voltemos mais uma vez a encarar o livro *Dom Casmurro* de perto. Lembremo-nos: ele é, antes de tudo, um livro a respeito da construção de um livro, mais especificamente de um livro de memórias. Desde seus primeiros capítulos (capítulo I, “Do Título”, capítulo II, “Do Livro”), Casmurro compartilha conosco o *modus operandi* de sua escrita. Além de escritor, é também advogado. Péssimo advogado de si mesmo, como se sabe. Em princípio, Casmurro é um típico neurótico racionalista, pronto a querer, diante do leitor, controlar a escrita de sua vida. Pensar, logo escrever. Pensar no presente do processo narrativo um modo seguro de projetar (no decorrer futuro da própria narrativa) a defesa de sua tese: sua suposta condição pretérita de vítima de adultério.

De outro lado, a escrita machadiana (a que se escreve por sobre a escrita do escritor-personagem Casmurro) imprime nessa escrita memorialística (nesse, em princípio, pretense libretto divino) a escuta inevitável de uma música diabólica que trans-torna o logos bacharelesco casmurriano, tornando-o tragicamente decepcionado com seu desejo persuasivo de dominar a pena e construir a desejosa integridade de um caráter identitário e positivo para seu texto. O diabólico, em *Dom Casmurro*, apresenta-se como aquilo que não se pode contar: lacunas, reticências, fissuras, deslizos que interferem, em última instância, na solidez não apenas da linearidade da narrativa (na unidade mítica aristotélica da retórica), mas também no desenho histórico do personagem narrador. Bentinho (o adolescente) e Casmurro (o velho) não se atam, antes se distribuem, fragmentam-se no indizível do texto. Diz Dom Casmurro ao leitor em passagem famosa do capítulo II:

[...] meu fim evidente era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá. Um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde, mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 1962, p.32).

O *ethos* machadiano é pessimista em relação à neurose de Casmurro, mas não em relação às forças da vida. Na pena de Machado, o limitado Casmurro é o fraco. A vida é que é o forte. Machado faz a vida falar por dentro e não por fora do “fascismo da língua”, para lembrar Roland Barthes. Se a língua é fascista, não por nos proibir, mas por nos obrigar a dizer, só nos resta, por assim dizer, como quer Barthes (1980, p. 16), “trapacear com a língua, trapacear a língua”.

O bruxo Machado é um grande trapaceiro. Diaboliza Casmurro por dentro, fraturando sua escrita e sua identidade autoral. Casmurro, mais que um personagem, é um tipo de discurso fascista que se toma como modelo a ser rasurado. Discursos fascistas, por excelência, são aqueles que não desejam incomodar o fascismo da língua, antes sustentam seus planos de organização que a todo instante vivem nos ofertando lugares disciplinados, supostamente seguros, nos quais e com os quais poderíamos viver em paz. Belos deuses, belas teorias, saúdes de ferro, acúmulo de capitais simbólicos a serem abarrotados e arrotados nos salões do bom senso e do bom gosto. É para fugir do fascismo

que se escreve a literatura em sentido forte. A pena de Machado, em fuga, faz com que o próprio Casmurro se identifique com a teoria operística de Marcolini, como se lê no capítulo X, intitulado “Aceito a teoria”: “aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque minha vida se casa bem à definição” (ASSIS, 1962, p. 34).

Mais do que denunciar a retórica da verossimilhança bacharelesca, típica da sociedade patriarcal dominante no século XIX brasileiro, como já nos disse Silviano Santiago no seu clássico ensaio “Retórica da Verossimilhança” (1978), Machado, ao mesmo tempo em que revela ser a verdade totalitária do *logos* ocidental uma verossimilhança (um efeito de verdade e não a verdade em si), também nos revela – ao dizer que a verossimilhança é muita vez (mas não sempre) toda a verdade – que nem toda verdade é passível de ser discursada, mas apenas percebida musicalmente nas sombras diabólicas das sensações, tal como se lê no belíssimo capítulo LXXII, intitulado “Prazer das dores velhas”: “Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma coisa que não sei se explico bem [...] Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros [...]” (ASSIS, 1962, p. 253).

