

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CURSO DE MESTRADO

MARCUS VINÍCIUS LESSA DE LIMA

UMA VERDADE MERAMENTE SENSÍVEL:
Ensaio sobre a modéstia da crítica literária

Uberlândia

2021

MARCUS VINÍCIUS LESSA DE LIMA

UMA VERDADE MERAMENTE SENSÍVEL:

Ensaio sobre a modéstia da crítica literária

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil.

Uberlândia

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

L732v
2021 Lima, Marcus Vinícius Lessa de, 1994-
 Uma verdade meramente sensível [recurso eletrônico] : ensaio sobre
 a modéstia da crítica literária / Marcus Vinícius Lessa de Lima. - 2021.

 Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.
 Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
 Modo de acesso: Internet.
 Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.5531>
 Inclui bibliografia.
 Inclui ilustrações.

 1. Literatura. I. Gama-Khalil, Marisa Martins, 1960-, (Orient.). II.
 Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
 Estudos Literários. III. Título.

CDU:82

MARCUS VINÍCIUS LESSA DE LIMA

UMA VERDADE MERAMENTE SENSÍVEL:

Ensaio sobre a modéstia da crítica literária

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil – UFU – Orientadora

Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior – UFCAT

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – UFU

Uberlândia, 31 de maio de 2021.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-
MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pglettras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado				
Data:	31 de maio de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	11912TLT020				
Nome do Discente:	Marcus Vinícius Lessa de Lima				
Título do Trabalho:	Uma verdade meramente sensível: ensaio sobre a modéstia da crítica literária				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2 - Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Cronotopias Fantásticas: Estudos das Modalidades Cronotópicas na Literatura Fantástica				

Reuniu-se por videoconferência a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Marisa Martins Gama-Khalil do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia/ILEEL-UFU, orientadora do candidato, (Presidente); Antônio Fernandes Júnior da Universidade Federal de Goiás, regional de Catalão/UFCat, Leonardo Francisco Soares do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **ANTONIO FERNANDES JUNIOR, Usuário Externo**, em 31/05/2021, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 31/05/2021, às 16:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marisa Martins Gama Khalil, Professor(a) do Magistério Superior**, em 31/05/2021, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcus Vinícius Lessa de Lima, Usuário Externo**, em 31/05/2021, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2805279** e o código CRC **06612296**.

Este trabalho foi realizado com o auxílio de bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

À memória do Diego e à lembrança, que apesar da novidade de tudo, lhe fez sobreviver.

AGRADECIMENTOS

Ao Iatã, pela vida diária.

A meu pai, minha mãe e meu irmão, pela história.

À Marisa, pela generosidade e pelos anos de diálogo.

A Jauranice, Marinalva, Carlos e Luciana, docentes na Universidade Federal do Triângulo Mineiro, pelas primeiras lições.

A Carolina, Sérgio, Peterson, Paulo, Leonardo, Eliane, Cleudemar, Cíntia, Enivalda, Gilson, Heloísa, Israel, João Carlos, José Simão, Maria Cecília, Maria Ivonete, Marli, Rosemira, Talita e Thiago, que foram meus professores na Universidade Federal de Uberlândia, porque cada um, à sua maneira, me ensinou algo precioso.

Ao Paulo, outra vez, pela participação na banca de Qualificação deste trabalho e pelos conselhos gentis, sensíveis e sobretudo lúcidos.

Ao João Carlos, outra vez, pela participação como suplente na banca de Qualificação e por ter me provocado, anos atrás, a dar mais atenção ao que os leitores têm a dizer a respeito da literatura.

Ao Leonardo, outra vez, pela participação nas bancas de Qualificação e de Defesa; também por me inspirar constantemente à dúvida e à curiosidade, formas bem-vindas e saudáveis de ser inquieto.

Ao Antônio, pela participação na banca de Defesa, pela leitura atenta e delicada do que escrevi, pelo incentivo em continuar pensando.

À Ana Paula, pela participação como suplente na banca de Defesa e pelas várias lições, ao longo dos anos, sobre como encontrar uma abertura entusiasmada e sincera ao mundo e à vida.

À Élida, pela atenção nos momentos difíceis e por conversar comigo sobre sua paixão pela literatura.

À Tamira, pelo carinho, pela sinceridade, pelo apoio e pelos muitos socorros.

À Luma, por ser a melhor companheira de aventuras que há.

A Lilliân, Élica, Samita, Manuel, Mariana e Vitor Hugo, porque foram constantes.

À Marise, que me ensinou onde mora a música.

Ao Crag que me apresentou à poesia da maneira mais sincera, significativa e desinteressada que há: enquanto falava de outros assuntos.

“Mas justamente o próprio de uma viagem é a mudança de horizonte na constância do caminho.”

Vergílio Ferreira, “Posfácio à edição comemorativa de *Aparição*”.

RESUMO

O acúmulo de textos é uma constante ao longo das vidas leitoras. Formamos nossas pilhas de leituras adiadas a partir das circunstâncias de nosso encontro com novos textos e do trajeto que percorremos até abandoná-los para exploração futura. Uma primeira aproximação ao tema se baseia nos acasos que reorganizam as pilhas de textos dos leitores, representados aqui, inicialmente, por narradores e personagens da ficção de Jorge Luis Borges. Junto a eles aparece Zenóbia, um dos cenários ficcionais n' *As cidades invisíveis* de Italo Calvino. A descrição dessa cidade pelo narrador de Calvino, Marco Polo, é capaz de oferecer um excelente modelo metafórico dos caminhos algo desordenados que uma vida leitora percorre. Daí em diante, dois livros darão lastro para um pensamento sobre o evento da leitura: o *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, e o *Manual do condutor de máquinas sombrias*, de Rui Pires Cabral. A leitura é tratada como situação irrepetível e indizivelmente pessoal, mas já carregada de sentidos prefigurados. Uma vez que o ato de ler chegue ao fim, isto é, uma vez que o presente da leitura se esgote, ela tende à negociação coletiva da interpretação. Para aqueles dois livros, uma pergunta a se fazer é: o quanto uma interpretação metapoética se apoia no grau de explicitude com que a poesia se torna tema? É o caso do *Parque das ruínas*. Mas nem por isso a intervenção leitora se torna incapaz de alcançar resultados similares, de outra forma, por meio duma formulação interpretativa refletida e particular: é um caso possível para o *Manual* de Rui Pires Cabral. A partir daí, com uma atenção maior depositada na figura do leitor empírico, o olhar recai sobre os modos de relação entre a leitura literária e a escrita que se faz a respeito da literatura. É possível que a redação de uma pesquisa voltada à literatura, levada a cabo por alguém que é seu leitor habitual, se aproxime do texto literário em termos de recursos criativos? Se sim, de que modo fazê-lo? A literatura e os textos que tratam dela (críticos, jornalísticos, publicitários) mantêm “em jogo” os critérios que norteiam a eles próprios? Caso afirmativo, são capazes de dilatar também o alcance das interpretações feitas por seus leitores? O que significa considerar o leitor um coautor do texto literário que lê? Existe algo de arriscado, talvez até mesmo um perigo iminente, na atividade de ler literatura? Que tipo de verdade, ou de incitação a buscá-la os textos literários podem desdobrar a seus leitores? Ao testar respostas, a escrita crítica encontra a escrita ensaística, exercitando diversos modos de incorporação dos recursos literários e das variedades de comentário sobre os textos. Além dos autores já citados, o ensaio passa por diversos poetas e ficcionistas, como Ida Vitale, Vergílio Ferreira, Leonardo Fróes, Ruy Proença, Maria Gabriela Llansol, Alberto Pimenta, Hayan Charara, Ricardo Aleixo, Alejandra Pizarnik, Ricardo Piglia, John Keats e William Butler Yeats, além dos cineastas Joris Ivens e Marceline Loridan-Ivens. Se encontra também com ideias apresentadas por Joana Matos Frias, Roland Barthes, Jean-Luc Nancy, Jorge Larrosa, Silvina Rodrigues Lopes, Marcos Siscar, Eneida Maria de Souza, Leyla Perrone-Moisés, Guilherme Gontijo Flores, Alexandre Nodari, Johan Huizinga, Jacques Rancière, Paul Zumthor, Victor Chklóvski, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Umberto Eco, Samuel Taylor Coleridge, Francis Ponge, dentre outros. Previsível desde o título, a ideia principal deste ensaio é que a leitura literária produz uma verdade sensível, portanto contingencial e não compartilhável em sua totalidade. Pensá-la traz como consequência levantar a questão dos objetivos da crítica literária e do modo como ela apresenta seus textos ao público leitor.

Palavras-chave: Leitura; Vidas leitoras; Verdade sensível; Ensaio; Crítica literária.

ABSTRACT

The accumulation of texts is constant throughout the life of readers (“reading lives”). We stack our heaps of postponed reading material based on the circumstances under which we discover new texts, and based also on the paths we tread before abandoning them to our future efforts. A foreword on the theme aims at random encounters that reshape reader’s text heaps. Here, the readers are represented at first by narrators and characters inhabiting Jorge Luis Borges’ fiction works. Alongside is Zenobia, one among the stages on the *Invisible Cities* by Italo Calvino. This city is described by the narrator Marco Polo in a way that could match an excellent metaphorical model of the somewhat disorderly paths that the readers travel. From there on, two books will provide substance for further thoughts on the event of reading: Marília Garcia’s *Parque das ruínas* and Rui Pires Cabral’s *Manual do condutor de máquinas sombrias*. Reading will appear as a sort of unrepeatable and inexpressible personal situation, but even then charged of meaning beforehand. Once the act of reading meets its end, that is, once the present of reading is exhausted, it tends to an interpretation that will be negotiated collectively. For those two books one valid question is: at what extension a meta-poetical interpretation bases itself on the degree poetry is turned into a theme with considerable evidence? That’s the case of *Parque das ruínas*. Still the readers might intervene and be capable of accomplishing a similar interpretation another way, in the form of a very particular and thoughtful effort: it’s a possible scenario for Rui Pires Cabral’s book. After that, an approach more attentive to empirical readers will ponder on ways of relating literary readership and those types of writing that discuss literature. For the habitual reader of literary works, would it be possible that, on the instance of writing, the research on literature rely on the same creative resources of its own object? If so, how could that take place? Does literature and the texts that discuss it (criticism, cultural journalism, publicity) maintain “at stack” the criteria that organize their very own arrangement? If so, are they capable of dilating the range of reader’s interpretations as well? What does it mean to consider the reader as a coauthor of the literary text? Is there a thing of risk, maybe even of impending danger, in the activity of reading literature? Towards what type of truth (or inciting to search for it) the literary works may impel their readers? While trying some answers, criticism meets the essay and practices diverse approaches of incorporating literary resources into the varieties of critical commentary. In addition to those authors already mentioned, the essay encounters many other poets and fiction writers, such as Ida Vitale, Vergílio Ferreira, Leonardo Fróes, Ruy Proença, Maria Gabriela Llansol, Alberto Pimenta, Hayan Charara, Ricardo Aleixo, Alejandra Pizarnik, Ricardo Piglia, John Keats and William Butler Yeats, as well as two film directors, Joris Ivens and Marceline Loridan-Ivens. Encounters, moreover, ideas presented by Joana Matos Frias, Roland Barthes, Jean-Luc Nancy, Jorge Larrosa, Silvina Rodrigues Lopes, Marcos Siscar, Eneida Maria de Souza, Leyla Perrone-Moisés, Guilherme Gontijo Flores, Alexandre Nodari, Johan Huizinga, Jacques Rancière, Paul Zumthor, Victor Chklóvski, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Umberto Eco, Samuel Taylor Coleridge, Francis Ponge, among others. The main idea defended, predictable since the very title of the essay, consists in that the reading of literary works produces some sort of sensitive truth, hence contingent and impossible to share with others in its wholeness. The principal outcome of considering so is the need of raising the question of what goals literary criticism can set to itself and under what figure should its writings be presented to the public.

Keywords: Reading; Reading lives; Sensitive truth; Essay; Literary criticism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Trajeto de leituras.....	21
FIGURA 2: Cartão-postal enviado do Rio de Janeiro em 1914.....	42
FIGURA 3: Desde a epígrafe, a interação.....	45
FIGURA 4: Procedimento de alteração fotográfica.....	49
FIGURA 5: Ruínas de Nuremberg.....	51
FIGURA 6: <i>Parque das ruínas</i> ; o álbum aberto.....	51
FIGURA 7: Carta de amor.....	53
FIGURA 8: “rouen totalmente bombardeada/com uma senhora passando/na frente das ruínas”.....	54
FIGURA 9: Cartões-postais: “ruínas ruínas e ruínas”.....	54
FIGURA 10: Capa do jornal <i>Le Monde</i> , 08 de janeiro de 2015.....	55
FIGURA 11: “ <i>seria possível ver algum indício do que aconteceu?</i> ”.....	56
FIGURA 12: Poema-colagem.....	62
FIGURA 13: Poema-colagem.....	63
FIGURA 14: Detalhe do poema-colagem.....	64
FIGURA 15: A rasura e o rosto.....	65
FIGURA 16: Dois recortes sobre um poema-colagem.....	66
FIGURA 17: Poema-colagem.....	68
FIGURA 18: Dois recortes sobre um poema-colagem.....	69
FIGURA 19: Poema-colagem.....	70
FIGURA 20: Processo de composição do <i>Manual</i>	72
FIGURA 21: O espantalho e o rosto.....	88
FIGURA 22: Walter Benjamin: “um tempo saturado de <i>agoras...</i> ”.....	93
FIGURA 23: Joana Matos Frias: “...sob a tutela do anjo de Klee...”.....	94
FIGURA 24: <i>Pequenos séculos</i> : uma divisória.....	104
FIGURA 25: “Uma linha interrompida de propósito”.....	105
FIGURA 26: A escritora e o cão Jade (Jodoigne, maio de 1980).....	114
FIGURA 27: Augusto Joaquim: “Este texto tornou a minha vida improvável”.....	115
FIGURA 28: “A imagem invisível do vento”.....	224

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....	14
2 UMA VERDADE MERAMENTE SENSÍVEL.....	19
2.1 As palafitas, o acúmulo, o infinito e a colcha: princípios formativos da pilha de leituras	22
2.2 Construir depois das ruínas: quando um livro alcança o topo da pilha?.....	31
2.3 “O peso e a medida do tempo escoado”: a construção teórica enquanto interpretação interessada.....	43
2.4 Canteiros de obra entre aspas: o texto de pesquisa e a experiência na escrita.....	91
2.5 A cena do método: uma perspectiva para a redação em crítica literária.....	120
2.6 A dilatação dos limites: produção, circulação e leituras da literatura enquanto instâncias em jogo.....	134
2.7 “Isso que não se cansa de nunca ter chegado”: leitura literária e coautoria.....	171
2.8 Jogos arriscados: duas metáforas para o processo de leitura.....	201
2.9 “Uma espécie de cortina móvel diante do enigma”: leitura e destruição; crítica e dramatização.....	216
3 À PROCURA DE UM POSFÁCIO: ALGUNS PONTOS DE ORIENTAÇÃO E ALGUMAS CONCLUSÕES.....	250
REFERÊNCIAS.....	263

1 APRESENTAÇÃO

A arte da escrita ou a técnica da escrita — a técnica um pouco mais modesta que a arte —, às vezes, em razão dos acidentes de percurso, tomam rumos alheios aos planejamentos e esboços originais. O texto que você lerá foi vítima desse tipo de acidentes.

De início, o objetivo desse texto era dar continuidade a dois projetos de Iniciação Científica que desenvolvi durante minha graduação, conduzidos nos biênios de 2016-2017 e 2017-2018, na Universidade Federal de Uberlândia. Agora viria a última etapa, uma espécie de apêndice, prolongado e conclusivo. A pesquisa se voltaria a *Aparição*, *Estrela polar* e *Alegria breve*, três romances do escritor português Vergílio Ferreira, morto em 1996. Publicados em sequência, entre os anos de 1959 e 1965, marcam o início daquela que ficou conhecida como a “fase existencialista” na obra do escritor.

A orientação desses dois projetos anteriores esteve a cargo da Professora Doutora Marisa Martins Gama-Khalil. Ela também foi a orientadora deste trabalho de mestrado: papel desempenhado com tamanha gentileza, que nunca cessou de me surpreender. Sua generosidade perante o conhecimento e sua atenção às nuances do texto literário puderam acolher, ao lado de minhas intuições, as mudanças que levaram a pesquisa a se desviar de nossos primeiros propósitos.

Aqueles leitores de memória invejável e, além disso, conhecedores da obra de Vergílio Ferreira talvez sejam os únicos capazes de medir o tamanho do desvio tomado. Quando surgirem na página, vez e outra, o nome do escritor português e algumas cenas de *Aparição*, poucas mas significativas, o quanto foi deixado de lado falará às costas. Certamente, num sussurro de grande vulto.

O rascunho de “Uma verdade meramente sensível” data de janeiro de 2020. Com pouco mais de trinta páginas, foi a primeira tentativa efetivamente escrita, o início de seu extravio, o começo de uma revisão profunda nas intenções de pesquisa.

Apresentei esse esboço ao concluir a disciplina “Seminários em Teoria do Texto: Literatura como experiência – poéticas da leitura e da escrita”, ministrada no PPLET-UFU pelo Professor Doutor Paulo Fonseca Andrade. Ali já se encontravam as principais intuições que, desenvolvidas mais detidamente, propiciariam a redação atual.

Também devo ao Professor Doutor Leonardo Soares um quanto de dúvida e outro tanto de curiosidade que exerceram bastante influência sobre essa versão “piloto”. Muito disso responde aos encaminhamentos dados à disciplina “Teoria Literária: Tradição e Contemporaneidade”, que o Professor Leonardo ministrou no PPLET-UFU durante meu primeiro semestre como aluno.

No Exame de Qualificação do mestrado, apresentei “Uma verdade meramente sensível” sob a forma de um longo ensaio introdutório. Na sequência, viriam outros três ensaios, voltados um a um àqueles romances Vergílio Ferreira que mencionei pouco acima. Na ocasião, a introdução discutia questões que, acaso fossem mantidas em segundo plano, pareciam carregar de uma vanidade preocupante toda a atividade da pesquisa.

Muito mudou desde então. Hoje, essas questões deixaram de ser introdutórias e passaram a ocupar toda a extensão do texto. Além disso, “Uma verdade meramente sensível” agora leva o subtítulo “Ensaio sobre a modéstia da crítica literária”. Dessa tímida limitação — propriamente dita: dessa *modéstia* — gostaria que o ensaio recolhesse sua força, sua pertinência, e, por que não, sua capacidade de seduzir à leitura, página por página, um passo por vez.

Para que você, leitor, não comece caminhando sobre o vazio, compilo a seguir os problemas centrais abordados ao longo dos nove capítulos do ensaio.

1. Como vamos formando, no papel de leitores, pilhas ou empilhamentos a partir das leituras que adiamos?
2. Quando um novo texto literário chega até nós, como esse primeiro contato pode ocorrer, e tende a ocorrer, carregado de sentidos que direcionam de antemão a leitura e a interpretação?
3. Até que ponto a releitura de um texto literário, com pretensões críticas e teóricas, se orienta por interesses em rigor exteriores ao texto? Em que medida esses interesses são responsáveis por prefigurar os resultados da interpretação crítica ou teórica?
4. Quando uma pesquisa voltada à literatura é levada a cabo por alguém que é leitor habitual dessa mesma literatura, será possível que a redação da pesquisa se aproxime do texto literário em matéria de recursos criativos?
5. Se existe margem para a aproximação indicada, de que modo fazê-la?

6. Como a literatura e os textos que tratam dela — críticos, jornalísticos, publicitários — mantêm “em jogo” os critérios que norteiam a eles próprios? Como são capazes de dilatar também o alcance das interpretações feitas por seus leitores?

7. O que significa considerar o leitor um coautor do texto literário que lê?

8. Na atividade de ler literatura existe algo de arriscado, talvez até mesmo algo próximo a um perigo iminente?

9. Que tipo de verdade, ou incitação a buscá-la os textos literários podem desdobrar a seus leitores?

Após a escrita alguns problemas continuaram em aberto; são dois. Vou antecipá-los aqui, em resposta aos futuros leitores mais exigentes. Mas qualquer insuficiência, longe de tornar inválido o caminho percorrido, apenas dá razão de continuá-lo noutra momento.

Primeiro problema: falta aprofundar a questão do valor literário. Quando um protagonismo tão grande é atribuído aos leitores reais, torna-se inevitável reconhecer que a interpretação individualizada, feita no presente, pouco esclarece diante da história da literatura e diante daqueles textos que sobrevivem a várias gerações, enquanto outros caem esquecidos. Tomada a situação individual, o corpo a corpo com a obra literária, é preciso investigar como essa leitura empírica se concilia, bem ou mal, com a recepção coletiva. Afinal, se inúmeros leitores visitam um mesmo texto, leitores dos mais variados lugares e culturas, lendo ao longo de muitos anos, de muitas décadas, de muito séculos, não deve ser gratuita a insistência que certos textos manifestam em resistirem ao tempo.

É claro que os critérios de seleção individual das leituras deparam uma anarquia impossível de aferir. Na prática, um romance espírita ou o relato turístico de uma celebridade da TV ou do YouTube podem ser preferidos, tranquilamente, por um número muito maior de leitores atuais do que, por exemplo, o *Ulysses* de Joyce, o *Quixote* de Cervantes, ou a *Odisseia*. No entanto, não estou convencido que tornar a preferência leitora o melhor dos critérios valorativos baste para o conhecimento e a conservação dos textos do passado e do presente. Talvez baste, no máximo, como um critério para conhecer os interesses de um público leitor bastante difuso e, depois, vender livros a nichos de consumidores mais ou menos homogêneos quanto às suas preferências.

Não há inconveniente algum nessa última atividade. Contudo, mesmo que a crítica literária, o mercado editorial e a publicidade sejam comunicantes, são domínios que ainda não

se confundiram por completo. As durações (às vezes muito largas) e os temas (às vezes muito impopulares) que a crítica pode abordar são alheios aos resultados mais imediatos preferidos pela publicidade. E em meio ao enxame das publicações contemporâneas, persiste um certo princípio afetivo na escolha dos textos que receberão maior atenção crítica; reside aí uma fuga ligeira ao pragmatismo numérico da atividade editorial.

Um segundo problema aparece quando afirmo que é impossível alcançar uma verdade enunciável para o evento complexo de cada ato de leitura, pois existe uma dimensão subterrânea, discreta e não-objetiva na leitura, algo que escapa ao próprio leitor. É necessário averiguar melhor as consequências dessa afirmação. Mal interpretada, ela corre o risco de se elevar a uma negação categórica de que a crítica possa conhecer qualquer coisa a respeito da literatura. É a pior interpretação que se retiraria daí: um extremo lógico bastante preguiçoso; mas nem por isso deixa de ser uma interpretação plausível para aqueles que se contentam apenas em saturar argumentos.

Os resultados mais antecipáveis dessa má interpretação seriam dois. O primeiro: o relativismo absoluto. Ele dá salvaguarda ao uso dos textos literários como melhor convenha a quaisquer interesses que, no calor da hora, se deseja dispor sobre a mesa. O que pode se tornar um problema ainda maior quando a crítica literária for feita na Universidade. Nesses casos, o relativismo poderá se proteger — arrisco dizer que tende a fazê-lo — sob o rótulo e a autoridade do “conhecimento científico” ou do “conhecimento acadêmico”, postos a serviço de objetivos os mais diversos e, nesse contexto, os mais questionáveis. Sobram motivos políticos, comerciais, midiáticos, profissionais, burocráticos e institucionais; falta a investigação curiosa e desinteressada, capaz de reconhecer que o mundo e a vida humana são complexos demais, e que, por isso mesmo, não se dobram com tanta facilidade às estratégias de progressão de carreira e às obsessões da última hora.

O segundo resultado daquela interpretação ruim, pelo contrário, se interessa por muito pouco. Por isso, serei breve: ele consiste apenas no abandono puro e simples da tarefa crítica. Já que, supõe-se, é impossível conhecer qualquer coisa verdadeira a respeito da literatura, o desejo de saber passa a considerar que jamais estará à altura dos obstáculos que avista.

Para diferentes leitores contemporâneos uns aos outros, ao observarmos a perspectiva pontual de cada um, o significado das obras e seu caráter literário se configuram distintamente caso a caso. De minha parte, porém, quando essa afirmação bastante óbvia estiver empurrada a seus extremos lógicos, certa cautela deverá comparecer. Desenha-se uma escolha: de um

lado, a conveniência ao que é “hipercontemporâneo” ou ao que parece urgente ao presente (mesmo que não saibamos até quando a aparência dura); de outro, o desânimo que recusa o risco e, portanto, o pensamento e o conhecimento. Se essa for realmente a escolha desenhada, vale mais revisar as bases do impasse.

Outra questão — e agora “questão”, não “problema” — surgiu durante a Banca de Defesa deste trabalho. Qual foi o princípio de escolha dos textos literários, também dos textos críticos e teóricos visitados ao longo do ensaio? Por que, por exemplo, Ricardo Piglia comparece como ensaísta, como um leitor de Borges, como o escritor de *Formas breves*, mas não como romancista ou como contista? Os textos escolhidos são uma espécie de *corpus*, de cânone, de *paideuma*, de inventário, de constelação, de campo?

A resposta é de uma simplicidade quase inocente; está no princípio afetivo de escolha crítica mencionado mais acima. Cada um dos textos importantes para este ensaio é um texto que pareceu pedir que se escrevesse algo a seu respeito. São textos que produziram um primeiro encontro tão significativo que *exigiram* uma tentativa de não fazê-los acabar em seu ponto final. O que, talvez, possa constituir também uma boa definição do que considero pelo nome de “atividade crítica”.

Ao longo do ensaio, os leitores perceberão vários verbos no imperativo. Esses verbos, em vez de ordens, se deixam ler como convites. Digamos desde já que se comportam como as orientações em um guia de viagem, enquanto o texto se revela aos poucos e se oferece como um trajeto feito a dois. Ou melhor, como um estado da arte da pergunta, em vez de um estado da arte das respostas formuladas até o cansaço. Ainda melhor: enquanto o texto se oferece como um ponto de partida para a leitura prazerosa dos caminhos e descaminhos dos estudos literários e da crítica literária, procurando neles quais dúvidas continuam válidas. E que apenas são válidas porque ainda desejamos escrevê-las outra vez.

E quem sabe, então, com alguma surpresa, encontraremos respostas mais *lúcidas*. Em favor da etimologia: respostas mais luminosas, mais luzentes, mais radiantes. Em favor da figuração, respostas mais perspicazes.

Uberlândia, 11 de junho de 2021.

2 UMA VERDADE MERAMENTE SENSÍVEL

Copiar não basta, a necessidade de criar é imperiosa.

Maria Gabriela Llansol, “A literatura, muitas vezes”.

tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando
de descobrir algo escrevendo: descobrir com a mão
entrar na escrita ao modo da tradução

Marília Garcia, *Parque das ruínas*.

Quando se lida com a escrita alheia do escritor ou do escrevente
comum, como leitor ou crítico, toca-se em textos, com as mãos,
com os olhos, com a pele.

Ruth Silviano Brandão, *A vida escrita*.

No mesmo diapasão da literatura se encontra o crítico, que, ao pensar estar interpretando a palavra do outro através de suas leituras, está igualmente se inserindo como leitor de sua própria vida.

Eneida Maria de Souza, “Saberes narrativos”.

E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de “liberdade”, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo — enquanto ato de percepção — não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar.

Clarice Lispector, *Água viva*.

É isso que as des-hierarquiza e que permite que na prática as teorias sejam meios de expressão sem pretensão de última palavra, que, apresentando-se como contingentes, exemplos irrepetíveis, não se afirmem como imunes a aporias e paradoxos. Sem estes não há implicação e risco do pensamento.

Silvina Rodrigues Lopes, “A ironia das teorias”.

Figura 1. Trajeto de leituras.



Fonte: Arquivo pessoal.