Ler *Dom Casmurro* é ler não só o que está escrito no livro *Dom Casmurro*, mas também o que nele nos é ilegível. Algo diabólico que nos tira do livro e nos põe em vida com o ato de leitura.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Mérito, 1962.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia grega, ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos finais*. Brasília: UNB, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ROSSET, Clement. *Alegria, a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

VIEIRA, Trajano. Entre a razão e o *daímon*. In: SÓFOCLES. Édipo Rei. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.



# O INFINITO PARADOXO DO CONTEMPORÂNEO<sup>26</sup>

Só posso ser meu contemporâneo se não sou meu contemporâneo. Contemporâneo é o meu oriente e é astro solitário e é astro conectado ao infinito nascer morrer de tudo que singularmente vive. Quando sou meu contemporâneo, não me lembro de mim e, cuidadosamente, me descubro em diferença no mundo. Quando sou meu contemporâneo, atinjo a exata alteridade do meu amor próprio. Amo, no contemporâneo, o que em mim se doa à força do forte. Não se pode, no contemporâneo, ser identitário: assinatura gorda do pequeno eu, fantasma do pseudopoderoso “agente” gerado nas órbitas da ficção gramatical (a lógica “sujeito – verbo – predicado”) porque, em última instância, o contemporâneo é afirmação plena de uma vida que se cria e na qual, nos diz Nietzsche (2001, p. 36-37), “não existe um tal substrato, não existe um ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; o ‘agente’ é uma ficção acrescentada à ação– a ação é tudo.” No contemporâneo tudo se agencia e se deixa criar e acolher pelo enigma de todo o universo. O contemporâneo se manifesta como uma política pronta a rasgar o fascismo da personalidade e da objetividade. Nele, “objeto e sujeito possuem-se” (SANTOS; REZENDE, 2011, p. 75). O contemporâneo se faz subjetividade coletiva que não cabe em nenhuma espécie objetiva de rosto coletivo. O contemporâneo é infinitamente nosso. Não de todos nós. Porque ao contemporâneo muitos foram, são, serão os chamados e nem todos serão os escolhidos e, os por ele (contemporâneo) escolhidos, foram, são, serão os que a ele desejam se entregar. Vive o contemporâneo quem se educa para viver o que dele não se soube, não se sabe, não se saberá. Vive o contemporâneo quem se educa para poder dizer que, nele, como clama Roberto Corrêa dos Santos, “o super-homem será/ não o mais forte/ não o mais duro/ não o mais livre/ será/ apenas/ o extremamente entregue” (*apud* PUCHEU, 2012, p. 4). Para viver o contemporâneo é necessário mergulhar na imensurável intensidade dos dias sem dia, dos lugares sem lugar. O contemporâneo, assim dito e pensado, é tempo e espaço e, principalmente, é, muito de repente, uma ação das dobras do tempo e do espaço no tempo e no espaço, tal como no incalculável e miraculoso parto cabralino de Tebas, onde e quando “a flauta soou” e “um tempo se desdobrou/ do tempo, como uma caixa/ de dentro de outra caixa” (NETO, 1994, p. 90). O contemporâneo não é feito de boas ou más intenções. Querer ser contemporâneo não é, necessariamente, ser contemporâneo. A potência do contemporâneo distrai todas as formas de poder e todas as supostas formas e fórmulas de um querer-poder prendê-lo e prevê-lo. Por isso, a flauta de Anfion não soa porque ele quer e, muito menos, porque ele não quer. Soa ao desejo desconcertante e musical e animal do “raro acaso”:

<sup>26</sup> Texto inédito escrito em 2013.