2.1 As palafitas, o acúmulo, o infinito e a colcha: princípios formativos da pilha de leituras

Agora contarei o que a cidade de Zenóbia tem de extraordinário: embora situada em terreno seco, ergue-se sobre altíssimas palafitas, e as casas são de bambu e de zinco, com muitos bailéus e balcões, postos em diferentes alturas, com andas que superam umas as outras, ligadas por escadas de madeira e passarelas suspensas, transpostas por belvederes cobertos por alpendres cônicos, caixas de reservatórios de água, cata-ventos, desdobrando roldanas, linhas e guindastes. Não se sabe qual necessidade ou mandamento ou desejo induziu os fundadores de Zenóbia a dar essa forma à cidade, portanto não se sabe se este foi satisfeito pela cidade tal como é atualmente, desenvolvida, talvez, por meio de superposições do indecifrável projeto inicial.

Italo Calvino, *As cidades invisíveis*.¹

Numa simplificação surpreendente aos olhos de seus habitantes, Zenóbia não passaria de um acúmulo de palafitas e mecanismos para transportar água sobre o vazio. Isso é tudo, estrato por estrato da cidade; a palavra *acúmulo* bastaria ao que importa dizer.

O viajante vê seu relato ser tomado por elementos que se distribuem em vários níveis de altura e se superam, que se ligam uns aos outros e se transpõem, se recobrem, se desdobram. Ao alcançarem Zenóbia, suas lembranças ganham a forma de um amontoado que só conhece o presente. Afinal, o ponto de partida, anterior às sucessivas sobreposições, recorda um projeto que a cidade já não permite decifrar.

Marco Polo é o nome desse viajante. Após longas peregrinações diplomáticas, o jovem embaixador retorna ao palácio de Kublai Khan, o imperador tártaro, e delineia, noite após noite, acumulando palavras, os contornos que a vastidão do império tornara incompreensíveis. Também os domínios do Grande Khan vieram a isso: tratava-se agora de um *acúmulo*, superposição indecifrável de cidades, “*sem fim e sem forma*” (CALVINO, 1990a, p.9, grifos do autor). Somente a perícia narrativa de Marco Polo — e de Italo Calvino, claro —, melhor que os relatórios de qualquer outro súdito, mensageiro, arrecadador de impostos, ou

¹ Ao citar publicações anteriores ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009, ou publicações que deliberadamente não o seguem, a grafia foi mantida conforme as edições consultadas.

diplomata, tornava possível imaginar viagens no convés de um navio, na gôndola de um dirigível, no dorso de um camelo, rumando aos confins do império.

E no entanto, nem mesmo o que conta Marco Polo afasta o esquecimento, a perda reiterada que acomete ora o imperador, diante do império que chama de seu, ora os habitantes de Zenóbia, diante da cidade que chamam de sua. A cidade das palafitas desconhece um primeiro modelo; escondido não se sabe abaixo de quantos passados, é sobre ele que, de algum modo, os imperativos do tempo e do desejo ainda operam para dar forma ao cotidiano.

Kublai Khan já não pode saber, nem mesmo dos cartógrafos e dos mapas, em que ponto do império está, qual a relação desse ponto com o todo, ou até onde vão os poderes do cetro imperial. O que equivale a dizer que o imperador ignora onde começa e acaba o todo. Mas a voz de Marco Polo — e isso é o que, num primeiro relance, não comparece à superfície do relato, pois *é isso* o próprio relato —, apenas a voz do jovem aventureiro pode dar às cidades invisíveis do império tártaro a substância e a efemeridade que caracterizam uma vida.

Imperativo, fetiche, ou desejo, para vidas leitoras o acúmulo também constitui uma realidade. Ainda que não se toque tanto no assunto, empilhar leituras é hábito dos mais conhecidos. Livros e revistas de diversos tamanhos, feitos e qualidades, cópias grampeadas ou encadernadas, blocos de notas, papéis avulsos, agendas, anotações em variados suportes, arquivos em mídias digitais, no disco rígido dos computadores, em pen drives ou armazenados em nuvem. Materiais já lidos que demandam alguma sorte de retomada antes de voltarem às estantes de origem; leituras em curso de dois ou mais volumes onde nos aventuramos em paralelo; edições de consulta e traduções servindo de apoio a outras leituras, essas sim prioritárias; além daqueles inúmeros textos para os quais falta converter uma primeira curiosidade em tentativa de aproximação.

Em resumo, qualquer ato de escrita e registro poderá ser abandonado, de repente, em meio a um destes acúmulos que chamamos de “pilhas”, se submetendo a critérios imediatos de organização e classificação de preferências, a impulsos sortidos, por vezes inconscientes, que decidirão qual o lugar daquele escrito entre seus semelhantes.

Ali, passa a reservar um profundo silêncio. Aguarda a ocasião em que será resgatado. E naquele instante, uma leitura o solicita: a pilha, incapaz de manifestações contrárias, acaba de abrir mão duma parte de si.

Desde amontoados menores que empilhamos sem maior critério, até alguns que de tão grandes não deixam mais à vista a ponta de fio por onde desfazê-los, construímos as pilhas de leituras a partir de dois princípios de formação. São eles: a *circunstancialidade* e o *trajeto*, responsáveis por dar coesão aos acúmulos, a mínima que seja.

Primeiro, a atmosfera das circunstâncias, materializada no conjunto de efeitos de montagem que cada ato de intervenção na pilha representa em relação a sua totalidade e em relação ao espaço em volta. Essa atmosfera se deixa pensar melhor como a condensação de diversas ocasiões em atos. Para elas, isto é, para as ocasiões, aqueles atos serão tanto seu ponto final quanto sua finalidade. A inserção de qualquer texto na pilha tem um objetivo em si própria, além de sua duração, que é a duração de um rearranjo local, determinar que, tão logo a ação chegue ao fim, naquele lugar estará cristalizado o novo arranjo.

Disso, um exemplo bastante acabado aparece quando reordenamos a prioridade de toda uma pilha de leituras em razão dalgum texto que chega e altera o conjunto. Não enquanto mera adição, que pudesse, sem mais, ser abandonada ao topo da pilha; mas sim, enquanto elemento aglutinador, que nos obriga a encontrar novas regras e, em consequência delas, um novo desenho para o todo. É um dos motivos centrais de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, conto onde Jorge Luis Borges elege, como ponto de partida da narração, o encontro com um texto capaz de ditar novos rumos para uma vida leitora.

Num jantar de ares inofensivos, um daqueles ávidos leitores tão frequentes na ficção de Borges será apresentado, por ninguém menos que Adolfo Bioy Casares, a um artigo sobre Uqbar. A região pouco conhecida estaria no Iraque, supõe o amigo, ou na Ásia Menor.

O artigo ocupa uma entrada na *The Anglo-American Cyclopaedia*, essa “falaciosa” e “morosa” reimpressão “literal” da *Encyclopaedia Britannica* de 1902. Ao que tudo indica, o volume consultado por Bioy Casares guarda uma peculiaridade: comparado a outros exemplares, consta de quatro páginas adicionais. Conforme o hábito borgeano deixa anteciper, são justamente aquelas páginas que se ocupam de Uqbar.

Partindo das referências elencadas pelo artigo, os amigos vão em busca de outras remissões bibliográficas que pudessem atestar a veracidade do texto, e assim comprovar a realidade e substância de Uqbar. Para tanto, não dispensam o envolvimento de outros leitores,

com quem decerto compartilham interesses e algum grau de curiosidade. Apurados os olhares, essa pequena comunidade leitora verá seus radares textuais sintonizados a qualquer menção que se faça a Uqbar e à *Anglo-American Cyclopaedia*. Suas prioridades se reagruparam em torno duma nova obsessão.

A bibliografia enumerava quatro volumes que não encontramos até agora, apesar de o terceiro —Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*, 1874— figurar nos catálogos de livreria de Bernard Quaritch. [...] Essa noite visitamos a Biblioteca Nacional. Em vão gastamos atlas, catálogos, anuários de sociedades geográficas, memórias de viajantes e historiadores: ninguém jamais estivera em Uqbar. O índice geral da enciclopédia de Bioy tampouco registrava esse nome. No dia seguinte, Carlos Mastronardi (a quem eu havia mencionado o assunto) notou, numa livreria da Corrientes & Talcahuano, as lombadas negras e douradas da *Anglo-American Cyclopaedia*... Entrou e perguntou pelo volume XXVI. Naturalmente, não encontrou o menor indício de Uqbar. (BORGES, 1984, p.432-433, tradução minha, grifos do autor)²

O narrador jamais esquecerá o fantasma da misteriosa região; lhe dará, no máximo, nova forma. Dois anos depois da noite desperdiçada na Biblioteca Nacional, aparece em sua vida um exemplar não menos surpreendente que a enciclopédia de Bioy Casares. Trata-se do décimo primeiro volume de *A First Encyclopaedia of Tlön*.

Nova forma, porque Tlön, ao lado de Mlejnas, seria um dos espaços ficcionais preferidos pelas epopeias e lendas fantásticas de Uqbar, dado de que o narrador já tomara notícia em sua primeira leitura junto a Bioy Casares.

O debate em torno de Tlön e a procura pelos demais tomos da *First Encyclopaedia* se tornarão de conhecimento público. “É fato que até agora as pesquisas mais diligentes se mostraram estéreis. Em vão desordenamos as bibliotecas das duas Américas e da Europa” (BORGES, 1984, p.434, tradução minha).³ Daí em diante o conto esquece Uqbar e toma outra direção. Descreve o mundo de Tlön conforme o décimo primeiro tomo de sua *First Encyclopaedia*; relata a longa empreitada de feitura da enciclopédia, totalizando quarenta tomos, não pelas mãos dos habitantes de Uqbar, mas pelas mãos de membros duma

2 “La bibliografía enumeraba cuatro volúmenes que no hemos encontrado hasta ahora, aunque el tercero —Silas Haslam: *History of the Land Called Uqbar*, 1874— figura en los catálogos de librería de Bernard Quaritch. [...] Esa noche visitamos la Biblioteca Nacional. En vano fatigamos atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viajeros e historiadores: nadie había estado nunca en Uqbar. El índice general de la enciclopedia de Bioy tampoco registraba ese nombre. Al día siguiente, Carlos Mastronardi (a quien yo había referido el asunto) advirtió en una librería de Corrientes y Talcahuano los negros y dorados lomos de la *Anglo-American Cyclopaedia*... Entró e interrogó el volumen XXVI. Naturalmente, no dio con el menor indicio de Uqbar.”

3 “El hecho es que hasta ahora las pesquisas más diligentes han sido estériles. En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa.”

fraternidade secreta cujas balizas geográficas não são difíceis de localizar: Ouro Preto, Londres, Lucerna, Memphis, Baton Rouge, Poitiers... Por fim, desliza a uma obscura empreitada que acabaria na substituição de tudo que conhecemos do mundo pela vida inventada nas páginas da *First Encyclopaedia*, pela vida como se viveria em Tlön, com suas línguas, filosofias, geometrias, psicologia, arqueologia e numismática específicas.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se transforma em uma narrativa dos poderes inventivos da linguagem levados ao limite: pela ingerência da ficção no mundo, chega-se ao extremo de suplantar um mundo por outro.

Antes disso, porém, antes da *First Encyclopaedia of Tlön* surgir, o conto se deixava ler como uma narrativa modelar do encontro com aquelas leituras imprevistas que dão lugar a novos acúmulos. Ou como um relato de leitor a respeito daqueles textos capazes de transtornar uma vida leitora, capazes de deslocar seu centro gravitacional e inaugurar, uma após a outra, novas pilhas de textos, um após o outro, novos caminhos de leitura.

Em direção ligeiramente distinta, os contos de Borges nos fornecem outro bom exemplo. No caso, de como certas leituras podem ocupar o centro duma vida leitora, definindo a partir de si a vizinhança que dará sentido a todo o conjunto. Em “El otro”, o narrador é o próprio Borges, sentado num banco em frente o rio Charles, em Cambridge. Um adolescente se acomoda na ponta oposta do banco e começa a assoviar. Borges reconhece com assombro a melodia e se vê frente a frente consigo próprio. É o mesmo Jorge Luis Borges que assovia a seu lado, mas é também outro; é um Jorge Luis Borges que fala desde sua adolescência.

O jovem afirma que está num banco em Genebra, a poucos passos do Ródano. O velho deverá provar que, a despeito do absurdo, aquele encontro é real.

Para convencer o jovem — e se convencer, decerto —, o narrador passa a recordar fatos que somente quem vivera a vida de Jorge Luis Borges, até aquele momento de sua juventude, poderia saber. A certa altura descreve os livros que ocupam o armário de seu interlocutor. O faz como quem desmonta um acúmulo.

No armário do seu quarto há duas filas de livros. Os três volumes d’*As mil e uma noites* de Lane, com gravuras em aço e notas em corpo menor entre capítulo e capítulo, o dicionário latino de Quicherat, a *Germania* de Tácito em latim e na versão de Gordon, um *Dom Quixote* da casa Garnier, as *Tablas de sangre* de Rivera Indarte, com a dedicatória do autor, o *Sarlor Resartus* de Carlyle, uma biografia de Amiel e, escondido atrás dos demais, um livro em brochura sobre os

costumes sexuais dos povos balcânicos. (BORGES, 1989, p.12, tradução minha, grifos do autor)⁴

O livro ocultado atribui uma função aos demais: devem preservá-lo de olhares inconvenientes e mãos indevidas. É provável que afastar esses outros livros desempenhe alguma função ritual na revelação e no resgate da brochura. Não sabemos nada sobre como e quando ela veio parar nas mãos do jovem Borges. Também não sabemos com que frequência os demais livros despertam sua recordação, ou então, retirada da estante, quais hábitos de leitura a brochura demanda e desencadeia, ou mesmo qual função desempenha na vida daquele jovem. Sabemos, no entanto, que condiciona a distribuição espacial do conjunto. Condensa a pilha na horizontal; os demais livros se tornam um muro. Ou uma tampa de baú, uma lona que se levanta vez e outra, uma porta que se abre a discretas sensações. De toda forma, sabemos que são levados a agir como uma espécie de invólucro que resguarda a intimidade da brochura. E, claro, a intimidade do jovem Borges.

Sigamos uma das pontas que o conto mantém solta. Dentre as ocasiões que se condensam numa pilha de livros, o primeiro contato com uma leitura que virá participar dela é das mais especiais. Por ser imprevisível, não nos permite ignorar que também algum traço de acaso habita em nossos acúmulos.

Numa enumeração descritiva e inesgotável das situações que propiciam o encontro entre livros e leitores — por que não uma *Enciclopédia dos encontros literários*, hipotética e, ela própria, demasiado literária? —, sem dúvida os narradores de Borges ocupariam boa parte dos exemplos dedicados ao acaso. “Posso mostrar um livro sagrado que talvez lhe interesse” (BORGES, 1989, p.68, tradução minha).⁵ Depois de bater à porta, e aguardado por ninguém, o vendedor de Bíblias lançará mão dessa deixa suspeita para introduzir outra espécie de livro a seu cliente. O recém-aposentado que narra “El libro de arena”, muito bem provido em matéria de Escrituras, está pouco inclinado a negociar. Mas seduzido pelas propriedades únicas daquele volume, precisamente: a multiplicação infinita e algo aleatória de suas páginas, acaba selando o negócio. Troca o livro sem fim por uma Bíblia de Wiclif em letra gótica, somada ao saldo da aposentadoria que acabara de receber.

4 “En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres volúmenes de *Las mil y una noches* de Lane, con grabados en acero y notas en cuerpo menor entre capítulo y capítulo, el diccionario latino de Quicherat, la *Germania* de Tácito en latín y en la versión de Gordon, un *Don Quijote* de la casa Garnier, las *Tablas de sangre* de Rivera Indarte, con la dedicatoria del autor, el *Sarlor Resartus* de Carlyle, una biografía de Amiel y, escondido detrás de los demás, un libro en rústica sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos.”

5 “Puedo mostrarle un libro sagrado que tal vez le interesse.”

Passado o livro adiante, o acaso também ganha continuidade. E não apenas pela multiplicação de suas páginas sem regra aparente: o acaso se torna uma espécie de reserva, um evento latente, uma possibilidade, um agouro que se transmite. Perturbado pela profusão do volume, o narrador decide abandoná-lo, temendo que sua destruição, talvez igualmente sem fim, provocasse algum cataclismo. “O verão declinava, e compreendi que o livro era monstruoso. [...] Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que difamava e corrompia a realidade” (BORGES, 1989, p.71, tradução minha).⁶ E para se desocupar do livro, escolhe um local onde o encontro imprevisto com futuros leitores já é algo antecipado.

Recordei ter lido que para esconder uma folha o melhor lugar é um bosque. Antes de me aposentar, trabalhava na Biblioteca Nacional, que guarda novecentos mil livros; sei que à direita do vestíbulo uma escada curva desaparece no porão, onde estão os periódicos e os mapas. Aproveitei um descuido dos empregados para perder o Livro de Areia em uma das úmidas prateleiras. Tratei de não fixar a que altura nem a que distância da porta. (BORGES, 1989, p.71, tradução minha)⁷

Se já são raras as vezes em que descemos ao porão das bibliotecas, é ainda mais difícil nos depararmos com qualquer texto parecido com o livro infinito de Borges. Mas a atração pela capa que olhamos de relance numa estante jamais deixa de ocorrer presidida pelo acaso. A livraria, o sebo, a banca de jornal são outros palcos possíveis para esse tipo de cena. Além do mais, podemos esbarrar num livro esquecido nalguma estação de metrô ou de ônibus, nalgum banco de praça, nalguma sala de espera, ou em qualquer outro local da cidade, de pouso ou passagem. Há também o arco que vai da recomendação de amigos à mediação da crítica, atravessando a perseguição dos curto-circuitos de sentido que, num dado período de nossas vidas, somente os livros que trazem *aquela* assinatura específica em sua lombada poderão produzir *naquela* vida leitora específica. Os carrinhos de compra da internet (eles próprios configurados como pilhas) nos quais se adquire algum livro inesperado à procura da melhor promoção; a propaganda inoportuna que salta das margens da tela e seduz a necessidades e ilusões até então inexistentes; a sacola cheia após mais uma feira literária; cada uma das vezes que caímos nas artimanhas do mercado editorial ou que nos deixamos levar

6 “Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso. [...] Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad.”

7 “Recordé haber leído que el mejor lugar para ocultar una hoja es un bosque. Antes de jubilarme trabajaba en la Biblioteca Nacional, que guarda novecientos mil libros; sé que a mano derecha del vestíbulo una escalera curva se hunde en el sótano, donde están los periódicos y los mapas. Aproveché un descuido de los empleados para perder el Libro de Arena en uno de los húmedos anaqueles. Traté de no fijarme a qué altura ni a qué distancia de la puerta.”

pelos artificios de obscuros livreiros... Mas também a falta de tempo, o amontoado anterior de textos por ler, as flutuações do interesse, da vontade, do esquecimento, e os outros variados motivos que levarão essa leitura a frequentar os dias apenas como possibilidade jogada a um canto empoeirado da mesa de trabalho ou do espaço doméstico, fazendo da vida a melhor régua dos nossos acúmulos.

A circunstância cerca o contato com as obras, ora em sintonia com a circulação social do sentido, ora entrando em atrito com ela, ora encontrando a dimensão do aleatório que lhe escapa. Traço de contingência que fica então registrado, vestígio de momentos peculiares ao leitor e à leitura que se atraíram e se abandonaram: mais um contorno formativo naquele acúmulo de colisões e afastamentos empilhados. Muitas vezes se trata de eventos irrecuperáveis na memória; mas seus rastros ainda pairam ao alcance dum novo olhar, apenas mais benevolente que o anterior, para transformar um novo impulso, quem sabe, na leitura que enfim resgatamos, na leitura que enfim se lê.

No seu modo de esboçarem uma espécie de trajeto, encontramos o outro princípio formativo que resguarda a coesão das pilhas. Seu próprio empilhamento é o itinerário formalizado, cristalizado, das leituras que deixamos de lado e que acabaram por repousar ali, como possibilidade e reserva de sentido. O percurso que fazemos em meio às circunstâncias, os atos de intervenção e reorganização no interior ou no miolo da pilha, as novas classificações e ordenações atualizadas, as subdivisões, a quebra dum empilhamento noutros menores, enfim, toda interferência relevante contribui para compor esse trajeto, essa rota, essa tessitura, única e particular à pilha em questão.

Do acúmulo de inúmeras decisões e imperativos de um tempo que passou, retornamos ao relato de Marco Polo e à visão de Zenóbia, a cidade empilhada que já não recorda seu início. O trajeto está aí, mas o projeto se perdeu; jamais saberemos o quanto condiz com a distribuição atual das palafitas, roldanas, cataventos e vazios, ou o quanto resta realizar.

É o desejo, entretanto, que só se perderia na morte dos habitantes um a um, aquilo que continua, cada dia, a dar forma à cidade.

Mas o que se sabe com certeza é que, quando se pede a um habitante de Zenóbia que descreva uma vida feliz, ele sempre imagina uma cidade como Zenóbia, com as suas palafitas e escadas suspensas, talvez uma Zenóbia totalmente diferente, desfaldando estandartes e nistros, mas sempre construída a partir de uma combinação de elementos do modelo inicial. Dito isto, é inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e

aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados. (CALVINO, 1990a, p.36-37)

É também ele, o desejo, que sustenta nosso modo de conhecer a feição possível de Zenóbia, quando retiramos um livro duma pilha qualquer, sabendo ou não como fora parar ali, e descobrimos que, certa vez, um escritor italiano restituiu a Marco Polo uma ocupação itinerante, um histórico viajero e um interlocutor interessado. O aventureiro embaixador, por sua vez, deu vida às viagens império tártaro adentro, onde as cidades invisíveis existirão enquanto durar da leitura. Nesse intervalo, a memória e as palavras se encontram, num choque catalisado pelo livro, cuja linguagem meramente reconhecemos. Mas cujos lugares imaginários, mesmo que sem referência plena a nossos cotidianos, aparentam recordar algo anterior às cidades de Italo Calvino, algo dos resultados imprevistos que a vontade organizadora depara, após discutir com o desejo e se transduzir em realidade.

Outro símbolo, ainda mais complexo, que me permitiu maiores possibilidades de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas, foi o da cidade. Se meu livro *Le città invisibili* [*As cidades invisíveis*] continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas. (CALVINO, 1990b, p.85-86, grifos do autor)

Tal qual a construção de Zenóbia, a expansão ilimitada do império do Grande Khan, as viagens de Marco Polo, ou a multiplicação das páginas do livro infinito de Borges, as leituras se sobrepõem umas às outras. Disputam o topo das pilhas e as prioridades duma vida leitora; registram, ao longo do tempo, uma espécie de trajeto.

Inviável que seja percorrer pela segunda vez sua formação, ele não deixa de se oferecer a nós como a *proposição de novos caminhos por fazer*. Uma colcha de retalhos dos mais diversos e distantes lugares, costurados à mão, lado a lado, intercalados, emaranhados, sobrepostos, cujos momentos de feitura escapolem a quem pretenda ver suas tramas desfeitas.

Bastaria, contudo, abandonar um olhar sobre a maciez do tecido, ao sabor da cor, da associação, do contraste entre as formas, dos desenhos entrevistos e imaginados, para que uma nova costura logo se ofereça. Costura de sentidos; costura *do* sentido.

2.2 Construir depois das ruínas: quando um livro alcança o topo da pilha?

Em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*.

Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

Numa escrivadinha das mais comuns, no topo duma pilha qualquer de livros, no trajeto de circunstâncias em que ela se ampara, está condensado o evento que perseguiremos de agora em diante. Se resume, tão simplesmente, a resgatar um livro que repousava no topo da pilha.

Sua aparente simplicidade, no entanto, não nos convence. A pilha é por si só uma reserva; depois de constituída, demanda uma série de novos esforços imaginativos e investigativos para esboçarmos suas prováveis etapas de formação. Uma hipótese a se considerar é que, se tratando de sua arquitetura, a pilha talvez não aceite mais do que isso: *hipóteses*. Afinal, sua construção não é transparente; se apoia em detritos temporais, acumulação de momentos, deposição de textos cujo abandono ali muitas vezes dispensou reflexão ou método. A memória, nesses casos, por mais que tenha algo a oferecer, reconhece o potencial acanhado de seus esforços.

Tomemos o livro que está no topo. O trajeto percorrido por sua leitura guardará alguma semelhança com aqueles trajetos que, antes, haviam formado a pilha. Seu resgate também se abre a desenvolvimentos imprevistos, coincidências, acasos, associações, imprecisões interpretativas, filamentos prolongados sem cessar. Alguns dos fatores que virão atuar nessa complexa interação de elementos que é a leitura podem se antecipar desde já. Basta indagarmos: antes de ser resgatado, por que e como o texto participava daquela pilha?

Assumimos uma aposta arriscada na inconsistência da memória. Mais do que as motivações para adiar o início da leitura, a pergunta principal, não há dúvida, será: como um livro chega até nós? Das respostas possíveis — sabemos que muitas — nenhuma dispensa o trânsito por certa ordem de acontecimentos privados, por certa ordem da particularidade ou da individualidade em atrito com o mundo.

Ao recordarmos eventos acadêmicos muito longos, não é novidade deparar o cansaço antes mesmo de finalizarmos o sumário das atividades em que tomamos parte. Algum tempo atrás, a dois dias do fim de um daqueles eventos bastante dilatados, essa impressão me parecia adquirir consistência evidente, e sem tanto exagero, quase tangível.⁸

Logo de manhã buscava distrações para não atender aos compromissos recomendados pela programação; “o tempo” já passava “com tanta dificuldade, como a que encontraria um trenó para correr por um pedregal, desaparecida a neve e também os huskies encarregados de puxá-lo” (VITALE, 2018, p.46, tradução minha).⁹

É certo lembrar Byobu, personagem que Ida Vitale lança em sucessivos incômodos provocados pela falta de traquejo social. Em que pesem as comparações jamais equivalentes entre personagens e seres de carne e osso, a impaciência de Byobu não lhe custa mais do que duas horas numa sessão de simpósio. Não caíra ali por exigências profissionais, mas antes, em razão de um mal-entendido ocasionado por suas maneiras excessivamente boas. (No livro formado por breves sequências narrativas, fragmentos e aforismos, “Malentendidos de cuidado” é o nome dessa passagem.) Entretanto, também a Byobu ocorre ser fácil demais recordar o elo entre o desânimo e a distração, enquanto que dos compromissos imediatos quase nada saberia dizer.

Na saleta de sessões, os participantes cercam uma longa mesa. Byobu senta às bordas, num canto acolhedor, protegido por ombros alheios. Já lhe pesam as duas horas que não deixarão entre suas redes nem um peixinho dourado, nem o suave adejar de uma alimonada maripozinha campestre. [...] Essa divagação reflete — mas como se na água ondulada de um açude — o que Byobu produz num papel, cadáver esquisito escrito a sós, esforço carminativo para corrigir um estado de gaseificação mental com aquilo que sacrifica no altar das exigências sociais. (VITALE, 2018, p.45-46, tradução minha)¹⁰

Sem negar certa inclinação ao paradoxo, me lembro de encontrar entre as próprias mesas-redondas do congresso a distração bem-vinda. Numa delas, intitulada “Poesia e contemporaneidade”, poderia presenciar uma intervenção do poeta, ensaísta e crítico Marcos

8 O XVI Congresso Internacional da ABRALIC ocorreu na Universidade de Brasília, de 15 a 19 de julho de 2019. Trazia como título e temáticas principais “Circulação, tramas & sentidos na Literatura”.

9 “El tiempo pasa con tanta dificultad como la que encontraría un trineo para correr por un pedregal, desaparecida la nieve y también los huskies encargados de tirar de él.”

10 “En la salita de sesiones, los participantes rodean una larga mesa. Byobu se sienta al margen, en un rincón acogedor, amparado tras una espalda. Ya le pesan las dos horas que no dejarán entre sus redes ni un pececito dorado, ni el leve aleteo de una alimonada mariposita campesina. [...] Esta divagación refleja —pero como en el agua ondulada de un estanque— lo que Byobu produce en un papel, cadáver exquisito escrito a solas, intento carminativo de corregir un estado de gasificación mental con el que sacrifica en el altar de las exigencias sociales.”

Siscar. Seria o suficiente para adiar um pouco mais o cansaço e dispensar os “esforços carminativos”, os exercícios verbais solitários, a divagação ativamente conduzida.

Que, no entanto, à proporção do paradoxo, insistiriam em se reafirmar. Duma relação com o tempo cada vez mais concentrada no presente próximo, que nos empurra do plantão de notícias para a ansiedade coletiva dos Trending Topics e da atualização em tempo real, recolhi alguma expectativa desavisada sobre o tema e sobre o título daquela mesa-redonda. Tamanha irreflexão fica, aqui, sob a tutela do cansaço; o que, claro, se não isenta de julgamento as conclusões apressadas, ao menos reclama para elas alguma benevolência leitora.

Na ocasião, antecipei que o assunto seria uma poesia o mais possível “à ordem do dia”, publicada naquele ano de 2019, ou, no máximo, no ano anterior. Daí que não estivesse, ao fim da manhã, entre os maiores apreciadores da fala de Marcos Siscar. Ele acabara de tratar do histórico e das capas da revista *Inimigo Rumor*, cujo vigésimo e último volume cruzava a marca de uma década de lançamento.

Mas, dali em breve, um acontecimento atenderia às expectativas atualistas: a intervenção de Joana Matos Frias.¹¹

Sua fala comentava o *Parque das ruínas*, livro da brasileira Marília Garcia, e o *Manual do condutor de máquinas sombrias*, do português Rui Pires Cabral. Obras lançadas em 2018, portanto no trânsito duma recepção bastante imediata, esses livros reclamavam, nas palavras de Joana, a qualidade híbrida de álbuns. Recolhiam sua matéria-prima no retrato e na fotografia, no arquivo, no cinema, no jornalismo, nas artes visuais, no trabalho ensaístico e na poesia escrita.

Ao passo que os procedimentos de colagem e montagem ganhavam destaque,¹² o comentário parecia assumir outro vetor. Resvalava a afirmação de que a principal matéria dessas escritas, sua matéria bruta, digamos, suas primícias de sentido, não se esgotavam nem nos processos composicionais de que lançavam mão, nem nos referenciais formais que

11 Professora na Universidade do Porto. Além de Marcos Siscar e de Joana Matos Frias, participaram da mesa-redonda Alexandre Simões Pilati, docente da Universidade de Brasília, e Solange Fiúza, da Universidade Federal de Goiás.

12 Num trabalho anterior voltado ao ofício poético de Rui Pires Cabral, Joana Matos Frias (2016) dá atenção aos volumes publicados entre 2012 e 2015. Nesse texto, os procedimentos composicionais do poeta aparecem enquadrados pela prática conjunta da colagem e da montagem (dominante em seus livros mais recentes). Nas palavras da autora, o exercício intertextual e interartístico que fundamenta esses procedimentos impulsiona a poesia a um entendimento intermedial e intermaterial.

respondiam por sua hibridez. Residiam também, talvez de modo mais destacado ainda, nos interstícios dum presente que só se oferece ao olhar e ao conhecimento na forma de *ruínas*.

De imediato, há duas direções para atribuímos sentido à palavra. Se nos aproximamos do presente como categoria temporal e existencial, as *ruínas* tratam de sua propriedade de se atualizar instante a instante. Noutras palavras, remetem à não coincidência do presente consigo próprio, pois ele só é descoberto no que já se tornou passado, lembrança e chamamento ao registro. Ou remetem ao presente em perpétua gestação, na visão que antecipa o futuro desde os rastros do agora. De um modo ou de outro, ou melhor, coligando um modo e o outro, as ruínas recobrem uma percepção do tempo sempre residual, uma espécie de determinação anacrônica fundamental: são desencontro e não podem ser de outra maneira.

Se em vez disso (ou ao lado disso) compreendemos o presente como atualidade, ignorando ou contornando o problema da definição de um arco temporal que atenda por “contemporâneo”, as *ruínas* assumirão a forma de marcos referenciais na interpretação de um estado de coisas político ou antropológico. É por aí que tendem a se aproximar de certo tom cataclísmico bastante em voga nos últimos anos. Seriam ruínas das grandes utopias dos séculos XIX e XX, maquinaria de ideias votadas ao tempo futuro, propondo os problemas e as soluções *ad hoc* para os desníveis observados na organização das sociedades. Racionalidade utópica irrealizada na falência soviética, no fascismo, no nazismo e nos demais autoritarismos do último século; nos genocídios e ditaduras caudais dos processos colonizatórios e descolonizatórios; na recorrência do imperialismo como ideário diplomático das maiores economias globais; no esgotamento, segundo alguns, do Estado de bem-estar social em modelo europeu, e segundo outros, da Democracia liberal representativa como paradigma de governo. Ruínas no que avança e no que permanece das tensões globais, no cinismo da retórica de massas, na difusão de informação distorcida a respeito de “fatos” inexistentes (somada agora à incorporação do processamento rápido e irreflexivo do conteúdo compartilhado *online*)... Ruínas da multiplicação vertiginosa de “metanarrativas” que se sobrepõem e anulam umas às outras. Ruínas a par do chefe de Estado bufão, que estampa suas diretrizes de governo numa presunção de inocência absoluta e inconsequente. Ruínas do intercâmbio entre, de um lado, uma posição de deferência irrestrita à ciência, de outro, uma posição de recusa acrítica (ou mesmo antirracionalista) dessa mesma ciência, ocupadas conforme seus resultados espelhem ou refutem as agendas que se quer avançar... Ruínas das

emergências ambientais reafirmadas ao cansaço; do acúmulo de riquezas denunciado ou defendido dia após dia; da colocação em disputa de todo mínimo aspecto do cotidiano...

Adotando a primeira dessas vias, a segunda, ou ambas, seria factível argumentar que o *Parque* e o *Manual* se ofereciam, no comentário de Joana Matos Frias, enquanto testemunhos dalguma ruína humana — por excelência, e no limite, por predisposição ao mal-estar —, ou dalguma ruína civilizatória, em razão das consequências acumuladas até os dias atuais. Epígonos, ou, para variarmos termos e intensidades, epílogos da ruína, endechas às ruínas. De toda forma, seriam imersões numa atmosfera paralisante cuja rede semântica deve remeter de pronto ao desencanto que revisita as ilusões, as faz retornar à contingência e as revela como o que são: ilusões cujo lugar no mundo é agora apenas uma história a ser contada. De fato, numa publicação posterior, a autora associa ao *Parque* e ao *Manual* certo “tom disfórico”, ou mesmo “*decadentista*” (FRIAS, 2019, p.69-70), se apoiando, para tanto, nos vocábulos-chave que concluem seus títulos: *ruínas* e *sombrias*.

No entanto, em vez de qualquer propensão à decadência e ao esmorecimento, aquela manhã e aquele par de livros se voltariam muito mais à abertura de terreno: a outros tipos de pensamento, menos inclinados ao cataclismo; a outras disposições, mais construtivas, para nos relacionarmos com o tempo.

É exemplar o título dado ao posfácio que Joana Matos Frias escreve para o *Parque das ruínas*: “Apesar das ruínas, testar a memória”. Ali, o que sobressai do livro é a defesa de “uma *ética da atenção* praticada através de inúmeros modos de ‘olhar e ver’”; a afirmação de um confronto vivificador com “as várias formas de desaparecimento e destruição, de ausência e distância, de derrota e de ruína” (FRIAS, 2018, p.94, grifos da autora). O que nos leva a uma postura de notável continuidade no percurso poético de Marília Garcia. Até agora, não foram poucas as vezes em que a poeta fez do próprio poema uma ocasião para investigar se, e em que medida, os objetos literários e os objetos artísticos são formas válidas de conhecermos algo a respeito do mundo.

Em *20 poemas para seu walkman* (2016a [2007]),¹³ primeira publicação de Marília Garcia em livro,¹⁴ essa postura não estava desenhada de todo. Contudo, os poemas já concentravam um retorno incessante sobre a relação entre o significado e as diferentes

13 Nalgumas ocasiões, registro entre colchetes a data da primeira publicação, quando ela difere da data da edição consultada. Como o procedimento só é de interesse enquanto se traça alguma forma de cronologia, não julguei necessário adotá-lo de ponta a ponta do texto.

14 Os poemas da plaquete *Encontro às cegas* (2001) entram no levantamento a partir de sua revisão, “encontro às cegas (escala industrial)”, publicada nos *20 poemas para seu walkman*.

línguas: “como se precisasse/de um impulso ou se dissesse/*que hacen falta los subtítulos/al hablar*” (p.74, grifos da autora).¹⁵ Além disso, um sistema de referências internas começava a se desenhar, ainda bastante discreto, com a remissão dalguns poemas uns aos outros.

O livro seguinte, *Engano geográfico* (2012), traz um único poema longo que intensifica a investigação a respeito do sentido. Agora, junto às línguas e às questões de tradução, entram em cena temas como a interpretação, as diversas formas de registro (como lê-los?, como passar de um registro a outro?), além da vida cotidiana compreendida por intermédio da herança literária e do ofício poético: “um poema de kenneth koch/que ia repetindo em cada vagão que cruzava/um trem esconde outro trem/uma linha esconde outra linha/mas esconder a vida era complexo” (p.23).

Há ainda a negociação da herança literária no espaço do poema: “então olha fixo/as montanhas arredondadas/uma montanha é uma montanha” (GARCIA, 2012, p.37).

Redundâncias à parte, se uma montanha é uma montanha, é também uma piscada ao leitor, que logo recorda Gertrude Stein: “*Rose is a rose is a rose is a rose*” (no poema “Sacred Emily”, de 1913). Em paralelo ao poema de Marília, está o “outro lado da questão” de Stein, “inglês básico mais repetições” (CAMPOS, 2020, p.180), que Augusto de Campos aplicou ao português, na “prosa porosa” ou “prosa ventilada” de “gertrude é uma gertrude”.¹⁶ Acumulam-se, herdeiro após herdeiro; está negociada, de novo, a memória de Gertrude e seu verso, que guarda um dos procedimentos formais mais famosos e mais recitados de toda a poesia em língua inglesa.

Vários poemas extensos retornam no próximo volume, *Um teste de resistores* (2016d [2014]), que debate principalmente, e com muita franqueza, “quais recursos/[...]/poderiam contribuir para tornar o poema/*um poema*” (p.15, grifos da autora). Seria a apropriação de técnicas como o corte ou a montagem cinematográfica? Ou outras técnicas de composição, como a colagem, o *loop*, a repetição? Seria a tradução, a citação e a incorporação do texto alheio no texto próprio? O processo e a “performatividade”? A conversão de textos do cotidiano em documentos poéticos? A relação entre a poesia e a publicação, a crítica literária, os critérios de valoração, o mercado e a editoração? As perguntas ficam em suspenso, aqui como no livro. Por ora, é suficiente me apropriar dos procedimentos da poeta e dizer que “eu

15 O dois versos em espanhol, traduzidos: “[como se dissesse] que fazem falta as legendas/ao falar.”

16 Publicado no Suplemento Literário *Minas Gerais*, em 20 de julho de 1974; anos depois, em 1979, no 3º número da revista *Através*; reeditado, por fim, no *Anticrítico* (CAMPOS, 2020 [1986]).

[também] não sei para que serve a poesia” (p.24): não é coisa tão simples dizer onde param seus contornos e o que a diferencia com segurança de nossas demais atividades.

O próximo livro, *Paris não tem centro* (2016c [2015]) é um texto autorreferente do início ao fim.

eu escrevo este poema
em francês
porque eu quero escrever
literalmente
eu pedi a uma amiga minha
a érica zingano
para traduzir o poema em port.
nós fizemos um acordo:
é um poema literal
e será uma tradução *literal-*
mente literal
assim
a gente atravessa juntas
toda essa história
sobre a gioconda

(GARCIA, 2016c, p.12-13, grifos da autora)

Enquanto o projeto é executado, seus procedimentos gerativos e suas operações composicionais são avaliados a cada passo. As implicações conceituais, críticas e estéticas do experimento não passam sem o devido debate; os temas já não são tão novos, mas nada impede que seus desdobramentos sejam: a língua, a autoria, a tradução, a colocação em suspenso da ideia de original, a relação do texto com seu presente histórico, a obra como um sistema de referências internas... Além desses, a herança literária ganha ainda mais atenção; aqui, é o motor da escrita (“essa história/sobre a gioconda”), responsável por integrar ao livro uma herança artística de maior amplitude:

na primeira vez
em que eu estive na França
eu comprei um livro
do Jacques Roubaud
e eu coloquei o livro
do Jacques Roubaud
na minha bolsa
como um tipo de guia
de Paris
e eu fui aos lugares
que o livro
do Jacques Roubaud
indicava
eu fui ao 9º arrondissement

bairro onde ele mora
 e eu fui ver
 a gioconda do e. mérrou
 não é a gioconda
 que está no louvre
 mas a gioconda “a dois pas-
 sos da sacre-cœur”
 jacques roubaud
 dá as suas instruções
 para ver a gioconda
 do e. mérrou:

(GARCIA, 2016c, p.6)

Podemos parar nesses dois pontos e saltar adiante, dispensando as instruções de Jacques Roubaud, afinal, não estamos à procura da Gioconda de E. Mérrou (ao menos não no momento). O mais relevante é que fique nítido como Marília Garcia revisita as artes visuais em seu *Paris não tem centro*: numa busca obsessiva pela Gioconda de um pintor nada celebrado, exibida não nos museus, mas nas paredes de um café parisiense. Para ir até a pintura, contudo, vai primeiro à memória literária: é seu guia de viagem. A poeta acaba empurrando o poema rumo a uma história bem-humorada das artes; mas, misturada a ela, vêm junto a anedota biográfica, o relato de viagem, o exercício de tradução, a especulação sobre as propriedades do poema. Aqui, é razoável considerarmos o livro — ao menos por certa ótica, ao menos em um de seus níveis — como uma tentativa singela de compilar e exemplificar algumas das formas que conhecemos para investigar o mundo e, nele, sabermos contar algo a respeito da vida humana.

Em *Câmera lenta* (2017), livro que antecede o *Parque das ruínas*, ocorre um leve recuo. Não aparece tanto o desdobramento dos bastidores do processo de composição, conforme se praticava no livro anterior (“escrevo este poema...”), e, diga-se de passagem, conforme é recorrente desde o *Engano geográfico*. Isso não impede que outra vez se tenha uma lista extensa de temas que debatem o conhecimento por via do ofício poético. Agora, somados aos temas que retornam dos outros livros, encontramos: o trânsito entre períodos de tempo, a fragmentação temporal, o tempo psicológico *versus* o tempo cronológico; a tensão entre o real e a representação; o significante e a imprecisão semântica; a relação entre tema e procedimento; os discursos de apreensão e enunciação do presente (em especial, o discurso jornalístico); o poema como exercício de reescrita do poema; o poema no interior do poema; as etapas de feitura do poema... Ou, o que parece capaz de abarcar os termos anteriores: o poema como um dispositivo de efeitos, um método não só de relatar impressões, mas de

passá-las adiante provocando-as: “dentro do poema/pode sentir o efeito/e nessa hora todos os porquês/ficam silenciados” (p.26).

São muitos, e de procedências as mais diversas, os nomes que frequentam as páginas de *Câmera lenta*: Dante Alighieri, Alfredo Volpi, Giuseppe Verdi, Carlos Drummond de Andrade, Julio Cortázar, Silvina Rodrigues Lopes, G1 (o portal de notícias), Michel de Montaigne, Ernesto Neto, Veronica Stigger, Marcel Duchamp, Leonardo da Vinci, Saulo Moreira... A poesia, as artes plásticas, a ópera romântica, o ensaio, a crítica literária, a notícia de jornal: o poema atua, outra vez, como um texto compilador. Mas é preciso que algo o caracterize, o mínimo que seja, como forma particular de atividade, capaz de recitar as demais e, ainda assim, de algum modo, em algum grau, se diferenciar delas.

Uma hipótese: os poemas, ao menos aqueles que Marília Garcia assina, aglutinam os instantâneos do conhecimento que a poeta depara ao entrar em contato e em atrito com o mundo. Esse conhecimento comparece ao poema numa constelação de elementos sem hierarquia: a experiência sensível, aquilo que os textos dizem, os eventos e os objetos empíricos do cotidiano, as considerações pessoais sobre o presente, tudo isso aparece mediado pelo ofício poético. A responsabilidade do poema será perceber cada um desses elementos, tocá-los, apreendê-los e, então, se apropriar deles numa tentativa de organizar a compreensão individual do mundo. A tentativa, é claro, nunca alcança um resultado definitivo; caso contrário, tudo estaria dado: não seria mais necessário pensar ou escrever.

seria possível deslocar as palavras
de modo a produzir alguma coisa
que eu não estava vendo?
diferente do que aparecia
no jornal?

eu tentava reaprender a ver:
recortar e colar selecionar
uma palavra para colar em outro ponto
como numa ilha de edição

ao escrever o poema
tentava repetir os gestos que fazemos
ao escrever nas várias telas hoje:
deslocar com a mão

como disse o montaigne
é preciso pensar com as mãos
manejar as coisas *experimentar*
como fazia o montaigne
é preciso justapor

e eu fiquei tentando escrever um poema
 com a mão e eu fiquei tentando pensar
 no que vai acontecer
 com esses deslocamentos de agora
 entre tantas telas

(GARCIA, 2017, p.83-84, grifos da autora)

Por fim, basta lembrarmos de um poema extenso como “O mundo é redondo” (2016b), publicação avulsa que reaparece com modificações em *Câmera lenta*. O poema é recuperado de uma revista *online* do ano anterior. É um indício de como a poeta conduz sua obra: o ateliê está aberto a visitas; a composição é feita diante do olhar do público. Daí a insistência em um sistema de referências internas. O que nos oferece uma ocasião inequívoca para investigarmos os modos de relação do poema (e de modo mais geral, dos objetos da arte) com o presente histórico e com a presença dos autores no mundo.

Ao continuar esse percurso nas páginas do *Parque das ruínas*, o que mais se acentua é a predileção pelos problemas do tempo: seus vestígios e apagamentos, suas passagens e permanências. É também o que melhor aproxima esse livro do *Manual do condutor de máquinas sombrias* de Rui Pires Cabral, posta à parte, é claro, a composição heterogênea de ambos, que já mencionei.

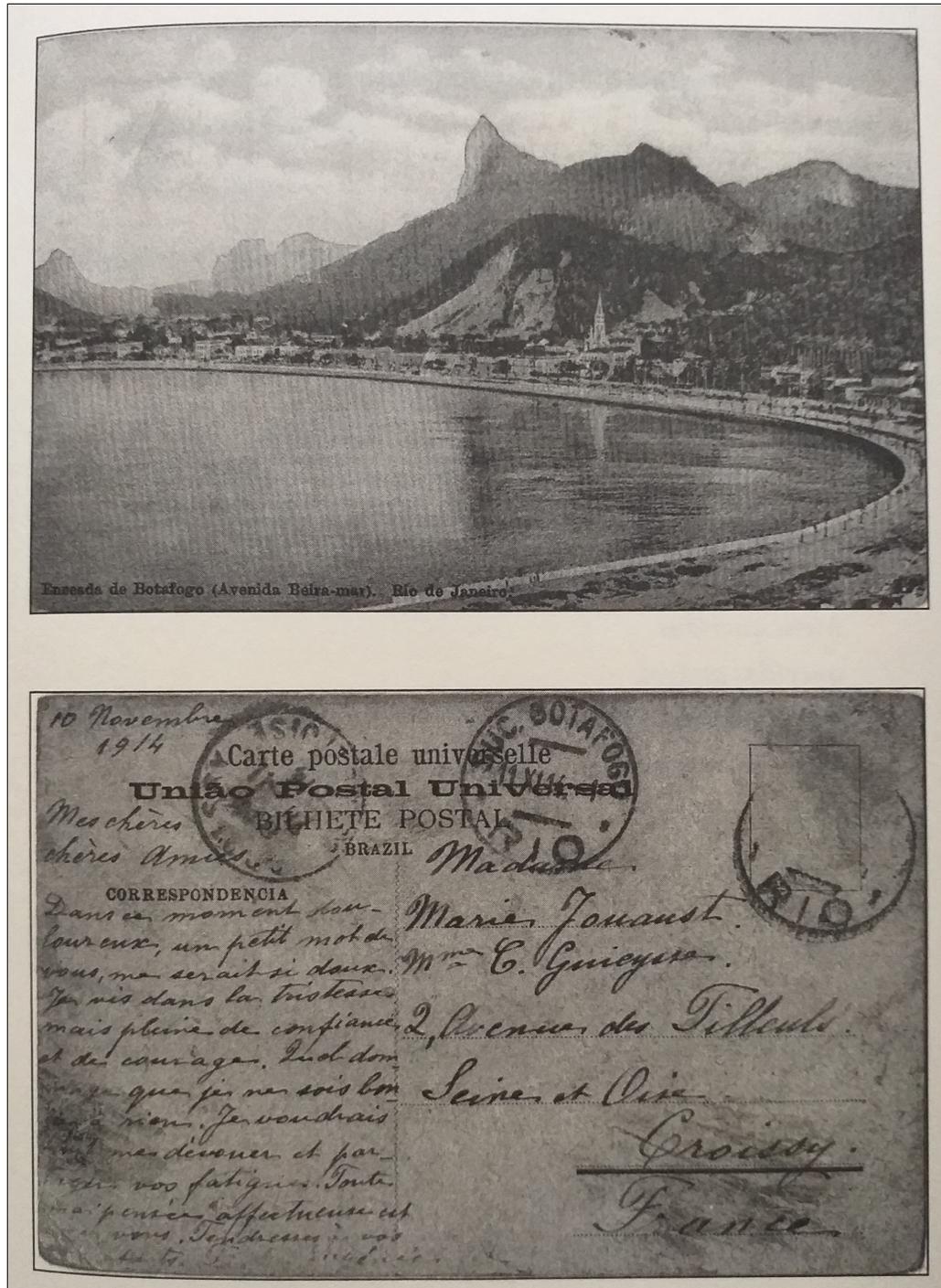
E daqui retornamos àquela manhã e à fala de Joana Matos Frias, que, num dado momento, começava a se afastar do texto de seu conterrâneo. Numa interrupção menos brusca do que realizei acima — percorri em poucos saltos a obra de Marília Garcia! —, pouco a pouco Joana se debruçava por completo sobre o *Parque das ruínas*. Qual a razão aparente para o movimento? Ora, nesse livro, em contraposição aos sentidos mais desalentadores da palavra *ruína*, as principais reflexões recaem nos gestos de leitura e escrita do presente, de interpretação do passado e de abertura ao futuro. O álbum híbrido de Rui Pires Cabral, por sua vez, se voltaria ao exercício materializado desses mesmos gestos, não à sua investigação exposta como tal. Noutras palavras, no *Parque*, o pensamento se mostra a pensar; em suspensão, indaga seus pressupostos e seus recursos.

Talvez por preferir o retorno às bases de uma interpretação das ruínas, a apresentação de Joana, ao final, restaurasse certo alento àquelas consciências anestesiadas de tanto se concentrarem na destruição. Talvez por isso insuflasse nelas alguma força revitalizante que antecede a indagação, algum impulso rumo à imaginação que deseja construir depois das ruínas. Construir, melhor dizer, tomando as ruínas como ponto de partida e matéria-prima

(*construir a partir de*), ou como ponto de referência, como balizas que demarcam o princípio duma diferenciação (*construir após, construir para além*). Por isso, imagino, e me é dado apenas imaginar, Joana Matos Frias encerrava sua fala no que é também o fecho do livro de Marília Garcia, recuperado num cartão-postal da Primeira Guerra: “*estou triste mas cheia de confiança e coragem*” (GARCIA, 2018b, p.86, grifos da autora). Ou, caso preferirmos apoiar a tradução na literalidade para testar outros efeitos: “*vivo triste, mas cheia de confiança e coragem*”.¹⁷

17 “Je vis dans la tristesse mais pleine de confiance et de courage.”

Figura 2. Cartão-postal enviado do Rio de Janeiro em 1914.



Fonte: GARCIA, 2018b, p.85.

2.3 “O peso e a medida do tempo escoado”: a construção teórica enquanto interpretação interessada

Retrato de grupo há só um. Mas as figuras não estão centradas para um ponto único, não nos olham nem se olham, altivas na sua independência. Viram-se para a esquerda e para a direita, para o alto, para a frente, num desafio arrogante. Cerro os olhos e sei de novo que toda esta gente morreu. Mas o que mais me perturba é pensar que o rasto dessa gente está suspenso de mim. Porque eu tenho ainda uma pequena notícia da sua vida, o eco apagado do que foi a massa complexa do seu ser e sentir.

Vergílio Ferreira, *Aparição*.

Acabamos de visitar um daqueles acontecimentos singulares que nos impulsionam rumo a novas leituras. Transitamos pelo universo individual; mas não vamos recolher dele, por ora, nenhuma importância narrativa maior. Na verdade, a motivação desse movimento de memória está em nos reconduzir, do relato (e do que nele houver de enfadonho), de volta a um daqueles livros que repousavam agora há pouco no topo da pilha. Está, também, em adequar uma à outra duas ordens de concatenação de momentos: a vida que se vive e as costuras textuais que a tornam legível; a vida leitora e os acúmulos que vai deixando, atrás de si, pelo caminho.

O livro resgatado será o *Parque das ruínas*. Mas, antes de buscá-lo ao topo da pilha, é prudente realizarmos um desvio.

Depois de apoiar o relato anterior apenas na memória, numa rápida passagem por dois textos de Joana Matos Frias e numa série de saltos pela obra de Marília Garcia, seria bastante provável não encontrarmos garantias de um comentário justo a respeito dos livros em questão. O quão pouco pude dizer do *Manual do condutor de máquinas sombrias* deve atestar o incômodo.

É necessário, antes de mais nada, averiguar se é apropriado falarmos da totalidade do *Parque das ruínas* como manifestamente especulativa: como um texto que indaga, entre

outros aspectos, as motivações e sentidos de seu próprio fazer, e que investiga abertamente a ação de propor um poema. Isso, enquanto lemos o *Manual* como um texto que não recorre à metanálise. O livro de Rui Pires Cabral está composto de forma que suas relações com o mundo e com a dimensão da poesia se deixam afirmar muito mais pela investigação e pela intervenção dos leitores do que pela superfície textual. Nele, o pensamento metapoético aparece como apenas uma dentre outras possibilidades de leitura.

Em resumo, a distinção entre os livros repousaria no grau de transparência com que fazem um retorno reiterado a si próprios. O *Manual* de Rui Pires Cabral parece não comportar nenhuma reflexão autoevidente acerca da natureza e dos possíveis de seus caracteres imediatos: o poema, a fotografia e, de ambos os lados, a imagem. O foco recai na materialização duma prática de composição poética: por baixo, as bases da interpretação que será formulada pelo leitor transitam em evoluções subterrâneas, disfarçadas. Esse caráter cifrado está em proporção direta ao modo como o escrito e o visual interagem a cada página do livro: são indissociáveis e confundem sua superfície de inscrição e seu tempo de leitura; jamais ilustram ou meramente complementam um ao outro. Para que um metadiscorso seja formulado como sentido, é necessária a atuação profunda de quem lê, num esforço voluntário, que se conhece como tal, e que sabe que está num território regulado apenas parcialmente por um texto de grande amplitude interpretativa.