“vespa oculta nas vagas dobras da alva distração” (NETO, 1994, p. 89-90). Nunca se decifra completamente a esfinge do contemporâneo. A incessante ressurreição de suas cinzas incendeia os pés e os passos arrogantes de nossos mais velhos e cansados Édipos e, assim, se nos constrói/desconstrói. E “a ortovisão de agora então se entreva” (SÓFOCLES, 2009, p. 57), nos diz o cego vidente Tirésias. Não se trata de falar do contemporâneo e, sim, deixar falar um contemporâneo. Deixar um contemporâneo nos ser. Criar agenciamentos, não para prendê-lo, prevê-lo em seus possíveis já pensados, e, sim, entregar um contemporâneo à graça de seu próprio e único contemporâneo. Preparar-se para saber ouvir os rumores e os rubores de seus gestos únicos que, incessantemente, invadem portas e janelas e paredes de todos os nossos cômodos e, então, ouvir o contemporâneo e ser a sua terceira orelha. Ser do contemporâneo a sua Ariadne. Ouvir o mistério que, em nós, ele, só ele, sabe ouvir com o ronco muito vivo de seus muitos motores. O contemporâneo não nos demanda sua execução. Vem ao mundo para ser todo ouvido e todo tocado por outro contemporâneo. O contemporâneo é eternamente “o outro o outro o outro” (SANTOS; REZENDE, 2011, p. 75). O contemporâneo é um clássico, se um clássico é um clássico, como quer Ezra Pound, “devido a uma certa juventude eterna e irreprimível” (POUND, 1997, p. 22). O contemporâneo é o que cresce líquido pelos meios e se deixa conquistar pela violência e pela graça de seus impossíveis. O contemporâneo não é identificável. O contemporâneo, em tempo e espaço, é um corpo que viaja sem passaporte por todo nosso corpo e (nos) produz a passagem que somos. Sou meu contemporâneo quando e onde me esforço para passar com aquilo que me ultrapassa e com aquilo que me é impossível, tornando-me o meu possível desvio de uma vulgar passividade e minha possível conquista de uma vida nobre. Ou, diria Ortega y Gasset, um vida esforçada, posta sempre a superar-se. Por isso, é preciso dizer: nem sempre sou meu contemporâneo. Muitas vezes sou, como muitos de nós somos, tristemente seduzido e sobrevivido por maquinarias simbólicas batizadas de “contemporâneas” e, ao mesmo tempo, impedidoras do contemporâneo que tanto propagam. Por isso, o contemporâneo não é, necessariamente, a palavra contemporâneo. Por isso, contemporâneo é uma palavra que provoca entusiasmo e fastio. Entusiasmo porque pode evocar uma palavra outra, uma palavra por vir, evocando o entusiasmo de um porvir do que não tem palavra. Fastio porque, não raro, sua potência de entusiasmo é sugada e neutralizada pela eufórica impotência das ditas e ditadas “cenas atuais” das cidades, dos países, dos continentes dos dias e das décadas e dos séculos. Por isso, é necessário dizer, é necessário continuar a dizer que contemporâneo nada tem a ver com “estar atualizado”, nada tem a ver com estar “por dentro” dos “últimos lançamentos” de livros e discos e filmes e roupas e carros e computadores e perfumes e performances cênicas e plásticas e jogos eletrônicos e etc. e etc. e etc. E quantas vezes, moralmente falando, não nos obrigamos a ficar, com muita pressa, “por dentro” de certas etiquetas ditas contemporâneas? E, no entanto, é necessário continuar a dizer que o contemporâneo não se confunde com nenhum tipo de ansiedade futurista. Vale, aqui, pensar no belo plano-sequência do nascer do sol em *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, e pensar que, nele, é quando e onde o quando e o onde do contemporâneo nos vêm e vão sem nenhuma pressa e com