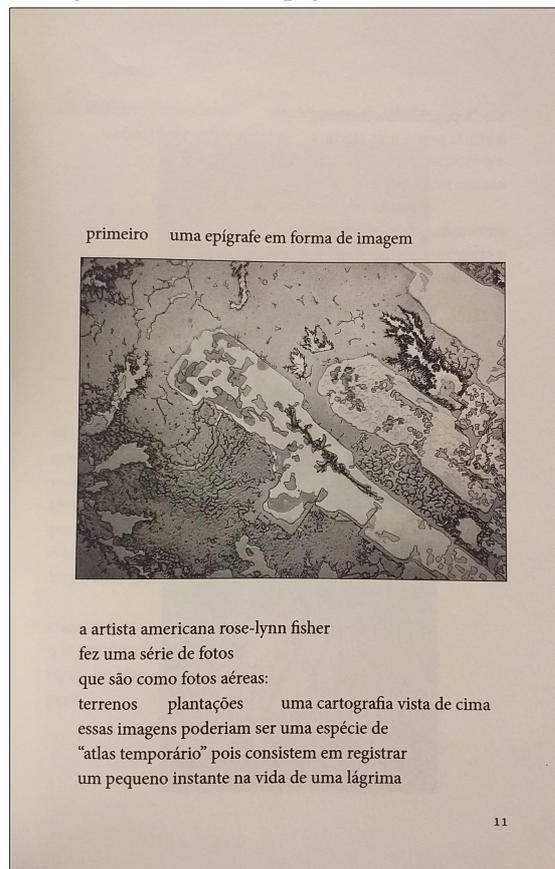
De modo distinto, o *Parque das ruínas* não constitui sua superfície textual senão a partir de perguntas explícitas. Na primeira seção do livro, a respeito dos possíveis modos de perceber, ver e dizer o mundo. Daí em diante, a respeito das relações entre o ensaio, a linguagem ensaística, a linguagem poética e os modos pelos quais podemos conhecer algo do mundo. A leitura se desenvolve necessariamente sobre essa rede temática; é dentro dela que o texto retorna (ou revolve) a si próprio. Isso significa que a extração de sentido que lhe extrapole já está numa operação de segundo nível, para além das exigências textuais, podendo inclusive contrariá-las.

De início, vejamos o quanto a hipótese que delineei acima ganha ao inventariarmos algumas formas pontuais da hibridez material nesses volumes.

Basta folhear rapidamente os dois livros para que seu caráter híbrido salte aos olhos. Além do mais, o jogo entre o visual e o escrito é um indicador que de imediato permite agrupá-los sob a ideia do álbum, já que torna patente o quanto ambos “resultam da (re)colecta e reunião de materiais anteriores ao suporte em que agora os conhecemos, com origens diversificadas” (FRIAS, 2019, p.70).

No caso do *Parque das ruínas*, em duas seções (“parque das ruínas” e “p.s.”), vários elementos visuais intervêm entre as passagens escritas. Ora têm aparência ilustrativa: secundária, ornamental, complementar. Ressalvas feitas, porém, ao quanto esse julgamento se revela apressado, já que os materiais distintos não configuram um texto verbal *mais* suas legendas visuais, mas sim uma interação, provocada por diagramações que não são estáveis ao longo do livro. Noutros momentos, vêm numa proposição poética que é impossível não ser composta: a imagem visual e a palavra se correferenciam, se significam em conjunto, uma à outra; agem reciprocamente. Podem atender, assim, por um nome um tanto intimidador, mas bastante preciso: elas estabelecem um *dispositivo semiótico multidimensional*.

Figura 3. Desde a epígrafe, a interação.



Fonte: GARCIA, 2018b, p.11.

A outra seção, “o poema no tubo de ensaio”, apresenta uma série de nove textos exclusivamente escritos. O que não basta para induzir ao engano: a dispersão material recobre até mesmo as passagens verbais. Buscadas em coletâneas de poemas anteriores, de contextos e publicações diversas, foram revisadas e reorganizadas para a apresentação no *Parque*.

Acrescento que a situação inicial de enunciação do “parque das ruínas” e do “poema no tubo de ensaio” é a leitura pública oralizada. Apenas depois passam àquelas publicações escritas que antecederam o *Parque*. Há uma sucessão, uma série, uma sequência, que incorpora ainda mais nuances ao trajeto material desses textos.¹⁸

A nota final, “p.s.”, recupera o trajeto. É um indício forte da recaptação do livro no interior de suas próprias margens. Primeiro, afirma: “estes dois textos foram escritos para serem falados/ao contrário desta nota que digito para ser lida” (GARCIA, 2018b, p.83). Então, descreve um pouco dos caminhos de cada texto antes de encontrarem as páginas do *Parque das ruínas*: “o texto foi reescrito”; “depois apresentei o trabalho outras vezes/sempre com modificações no texto (e diferentes títulos)” (p.83).

“Escrever para a leitura silenciosa” *versus* “escrever para a leitura oral” é a motivação que opõe a nota final às outras duas seções. Além disso, torna emblemático um movimento de abrangência maior, que, antes da leitura chegar às últimas páginas (supõe-se uma leitura linear), já havia se propagado por todo o volume: trata-se da passagem entre suportes, entre situações, entre materiais, entre objetivos que antecipam e condicionam o registro.

também gostaria de pensar que o movimento
é o motor desses dois textos um movimento
que está no olho do espectador
e na escuta de quem lê

que este livro possa ser uma espécie de *site specific*
e se refazer a cada leitura e contexto

(GARCIA, 2018b, p.84, grifos da autora)

A apresentação da nota numa redação análoga ao restante do livro dá o acabamento necessário ao emblema; pede que ela seja lida como parte da engrenagem poética do *Parque*

18 O “parque das ruínas” nasce da leitura oral associada à projeção de imagens (algumas entram na composição do livro). Sua primeira apresentação ocorreu no XV Encontro da ABRALIC, sediado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em setembro de 2016. Uma dessas apresentações foi registrada em vídeo e posteriormente veiculada pela revista *eLyra* (GARCIA, 2018c). Também ganhou duas versões anteriores em livro: uma digital, no 3º volume da série *Cultura brasileira hoje* (SÜSSEKIND; DIAS, 2018), outra impressa, em *Câmera lenta* (GARCIA, 2017), ambas com o título “Tem país na paisagem?”. Já “o poema no tubo de ensaio” veio a público na Jornada de Literatura Contemporânea da Unifesp, em 2014, e ganhou uma primeira versão impressa na coletânea *Sobre poesia: outras vozes* (PEDROSA; ALVES, 2016).

das ruínas, e não como um apêndice, como um paratexto acessório. Também acaba atribuindo à nota — e inclusive nominalmente (“*site specific*”) — o sinal duma contingência que pretende abarcar todo o volume: o livro deve se refazer a cada leitura.

Por sua vez, a proposta de Rui Pires Cabral é ainda mais complexa em termos de hibridismo. Lança, sem nenhum exagero, um autêntico desafio à leitura. Antes dos primeiros passos livro adentro, o leitor se vê obrigado a decidir diante do *quê* se encontra; como lê-lo; e quais as implicações de sua própria hesitação: um desafio ontológico, um desafio heurístico e um desafio epistemológico.

Numa recensão da obra do poeta antes do *Manual do condutor de máquinas sombrias*, Joana Matos Frias convoca, quase ao fim de seu percurso, a ideia de *imagetexto* (“*imagetext*”). Já no recorte que melhor se adéqua à discussão, o autor do termo, William J. Thomas Mitchell, nos oferece um sumário bastante pontual: a *imagetexto* “designa obras (ou conceitos) compósitos, sintéticos, que combinam imagem e texto. [...] há aquelas que podemos chamar manifestações ‘literais’ da imagetexto: narrativas gráficas e quadrinhos, fototextos, experimentos poéticos com voz e figuras, a composição em colagem, além da própria tipografia” (MITCHELL, 2012, p.1).¹⁹ As peças complexas que, página a página, ocupam boa parte da obra assinada por Rui Pires Cabral são objetos “onde imagem e texto não entram em ruptura, nem sequer em relação, mas sim em síntese”; objetos “que forcem o leitor a errar o caminho” entre a colagem e a poesia (FRIAS, 2016, p.322).

Mas reconhecer o solo em que o desafio se nutre não significa resolvê-lo duma vez por todas; sequer é essa a intenção. Novos objetos, novas proposições da parte do artista, e novas leituras da parte de seu público tendem a atualizar as perspectivas. As diretrizes composicionais seguem abertas o suficiente; falamos, de preferência, nos procedimentos *em linhas gerais* duma *poiesis* inespecífica.

Pouco característica ou tipificada, demanda uma disposição análoga quando chega o momento de ser recebida pelo público. Isto é: hábitos de leitura menos codificados. O poeta chama sua arte de “poesia-colagem”; seus exemplares, um a um, de “poemas-colagem”.

Matéria-prima verbal e visual das mais variadas natureza, idade e proveniência, que rasgo e combino para chegar a qualquer coisa nova em que palavra e imagem se iluminem reciprocamente, qualquer coisa inteira e coesa que só exista pela inter-relação dos seus elementos, por mais contrários ou incompatíveis que

19 “The term ‘imagetext’ designates composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text. [...] there are what we might call ‘literal’ manifestations of the imagetext: graphic narratives and comics, photo texts, poetic experiments with voice and picture, collage composition, and typography itself.”

possam parecer à partida. Sei que qualquer livro em prosa me pode dar um poema, se me dispuser a percorrer essa distância e a procurá-lo como deve ser [...]. Folheio um livro e, mais cedo ou mais tarde, tropeço na frase ou expressão que é já o princípio do poema. O processo de escrita começou. Quando rigorosamente aplicado, é um método ao mesmo tempo restritivo e libertador — restritivo porque tenho de encontrar o poema dentro de um universo vocabular relativamente limitado; libertador porque esse universo está apesar de tudo cheio de surpresas e de possibilidades inesperadas, de associações que dificilmente ocorreriam de outro modo. Depois, os versos que encontro pedem-me uma certa atmosfera visual, um determinado tipo de imagens. Não se trata nunca da justaposição pela justaposição, ainda que os nexos nem sempre sejam claros ou imediatos. Com frequência faço o caminho inverso e escolho outros modos de escrita: as imagens chegam primeiro, compõem um certo ambiente e sugerem-me versos, que posso escrever de raiz ou desenvolver a partir de frases extraídas de fontes diversas. Por vezes, um recorte desprende-se de um maço de papéis, cai no chão — e no momento em que o apanho reconheço a imagem necessária, essencial, que nem sequer procurava (*serendipity*). Outras vezes recorto uma figura que me parece feita à medida para o poema-colagem em curso, e depois descubro que a imagem certa está afinal no verso desse recorte. O acaso, uma vez mais. Os métodos de trabalho variam, o acaso é constante. De tal forma que, para rematar, talvez pudesse definir a poesia-colagem como uma tentativa de impor alguma ordem à matéria díspar que o acaso me dá, de lhe contrapor uma hipótese de sentido pessoal. (CABRAL, 2016, p.340-341, grifo do autor)

Não é admissível que qualquer elemento visual cumpra uma função complementar na leitura. Cada página do *Manual do condutor de máquinas sombrias* corresponde à intervenção sobre uma prova fotográfica específica. E essa prova é alterada por meio dos procedimentos mais diversos: replicação, fragmentação, recorte, colagem, rasura, apagamento, zoom...

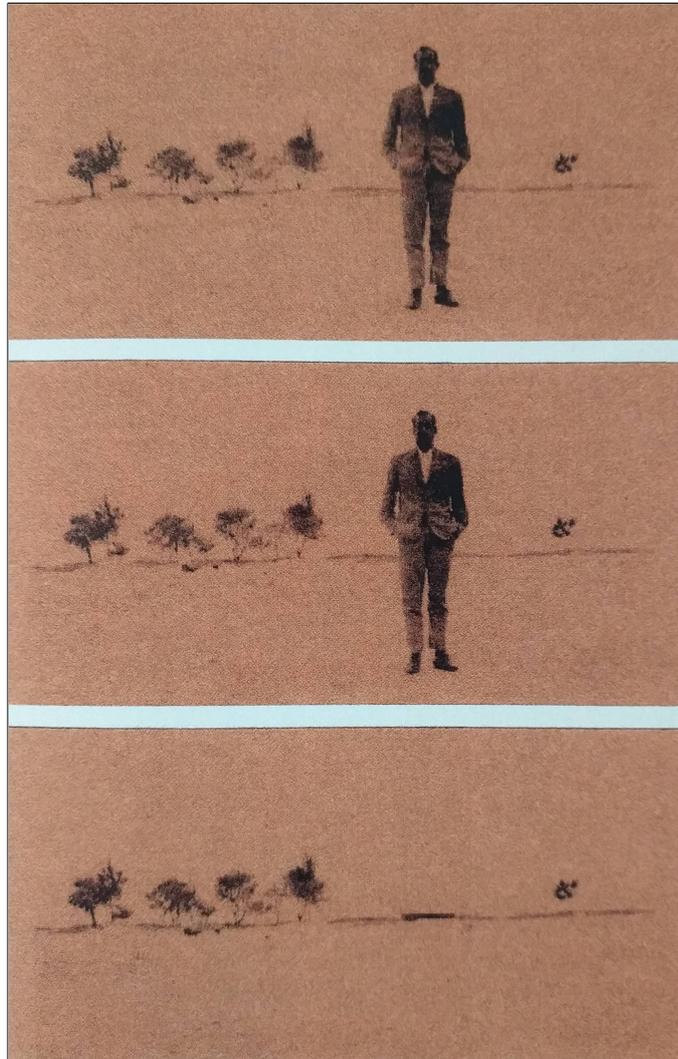
Além desses, há palavras inscritas sobre a superfície fotográfica, de forma direta ou em pequenos letreiros: ora vêm como legenda, ora habitam o interior da moldura que os elementos visuais sugerem. Há poemas em que uma única palavra ou frase se vincula à extensão visual, e mesmo um, reproduzido na próxima página, que dispensa de todo o texto escrito.

Comparado ao *Manual*, o grau muito maior de dissociação entre o visual e o escrito no *Parque das ruínas* poderia despertar alguma resistência quanto à ideia do álbum. Ao menos do modo como vem formulada, à primeira vista, por Joana Matos Frias (2019, p.71, grifo da autora): “o Álbum instauraria na perspectiva dialéctica de Barthes um universo desierarquizado, disperso, fragmentário, assente num princípio heterogéneo de *generatividade* das formas”.

A referência a Roland Barthes, que naquela ocasião se voltava ao Livro de Mallarmé, posiciona o Álbum no polo que Mallarmé recusou para seu projeto. A forma desejada pelo poeta, no caso, era o Livro. O Álbum, por sua vez, surge como um “puro tecido de contingências, sem transcendência” (BARTHES, 2003, p.256-257), em contraposição ao ideal

hierárquico, coeso, unificado, numa composição que nega a contingência do mundo e deseja operar em sua transcendência, ela, o móbil do projeto do Livro.²⁰

Figura 4. Procedimento de alteração fotográfica.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

Pouco à frente, porém, o Álbum é exposto a um novo enfoque. Agora, está de acordo com um dos princípios que Roland Barthes elege como seu fundador: o apelo do *rapsódico*. A verdade do texto — ao menos: *a verdade* das fontes que recupera e mobiliza — se dirige ao mundo exterior. Desse mundo, sua manifestação empírica e o acaso das circunstâncias grassam entre as raízes do processo e da matéria composicional.

²⁰ Reproduzo a tradução que Joana Matos Frias (2019, p.71) faz do trecho: “L’Album, à sa manière, représente au contraire un univers non-un, non hiérarchisé, éparpillé, pur tissu de contingences, sans transcendance”.

Em tempos hipermodernos, esta vinculação à verdade do mundo a que o exercício rapsódico parece ser fiel acontece por outros meios — ou, para ser mais precisa, por todos os meios. Com efeito, em Marília Garcia como em Rui Pires Cabral, a matéria verbal intersecta-se e interage com a matéria visual a ponto de se tornarem indiscerníveis, e o mesmo acontece com o documental e o ficcional, com o discurso próprio e o apropriado. (FRIAS, 2019, p.74)

A heterogeneidade, a hibridez e a dispersão material não se dão apenas entre os registros verbal e visual, como anteciparia uma leitura mais imediatista do *Manual* e do *Parque*. Ao contrário: é preciso tentar ver “além deste instante” (GARCIA, 2018b, p.47). O visual e o verbal, na medida em que podemos separá-los artificialmente, se constroem desde o princípio, e cada um em sua particularidade, ajustados à atividade coletora, ajustados à demanda rapsódica do mundo. O que afirma outra vez a pertinência de tratarmos os dois livros como álbuns. E ganha, também, especial importância ao nos aproximarmos do *Parque das ruínas*. Ali, as vozes alheias são constantes e incontornáveis, convocadas e reinscritas, sobrepostas à voz própria, em variadas combinações entre o travessão, as aspas, o itálico, os parênteses e os colchetes, ou simplesmente por meio do discurso indireto.

Para o *Parque*, o livro no mundo e o mundo no livro estão em intercâmbio. Um murmúrio contínuo entrelaça e confunde as ordenações e as precedências, as apropriações e as propriedades.

Ao se desenvolver e se oferecer à leitura num único e mesmo gesto de ocupar a página, o pensamento que performa sua própria formulação é outro traço assentado e atuante no livro de Marília Garcia.

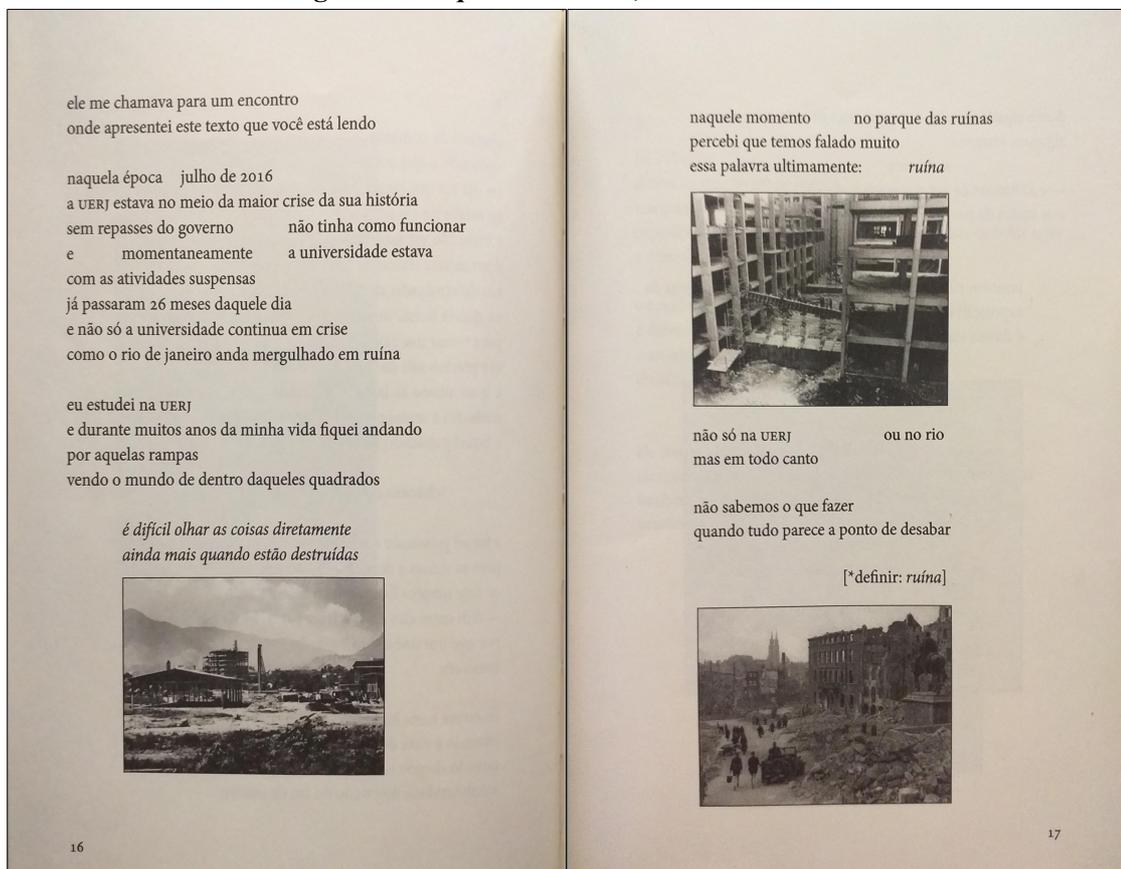
Essa espécie de reflexo simultâneo começa a se manifestar logo ao início. Depois de conhecermos o impulso biográfico que provocou a poeta a escrever o texto — uma visita aos museus cariocas da Chácara do Céu e do Parque das Ruínas —, lemos que “*é difícil olhar as coisas diretamente/ainda mais quando estão destruídas*” (GARCIA, 2018b, p.16, grifos da autora). Uma constatação que nos leva à definição de um objetivo. Dali em diante, é a diretriz que precede e guia a escrita. No canto da página, destacado do alinhamento preferido pelo livro, um asterisco chama o olhar. Lemos: “[*definir: *ruína*]” (p.17). Logo abaixo, a fotografia duma paisagem urbana alemã, destruída durante a Segunda Guerra, contrasta com outras duas

fotos (uma acima; outra, na página vizinha, à esquerda) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro em construção.

Figura 5. Ruínas de Nuremberg.



Figura 6. Parque das ruínas; o álbum aberto.



Fonte: GARCIA, 2018b, p.16-17.

Ao longo das dezessete passagens que formam a primeira seção, o trajeto pelas ruínas se converte pouco a pouco num percurso que indaga a si próprio sobre como ver e como dizer o mundo, sobre os modos de perceber, enxergar e traduzir em linguagem o acontecimento, o lugar, a experiência cotidiana.

Para tanto, o livro invoca, descreve (e interroga) uma série de experiências “de olhar e ver” (GARCIA, 2018b, p.23, grifo da autora), sempre com o recurso duplo às palavras e aos elementos visuais. Eventos como o fascínio que levou Jean-Baptiste Debret a deixar seu ateliê no Catumbi carioca e percorrer as ruas do Rio de Janeiro pintando o que via, e iniciando, por coincidência, seu trabalho de cronista. Também um experimento conduzido pela própria poeta durante uma residência artística na França: o “diário sentimental da pont marie”, texto do cotidiano cujas entradas sempre descendem de fotos “do mesmo lugar/na mesma hora” (p.23), responsáveis por inaugurar as ocasiões de escrita.

Ligados ao diário, entre percursos assumidos e interlocutores prováveis, uma série de outros gestos artísticos. As autorias são as mais diversas:

1. A ampliação microscópica de lágrimas executada por Rose-Lynn Fischer, que apresentei páginas atrás.²¹

2. *Blow Up*, adaptação para o cinema do conto “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar²², dirigida por Michelangelo Antonioni, e *Smoke*, com roteiro de Paul Auster e direção de Wayne Wang. Ambos os filmes tematizam a visão do cotidiano mediada pela fotografia.

3. As performances em que Valère Novarina vocalizava leituras dum livro mantido à distância dos olhos.

4. Os comentários de Ricardo Piglia a respeito da cegueira de Jorge Luis Borges.²³

5. A relação entre o tempo e a interpretação das imagens da história no documentário *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (“Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra”), de Harun Farocki.

6. O *Diary 1973-1983* (“Diário 1973-1983”), série de filmes em que David Perlov apresenta mais de cinco horas de gravações de sua própria vida passando, dia após dia.

21 Disponível em: <<http://rose-lynnfisher.com/tears.html>>. Acesso: 13 abr. 2020.

22 Do volume *Las armas secretas* (2016).

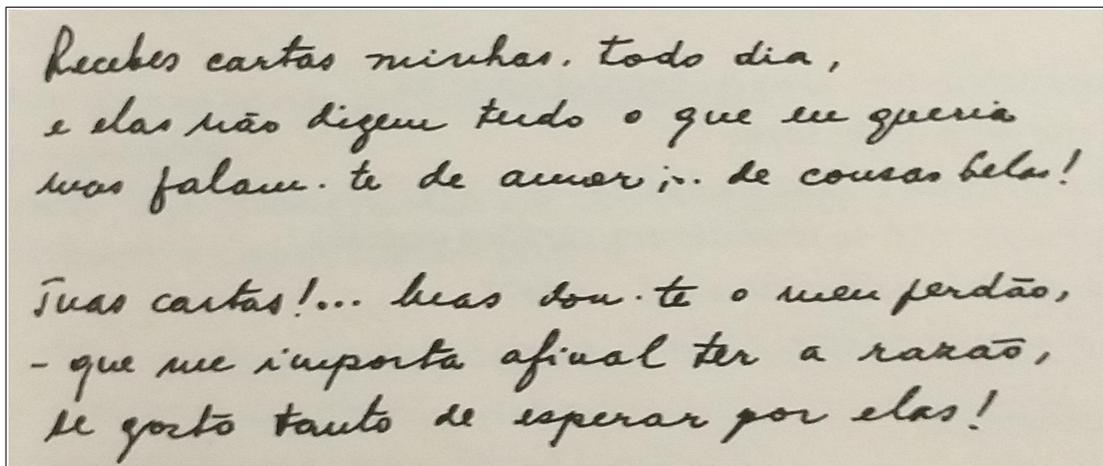
23 Não pude rastrear com precisão o texto de referência da poeta. Pela similaridade da descrição (a fotografia de Borges, quase cego, com um livro pregado ao rosto para conseguir lê-lo), acredito que se trate de “¿Qué es un lector?”, primeiro capítulo de *El último lector* de Ricardo Piglia (2017).

7. E, por fim, a transcrição de alguns cartões-postais retirados de *L'Infra-ordinaire* (“Infraordinário”), livro de Georges Perec.

Além dessas experiências registradas como artísticas, seja por intenção, seja por acidente (como o caso do cronista Debret), o *Parque das ruínas* ainda trata de um outro projeto experimentado por Marília Garcia. Por meio da leitura de cartões-postais e cartas da Segunda Guerra Mundial, de familiares e desconhecidos, a poeta quer entrar em relação com a temporalidade da guerra.

O projeto falha: aqueles rastros de memória tratavam muito pouco — ou quase nada — a respeito da guerra em si. Ainda que estampassem fotografias de ruínas, “não são cartas sobre a guerra/as cartas não falam da guerra/são cartas sobre o casal/são cartas de amor”; “os textos são cotidianos breves banais/são cartas de amor como as cartas do meu tio-avô” (GARCIA, 2018b, p.43; 45).

Figura 7. Carta de amor.



Fonte: GARCIA, 2018b, p.43.²⁴

24 “Recebes cartas minhas, todo dia,/e elas não dizem tudo o que eu queria/mas falam-te de amor; ... de cousas belas!//Tuas cartas! ... Mas dou-te o meu perdão,/— que me importa afinal ter a razão,/ se gosto tanto de esperar por elas!” Um poema?

Figura 8. “rouen totalmente bombardeada/com um senhora/ passando na frente das ruínas”.



Figura 9. Cartões-postais: “ruínas ruínas e ruínas”.

<p>15.</p> <p>um dia na residência francesa vou a um antiquário procurar cartões postais antigos entro na loja e está cheia de gente olhando cartões</p> <p>todo mundo fica me olhando</p> <p>pergunto se há cartões “da época da guerra” o funcionário me responde com uma pergunta: “qual guerra?” “há muitas” diz ele “a grande guerra?”</p> <p>pergunto se tem algo da segunda guerra ele me olha meio torto e diz que não que na época as pessoas não se mandavam cartões postais será que há cartões de 1945 1946? ele pergunta de qual região?</p> <p>[normandia]</p> <p>então ele me entrega um bolo de cartões e em muitos as imagens estampadas na frente são cenas de cidades destruídas: por exemplo rouen totalmente bombardeada com uma senhora passando na frente das ruínas</p> <p style="text-align: center;">ruínas ruínas e ruínas</p> <p>44</p>	 <p>os textos são cotidianos breves banais são cartas de amor como as cartas do meu tio-avô</p> <p>lembro de uma sessão do livro <i>infraordinário</i> de georges perec chamada “243 cartões postais em cores verdadeiras” que transcreve alguns cartões postais:</p> <p>“Passeando pelo Canal da Mancha Aqui é ótimo para descansar um pouco As praias são lindas Fiquei todo queimado por causa do sol Um beijo”</p> <p>“Estou visitando as ilhas Baleares O tempo está bom e além do mais come-se bem Estou tomando sol Devo voltar na segunda-feira”</p> <p>“Umhas linhas de Étretat O tempo está ótimo e minha asma melhorou Com o pensamento em vocês quatro”</p> <p>45</p>
---	---

O último evento relacionado à percepção do tempo, agora num salto até anos mais recentes, é o ataque ao jornal Charlie Hebdo, em 07 de janeiro de 2015.

Mas não é a razão dos fatos que vai entrar em questão, e sim a razão de sua ordenação narrativa. Não a história como sucessão empírica e realidade desordenada, mas sim a sua compreensão em forma de texto, organizada e explicada em narrações do cotidiano (RANCIÈRE, 2009, p.52-62). A exemplo do “Onze de setembro francês” que estampou a capa do *Le Monde* no dia seguinte ao ataque, o modo como o acontecimento foi compreendido, seu anúncio e sua denúncia mobilizaram um outro fato do passado, não tão distante no tempo. Ao relaná-lo diante do fato mais recente, o cotidiano é colocado em proporção direta com uma ordem de eventos que lhe era, até então, e para todos os efeitos, estrangeira: “*todos os dias agora ouço a palavra terrorismo*” (GARCIA, 2018b, p.46, grifos da autora).

Figura 10. Capa do jornal *Le Monde*, 08 de janeiro de 2015.

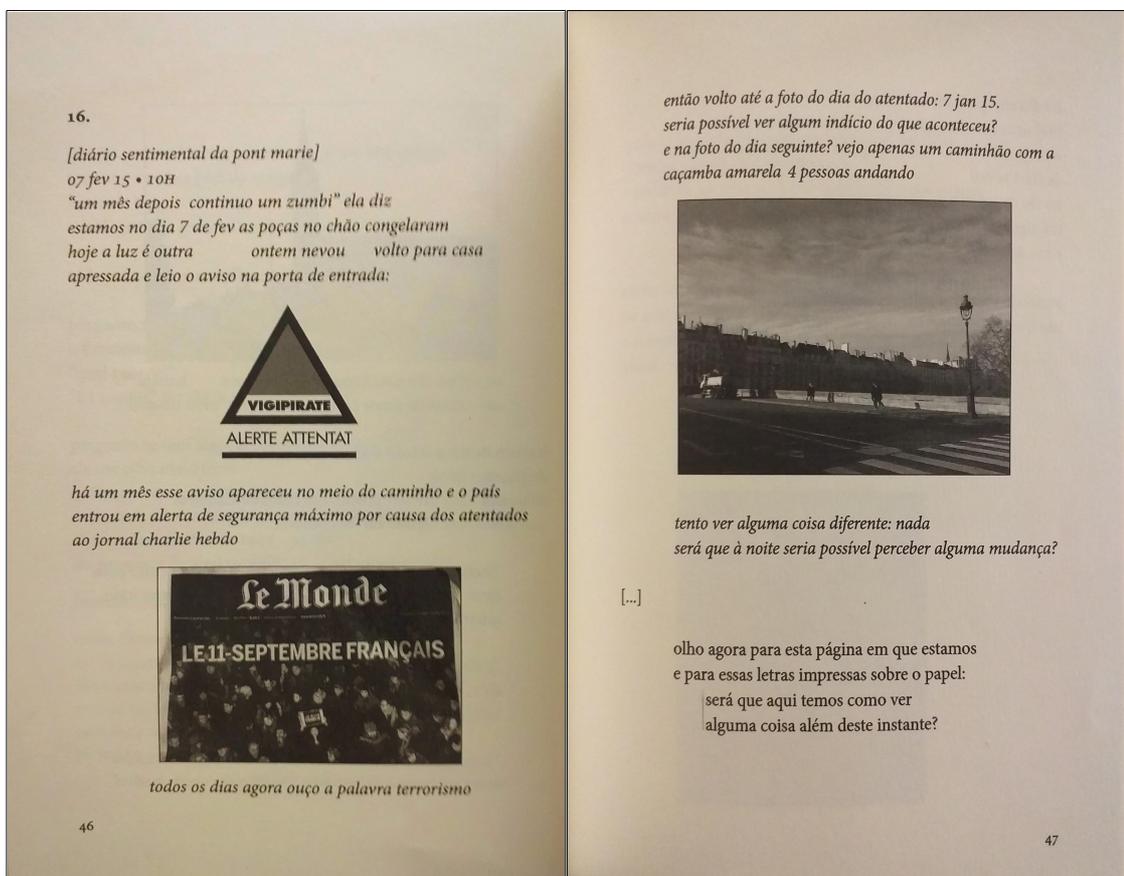


Fonte: GARCIA, 2018b, p.46.²⁵

Isso não quer dizer que a manchete incorporada pelo livro de Marília Garcia tenha sido a única responsável por cunhar qualquer posição mais específica a respeito dos fatos. À época, a discussão do terrorismo no ataque ao Charlie Hebdo frequentava amplamente os canais de comunicação franceses e globais, difundindo toda sorte de leituras conflitivas da situação. O que a citação da poeta permite *dizer*, ou melhor, o que ela admite *mostrar*, é que o presente jamais deixa de estar em relação com o passado. Para ler o agora é preciso reler o antes, e essa releitura não passa incólume ao crivo das pressões mais atuais.

²⁵ Disponível nos arquivos do jornal: <<https://www.lemonde.fr/archives-du-monde/09-01-2015/>>. Acesso: 13 abr. 2020.

Figura 11. “seria possível ver algum indício do que aconteceu?”



Fonte: GARCIA, 2018b, p.46-47.

Mesmo que não esgote a estruturação dos temas e dos casos por onde transita o *Parque das ruínas*, o sumário que percorremos é suficiente para explicitar o quanto, nesse livro, um pensamento se apresenta à exploração. Claro, todo pensamento é uma apresentação de si próprio. Mas aqui, tratamos daquilo que passou à página impressa, ou seja, daquilo que já encontrou acabamento antes de chegar até nós. Falamos, com mais precisão, num pensamento que, valorizando as etapas intermediárias, faz de seu *trajeto* a própria constituição do texto apresentado à leitura: a própria presentificação do poema, o próprio oferecimento do poema; o próprio poema.

A operação se torna ainda mais evidente quando prestamos atenção no jogo de perguntas e respostas que vêm à tona à medida que o livro é lido.

Há um interesse manifesto em indagar as “formas de ver o mesmo lugar” e os “meios de passar de um [lugar] para o outro” (GARCIA, 2018b, p.18), logo confrontado à afirmação de que “o lugar faz parte da experiência/e do acontecimento” (p.26, grifos da autora). Uma pergunta salta entre parênteses: “(se a gente começa a escrever/anotar/e nomear o que acontece/será que consegue fazer as coisas/existirem de outro modo?)” (p.23, grifos da autora). Na mesma página, ainda ganha uma forma resumida e desdobrada em dois tempos, conectando-se à investigação dos modos de frequentar o *lugar*: primeiro, “como lidar com o próprio lugar?”; depois, “como ver o lugar?”.

Aos poucos uma constelação de temas se delineia: o *lugar*, as *coisas* e os *acontecimentos* se misturam; são instâncias duma mesma experiência do cotidiano, esse sim, a vida diária cujos *modos de ver e dizer* estão sob exame.

São muitas as passagens que contribuem para o mapeamento: “como fazer para atravessar e passar pelas coisas?” (GARCIA, 2018b, p.26); “seria possível nomear isso que acontece?”; ou “como ver o *infraordinário*?”, um extrato da experiência da vida, cuja definição a poeta remonta a Georges Perec: aquilo “que se passa todos os dias e que volta todos os dias/o banal/o cotidiano o óbvio o comum o ordinário/[...] o barulho de fundo o hábito” (p.27, grifo da autora).

A relação da leitura do dia a dia com o tempo aparece em segmentos como “a insistência/a repetição/— seria possível ver a passagem do tempo/nesta repetição?” (p.29); “seria possível furar o presente/com o olho da câmera?”; “como fazer para ver o que está ali?” A resposta, por sinal inconclusiva, virá entre colchetes, nas palavras do cineasta israelense David Perlov: “[*leva tempo aprender como fazer*]” (p.37, grifos da autora).

Numa de suas últimas formulações, o pensamento sobre o tempo transforma num elemento de reflexão a própria página que suporta e sustenta o texto. Alcança o presente mais imediato e se desdobra em três vetores.

olho agora para esta página em que estamos
e para essas letras impressas sobre o papel:
será que aqui temos como ver
alguma coisa além deste instante?

(GARCIA, 2018b, p.47)

Este instante se trata, em três vetores: ou duma abstração geral do presente em que vivemos; ou duma abstração desse presente quando se engaja na leitura duma página de texto qualquer; ou ainda, se trata da interpelação da leitura, a nossa leitura, a que vinha se desenrolando até alcançarmos aquele ponto específico do *Parque das ruínas*. Seria possível ver algo além de cada instante, ou além de cada instante lido? Será possível, neste exato momento, ver além do instante que se lê agora? Além dessa palavra grafada aqui, nesta página? Além desta palavra: *agora*?

No posfácio ao *Parque das ruínas*, Joana Matos Frias (2018, p.91) sublinha a constante “problematização dos meios e modos de expressão e representação” que o livro conduz, concretizada numa autorreflexividade inseparável do texto e no embate entre as propriedades opostas de seu dispositivo poético. Essas propriedades me parecem coincidir bem, de um lado, com a fragilidade da expressão, sempre exterior ao acontecimento e incapaz de se medir com ele. De outro, com a disponibilidade característica do discurso poético para atualizar seu próprio dizer e o dizer de outras atividades humanas, mesmo que à margem da vontade e da regulamentação dessas.

Existe também um trânsito notável entre a distância e a proximidade espacial: seus efeitos são considerados tanto na percepção e no conhecimento do mundo, quanto na conversão da sensibilidade do espaço (“*sightseeing*”) em sensibilidade do tempo (“*timeseeing*”). O que nos leva a inquirir desde a primeira leitura e, nela, desde as primeiras páginas, o que há de singular nos objetos artísticos, como eles se relacionam com o tempo histórico, e em que circunstâncias vêm à tona — uma outra vez, várias vezes... — ao longo da história.

Esses movimentos internos dão sinal dum deslocamento mais amplo que o livro imprime no conjunto da obra assinada pela poeta: o *teste de resistores*, que dava título a um

volume anterior (GARCIA, 2016d), se converte agora em *teste de resistência* (FRIAS, 2018, p.91). Há pouco mais de uma década, em *20 poemas para o seu walkman* [2007], líamos que “conhecer pode/ser destruir” (GARCIA, 2016a, p.71, grifos da autora). Agora, é preciso escrutinar ambos os termos da “equação” — *conhecer* e *destruir* — tanto quanto sua relação de possibilidade.

Resumindo, estamos diante de um experimento cujo produto é a apresentação de si próprio e cujo eixo central coliga: a permanência dos objetos artísticos na história; o embate entre diferentes tempos (temporalidades), de que o próprio livro é exemplo; a resistência da linguagem, das imagens e de seus registros materiais ao tempo — recolhendo da passagem temporal, é claro, novos extratos de sentido —; além da permanência e da resistência de alguns resquícios do próprio caráter transitório do tempo. As *ruínas* do título se tornam um elemento positivo para a produção de sentido do mundo. Inauguram a possibilidade, o porquê e a ocasião para formularmos uma ideia da história.

Mas talvez seja mais digno de nota o facto de o “longe” e o “perto” não se circunscreverem ao sentido espacial subjacente à passagem da visão microscópica exposta nos primeiros versos [“algo que está muito muito/perto/tão perto/perto demais”] para a visão telescópica do desfecho [“*tem país na paisagem?*”], introduzindo antes um princípio temporal que converte o *sightseeing* em *timeseeing*, e que se vai processando na difícil aliança entre a reflexão sobre a singular temporalidade dos objectos artísticos (poéticos, plásticos, fotográficos, ou filmicos) e a assunção de uma historicidade que nos deixa vislumbrar o desvelamento de um programa ético-político que os livros anteriores não tinham querido exprimir tão declaradamente: como se esse *teste de resistores* se tivesse transformado definitivamente em *teste de resistência*, sob a tutela do anjo de Klee visto por Benjamin e revisto à luz da língua dessa tribo andina na qual “o passado fica diante de nós à nossa frente/ [...] e o futuro ainda desconhecido/ fica atrás às nossas costas”. (FRIAS, 2018, p.91, grifos da autora)²⁶

Agora, o caso oposto. Junto ao *Manual do condutor de máquinas sombrias* caminhamos com as vistas bastante anuviadas. O único elemento duma poética da autorreflexividade deve ser o embate entre o que é possível e quais são os limites do dispositivo textual. O único, ao menos, que pode ser recuperado diretamente em sua superfície. É a própria concepção geradora da poesia-colagem e de seus exemplares que, desde a saída, coloca o dispositivo em suspensão e nos obriga a definir diretrizes básicas de leitura. Mas já nos detivemos o suficiente nesses aspectos. Vamos adiante.

26 As passagens do *Parque das ruínas* citadas por mim e por Frias se encontram, por ordem de aparição, em Garcia (2018b, p.13; 51; 49, grifos da autora).

Uma vez no interior limitado entre a primeira página e a última, qualquer sequência que quisermos afirmar como autorreflexiva já está em concentração e densidade no espaço muito maiores do que no *Parque das ruínas*. Isso, em decorrência da extensão menor de cada uma das peças que compõem o *Manual*, sem falar na menor extensão do todo.

O *Parque* se distribui por cerca de oitenta páginas de texto; duas de suas três seções estão divididas em várias subpartes. O *Manual* é formado por três seções, contendo respectivamente cinco, seis e cinco poemas-colagem (uma página para cada), além da dedicatória, dos títulos de seção e de uma breve nota final: são vinte e duas páginas de texto preenchidas, alternadas com outras vinte e uma em branco.²⁷

O adensamento do significado num espaço reduzido tende a ampliar as interpretações possíveis e induzir à deriva do sentido. Distintamente, o *Parque das ruínas* atrela sua trama textual a aspectos temáticos bastante específicos, enunciados de maneira evidente. Não acata tão bem as interpretações que não abordam esses temas. E menos ainda aquelas que, de maneira deliberada, fogem da rede temática.

Essa rede temática, no entanto, não pode opor barreiras categóricas à expansão e ao aprofundamento da interpretação. São requisitados por outro lado: por alguns recursos recorrentes em parte considerável da poesia brasileira contemporânea, bastante convocados pela poeta em sua produção anterior e também no *Parque das ruínas*. Vamos deparar diversas estratégias; para citar apenas algumas, veremos: os raciocínios inconclusos, bruscamente suspensos; a indeterminação sintática e o apelo à contiguidade metonímica para formação de elos de sentido; a fragmentação frasal, projetada em fragmentação temporal e geográfica; a alternância entre a sucessão imagética (em parataxe) e sua interrupção instantânea; os *flashes*, o plurilinguismo, a enumeração cumulativa (mecanismos de multiplicação); o efeito de *looping* lexical, semântico e estrutural; a mescla entre os aspectos referenciais e metalinguísticos do poema...²⁸

27 Não me parece que a questão da “poética dos espaços em branco” comentada por Frias (2016) se coloca com qualquer força aqui. No todo formado pelo *Manual*, as páginas em branco, distintas dos poemas-colagem individuais que a autora analisa, cumprem função muito mais na organização do livro que no material poético. Não são relevantes para a estrutura significativa senão como sugestão de pausa entre a leitura de um poema-colagem e outro. Já os espaços em branco no interior de cada poema-colagem, esses sim ganham importância significativa, a exemplo do que falo, pouco adiante, a respeito do vazio e da cesura.

28 Ver Nuernberger (2013) e Bueno (2015) para comentários sobre alguns desses procedimentos em livros anteriores da poeta. Se a listagem que ofereço (reitero, não exaustiva) está mais próxima ao inventário de *procedimentos*, Renan Nuernberger, ao comentar *20 poemas para o seu walkman*, se encarrega de identificar o que seria um *princípio* condicionante dessa poética e de seus recursos: “a busca deliberada pela indeterminação” (NUERNBERGER, 2013, p.118). Resta em aberto o quanto esse princípio opera nos livros que Marília Garcia escreveu daí então. Ao passo que Danilo Bueno (2015) o convoca para falar de *Engano geográfico* (GARCIA, 2012), me parece inegável que o princípio de indeterminação atua também no *Parque*

Opacidades à parte, considero que também para o *Manual* seja possível esboçar algo próximo a um pensamento de fundo. Haveria algo compartilhável, uma espécie de matriz interpretativa que garanta a mínima coesão entre as diversas leituras realizadas do livro.

Mas antes, deixemos o acento recair na escolha vocabular: o pensamento será *esboçado*, num movimento assumido como suplementar, em oposição ao *Parque das ruínas*, onde, até agora há pouco, acompanhávamos o “mapeamento” duma “rede temática” bastante evidente. É importante manter sob as vistas em que medida um desses livros projeta uma interpretação programática, regulada, enquanto o outro se apoia no triplo desafio que comentei mais acima, apenas sugerindo — e com notável sutileza — a centralidade dalguns temas. São três; vejamos quais.

Primeiro, a impermanência da subjetividade ou da identidade pessoal nos rastros que os indivíduos deixam de sua passagem pelo mundo. Entre esses rastros, está inclusa aquela que é uma das matérias basais do livro: a fotografia.

O rastro de alguma pessoa apenas permanece como circunstância de criação e recriação narrativa a ser efetivada por outros indivíduos, a respeito e a despeito do que tal pessoa possa ter desempenhado *em vida e em exercício*. Uma compreensão mais acurada de como a identidade humana vai se formando enquanto se manifesta, completamente imersa no tempo de sua própria existência, leva a emendar o passo anterior do raciocínio. Falemos não “do que possa ter desempenhado”, mas “de *como* possa ter *se* desempenhado tal subjetividade”.²⁹

É uma ideia do rastro que está presente desde a dedicatória. O livro, monumento e vestígio da impermanência e da passagem do autor pelo mundo é oferecido “para os desconhecidos do futuro” (CABRAL, 2018, s.p.).³⁰ O significado se ramifica: acolhe aqueles que serão desconhecidos para o futuro, aqueles que se tornarão desconhecidos, ignorados, não

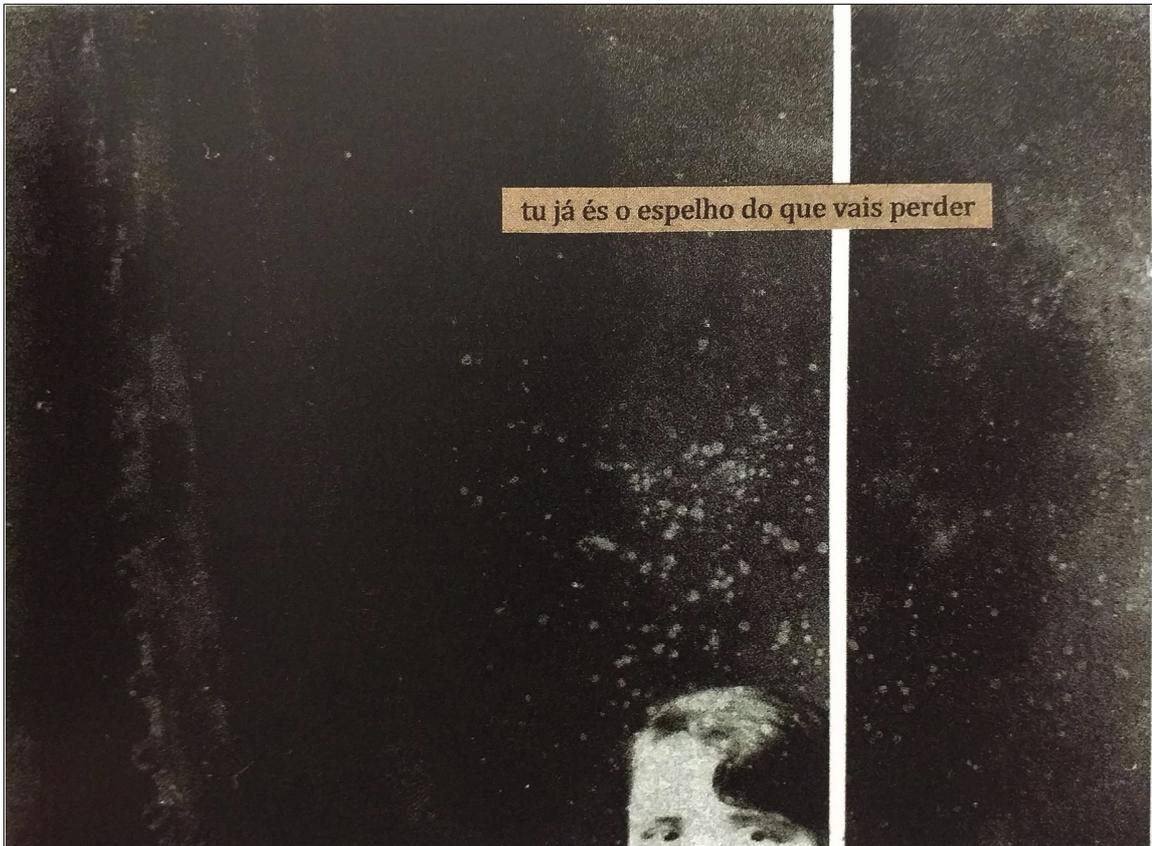
das ruínas. Em especial, nos últimos momentos da primeira seção, ecoando alguns dos poemas anteriores da autora: “e vejo ao longe o fantasma dela indo embora/vocês também estão vendo?/ela caminha/no meio dos carros/em plena luz/do dia/e some” (GARCIA, 2018b, p.51-55). Além desses versos, toda a segunda seção do livro tende a afirmar explicitamente que o poema é uma forma indeterminada, ao citar e comentar dois “poemas-teste” de Charles Bernstein (“What Makes a Poem a Poem?” e “A Test of Poetry”).

29 Um dos traços fundamentais na compreensão heideggeriana do *Dasein*, essa concepção da subjetividade exercida em sua imediaticidade (*em ato*) é reiterada mais recentemente por Jean-Luc Nancy (2015), que se encarrega de revisitá-la e expandi-la à luz dum pensamento sobre a representação.

30 Para dar lastro a essa “impermanência do autor”, basta pensarmos que o Eu, o indivíduo, o corpo: morrem; ficam o livro, o texto, o objeto artístico. Uma passagem da famosa *Aula* de Roland Barthes (2007, p.44-45): “se quero viver, devo esquecer que meu corpo é histórico, devo lançar-me na ilusão de que sou contemporâneo dos jovens corpos presentes, e não de meu próprio corpo, passado. Em síntese; periodicamente, devo renascer, fazer-me mais jovem do que sou.” Se considerarmos a continuidade dos textos, o paradoxo passa a ser apenas aparente e a “morte do autor”, um evento muitíssimo *natural*.

lembrados. Mas acolhe, também, aqueles que virão futuramente, aqueles que são desconhecidos *no* presente e, portanto, desconhecidos *do* futuro.

Figura 12. Poema-colagem.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

Nós, leitores, desconhecidos para o autor, lemos a certa altura esta sentença, algo parecido com o *memento mori*: “tu já és o espelho do que vais perder”. Não exatamente um “lembra-te que morrerás”, mas certamente “lembra-te que te moverás”. A própria noção de presente — lembremos — está cercada de um lado pelo tempo que já passou e, do outro, pelo tempo que vai passar. E o presente é fecundado *invariavelmente* pela percepção de que o tempo não permanece, ou melhor: jamais permanece. Com essa impossibilidade levada em conta, não se pode ser o que será perdido, mas sempre e somente um reflexo momentâneo, a imagem segunda de algo que já se perdeu porque está a todo tempo se perdendo.

O seccionamento vertical da fotografia — ou desse pedaço de fotografia, não sabemos... — contribui à sensação do movimento temporal. Já não se vê alguém no segundo quadro que o espaço vazio delimita. Lá, onde o letreiro verbal se estende sobre ele, é bastante

plausível que uma cesura de verso, quase que das mais tradicionais, se encarregue de prolongar os efeitos da passagem do tempo. Sobre o quadro ainda ocupado pelo modelo anônimo, lemos: “tu já és o espelho do que”; e depois, pendendo sobre o segundo quadro, desocupado e com menos palavras: “vais perder”. Em rigor, mesmo a imagem segunda será perdida; ela é feita das imagens do *quê* se perdeu e do *como* se perdeu: essas, se conjugam numa *imagem da perda*, contínua e irrepresável, intratável porque lhe falta até mesmo uma figuração independente, separada de quem está se perdendo (“*tu já és...*”).

Vejamos outro poema. É um dos primeiros do livro.

Figura 13. Poema-colagem.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

As palavras tipografadas sobre a foto de três jovens convocam a participação do leitor com um duvidoso “chamam-nos”. (A tipografia, aliás, é um índice das intervenções de Rui Pires Cabral sobre a peça fotográfica.) Numa segunda reprodução, a escala mais aproximada contrasta com a ausência dos modelos em relação à atualidade da fotografia, em relação a nós, que agora temos as reproduções diante dos olhos: “longos anos estiveram/ausentes”. A deriva do registro em imagem, “em viagem”, aprofunda seu caráter sugestivo.

Figura 14. Detalhe do poema-colagem.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

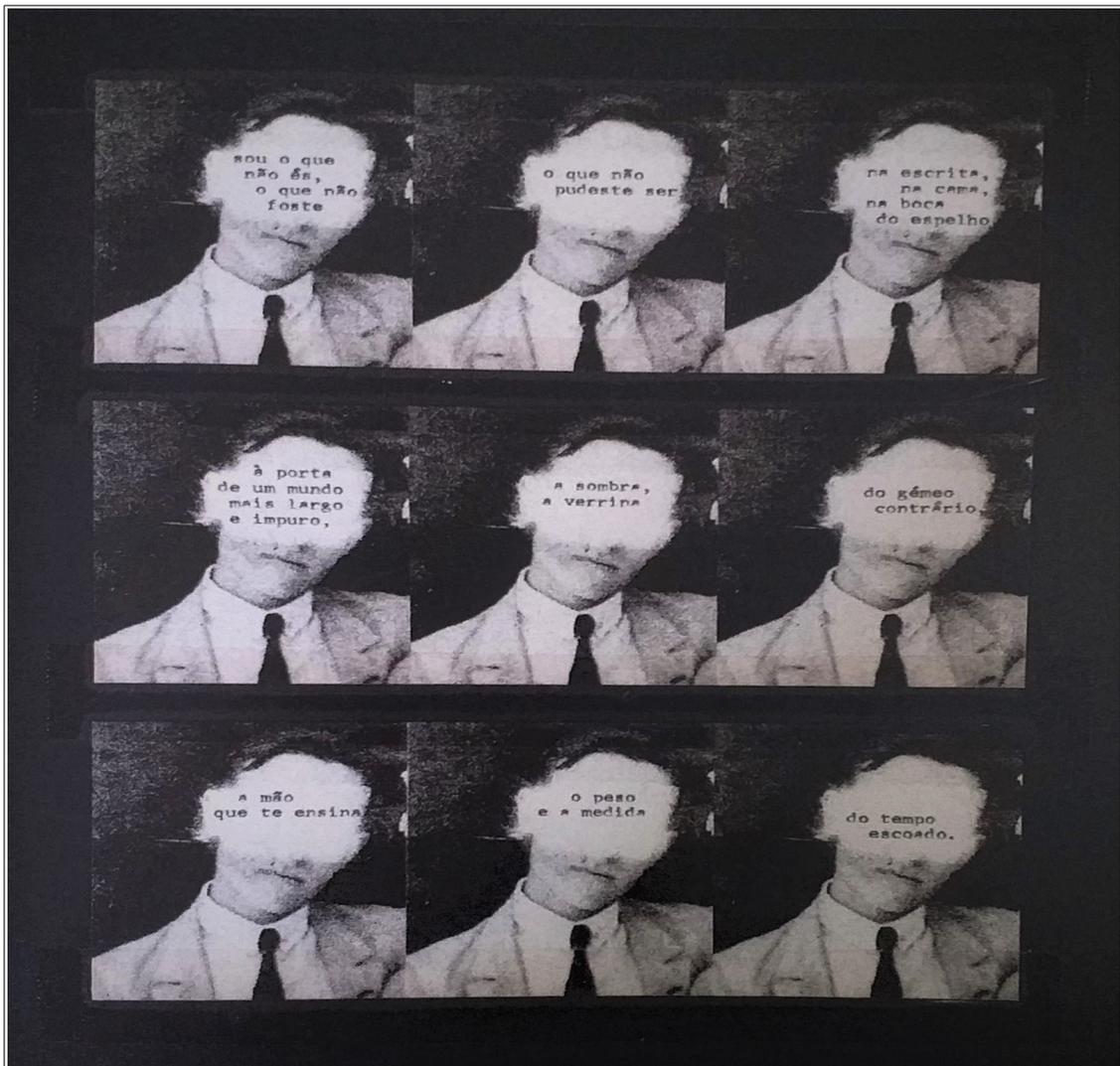
Acabamos de alcançar o segundo tema dessa viagem. A nossa, no caso, não a dos modelos de Rui Pires Cabral. Trata-se da relação que a fotografia mantém com o tempo, enquanto vestígio, outra vez apontando para a impossibilidade de recuperarmos o que passou.