plena e extasiante velocidade porque nele é acolhida a velocidade da própria idade imensurável da terra em seu constante transe de luz e sombra. O contemporâneo é uma velocidade sem pressa. O contemporâneo, sendo noite e sendo dia, está sempre por dentro e por fora de órbita. O contemporâneo é comum e incomum. O contemporâneo é crepúsculo e aurora. O contemporâneo se nos revela encontro agônico e amoroso entre todo fim e todo início. O contemporâneo é a própria velocidade do encontro do entre com o entre com o entre... Por isso, não nos cansa de dizer Nietzsche, para ser contemporâneo do contemporâneo, é necessário agir em uma época, seja ela qual for, com velocidade “extemporânea”, “ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, a favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 7) e aprender, com isso, que os feitos mais contemporâneos de uma época são justamente os mais extemporâneos de toda e qualquer época e não o são porque fogem de uma época e, sim, porque dela incorporam e assumem o que qualquer “retrato de época” ou pensável “estilo de época” seria incapaz de revelar. Produções artísticas e científicas e filosóficas do século X a.C. ou do século XXI d.C. não possuem, em suas datas explícitas ou mensuráveis, nenhuma garantia de validade vital, nenhuma contemporaneidade lhes pode ser assegurada de antemão. Muitos dos ditos antigos gregos e dos ditos antigos romanos e dos ditos antigos índios e dos ditos antigos povos primitivos e dos ditos antigos orientais e dos ditos antigos modernos ocidentais e dos ditos etc. podem ser nossos contemporâneos. Produções “atuais”, feitas agora mesmo, podem apenas traduzir a morte mais morta de uma possível época do hoje, a morte do que nunca viveu, nunca viverá. Produções “atuais” podem apenas compor um bom e adequado papel à esperável fatura de uma conservadora estante de época, uma narrativa de época com seus nomes, seus rótulos, suas espécies e subespécies de escolinhas e igrejazinhas ditas contemporâneas. Produções que hoje nos são extemporâneas, pensadas e fabricadas em qualquer tempo, língua, corpo ou lugar, são as únicas que valem a pena e a vida porque valem o que se tornam e, necessariamente, se tornam nossas intensas e imensas contemporâneas. Produções contemporâneas-extemporâneas resistem a todas as estereotípias dos mercados, das academias, dos hábitos moralizadores que querem nos fazer pesados e, em nós, estancar a vida e explicitá-la a qualquer preço, a qualquer tempo, a qualquer signo. Resistem os contemporâneos-extemporâneos quando nos traçam, nos velhos signos, a força de um vírus saudável capaz de ser/permanecer conosco no que se é escuro. Por isso, sou capaz de escrever com e no contemporâneo, me esclarece/escurece Agamben, quando e onde sou “capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Por isso, nem sempre sou meu contemporâneo porque, nem sempre, quando e como escrevo, sou capaz de perceber, além dos contornos de minha mão que escreve, a mão de minha sombra que também escreve e a ela saber dizer, como diz Jorge de Lima (1994, p. 48), “minha sombra/ você põe a sua mão/ por baixo da minha mão,/ vai cobrindo o rascunho dos meus poemas/ sem saber ler e escrever”. Escrever um poema contemporâneo é então dar conta de realizar o irrealizável. Escrever um poema contemporâneo é então cumprir o impossível de uma tarefa, ou seja, dar luz na palavra à luz que nunca podemos alcançar, dar luz ao que nos é e sempre será inatual e sem palavra. Por isso, ser um poeta contemporâneo