Joana Matos Frias nos acompanha; fala duma “insistência no campo semântico da *lembança*” e faz do *ausente* e da *ausência* “palavras e imagens-chave na colectânea de Rui Pires Cabral” (FRIAS, 2019, p.76-77, grifo da autora). Certa; pondo de lado as passagens que já citei, um rápido levantamento da matéria verbal do livro encontra com facilidade: a “ausência” e a “lembança”, que emolduram o campo semântico; o “tempo escoado” e o “futuro” que “bem cedo/se gasta”; a “voz dos náufragos”, o “luto”, a “rua onde viveu/onde morreu”; a “máquina/de fazer sombras” e “o rumo invariável” (o apelo conotativo é maior aqui); além de um “nada lembro”, muito peremptório, quase nas últimas páginas (CABRAL, 2018, s.p.).

Isso, da parte das palavras. Da parte visiva, a teoria indicial da imagem fotográfica é demasiado conhecida para que nos delonguemos com ela. Num dos seus compêndios mais difundidos, encontramos uma sùmula adequada e ágil: “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2018, p.14).

Isso basta; mas não nos impede de escutar o que nossa companheira de viagem tem a dizer: nos retratos do *Manual* ela enxerga “uma experiência efectiva da imagem como *cinza viva*, isto é, como retrato do fogo, aquilo que — em termos derridianos — dele resta” (FRIAS, 2019, p.77, grifos da autora). Esses retratos não podem ser meros índices da fixação de um instante numa película fotográfica qualquer.

Figura 15. A rasura e o rosto.

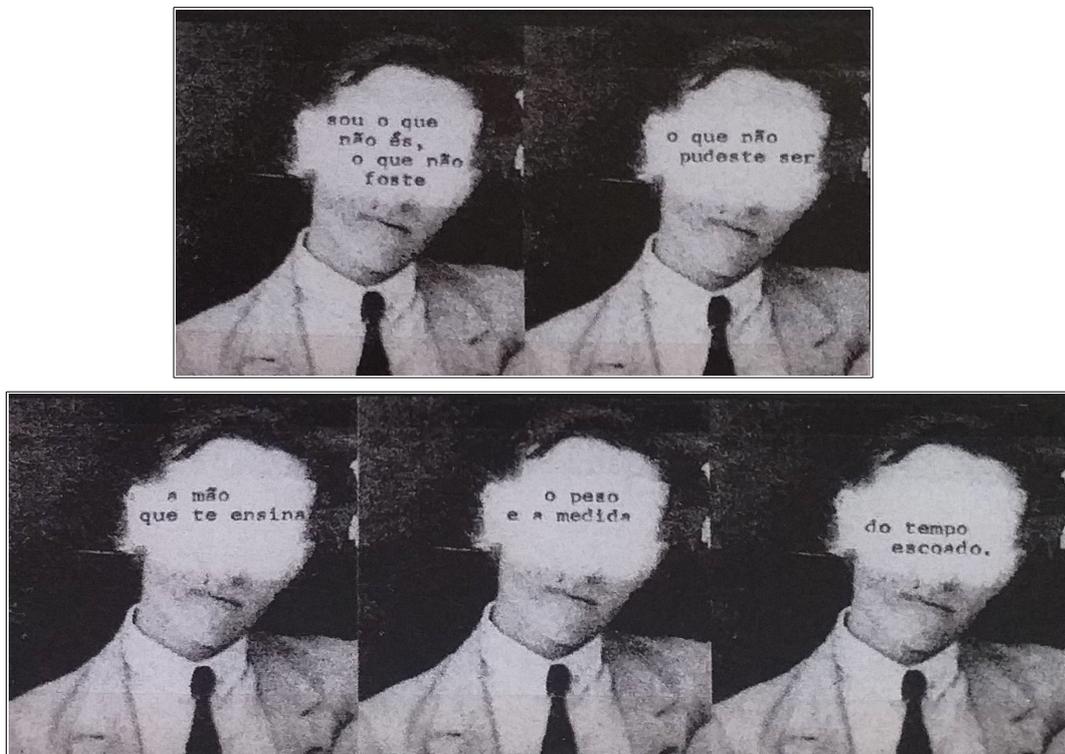


Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

Quase sempre alterados por Rui Pires Cabral, e quase sempre até a obstrução ou até o apagamento na figuração dos rostos (até a “rasura” ou o “eclipse”), são algo mais. São registros da sobrevivência daquilo que é demasiado material, isto é, da impressão mesma, da fixação de substâncias químicas sobre um pedaço de papel, que resiste à violência deliberada do poeta, aquele que quer riscar e desfazer sua integridade física e visual. Nesses retratos, sobrevive também uma educação do olhar, que, ao longo de várias décadas, deu significado à matéria impressa. Afinal, o próprio resultado fotográfico tem continuidade: a foto, em seu caráter de papel manchado onde “vemos” ou “lemos” algo. Apesar das faces eclipsadas, na medida em que os rostos permanecem reconhecíveis como rostos, os retratos permanecem como retratos. Nossa longa história junto a esse modo de registro visual se encarrega de que vamos reconhecê-los. E nessa história, sequer correspondem a um período tão longo os quase duzentos anos que hoje nos separam das primeiras tentativas de William Henry Fox-Talbot (1800-1877) e de seu calótipo, de Louis Daguerre (1787-1851) e do daguerreótipo, de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), e dos estúdios dos primeiros retratistas.

Agora, vamos aos detalhes daquele rastro fotográfico da página anterior.

Figura 16. Dois recortes sobre um poema-colagem.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

Em nove reproduções, onde um rosto foi rasurado desde a testa até a ponta do nariz, lemos em tipografia, na rasura: “sou o que/não és,/o que não/foste/o que não/pudeste ser”. A sequência parece dirigida a dois interlocutores diferentes. Um deles é sempre variável: qualquer leitor que, num dado momento, lê o *Manual*; não é, nunca fora e não pode ter sido o modelo do retrato. O outro interlocutor é fixo: aquela pessoa fotografada e sua existência que já se tornou impossível. O modelo é quem vê seu passado se condensar no instante fotografado, um passado que vivera, de fato, até aquele momento: “sou o que não és [mais]” ou o que “não és [agora]”. Além desse passado, todos os passados que um dia foram possíveis e que agora estão perdidos, futuros não realizados e que não poderiam mais se realizar quando o retrato foi feito: “[sou] o que não foste”. E ainda além, todos os futuros possíveis que não iriam se realizar depois do instante fotografado, isso, em caso de aceitarmos que a vida do modelo talvez já tenha chegado ao fim: “[sou] o que não pudeste ser [desde então]”.

Em primeiro plano aparece uma *fenomenologia do efeito do rastro*, condensada quase como um aforismo. Ou como um epigrama, se quisermos reconhecer que os poemas de Rui Pires Cabral têm alguma propensão à ironia.

O caráter irreversível do tempo é afirmado de forma concisa: “o peso/e a medida/do tempo/escoado” determinam o quão impossível é o modelo fotográfico *ainda ser* ou *ainda existir* em sua foto, em seu vestígio visual. Demarcam, também, diante do retrato, aquilo que mencionei logo atrás: as vidas que eram apenas potenciais (no futuro), ou que foram potenciais (no passado) são impossíveis no presente, na atualidade. E isso vale tanto para o antes quanto para o depois da fotografia, isto é, vale para os futuros que ainda eram possíveis no instante da foto e que não foram mais quando aquela vida continuou depois dali. Tudo isso, claro, é preciso reiterar, se torna igualmente impraticável se o modelo estiver morto, ou for imaginado morto por nós leitores.³¹

Já que chegamos às bordas de uma ontologia temporal bastante amadora aplicada ao álbum de Rui Pires Cabral, faz sentido sumarizar as observações anteriores. Vamos a uma passagem que Joana Matos Frias recolhe com alguém muito dedicado ao assunto. É um trecho de *L'autre portrait* (“O outrorretrato”), de Jean-Luc Nancy (2014, p.19).³²

31 Ao comentar a relação da imagem com algo que é sempre perdido mas preservado de alguma forma, Jacques Rancière (2012) se desvencilha da teoria indicial da fotografia e também da essencialização de seu caráter artístico quando se toma por base as propriedades técnicas da impressão fotográfica. Ainda assim, insiste no “mutismo obstinado” da cena fotografada, “segredo que nunca iremos saber”, “um segredo roubado pela imagem mesma” (p.22-24).

32 O trecho está conforme a tradução da autora (FRIAS, 2019, p.76).

A morte efectiva não é o único horizonte da ausência: o retrato implica uma ausência essencial contemporânea da presença viva do seu modelo. [...] Se o carácter mais dramático da ausência aberta pelo retrato se prende com a evocação da morte — passada ou futura —, o seu carácter mais inquietante encontra-se ainda alhures: na possibilidade que a ausência não seja apenas ausência do modelo para o espectador do retrato, mas ausência a si-mesmo do seu original. [...] Mas segue-se de imediato a suspeita de que todo o retrato se comporta como uma máscara mortuária e que converte a ausência da pessoa presente em presença da pessoa ausente. Presença de uma máscara mais do que presença mascarada, quer dizer, presença que não recobre nem manifesta mais do que a concavidade de todo o seu volume. [...] O outro retira-se no abismo do seu retrato — e é em mim que ressoa o eco dessa retirada. [...] O retrato propõe uma aparição da desapareição: retém-na ao mesmo tempo que se submete a ela.

A fotografia garante a concavidade, o buraco, o furo duma *ausência* para a qual não há preenchimento exato. Entretanto, lembremos que o exercício do *Manual* mistura o retrato com a palavra, que lhe excede, que lhe suplementa, que lhe engloba e que transforma o retrato num outro material.

Figura 17. Poema-colagem.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

Esse novo material não é nem mais a fotografia nem o poema escrito, mas uma coisa e outra ao mesmo tempo: uma síntese. É importante não perdermos o todo da proposta de Rui Pires Cabral. O terceiro tema do livro contribui para isso; se alinha novamente à insuficiência. Mas, dessa vez, à insuficiência da palavra escrita.

A palavra é incapaz de reencontrar o modelo, de superar sua ausência, de incorporar aquela pessoa à sua própria foto. Apenas se soma ao vazio que os contornos corporais já sugerem e que a rasura já alargou bastante. A identidade do modelo está descontinuada; sua existência, paralisada. Entra em questão a pertinência do exercício poético que fabrica os poemas-colagem: “esta cantiga/tem de/continuar?”. Acabamos de ver, a propósito, um dos dois únicos pontos de interrogação do *Manual*.

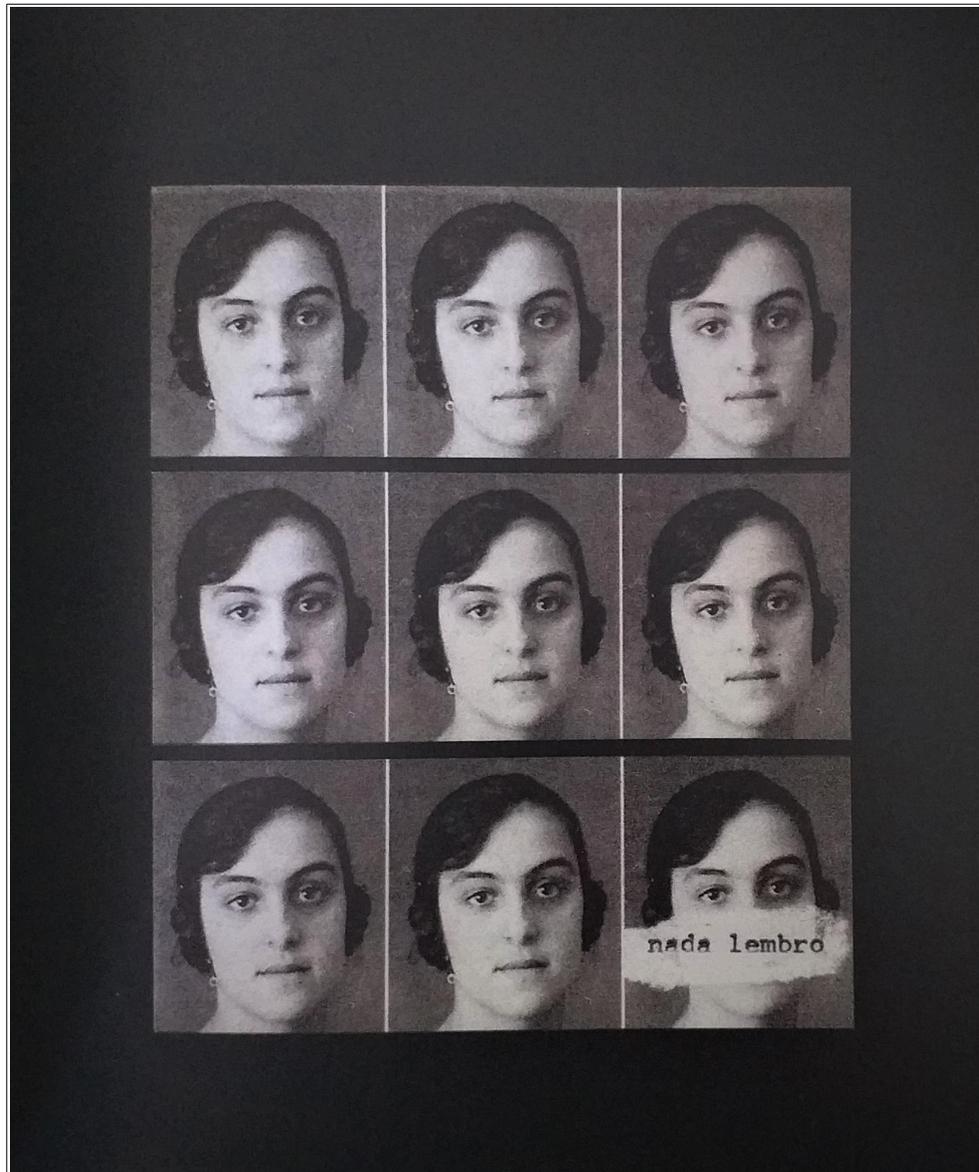
Figura 18. Dois recortes sobre poema-colagem.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

A penúltima peça do livro será paradigmática para essa desconfiança. Outra vez, nove reproduções de um mesmo retrato. Mas agora, o último quadro é o único que traz alguma rasura, uma espécie de tarja sobre a boca da modelo: “nada lembro”.

Figura 19. Poema-colagem.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

O arranjo não é nada gratuito. Em primeira pessoa, interditando o órgão mais evidente da fala, as palavras tipografadas afirmam outra vez o silêncio do rastro fotográfico. A foto é insuficiente para dar vazão à experiência e à memória dessa modelo, o que se repete para todos os outros ao longo do livro. Não se lembram de coisa alguma; o poema-colagem é rigorosamente exterior às pessoas fotografadas e aos seus corpos, o verdadeiro espaço onde se vive, onde a experiência do mundo acontece e onde a memória é manobrada.

No processo de fazer a modelo falar, a tarja sobre a boca acusa o quanto as palavras de terceiros são inúteis. Desarticulada da modelo, *dizendo-a* em vez de *ser dita* por ela, a palavra inscrita sobre seu retrato apela à ordem do impossível. A fotografia se mostra muda, estritamente muda, e a tentativa de lhe dar alguma voz não deixa de denunciar seu próprio artifício. Nada se lembra e de nada se lembrará; essas palavras não escapam nem mesmo de sua boca. Em último grau, sequer se trata da modelo, mas de seu retrato. É mesmo o retrato não se lembraria de nada por si só, em parte porque já sofreu a intervenção do poeta, em parte por não se confundir com essa vida que se desenrola noutro lugar (e que aliás, talvez já tenha chegado ao termo).

No *Manual*, a palavra existe (e se exhibe) como algo exterior que vem se mesclar com a imagem-visual para produzir uma nova imagem: *imagemtexto, verbivisual*.³³

Juntas, as palavras e as fotos inventam uma espécie de *ato de memória*. Jamais se embaralham com a memória pessoal do indivíduo, cujo retrato cristalizou um momento de sua passagem no mundo, ou com a memória coletiva que aquele indivíduo compartilhou um dia. Não se confundem, igualmente, com a continuidade duma memória pessoal que se atualiza, se engana e se modifica na continuidade física dos modelos. A responsabilidade da memória, com o que ela pede de respostas, caberá a nós leitores.

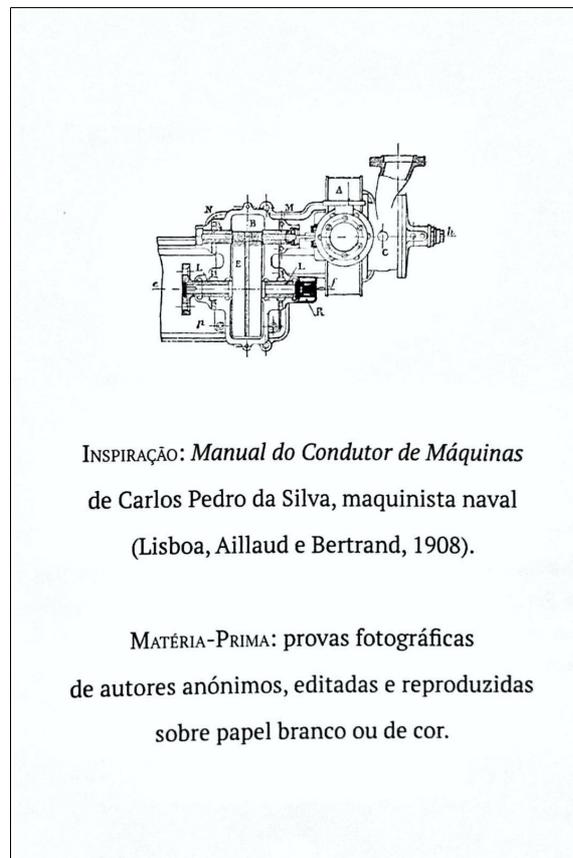
Esse *ato de memória* equivale à combinação de estratos temporais, presentes perdidos e agora acumulados na página, recortes de impropriedades levadas para um novo contexto. Suas conexões ficam sempre por refazer na leitura, enquanto o *ato* vira *atividade*.

Por isso a última informação apresentada pelo *Manual* merece atenção. Logo antes do colofão, isto é, na penúltima página do livro, o poeta revela o procedimento composicional variável que deu existência aos poemas-colagem. O conjunto formado pela “inspiração” e pela “matéria-prima” adiciona mais duas camadas ao que existe de intratável no tempo passado. Certo manual de maquinaria naval, que, pela data da edição, imaginamos ser

33 Servindo aos propósitos colocados pela vizinhança textual, me aproprio da *verbivocovisualidade*, diretriz programática desenvolvida pela poesia concreta brasileira a partir de uma expressão de James Joyce. A ideia central, para os principais expoentes dessa poesia e também para a minha corruptela do termo, é de uma forma poética globalmente significativa (em todas as suas dimensões), onde cada um dos planos (verbal, vocal, visual) se articula simultaneamente aos demais, numa estrutura que é indivisível de seu “conteúdo”, ou seja, numa estrutura-conteúdo que comunica a si própria como um todo, não como um conjunto de partes percebidas uma após a outra. Ver a *Teoria da poesia concreta* (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2014), volume de 1965, em especial “pontos-periferia-poesia concreta” [1956] e “plano-piloto da poesia concreta” [1958]. Ver também o *Panorama do Finnegans Wake* (CAMPOS; CAMPOS, 1986 [1982]) — “*verbivocovisual presentment*, [...] fórmula que os poetas concretos tomaram como lema de sua poesia” (p.83, grifos dos autores) — e *O que é comunicação poética* (PIGNATARI, 2006 [1977]), onde o autor, variando a grafia (“elementos ou eventos verbocovisuais”, p.21), convoca essa totalidade complexa e multireferente, esse fundo-figura amarrado com firmeza, para tratar do ritmo poético.

obsoleto (as três seções do livro de Rui Pires Cabral se chamam “Gerador”, “Caixa de Fumo” e “Fenómenos da Combustão”). A ele, se junta outro excesso de ausência: o anonimato comum a todos os modelos fotográficos. O mistério da sua presença errante cresce um pouco mais: os rostos dessas pessoas apenas chegaram até nós porque escavamos um punhado de retratos feitos por autores cuja assinatura também se perdeu.

Figura 20. Processo de composição do *Manual*.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

Se planarmos sobre a linhagem dos primeiros modelos fotográficos descrita por Walter Benjamin em sua “Pequena história da fotografia” [1931], daremos com pessoas que “entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as identificasse” (BENJAMIN, 1987a, p.95). Como os anônimos de Rui Pires Cabral, esses rostos humanos eram rodeados de “um silêncio em que o olhar repousava”.

Rebobinamos até os primeiros passos na formação da estética e do caráter artístico do registro fotográfico. Benjamin (1987a, p.95) propõe que “todas as possibilidades da arte do retrato” haviam se apoiado, a princípio, “no fato de que não se estabelecera ainda um contato entre a atualidade e a fotografia”.

Está aí o ponto de partida para chegarmos numa das realizações mais destacadas do álbum de Rui Pires Cabral. É provável que seja mesmo seu efeito mais *notável*: o mais saliente, portanto, mais perceptível; o que está mais fora do ordinário e, por isso, é digno de atenção. (Em nosso caso: digno de notação.) Será notável porque é *sensível*. E também, porque certos objetivos tornam impossível não tomarmos notas: é a partir dessa “realização” do *Manual* que nosso caminho vai esbarrar outra vez na teoria indicial da imagem. Encontraremos sua crítica, sua captura — *recaptação* — e sua devolução à contingência.

Depois do seu retorno à contingência, nosso argumento inicial terá sido renovado. O argumento, no caso, é aquele que enxergou uma profundidade hermenêutica quase vertiginosa no *Manual*, aquele que decidiu demonstrá-la, se esforçou para superá-la, para estancá-la, e tentou investi-la, preenchê-la de sentidos afirmativos e de operações interpretativas. Apenas, é claro, para tomar uma medida mais precisa de quão distante estava o fundo.

Cercamos o problema rapidamente se lembrarmos como Marília Garcia defende o detimento, a atenção e a pausa no *Parque das ruínas*. Um programa ético e estético norteia o livro; dele, Joana Matos Frias recupera em particular o gesto de “olhar de muito perto” (GARCIA, 2018b, p.31). As implicações que essa intenção de *zoom* ganha se aplicam também ao *Manual*, já que ele se encarrega, num resultado semelhante, de devolver alguma distância e alguma estranheza para o ato de olharmos uma foto. E ambos os livros, aliás, surgem numa mesma época que já associou tanto a vida imediata ao registro fotográfico, se não a ponto de indistinção, pelo menos na direção duma assimilação completa da fotografia na construção do cotidiano.

Fotografar o tempo, imitando a paciência, pois só assim as imagens poderão revelar o invisível que a velocidade oculta: é esta a lição do ensaio fotográfico-poético-diarístico de Marília Garcia, que nos vai ensinando [...] que “para tentar ver alguma coisa” é preciso “olhar de muito perto” [...]. O gesto é de extrema importância, uma vez que graças a ele se dá uma espécie de reterritorialização da subjectividade, graças à revalorização da importância do invisível que vem confrontar o autoritarismo da hipervisibilidade transparente característica da sociedade de exposição em que vivemos, conforme tem assinalado com muita clareza o pensamento de Byung-Chul Han. (FRIAS, 2019, p.78)

O livro de Byung-Chul Han que aborda mais detidamente a aliança sugerida pela autora (entre a aceleração e a hipervisibilidade) é a *Sociedade da transparência* (2017). Já nas primeiras páginas, estão esquematizados os nove traços característicos dessa sociedade. Sobrevoamos a passagem para recolher o que interessa por ora.³⁴

As coisas se tornam transparentes quando eliminam de si toda e qualquer negatividade, quando se tornam *rasas* e *planas*, quando se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação. [...] As imagens tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, coreografia e cenografia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido, tornam-se pornográficas, que é o *contato* imediato entre imagem e olho. [...] A pressão pelo movimento de aceleração caminha lado a lado com a desconstrução da negatividade. A comunicação alcança sua velocidade máxima ali onde o igual responde ao igual, onde ocorre uma *reação em cadeia do igual*. A negatividade da *alteridade e do que é alheio* ou a resistência do *outro* atrapalha e retarda a comunicação rasa do igual. [...] O sistema da transparência elimina toda negatividade para acelerar a si mesmo; o demorar-se junto ao negativo se desvia e evita o *precipitar-se vertiginoso no positivo*. (HAN, 2017, p.9-10; 11; 18 grifos do autor)

Antes de mais nada, é estranha uma negação tão taxativa da “dramaturgia”, da “coreografia” e da “cenografia” nas imagens contemporâneas. Mas, na mesma proporção, cabe verificar o quanto essa negação é o que investe de valor as imagens *verbivisuais* de Rui Pires Cabral. Nelas, seus efeitos mais agudos se apoiam exatamente sobre um valor *crítico*: levantam polos capazes de descrever, entre eles, em seu espaço medial, uma *crise* de registro ou de linguagem.

Quando fala numa imagem pornográfica, Byung-Chul Han não fala exatamente daquelas imagens destinadas à circulação artística; nada em seu texto se inclina nessa direção. Enquanto escreve, é outro imaginário que está diante de seus olhos: as imagens sociais (da

34 A primeira publicação do livro de Byung-Chul Han (*Transparenzgesellschaft*) é de 2012, pela Matthes & Seitz Verlag, de Berlim. Um ano antes, Wagner Souza e Silva, em sua tese de doutorado, tomava a filosofia de Vilém Flusser (e o elogio que o filósofo faz da *superficialidade*) como um contraponto ao pessimismo muito declarado de Guy Debord e de Jean Baudrillard: ambos acusam, cada um à sua maneira, a onipresença das imagens contemporâneas. Apenas Baudrillard é citado por Byung-Chul Han; mas os propósitos dos três são ligeiramente próximos: afirmar que as imagens ofuscam a percepção do real, sufocam as possibilidades da existência humana no mundo concreto, e tomam o cotidiano de assalto, envolvendo-o nas ilusões do *hiper-real* (Baudrillard), do *espetáculo* (Debord), ou da *hipervisibilidade* (Han). Pelo caminho inverso, Wagner Souza e Silva conclui a favor duma visada bastante otimista para as imagens na era digital. Veja-se, por exemplo: “mas se a caça legítima é aquela que tem o objetivo de alimentar as pessoas, não se pode negar que nunca houve tanta fartura: vive-se um banquete fotográfico na contemporaneidade. A fotografia parece se justificar muito mais por seu potencial como ‘porto de criação’, ou melhor, como ‘brincadeira’, do que pelo simples atestamento da realidade perante a câmera” (SILVA, 2016, p.118). A tese de Silva foi lançada em livro, *Foto 0 / Foto 1*, no ano de 2016; com certeza, ajuda a dosar e temperar — e de antemão! — alguns dos argumentos invocados daqui em diante. Mas a balança deste capítulo não deve pesar em prol nem do otimismo, nem do pessimismo. Em vez disso, deve sinalizar que, quando assuntos controversos vêm à tona, mesmo as posições mais divergentes entre si serão capazes de achar cada qual seu amparo.

publicidade, do noticiário, da *selfie*, da foto turística...); e com mais precisão ainda: fala dos usos da fotografia na internet e nas redes sociais.

Mas não é tão absurdo sustentar que mesmo aí, nas redes sociais, a teatralidade não se exclui de antemão. Ora, o drama da imagem se converte numa “política” de reações (“gosto”, “não gosto”, “reajo”) ou num antagonismo ferino entre comentários opostos. O caráter coreográfico é garantido pela reprodução *de fato* de coreografias em alguns espaços *online*, aqueles onde a imagem audiovisual circula em vídeos curtos, em aplicativos como *TikTok* e *Kwai*, ou mesmo na interface que uma rede social como o *Instagram* reserva aos *stories*. A preparação do espaço cênico também não se afasta: basta pensarmos na dedicação que as pessoas dispõem em dar arranjos visualmente atrativos e harmônicos para o conjunto de objetos ou para a refeição que será exibida ao público algo amorfo de suas intimidades (chamá-lo pelo nome de “amigos” ou de “seguidores” é mera questão de trocar de rede social ou de aplicativo).

Contudo, se nos detemos um pouco mais na *aceleração* e no *valor expositivo*, veremos de perto por qual profundidade o raciocínio de Byung-Chul Han anseia. E veremos melhor porque não a enxerga tão facilmente no denso enxame visual dos nossos dias.

A fotografia de hoje, totalmente tomada pelo valor expositivo, mostra uma outra temporalidade. Está determinada pela *atualidade sem negatividade*, sem destino, que não admite nenhuma tensão narrativa, nenhuma dramaticidade de “romance”. [...] Na sociedade expositiva cada sujeito é seu próprio objeto-propaganda; tudo se mensura em seu valor expositivo. [...] As imagens preenchidas pelo valor expositivo não demonstram qualquer complexidade; são univocamente claras, i. é, pornográficas. Falta-lhes qualquer tipo de fragilidade que pudesse desencadear uma reflexão, um reconsiderar, um repensar. A complexidade retarda a velocidade da comunicação, e a hipercomunicação anestésica, para acelerar-se, reduz a complexidade. (HAN, 2017, p.31-32; 35-36, grifos do autor)

“Atualidade sem negatividade” e “nenhuma tensão narrativa”. Para essas imagens, “univocamente claras”, falta a “fragilidade” e a “complexidade”. São esses os atributos barrados pela hipervisibilidade: todos aqueles valores alheios a uma robustez lisa; todos aqueles valores que ainda não se afastaram de uma percepção paciente, detida, vagarosa, morosa. A leitura ética que Joana Matos Frias faz do *Parque das ruínas* e de como o livro nos convida a desacelerar presume a negatividade das imagens: não é à toa que o livro anterior de Marília Garcia se chame *Câmera lenta*.

O *Manual* de Rui Pires Cabral é distinto na composição, mas semelhante em seus efeitos. Agora, o que faz o retrato fotográfico se desviar é a estranheza de tantos anônimos, repetida, reiterada, acumulada. Mas não só; ainda há as palavras e as operações de alteração: em suma, a poesia-colagem que toma o lugar do retrato.

O *Manual* caminha ao contrário dos traços que Byung-Chul Han (2017) atribui à sociedade da transparência. À “positividade”, à “exposição”, à “evidência”, à “hipervisibilidade pornográfica” e ao “desencobrimento” opõe o jogo de ocultamento e deposição de camadas, a sedimentação nebulosa de materiais, tempos e fantasmas de espaços (não sabemos de onde vêm as fotos e as passagens escritas). Esse acúmulo não nos pede outra atitude se não a apreciação hermenêutica para depararmos algum sentido positivo em seu hermetismo e em sua negatividade. E mais: à “aceleração”, o livro opõe o detimento que o dispositivo poético um tanto complexo obriga. Ao “caráter abarcante do controle”, contrasta contornos apenas parciais, inseguros, hesitantes. À “devassa da intimidade” e à “demanda por informação”, opõe um núcleo de ausência condensada: é impossível saber a identidade dos modelos anônimos.

Porém, o que acontece quando exigimos que a fotografia se estranhe e que recupere algum valor afastado no tempo, um valor supostamente perdido e do qual deveríamos fazer o luto? Será que não vamos em direção à teoria indicial da imagem fotográfica? Justo quando — sem maior embaraço... — já tínhamos nos desvencilhado dela? Com um pouco de atenção e algum apelo à memória, é possível perceber que não são coincidências recentes. Estão aí, na verdade, desde que nos debruçamos a primeira vez sobre o *Manual*. Pelo menos em três pontos recitamos seu credo.

Ponto número um: o irrepitível do acontecimento fotografado. Basta recuperar termos como a “Contingência soberana”, o “Particular absoluto”, o “Tal”, a “Tique”, a “Ocasão”, o “Encontro”, o “Real”, todos grafados com a inicial maiúscula n’*A câmara clara* de Roland Barthes (2018, p.14). A ideia que os termos sustentam: o acontecimento, a cena, o presente, quando fotografados, demarcam algo que será irredutível à Foto; escavam uma distância que ela não para de ampliar e jamais pode suprir. A descrição do instante fotografado: a ficção onde nos defrontamos com o próprio Intratável.

Ponto número dois: o pensamento da Morte na Foto. Passagens como “todo o retrato se comporta como uma máscara mortuária” (Jean-Luc Nancy), ou “a fotografia garante a concavidade, o buraco, o furo numa *ausência* para a qual não há preenchimento exato” nos

empurram novamente até a foto que é índice da morte de *algo*. A foto que se imprime e que se porta como o sepulcro de um evento ou como o véu mortuário de seus protagonistas: “tudo que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento” (BARTHES, 2018, p.53).

Ponto número três: a continuidade de quem é fotografado, para além de sua foto, se diferenciando dela. É algo que aparece no *ça-a-été* (“isso-foi”) de Barthes (2018), mesmo que suavemente, para corroborar o raciocínio da Morte *no* enquadramento: “sou ‘eu’ que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada [...] e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitandome em meu frasco” (p.19).

A operação que ensaio, no entanto, não recorre à antecipação crítica para, logo em seguida, emendar os erros depositados pelo caminho. Ao contrário: vamos visitar uma oposição contundente à teoria indicial apenas para burilar mais um tanto nossa leitura do livro de Rui Pires Cabral. Vamos circundar o espaço de nossos próprios movimentos, ressaltar as estratégias de filiação do pensamento para, a partir daí, precisar ainda melhor a profundidade aberta pelo *Manual*. Uma hipótese: o preenchimento decorre dum vácuo de sentido que o livro dispõe, exercendo tanta sucção que se encarrega de haurir, por assim dizer, o aparato de ideias e argumentos mais adequado aos objetivos e às primeiras impressões em jogo. Dentro do limite do razoável, é claro; afinal, não existindo perfeição em matéria de vácuo ou de ausência, é sempre da matriz do *Manual* que partem as tentativas de interpretação.

Entre os ensaios reunidos n’*O destino das imagens*, a recusa que Jacques Rancière (2012) faz da teoria indicial se apoia em dois aspectos centrais. Primeiro: as propriedades do dispositivo técnico que materializa ou reproduz um objeto artístico não devem ser as responsáveis, nem principais nem exclusivas, pelos seus critérios de artisticidade. Antes, esses objetos se tornam visíveis e sensíveis ao participarem de um sistema de trocas complexas entre as imagens da arte, a imageria social e a teoria que se volta à crítica da imageria.³⁵ Segundo: haveria, na argumentação de Barthes — em geral, em todo pensamento nostálgico pela “Foto” —, um princípio de conversão, “de equivalência reversível entre o mutismo das imagens e sua fala” (RANCIÈRE, 2012, p.19). Em vez disso, a fotografia ocorreria num mundo onde o que se vê e o que se diz estão em relação e engendram as imagens (as

35 A imageria (*imagerie*, no original), conforme nota do tradutor, é um repertório amplo de imagens disponíveis nas sociedades (RANCIÈRE, 2012, p.24). Pouco à frente no mesmo ensaio, Rancière amplia o alcance da ideia de modo considerável, ao sugerir “a existência de uma Loja/Biblioteca/Museu infinito em que todos os filmes, todos os textos, as fotografias e os quadros coexistam” (p.40).

visibilidades); as palavras habitam o entorno da imagem visual e participam na sua circulação. Nessas condições, as imagens jamais poderiam ser “mudas”.

Para equilibrar essa recusa, Rancière distribui a situação entre duas “funções-imagem” polarizadas. De um lado, “a inscrição dos sinais de uma história”; de outro, “a potência de afecção de uma presença bruta que não se troca mais com nada” (RANCIÈRE, 2012, p.26). A imagem, noutras palavras, é legível ou “como cifra de história”, ou “como interrupção” (p.35), em termos paralelos ao *studium* e ao *punctum* de Barthes.

Já antecipamos o próximo passo: os trânsitos incessantes e intermediários entre uma função e a outra, as nuances contextuais, uma espécie de contínuo de afecções históricas e contingentes entre a fotografia e as demais artes, entre as artes e as formas da imagem não artística, entre as formas do discurso crítico e as formas de interpretação da sociedade. Algo que impede o *punctum* (a suspensão disruptiva) e o *studium* (a narrativa cultural) de se manifestarem em estado de pureza. É exatamente no ponto de apagamento de toda essa complexidade de relações que Rancière pretende abandonar Barthes.

Ao eleger o *punctum* e associá-lo a uma essência técnica da fotografia, é preciso que Barthes (para Rancière, o “semiólogo”) faça vários afastamentos. Deve recusar o caráter artístico da fotografia, e explicitamente, em prol da “Foto”; dessa última, sua essência indicial estaria a salvo do sistema das trocas artísticas e da “domesticação” em ilusão da arte (BARTHES, 2018, p.97). Deve negar a diversidade de suas formas e planificar as imagens fotográficas numa essência comum, originada na técnica de registro operada, na impressão do instante congelado pela objetiva da câmera. E, além disso, deve se esquivar do discurso crítico exegético, deve negar as palavras ao *punctum*, e deve ignorar que a interpretação dos objetos artísticos e culturais tem uma função relevante para sua recepção.

Curiosamente, a própria análise de Barthes é um exemplo de exegese crítica. A epígrafe deste capítulo que escrevo, buscada em Vergílio Ferreira e no pensamento existencial do Tempo, é um caso semelhante: ela também, capaz de promover uma postura específica diante da fotografia e do registro. Ou ainda, o nosso percurso por dentro do *Manual do condutor de máquinas sombrias*, que não se desvencilhou de carga teórica alguma para ser escrito.

E a oposição do *studium* ao *punctum* separa de forma arbitrária a polaridade que faz viajar incessantemente a imagem estética entre o hieróglifo e a insensata presença nua. Para conservar para a fotografia a pureza de um afeto, virgem de toda significação disponível para o semiólogo como de todo artifício da arte,

Barthes apaga a genealogia do *isso-foi*. Projetando a imediatidade deste sobre o processo da impressão maquínica, ele faz desaparecer todas as mediações entre o real da impressão maquínica e o real do afeto que tornam esse afeto experienciável, nominável, fraseável. Apagar essa genealogia que torna nossas “imagens” sensíveis e pensáveis, anular, para manter a fotografia pura de toda arte, os traços que fazem com que uma coisa em nosso tempo seja sentida por nós como arte — este é o preço bastante caro que se paga pela vontade de libertar o gozo das imagens do domínio semiológico. O que apaga a simples relação da impressão maquínica com o *punctum* é toda a história das relações entre três coisas: as imagens da arte, as formas sociais da imageria e o (*sic*) procedimentos teóricos da crítica da imageria. (RANCIÈRE, 2012, p.24, grifos do autor)

Mas a argumentação de Barthes não se deixa contornar tão facilmente quando levamos em conta a possibilidade de que, na recepção, ainda possa ocorrer essa “vertigem do tempo” (FERREIRA, 1983, p.46) incorporada no *punctum*. Afinal, a própria sensibilidade humana não é modulável em certo nível? Não guarda algo de uma educação para a percepção? Não bastaria instigá-la a enxergar ali, na foto, o que não se via antes?

O alcance e a recorrência das leituras de base indicial apenas comprovam que quem afirma a morte da imagem jamais se esquece de convocar sua própria comunidade de enlutados para conduzir os ritos fúnebres. A melhor solução para o problema, me parece, é situar esse desejo de suspensão e ruptura, essa ânsia pelo intratável, como um modo dentre outros de lidarmos com as fotos. Um modo específico de nos aproximarmos da fotografia, de vermos seus objetos e de falarmos deles. Uma série de objetos artísticos tende, além do mais, a estabilizar os modos de recepção que sejam mais adequados a ela. Também se pode falar numa articulação específica, talvez, de um daqueles “regimes de imagismo” descritos por Jacques Rancière (2012): sistemas que relacionam elementos e funções na composição artística, que encadeiam presenças, ausências e intensidades, que engendram os efeitos que concorrerão e coocorrerão para o espectador. No caso, um *regime indicial*. Mas que, para existir e produzir seus efeitos de suspensão, depende, sim, duma disposição prévia de palavras. Isto é, depende de um discurso crítico anterior para antecipar e condicionar expectativas, para produzir ou ativar desejos latentes, para criar coletivos de espectadores reunidos em torno de sua concepção muito particular da Foto.

Para não ficarmos sem nome, e para algumas passagens prévias voltarem num eco, chamarei a operação anterior de *recaptação* ou de *captura*. Mas quem a conduz é o próprio Rancière. Ao remover da tentativa de Barthes a sua propriedade de ontologia fotográfica totalizante, atribui novamente o caráter de contingência exegética à teoria indicial. “O Verbo”

— e no caso de Barthes, “a Imagem” ou “a Foto” (que se confundem em sua cruzada pela essência) — “só se faz carne por intermédio de uma narrativa” (RANCIÈRE, 2012, p.39).

Sempre é necessária uma operação a mais para transformar os produtos das operações da arte e do sentido em testemunhos de um Outro imaginário. A arte do *Aqui está* deve se fundar naquilo que ela recusava. Ela precisa de uma encenação discursiva para transformar uma “cópia”, ou uma relação complexa do novo com o antigo, em origem absoluta. [...] Por trás da aparência de contradição, é preciso olhar mais de perto o jogo dessas trocas. (RANCIÈRE, 2012, p.39-41, grifos do autor)

Mas se esse último passo nega, de um lado, qualquer absoluto fotográfico e sua ordem fundadora, por outro lado, o circuito não se fecha. Não pode excluir por completo a busca, a ideação, ou, pelo menos, a ilusão do absoluto. “O que *intencionalizo* em uma foto [...] não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia” diz Barthes (2018, p.67, grifo meu). O acento recai na intenção mobilizada: o polo da recepção não se anula; e é nele que o imaginário social se apoia ao reservar uma esfera específica para as produções da arte.

Se excluísse o olho que vê, com seus anseios e suas intenções, a tese de Barthes passaria a sustentar somente que a fotografia é uma técnica de registro inclinada a esquivar, mas apenas pelas metades, os efeitos do tempo. E toda técnica de registro, em maior ou menor grau, não está sujeita a essa contradição? Se aquele fosse o acabamento que o autor realmente desse à *Câmara clara*, talvez jamais conheceríamos uma deriva de citações bastante divertida. Aquelas citações que, ao praticarem a leitura de objetos artísticos, vez e outra coincidem com o livro de Barthes e com a teoria indicial, omitindo todas as sugestões de que a imagem fotográfica só estará “a salvo” quando a arrancarmos para fora do sistema da arte.

Porém, à medida que Barthes desenvolve seu estudo não é com a exclusão do polo receptor que vamos nos encontrar. Observamos, isso sim, a constituição de um vocabulário que, apesar de toda a sua especificidade e de sua tessitura um tanto coesa, não consegue impedir o “*Isso-foi*” (*ça-a-été*) de resvalar para fora da nomenclatura. Não o impede, também, de se associar a um modo de recepção da fotografia, apenas um dentre outros possíveis. O que significa necessariamente escapar à essencialidade.

O nome do noema da Fotografia será então: “*Isso-foi*”, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: “*interfuit*”: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi

separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. O verbo *intersum* quer dizer tudo isso. É possível que, no desenvolvimento cotidiano das fotos, as mil formas de interesse que elas parecem suscitar, o noema “*Isso-foi*” seja, não recalcado (um noema não pode sê-lo), mas vivido com indiferença, como um traço que não precisa (*sic*) explicação. (BARTHES, 2018, p.68, grifos do autor)

O Intratável da Foto é vivido com indiferença. É preciso explicar o que se perde com essa postura (ou “impostura”, ao gosto do autor), para que o “*Isso-foi*” seja, antes de mais nada, percebido. É preciso produzir com palavras a ausência que Barthes deseja *não enxergar* por trás ou para além da foto. É preciso intervir junto aos modos de recepção da imagem fotográfica para tecer qualquer elogio de um acima dos outros. O modo como Roland Barthes arma sua narrativa fundadora tem como consequência alinhá-la de forma convergente à tese que Rancière gostaria de lhe opor de ponta a ponta.

Se não existe imagem ou palavra pura, se a sensibilidade é uma ligação complexa entre ambas, se a imagem e a palavra mediam e definem uma à outra, nada disso parece ser ignorado pelo semiólogo, que, ainda assim, prefere tomar parte num combate e condicionar sua estratégia aos objetivos eleitos. Com o avesso de suas próprias armas, isto é, em busca do silêncio terminal, em busca da interrupção de todos os códigos no lugar daquilo que se supõe escondido por trás deles, as operações que Barthes arrisca não ocultam qual razão lhes deu forma. Mesmo que se confunda às vezes com o paradoxo, às vezes com a oclusão desencantada, o objeto de sua busca é claro: “o despertar da intratável realidade” (BARTHES, 2018, p.99).

São as últimas palavras do texto. A procura se acerta com a vanidade e não a ignora; mira onde sabe que não vai acertar. E para fugir dos discursos, discursa.³⁶

Por isso, diante de algumas passagens d’*A câmara clara*, as acusações de ingenuidade do autor quanto às nuances da circulação social da fotografia se revelam, para dizer o mínimo, *interessadas*.

36 Num ensaio como “Réquichot e seu corpo”, a partir da obra de Bernard Réquichot (1929-1961), uma operação quase análoga se desenvolve em torno das artes plásticas, em especial da pintura. A título de curiosidade, veja-se os seguintes trechos, onde consequências ainda mais drásticas que as d’*A câmara clara* são assumidas: “a arte já não é fantasmática; há um roteiro (já que há exposição), mas é um roteiro sem tema [...] toda a história da crítica cai por terra, pois já não pode tematizar, poetizar, interpretar nada [...]. A arte assume, então, sua própria teoria; não lhe resta mais nada senão falar consigo mesma, reduzindo-se ao discurso que *poderia* fazer sobre si mesma, se esse discurso consentisse em existir” (BARTHES, 1990, p.211, grifo do autor). Mesmo assim, o crítico está ali: tematiza a obra e interpreta seus desdobramentos, insiste em poetizá-la para continuá-la. Conclusões vigorosas à parte, nesse mesmo ensaio o autor assume que “apenas a História determina a legibilidade de uma escritura”, ou que “o sentido é sempre contingente, histórico, *inventado*” (p.200, grifo do autor).

Uma excelente fotógrafa, certo dia, fotografou-me; julguei ler nessa imagem o pesar de um luto recente: por uma vez a Fotografia me devolvia a mim mesmo; um pouco mais tarde, porém, eu encontrava essa mesma foto na capa de um panfleto; em virtude do artifício de uma tiragem, eu tinha apenas uma horrível face desinteriorizada, sinistra e rebarbativa, como a imagem de minha linguagem que os autores do livro queriam transmitir. (A “vida privada” não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é meu direito *político* de ser um sujeito). (BARTHES, 2018, p.21, grifo do autor)

Passemos a um contemporâneo de Barthes (com o descompasso de alguns anos) para observar outro contexto em que a fotografia se torna o índice duma perda irreparável.

O ficcionista e ensaísta português Vergílio Ferreira publicou *Aparição* em 1959, duas décadas antes d’*A câmara clara*. Esse romance é a marca definitiva da entrada de sua obra ficcional num ciclo existencialista, afastando de vez qualquer ideia que restasse de um Vergílio engajado com o neorrealismo.³⁷

Toda a narração e toda a filosofia do romance giram em torno de um eixo principal: o “*interrogar-me sobre o donde e para onde, sobre o porquê*”; a tentativa de responder o “*impulso à minha interrogação*” e debater “*a justificação do que aí me espanta e alarma*” (FERREIRA, 1983b, p.255, grifos do autor). Se for preciso oferecer alguma expressão formulaica para tornar mais evidente ou para resumir o que significa essa inclinação à dúvida, não faltarão instantâneos do romance. E não serão poucos: “a imensidade do milagre de estar vivo”, “o alarme dessa viva realidade que era eu”, “uma comunhão com a evidência”, “uma reencarnação na verdade de origens”, “o eco perdido do ermo de ti próprio”, “a flagrância do que sou”, “essa aparição fulminante de mim a mim próprio” (p.57; 53; 32; 32; 60; 60). Mas, com a tecnologia fotográfica ao fundo, vamos em busca duma expressão ainda mais objetiva.

Objetiva porque, no romance, é ela que vai desdobrar uma questão de pesquisa em ética programática. É ela que vai dirigir a composição ficcional. Que vai apresentar, em resumo, a razão operativa do romance; e vai condensar o olhar criador num ponto fulgurante, à proporção que oferece ao olhar leitor uma imagem cristalizada de *Aparição*. “Portanto, eu tinha um problema: justificar a vida em face da inverosimilhança da morte. E nunca até hoje

37 Apesar disso, alguma perspectiva de fundo marxista sobrevive na visão que o autor oferece da estrutura de classes portuguesa. Porém, tratando-se de Vergílio Ferreira, nada se rende comodamente a uma categoria. Eduardo Lourenço (1982) é quem se encarrega de questionar (e, diga-se de passagem, com merecida aspereza) se é sequer pertinente enquadrar Vergílio Ferreira nalgum momento do neorrealismo português. E o próprio escritor, com notável fôlego para intervir no debate público, não deixa de escapar do rótulo existencialista, chacolhando as bases mesmas da questão. Faz escorregar a categoria, não só os gestos que o categorizavam nela: “O maior escritor existencialista foi Dostoievski, que antecipou de muitos anos o existencialismo — para não falarmos, por exemplo, talvez de um Sófocles...” (FERREIRA, 1981, p.5-6).

eu soube inventar outro” (FERREIRA, 1983a, p.43). A narração só é possível, só é sua *fundável*, se preferirmos, porque está fortemente atrelada à percepção de que o Tempo é irreversível. E para essa intuição, o principal combustível é a imagem da Morte enquanto limite existencial.

Esse resumo breve deve ser suficiente para retornarmos à fotografia, com o olhar ainda mais atento: a Morte é *condição* do romance. Seu modo, sim, de ser; mas primeiro, seu requisito. Sua qualidade, mas igualmente sua cláusula pétreia. Agora, às fotos.

Existe uma “aparição” replicada em posições estratégicas ao longo da narrativa: a recordação do álbum de Tia Dulce. A velha, que trabalhara na casa do narrador durante sua infância, contava a ele e aos irmãos certas “historietas”. Essas narrações faladas estão associadas a uma tomada de consciência tripla: da narratividade, da memória e da passagem do tempo. Juntas, dão margem para pensarmos numa ontologia da narração no romance vergiliano.

Sermão sobre a minha imaginação. Meu pai aproveitou a oportunidade para atacar o malefício das historietas que nos contava a velha tia Dulce. Aliás, quem mais as escutava era precisamente eu, não tanto então, durante a minha infância, como mais tarde, quando vinha a férias e desentulhava do sótão, das lojas, dos cantos das arrumações, velhos vestígios de outrora — jornais, fotografias, algumas bem recentes, pois já eu figurava nelas, mas que para mim tinham já a distância ilimitada do passado. (FERREIRA, 1983a, p.62-63)

Lemos algo sobre as historietas, mas sem muita precisão a respeito das fotografias. São fotos avulsas? Estão num álbum? Estariam naqueles jornais?

Noutros pontos do romance, no entanto, o álbum aparece devidamente nomeado e atrelado às historietas. É o álbum da Tia Dulce. Lembremos mais uma vez da epígrafe deste capítulo, que já antecipou alguma coisa sobre ele: “o rasto dessa gente está suspenso de mim...” O álbum é responsável pela descoberta da “vertigem do tempo”. Junto às narrações orais, claro. Mas chega a suplantá-las em recorrência e relevância para a tensão narrativa, como logo veremos.

Em ti vivia a fascinação do tempo, o sinal do que nos transcende. [...] assim eu esqueço tudo, e o que te resume, boa mulher, é esse teu velho álbum de fotografias, que tanta vez me explicaste por saberes que eu conhecia já a vertigem do tempo e me legaste depois «para o guardar» e eu tenho agora aqui na minha frente como o espectro das eras e das gentes que já mal sei e me fitam ainda do lado de lá da vida e me querem falar sem poderem e me angustiam. (FERREIRA, 1983a, p.45-46)

O programa do espanto retorna: as fotos abrem a visão parcial (“o espectro”) de um fundo sem fundo (o “lado de lá da vida”). Silenciam para que algo, para que algum desejo de voz fale por elas: a Foto fala sem falar.

Esse caráter indicial da ausência, sugerido por Vergílio Ferreira, se acomodaria muito bem ao *ça-a-été* de Barthes, já que também aquelas vidas estampadas no velho álbum, e sem remédio algum, já se foram. Mas, ao contrário do “*isso-foi*”, a fotografia não é o principal eixo do romance. É, em vez disso, elementar: uma peça entre as demais. O fato de ganhar maior relevo que as historietas da Tia Dulce não significa que as duas não sejam ambas elementos, ou que ambas não funcionem em prol duma roda onde se veem engrenar apenas em segunda ordem.³⁸

Seu encaixe no programa filosófico e narrativo de *Aparição* vem antes delas: está predisposto. E é essa endentação, digamos, numa engrenagem, o que permite que Vergílio Ferreira afirme certa natureza e certa essência do registro fotográfico. E que o faça sem muitas delongas; no romance, não existe um debate em tantos pormenores como aquele conduzido n’*A câmara clara*.

Outro fator importante, sem dúvida, é o “surto cultural” do existencialismo (FERREIRA, 1981, p.5), em plena vigência no ano de 1959, quando Vergílio Ferreira finalizava e publicava *Aparição*. Se essa filosofia — da inexistência de transcendência após a morte — é atualizada ou não por algumas passagens da obra de Barthes, é algo que fica por verificar, mesmo que nada acuse com muito ruído a vinculação explícita do autor d’*A câmara clara* ao pensamento existencialista.³⁹

Já para o romance de Vergílio Ferreira, só é possível narrar porque o Tempo e a Morte antecedem qualquer outra pesquisa. (Lembremos, em contraste, que Barthes caminhava num terreno muito específico: a investigação que procura pela Foto.) Por volta da metade de *Aparição*, a hierarquia dos temas está prestes a se tornar evidente. O narrador volta ao álbum; agora, fora do espaço da recordação: toma suas páginas em mãos, folheia, corre os olhos sobre o tempo desbotado.