é ser, como mais uma vez me esclarece/escurece Agamben, “pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Por isso, nos é contemporaneamente necessária a poesia da palavra em seu sentido mais forte e vivo. A poesia como aquilo que é capaz de cuidar da palavra, cuidar das suas organizações sintáticas, semânticas, sonoras, visuais, suas *verbivocovisualidades*, para falarmos com os poetas concretantes, para nelas fazer falar o que não tem organização sintática, nem semântica, nem sonora, nem visual. Fazer falar as ordens e desordens incalculáveis de vida que, na palavra, se atravessam e, rigorosamente, com ou sem planejamento prévio, com “plano piloto” ou “plano pirata” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999), torná-la pronta a nos educar a lê-la pelo seu avesso, ou, como nos faz ler Lemininski, “Ler pelo não/ além da letra, ver/ em cada rima vera,/ a prima pedra,/ onde a forma perdida/ procura seus etcéteras/ Desler, tresler, contraler,/ enlear-se nos ritmos da matéria,/ no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,/ navegar em direção às Índias/ e descobrir a América” (LEMINSKI, 1993, p. 87). E, assim, pelos avessos da palavra, atingir o incontornável do contemporâneo. E, assim, conceber e praticar a poesia da palavra, como teoriza/pratica o poeta teórico/o teórico poeta Alberto Pucheu (2007, p. 194), “como vínculo, como liame, como meio de aproximação, de preservação, de resguardo da própria vida, como celebração de quem se descobre atravessado por ela”. E, assim, conceber e praticar o poema contemporâneo como aquele que busca *guardar a poesia da vida quanto mais vida, quando mais vida, onde mais vida, como parece querer guardar o atualmente famoso e, ao mesmo tempo, para além e aquém de qualquer fama, inatual poema “Guardar”, de Antonio Cicero, no qual não se confunde o verbo em questão com trancar ou esconder, e, sim, com o desejo de abrigar passagens e passar com elas e por isso, com este poema, e neste poema contemporâneo “melhor se guarda um voo de um pássaro/ Do que um pássaro sem voos” (CICERO, 2012, p. 11)*. E, assim, escrever/ler pelo não é então dizer, de muitas formas, o que ainda nos diz o velho, sempre novo, Oswald: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo” (ANDRADE, 1995, p. 44). E, assim, escrever/ler pelo não é então dizer, de muitas formas: sim... Sim ao paradoxo do viver contemporâneo. Sim ao que nele não se estaciona em *doxa*. Sim ao que nele se guarda e se faz guardar em suas passagens mais extremas: as que nos fazem muito nascer e muito morrer. Sim ao que nele, como nada ou ninguém, é capaz de se lembrar e esquecer do próprio nascer e do próprio morrer. Cabe, contemporaneamente, imaginar o nascer e o morrer. E imaginá-los não é tentar pensar como seriam, ou como serão, e sim gerar, com esses extremos, “um outro futuro das coisas” (SANTOS, 2000, p. 17). Guardar a vida na poesia da palavra não é ser apenas passivo diante de suas passagens porque, com imaginação, como escreve Alberto Pucheu (2007, p. 195), “irrompendo na vida,/ a poesia a risca,/ com sua linha de antecipação”. Nesse risco, nada há de idealismo porque a imaginação é uma “antecipação” arriscada que se constrói, não antes, mas durante as dobras infinitas de um corpo inorgânico que nela pulsa, um corpo não individuado que é “matéria intensiva e não formada, não estratificada, a matriz intensiva” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 13). que atravessa as atualizações sempre provisórias dos corpos orgânicos e, neles e com eles, cria novas virtualizações inorgânicas e os força a novas imaginações, novos projetos de vida. Grávido de

poderosas engrenagens de corpo e imaginação, o poema contemporâneo não apenas traduz, em seus avessos, os limites mais escuros de uma época, como também os amplia. Por tudo isso, é necessário dizer que tenho medo do contemporâneo e daqueles (os contemporâneos do contemporâneo) que melhor o traduzem e são por ele traduzidos. Porque o intraduzível contemporâneo me assusta. Porque o intraduzível contemporâneo atinge em cheio e, de repente, meu coração com todo o ímpeto de seu coração selvagem. Por isso, nem sempre sou capaz de ser-escrever o que me é contemporâneo porque o contemporâneo me exige uma enorme coragem e coragem não é uma ausência de medo, e, sim, um aprender a não morrer de medo, e, sim, um aprender a viver o medo e atravessá-lo. E para atravessá-lo é preciso, além de um salto de coragem, uma prudente e cuidadosa atenção para não transformar o salto em ato grosseiramente suicida, pois, como nos ensinam Deleuze e Guattari (1996, p. 13), é “seguinto uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas”. Sendo assim, para surfar o contemporâneo é também necessário estudar e clarear e diagnosticar e, nunca finalmente, e sempre constantemente, abandonar o que em nós nos impede o contemporâneo. Abandonar tudo o que em nós é tão somente um pseudocontemporâneo, um automático e covarde querer ser aceito na triste e farta e santa, nada santa, ceia dos nada contemporâneos, ditos e iludidos donos, nada donos, do contemporâneo. e então é preciso, constantemente, exercitar a dura disciplina de uma recusa, a dura disciplina do não querer comer o que facilmente se oferece à mesa dita contemporânea. E, assim, saber suportar Waly Salomão a “Suportar a vaziez como um faquir que come sua própria fome” (SALOMÃO, 2000, p. 15). Ou, ainda, já servidos e comidos e satisfeitos e gordos das misérias materiais e afetivas dos homens que nos tornamos, pelo tempo escravizados, vomitarmo-nos! Porque nosso vômito sempre nos é contemporâneo. Porque através dele cuidamos de nossa saúde. Porque depois dele nos encontramos de novo com a possibilidade de enfrentarmos, e nem sempre enfrentaremos, o medo do contemporâneo e com a possibilidade de vivermos, e nem sempre viveremos, a rara, raríssima alegria do contemporâneo, pois o contemporâneo, quando não enfraquecido pelo coro tedioso e triste de seus contentes, se torna a gloriosa mitologia de nossa resistência mais vital: a que nos faz seres distintos, apesar dos tantos e tontos indigestos e indistintos que somos, a que nos oferece a oportunidade ética política estética de poder dizer, e nem sempre diremos, com toda a força da afiada coragem, e da saudável prudência: não ao não e sim ao sim.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, GIORGIO. O que é o Contemporâneo?. *In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *In: A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995. p. 32-45.

CICERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos.? *In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio e Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3, p.13-26.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1993

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Jorge de. *Os melhores poemas de Jorge de Lima*. São Paulo: Global, 1994

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

PUCHEU, Alberto. *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “ensaio teórico-crítico experimental”*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Imaginação e traço*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escrita expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.

SALOMÃO, Waly. *Tarifa de Embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

# NOSSA CASA SEM PAREDES: ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS E SUA “CLÍNICA DE ARTISTA”<sup>27</sup>

Na PUC-Rio, nos anos 90, falavam muito dele pelas aulas e pelos corredores. O homem que morava em uma casa sem paredes.

Desejando, de antemão e de modo bastante adolecido, contrariar certo senso comum e, ao mesmo tempo, caindo em sua mais vulgar armadilha, tal como o ateu fervoroso que, ao negar, com dor, adora Deus, tanto quanto, ou mais, o adoram seus mais fanáticos e sofridos súditos, tracei, de imediato, sobre o rosto dele uma figura um tanto pedante. Fiz dele, tristemente, mais um desses tantos que se dizem abertos aos devires do mundo, prontos a pregar a desconstrução das velhas dicotomias entre o palco e a plateia, o museu e o mundo, o mundo acadêmico e as ruas, o eu e o outro, mas, bem de outro modo, ainda se fazem crentes no protegido prestígio umbilical de suas velhas auréolas de citações apanhadas no lodo do macadame de algum bulevar da zona sul.

Nada disso se confirmou quando, alguns anos depois, e eu menos dolorosamente adolecido, nossos corpos se tocaram.

Ele chegou como sempre chega. Como quem não quer nada, querendo tudo com a vida. Veio fazer parte de minha banca de qualificação de doutorado. Me deu um beijo na boca e me disse: “Aceita. Aceita o amor à vida vinda; faz falta não fazer vida vir”. Pergunto se posso publicar isso. “Sim, pode tudo. Sou seu”. Nos tornamos o seu-meu-nosso e o muito mais de um longo e inacreditável porvir.

Ele sempre chega como quem não quer nada. E, é certo, não quer mesmo nada a priori, querendo tudo o que há de nascer entre nós. Com ele, exercita-se, de modo afiadíssimo, a mecânica dos que não se preparam para. Vão-se os rostos já sabidos, as classificações dos que só desejam ficar por dentro do glossário. Ficam os muitos olhares atravessados pela alquimia dos corpos, o calor dos gestos, a energia de algo que nunca se pode dizer e diz. Agora sim: ele é a própria sua/nossa casa sem paredes.

Seu “outrar-se” é radical. Com ele, jogamos todos no time dos que não têm. Ficamos nus. Confortavelmente nus diante de uma vida que nos ultrapassa e nos possui, uma vida-outra que já é. Com ele, viver, sendo perigoso, para lembrar o clássico mote de Riobaldo, é também “muito confortável”. Ou, como bem desdobrou, com ele, seu irmão-poeta-pensador Alberto Pucheu: “apesar do perigo é necessário viver, ou, talvez, melhor, mesmo com o perigo, é confortável viver, ou talvez melhor – uma lição de fortes – porque há o perigo é confortável viver” (PUCHEU, 2012, p. 4).

Com ele, aprendemos a nos confortar na escuridão. Todos, ele nos diz, podem mover-se nela, com ela e, entre as coisas mais banais (preparar o café, arranjar a conferência, abrir um livro,

<sup>27</sup> Texto publicado, em 13 de abril de 2017, no blog *O cuidado da Poesia (Revista Cult)*, editado pelo poeta Alberto Pucheu.



conversar com o garçom), conquistar uma vida de artista. Confortar-se: obrar-se. Dar forma ao contínuo informe da vida. Uma casa sem paredes, mas não sem arquitetura. Espécie de arquitetura musical. Muitas portas se abrirão. Aprenderemos a dançar novamente.

Uma clínica de artista: tornar-se, não o senhor, mas a enzima de novas ecologias-obras-vidas. Não é preciso dizer nada antes. Tudo está entre. Em Clínica de artista, não há internos. Externa-se o que deseja, no campo do corpo-pensamento, a expansão cósmica. O disparar de muitas conexões entre: veias, línguas, bocas, portas, dedos, mãos, olhos, buracos no céu e na rua, descobertas de inusitadas janelas em detalhes e decotes dos que se tocam.

Projeto estético, ético e político. Luta-se basicamente por: possibilidades de dar mais vida à vida, o que significa lutar pela diferença e, ao mesmo tempo, pela partilha. Com Nietzsche, ele pensa e pratica uma vida nobre. O direito a não seguir o rebanho. O constante escapar das etiquetas e moralidades sintáticas, semânticas, sonoras e plásticas. Outra universidade se projeta. O encontrar signagens inauditas. Com Cristo (alguns talvez diriam: e também com Marx), deseja, mais que a comunhão das diferenças, a ampliação dos acessos às possibilidades de sua produção.

Um dia ele me disse: “sou um homem com dívidas com os pobres e com os que precisam de algo”. Sua dívida não se deixa tombar em culpa (gestos de subtração da vida), mas se multiplica em gestos de compaixão forte. Gestos de luta apaixonada. O lutar com. Com ele, luta-se, em diversas camadas e frentes de possíveis micros e macros políticas, por justiça. Todos, não só podem, mas devem poder, conquistar uma vida de artista. O direito ao básico (o comer) e ao máximo (reinventar a comida). Distribuição de renda e de nobreza. Biscoito fino para todos.

Tá na cara. Tudo nele constitui: um enorme e constante exercício de amor.

Uma vida de artista se tece pela arte da entrega. Tudo está entre: irmãos e amados. Assim ele nos chama. E nós o acolhemos e escolhemos como aquele que nos pede em casamento e nos promete o outro. Sopro de novas relações.

Há o amor e há o martelo. Exercício de resistir e dizer não: a tudo que nos impede e golpeia a vida. Com ele, também nos convidamos aos contragolpes. Cortar certas conexões corpóreo-afetivas (as que nos fazem funcionários vulgares do fascismo nosso de cada dia) e deixá-las sangrar. Clínica para se livrar do peso do mundo e ganhar mais vida, mais amor.

Não se ama, com ele, tudo e todos. Ama-se o que, conosco, se livra. Ama-se o que se admira (assim ele nos diria): passagens pelo corpo de “um pássaro que, quase morto, ainda voa”. Ama-se um amor que jamais será televisionado. Ama-se o que se guarda em um qualquer canto secreto de nossa casa sem paredes.

## REFERÊNCIA

PUCHEU, Alberto. *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “ensaio teórico-crítico experimental”*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.



## SOBRE O AUTOR

André Monteiro é professor da Universidade Federal de Juiz de Fora e escritor.

Publicou, entre outros, os livros *A ruptura do escorpião – Torquato neto e o mito de marginalidade* (1999), *Ossos do ócio* (2000), *Ceguei atrasado no campeonato de suicídio* (2014), *Liublublublá: mastigações de um camelo* (2015), escrito em parceria com Luiz Fernando Medeiros, *Uma prosa de Sócrates* (2016), *Inacreditáveis: assovios antropopaicos* (2016), escrito em parceria com Roberto Corrêa dos Santos, e *Romance de Asilo* (2019).