38 No romance seguinte, *Estrela polar* (1967 [1962]), o papel da fotografia será ocupado pela gravação de áudio.

39 Dois anos depois de *Aparição*, Vergílio Ferreira publica uma longa recensão filosófica com o título “Da Fenomenologia a Sartre”. Ela acompanha sua tradução para a conferência “O existencialismo é um humanismo”, apresentada por Sartre em 1945 e lançada em livro no ano seguinte (ver FERREIRA, 1970; SARTRE, 1970). Ainda estamos longe d’*A câmara clara*. Além do mais, o programa anterior da semiologia, ao se deter nos modos de significação, nas relações entre a linguagem e as ideologias, e entre a linguagem e a vida social, talvez deva afastar, e por princípio, qualquer ideia de que Barthes seja um epígono do existencialismo.

As folhas cartonadas só se passam devagar; e em cada face de folha, só um ou dois retratos. Vida efêmera. Tão breve. E aí, o sonho invencível da solidez, de uma unicidade eterna. [...] Tia Dulce contou-me. E foi como se ela própria se dobrasse à piedade por essa gente desaparecida e quisesse que alguma coisa perdurasse. Mas de muitos retratos já nada sei. São esses que eu fito com mais angústia. Têm olhos espantados ou risonhos ou sérios. Que medos, que sonhos, que virtudes lhes inventaram a vida em eternidade? Mas vós estais mortos e ninguém vos julga e ninguém vos ouve. Que sei, porém, de vós outros, meus amigos? Tu, por exemplo, de colarinhos à Lincoln — sim, eu te lembro na voz da tia Dulce. Eras «muito respeitado». E tu, boa moça, de peito armado em folhos e cordões? Eras filha de... Já não sei. Mas não casaste, tia Dulce o disse. Das tuas vigílias, do teu suor de insônia, do teu choro nocturno, eu te invento à minha aflição compadecida. Frágeis fios destas imagens amarelecidas, convergindo para mim, para a minha memória cansada, presos do futuro por uma breve referência, uma nota, uma etiqueta. [...] Então aparecereis num recanto do sótão, absurdos, incríveis, inquietantes, com uma face a falar ainda, como o olhar de um cão que nos fita, nos procura, e que o silêncio de permeio e que um vidro de permeio separam irremediavelmente de nós. Mas agora ainda estais vivos, ainda alguém, eu, aqui, silencioso nesta casa solitária, vos liga à vida [...]. Sede vivos neste instante infinitesimal em que vos fito e vos sei um nada do vosso convulso e rico e inverossímil milagre. Fecho o álbum, acendo um cigarro. Para lá da janela atinjo a linha azul do horizonte que se desvanece na tarde. Penso, penso. Não, não penso: procuro. Outra vez, outra vez. Não, não quero «saber», sei já há tanto tempo... Mas nenhum saber conserva a força que estala no que é aparição. Porque o escrevo de novo? [...] Não escrevo para ninguém, talvez, talvez: e escreverei sequer para mim? O que me arrasta ao longo destas noites, que, tal como esse outrora de que falo, se aquietam já em deserto, o que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na própria posse, que é recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu. (FERREIRA, 1983a, p.177-179)

“Tia Dulce contou-me...” O volume das historietas se confunde com o volume das “páginas cartonadas” e dos “retratos”. Esses, por sua vez, deixam vaziar um tempo perdido, um tempo dos costumes, das vestimentas, das genealogias familiares. Mas, principalmente, um tempo dos humores, das impressões e dos estados dessas vidas, cujas faces mudas ainda falariam, cuja mediação do silêncio abriria as portas duma janela e, por trás dela, o vidro intransponível daquilo que jamais comparece à foto impressa.

O álbum, é certo, não se livra das palavras nem se torna um imaculado reservatório de ausências: as referências, as notas, as etiquetas e tudo aquilo que Tia Dulce contara habitam a periferia das fotos. Mas se o fazem, também colaboram para reforçar seu valor indicial.

Nosso olhar, porém, ainda oscila entre a constituição do tecido narrativo e as justificativas que o narrador quer dar a si próprio. E na construção narrativa, a necessidade da escrita pressupõe uma vontade de resistir à morte e à passagem do tempo, que já pressupunham, desde muito antes, que essa passagem temporal fosse percebida. Na fundação

da percipiência temporal, isto é, na descoberta da passagem do tempo, está a fotografia. Mas é apenas *em retrospectiva* que sabemos dos usos que o narrador faz das fotos. Primeiro os motivos, depois sua história. Importa que a fotografia ganhe o valor indicial daquilo que jamais será igual outra vez. E aqui, trata-se muito mais da vida que passou do que do momento fixado na película. Importa, para que a escrita se constitua como uma forma de registro a quem deseja represar o Tempo mas conhece a inutilidade desse tipo de esforços.

Ao sobrevoar a tese do fim da arte na filosofia de Hegel, Jacques Rancière pretende direcioná-la (a tese) a um outro espaço ideal. Nunca a *pureza* da presença sensível; sempre a *virtualidade* numa disputa pelo que é visível na arte, ou pelos critérios que nos permitem reconhecer algo como artístico. A superfície da arte — e aqui, também: da arte fotográfica — não se sacraliza ou se apropria de si quando se livra das palavras. São essas palavras que a debatem, ou que a levam a se debater contra outras superfícies, junto a elas, ao lado delas, ou contra outros domínios de palavra e visualidade: são essas palavras, enfim, que fazem a arte se encontrar com o mundo.

É por isso que Barthes tem que isolar as fotos, jogá-las fora do domínio da arte para levar a fotografia a encontrar consigo própria. Mas o que se anuncia como um programa teórico não condiz com a preparação do terreno que conduziu até ali. O caminho é incapaz de não jogar o jogo da arte. O caminho entranha a fotografia nas percepções e nos comportamentos que fazem com que ela se torne algo visível, muito mais do que nas técnicas que produzem e reproduzem sua materialidade.⁴⁰

De outro lado, como se realizasse o programa do “*isso-foi*”, a fotografia em *Aparição* não é mais do que um registro. No entanto, sua presença desprovida de qualquer caráter artístico depende primeiro, para chegar mesmo a ser dita, de todo um programa ético e filosófico ao qual Vergílio Ferreira condiciona o projeto estético de seu romance. Um registro não-artístico vem excitar certo alarme que só se pode recuperar “pela evidência da arte”,

40 “Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*; viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles” (BARTHES, 2018, p.29-31). Talvez não haja n’A *câmara clara* outra passagem onde o jogo da circulação artística esteja assumido com tanta evidência.

como deduz o narrador após sua visita ao álbum de fotos. É um movimento que, outra vez, embaralha as peças sobre o tabuleiro.

É bem verdade que Hegel, no que lhe diz respeito, virou a página da arte, colocou-a na sua página, a do livro que diz no passado o modo da sua presença. Isso não quer dizer que ele tenha virado a página de antemão para nós. Porém, advertiu-nos do seguinte: o presente da arte está sempre no passado e no futuro. Sua presença está sempre em dois lugares a um só tempo. Em suma, nos diz que a arte vive enquanto está fora dela mesma, enquanto faz outra coisa além dela mesma, enquanto se desloca numa cena de visibilidade que é sempre uma cena de desfiguração. (RANCIÈRE, 2012, p.100)

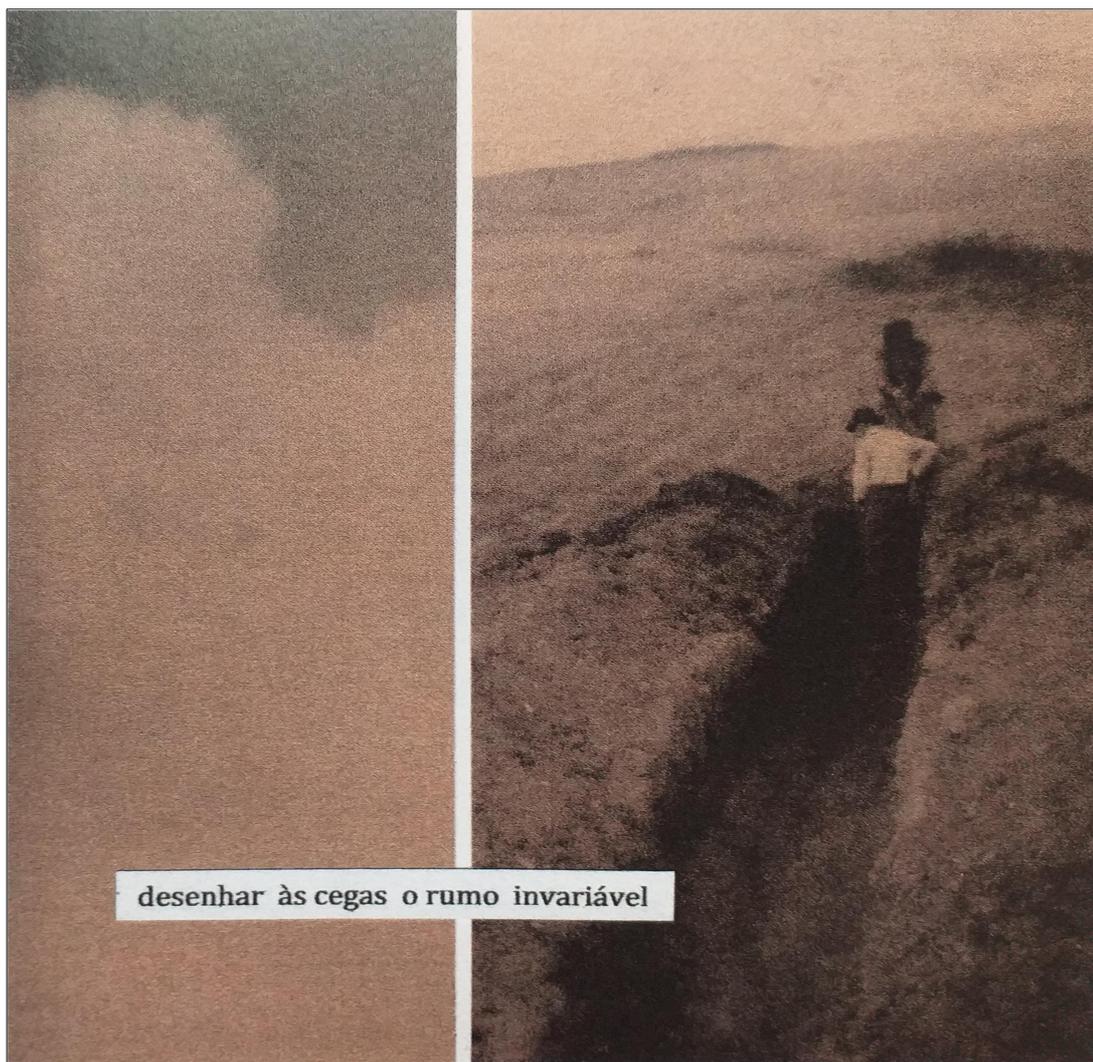
A manobra de recaptção que Rancière utiliza para cercar a teoria de Roland Barthes não faz mais do que situar a teoria indicial como apenas outra concepção possível para a fotografia e para a sensibilidade fotográfica. Tão específica quanto os valores do Tempo e da Morte que Vergílio Ferreira movimentava em *Aparição*, ou como a interpretação que ensaiei do *Manual* de Rui Pires Cabral. Noutras palavras, se a essência fotográfica não se realiza como aquilo que pretende ser, isto é, como essência, nada impede ninguém de desejá-la. Nada impede que a ilusão da essência seja um norte válido para nos colocarmos diante da fotografia, para formularmos uma ideia do que ela é (ou poderia ser), e para elegermos o conjunto de cliques que melhor se acomoda às intenções convocadas.

“No fundo, o que encaro na foto que tiram de mim (a ‘intenção’ segundo a qual eu a olho) é a Morte”, diz Barthes (2018, p.21). Sabemos que sua visão, sua “intenção”, funciona a partir de razões que extrapolam o ato de ver. Sabemos também que o encontro com seu próprio eu morto na fotografia configura uma recepção acima de tudo *interessada*: em propor que livremos a Foto do peso da cultura; em engajar sua comunidade de enlutados; em caminhar na contramão da difusão em massa da tecnologia fotográfica que, àquela altura, prestes a entrar nas duas décadas finais do século XX, já vinha se configurando.

Agora, retornemos ao *Manual* para reposicionar uma última vez as peças do jogo. A *intenção* ou a *intencionalização* deve esbarrar na morte por outros caminhos. Joana Matos Frias (2019) sugeriu que os (supostos) mortos de Rui Pires Cabral operam um desvio na hipervisibilidade e na aceleração das imagens visuais contemporâneas. Seguir essa trilha nos leva ao diagnóstico da sociedade da transparência de Byung-Chul Han; seria essa a realidade antropológica que o *Manual* vem fraturar. Mas cabe lembrar: a operação só faz sentido se levamos em conta que Han, também ele, não falava das imagens da arte. Nos poemas-colagem de Rui Pires Cabral o círculo da recepção educada, o *studium* das práticas

codificadas como cultura, aquilo de que a angústia de Barthes quer se livrar, é rompido pela intervenção da palavra e pela edição. Riscos e manchas se imprimem sobre a página. São suplementos que apagam os modelos fotográficos; não por remoção: por adição. Por sugestão da negatividade *em positivo*.

Figura 21. O espantalho e o rosto.



Fonte: CABRAL, 2018, s.p..

Transformar os modelos em espectros pela rasura de seus rostos, torná-los máscaras ocas ou molduras da perda, ou mesmo “desenhar às cegas o rumo invariável”, enquanto alguém caminha em direção ao espantalho, desviando o olhar... São operações que dão margem suficiente para o *Manual* se inscrever numa tradição onde o Tempo e a Morte alimentam o pensamento.

As palavras, as fotografias, as técnicas de edição: não é nada estranho que sejam elementos buscados em meio à própria circulação cultural aqueles que promovem o curto-circuito. No caso, o curto da sensibilidade que acionamos — ou que acessamos — diante do espalhamento vertiginoso das imagens visuais de hoje. O *Manual* exige, especialmente, que uma única intuição de Barthes seja de todo esquecida. “A imagem fotográfica é plena, lotada: não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada” (BARTHES, 2018, p.77). Ainda assim: acrescentamos.

Aqui, este desvio acaba. Nosso percurso pelo *Parque das ruínas* não fez muito mais do que dispor um quadro temático. Bastava a clareza com que já são exibidas *no próprio texto* as questões fundamentais para a constituição de seu discurso poético. Essas questões formam um sistema de pensamento explícito, e a leitura dificilmente o ignora.

O *Parque* é um convite à reflexão dentro de uma série de problemas delineada ao mesmo tempo em que a lemos e a percebemos. Se o pensamento não pode ser intrínseco ao sistema — o que exigiria limitar o livro ao livro, apartá-lo do mundo, ou seja, algo impossível —, ainda assim é imprescindível que qualquer movimento interpretativo considere o conjunto de temas e de relações entre temas, página após página. Os comentários que propus atestam essa necessidade: seus alicerces estão na citação e na organização esquemática de passagens recortadas do livro. Nada mais.

O cenário é distinto quando nos aproximamos do *Manual do condutor de máquinas sombrias*. Não tenho dúvida de que minha escavação em seus três eixos temáticos e de que minhas observações a respeito de cada um deles possam acusar operações interpretativas equivocadas em vários pontos. Afinal, todo esse exercício dependeu de aderir ao livro passagens especulativas que são *posteriores* a ele, muito mais do que circular formulações já explícitas em suas páginas. A palavra “tempo”, por exemplo, aparece uma única vez. Também “lembrança”, “ausência” e “passado” com uma ocorrência para cada. Duas para “anos”. Para o “futuro”, três. Para o “presente”: nenhuma. Considero, entretanto, que seja improvável elaborar qualquer interpretação coerente que desconsidere a questão temporal. Nesse livro de poucas palavras, o vocabulário mais abundante continua a tratar, em último grau, da tessitura do tempo.

Apesar disso, é preciso reconhecer que o *Manual* deixa pouco espaço para afirmações definitivas sobre qual seria o teor do seu pensamento de fundo. É possível colocar em questão até mesmo a existência de algo como um pensamento de fundo no livro. Nada impede o *Manual* de retornar simplesmente sobre a problemática da composição fundada na poesia-colagem. Os problemas levantados, nesse caso, seriam outros. Tratariam da influência que o processo de composição exerce sobre a legibilidade do livro, a imposição do triplo desafio que comentei páginas atrás.

O *Manual*, de toda forma, não deixa de ser um convite para formularmos nossa própria problemática e, daí então, nos arriscarmos a abordá-la. Não é esse justamente o ponto que buscava em meu argumento inicial? Não seria esse o convite que, da melhor maneira, torna o jogo literário um jogo digno de se jogar?

Deve estar bastante nítido o que tratei como *opacidade* ou como *pouca transparência* ao comentar o livro de Rui Pires Cabral. Igualmente, suas diferenças em relação ao *Parque das ruínas*, que nem por isso deixa de nos convidar com sua intensidade característica.

Em definitivo: acaba a digressão. É hora de retornarmos para as pilhas de livros. (Espero que não se tenham perdido de vista...) Seguimos com nosso *trajeto*, na tonalidade em que estava antes de cairmos entre dois parênteses muito delongados. A *circunstância* que nos impele agora é a devolução de Rui Pires Cabral e de suas máquinas sombrias às enormes pilhas horizontais da estante: neste exato ponto.

2.4 Canteiros de obra entre aspas: o texto de pesquisa e a experiência na escrita

Nos melhores casos, na poesia ou na fala dos amantes, a linguagem transporta e o que ela transporta está cosido — como a criança à mãe — àquilo que transporta.

Maria Filomena Molder, *Cerimónias*.

Meses depois do XVI Congresso ABRALIC, ao resgatar o *Parque das ruínas* no topo duma pilha de leituras adiadas, deparei algo que até então ignorava. A segunda parte do livro não fora considerada na exposição de Joana Matos Frias. Talvez, porque sua fala se concentrava na formação do álbum e na relação híbrida entre imagens visuais e imagens verbais, características solicitadas melhor pelas outras seções, “parque das ruínas” e “p.s.”.

Apesar de bastante orientada pela citação e pelo recorte de fragmentos de origens diversas — o que, lembremos, ainda se alinha ao paradigma do álbum —, essa outra seção é de ponta a ponta escrita. Chama-se “o poema no tubo de ensaio”.

Como o título já deixa inferir, fala num *modo de se aproximar* da escrita em estado de feitura, um modo de investigar o que acontece antes da sua apresentação concretizada ou acabada. Um modo de inclinar rumo ao experimento a procura dos objetos e dos objetivos preferidos, das técnicas, das modalidades e dos protocolos de composição mais adequados para fornecer ao ofício poético a sua substância, legível e reconhecível como tal. Trata-se dum exercício de colocar sob as lentes do microscópio o próprio laboratório.

Para preparar o terreno dessa aproximação microscópica, proponho que visitemos um apontamento no bloco de notas que me acompanhou durante a ABRALIC. Numa grafia um tanto apressada, espremida num canto da página, concorrendo com outras anotações, leio: *escrever como um romance policial; perseguindo os rastros, as hipóteses, apresentando o trajeto de conclusões e recuos*.

Naquele momento, sem sobra de dúvida, esse fragmento de reflexão foi animado por certas *Confissões de um jovem romancista*. Bastante dado ao tom confessional, o principiante é Umberto Eco, nada jovem à altura da publicação e dono de um amadorismo capaz de nos

deixar um pouco incrédulos. Antes de suas *Confissões*, e desde a estreia em 1980 com *O nome da rosa*, o autor já havia publicado cinco romances.

Encontrei as *Confissões* enquanto vasculhava um sebo em Brasília sem nenhum título particular em mente, algo costumeiro para esses espaços fascinantes, inimigos do tempo, no meio do caminho entre a biblioteca (o depósito) e a livraria (a loja). Antes disso, já conhecia uma pequena passagem do livro, um capítulo isolado, de quando realizei estudos preliminares sobre as personagens de ficção. Há tempo suficiente, claro, para não recordar tanto, seja do capítulo, seja do conjunto.⁴¹

Merecem algum relevo: o caráter aleatório do encontro, a surpresa do inesperado e a maneira como se ancorava numa relação anterior, numa leitura que serviu, digamos, de prefácio à leitura na íntegra. Aquela anotação apressada é onde consigo rastrear a primeira aparição da palavra *trajeto* em meus apontamentos e obsessões. Resposta à fala de Joana Matos Frias; epígrafe à leitura de Marília Garcia.

Se folheio agora as *Confissões* de Eco, logo nas primeiras páginas salta às vistas um trecho sublinhado e demarcado com notável entusiasmo. Quase escarificado à página, com direito a seta, chaves e um ponto de exclamação garrafal: “contava a história de minha pesquisa como se ela fosse um romance policial. [...] *todos os achados da pesquisa deveriam vir ‘narrados’ daquele jeito*. Toda obra científica deve ser uma espécie de *thriller* — o relato de uma busca por algum Santo Graal” (ECO, 2013, p.12, grifos do autor).

Na passagem, o jovem romancista comentava como um dos examinadores de sua tese de doutorado o acusara de realizar uma “falácia narrativa”. Em vez de processar todas as etapas mediais e apresentar um pensamento já depurado, o autor se projetava como uma espécie de demiurgo: deixava um mundo ficcional se desdobrar, paulatino, impreciso, incompleto. Não afastava o percurso formativo da pesquisa; exibia tentativas e erros, os recuos e as revisões de hipóteses que antecederam o amadurecimento dos resultados.

Umberto Eco relata, no entanto, como elevou aquela repreensão a uma orientação de escrita. E para quaisquer trabalhos acadêmicos daí então: “transformando todo ensaio crítico numa narrativa” (2013, p.11). O adensamento construtivo da narração predominando sobre a assepsia duma tábua organizada de conclusões.

41 “Alguns comentários sobre os personagens de ficção” (ECO, 2013, p.63-108).

Uma pesquisa que oscila entre dois planos: a visão do acervo constituído por seus momentos formativos, e a construção, em segundo tempo, de seu edifício narrativo. Para contribuir com essa imagem, antes do “poema no tubo de ensaio”, outra passagem do *Parque das ruínas* (GARCIA, 2018b, p.49, grifos da autora):

quando nos referimos espacialmente ao passado
dizemos que ele está situado atrás
e podemos apontar para trás indicando o que passou
o futuro ao contrário fica para frente:
o porvir é algo que nos leva adiante

existe uma língua de uma tribo andina [os aimarás]
na qual essa lógica se inverte:
o passado fica diante de nós à nossa frente:
afinal podemos ver o que já aconteceu

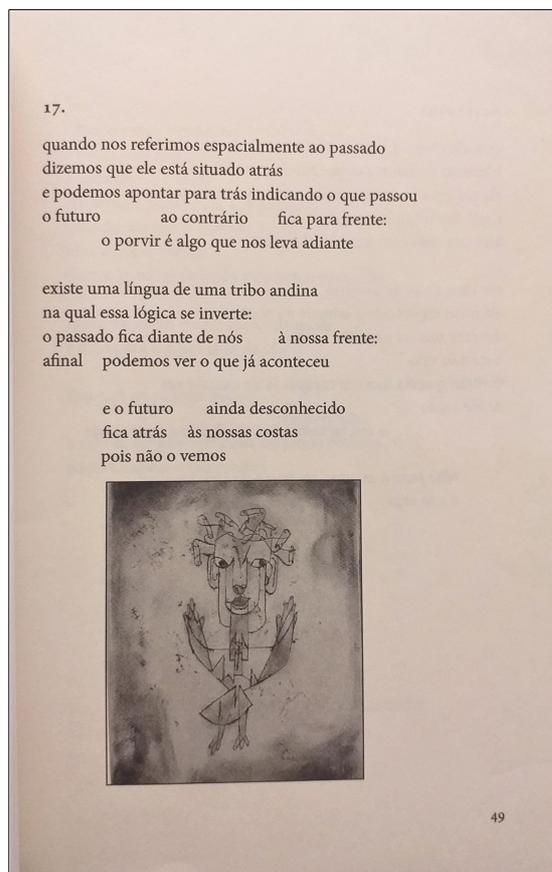
e o futuro ainda desconhecido
fica atrás às nossas costas
pois não o vemos



Figura 22. Walter Benjamin: “um tempo saturado de *agoras...*”⁴²

42 Paul Klee (1879-1940). *Angelus Novus*, 1920. Tinta nanquim, tinta a óleo, aquarela e papel, 31,8 cm x 24,2 cm. Jerusalém, Museu de Israel.

Figura 23. Joana Matos Frias: “...sob a tutela do anjo de Klee...”.



Fonte: GARCIA, 2018b, p.49.⁴³

43 A impressão que consultei do *Parque das ruínas* não traz o nome dos aimarás entre colchetes. Fui alertado disso pelo Professor Doutor Leonardo Soares, dono de outro volume onde a “tribo andina” não ficou sem nome. Por essa razão, reconstruí, logo atrás, toda a página em forma de citação. Apresento a digitalização dessa mesma página a partir da minha versão do livro: o leitor mais exigente poderá conferir a proporção exata que a diagramação deu à pintura, além da disposição original dos versos, bem como a ausência dos aimarás. Porém, ainda falta destacar uma última vantagem da reconstrução anterior: o *Angelus Novus* apareceu em cores, o que, convenhamos, está longe de ser um prejuízo.

Perseguir rastros caracteriza o *trajeto* como tentativa de recuperar uma experiência de pesquisa. Como se posicionássemos o passado “diante de nós”, já que, afinal, em certa medida, “podemos ver o que já aconteceu”. A essa visão, sucede a tentativa do texto: atribuir alguma organização aos acontecimentos anteriores, descobrir ordenações cronológicas, erigir nexos de causalidade, propor categorias de aproximação e de afastamento entre elementos e fenômenos...

Precisamente aquela espécie de trabalho cuja cota de frustração espreita por perto. No afã de organizar o passado vivido é provável que o desapontamento sobressaia, garantido por aquilo que a experiência revela na forma de lembranças difusas e pouco definidas, que não se ajustam tão bem às cronologias desejadas. Garantido também pelo que escapa à compreensão, quando o que foi efêmero e fugidio não encontra paralelos com o tempo detido ou represado da inteligência. Existe, além disso, uma outra série de eventos, talvez menos ostensivos, pois passam despercebidos num caos de embates, choques e relações: habitam a distância entre os acontecimentos que são visíveis e mensuráveis.

Testar as memórias duma sequência de eventos que se firmou como trajeto, isto é, como um percurso de tempo que deixa vestígios de sua passagem. O que não deve ser confundido com a recuperação daquele trajeto pura e factualmente. Estamos, de preferência, diante duma tentativa conjunta de *trajeto* e *escrita*, onde ambos, chamando um pelo outro num cômodo sem luz, veem suas silhuetas se definirem mutuamente.

Escrever, daqui em diante, aparece como o *projeto de produção dum trajeto*, um trajeto segundo ou um novo trajeto. Uma disposição de texto que vai se desdobrando aos poucos, aceitando a incompletude como algo incontornável a seu objetivo: obter diante dos olhos a perspectiva exata do que se passou.

Esforço inseguro e fadado ao fracasso. A experiência, de fato, não se reconstrói a partir de seus rastros. Mas se a convivência com o risco da falha for assumida, nada afasta a possibilidade de que o texto se dê como *trajeto no interior duma nova experiência*: aquela que é, precisamente, *experiência de texto*.

Experiência do tempo em que convivemos com as ideias pensadas e apenas parcialmente desenvolvidas, ou mesmo abandonadas de todo, à margem daquelas que serão apresentadas ao final. Experiência, também, do tempo que escorre enquanto escrevemos, cobrindo todas as seleções realizadas no interior dos paradigmas linguísticos, todos os pontos de detimento e escolha, todas as inúmeras rasuras, correções, adições, reformulações.

Experiência, enfim, do tempo em que jogamos um jogo difícil de projeções transitórias: ora a posição de quem escreve tateando o terreno, outrora a de quem relê, julgando a pertinência ou o ridículo do que acabou de escrever.

Inúmeros instantes se esvaem nesse tempo e contratempo da escrita. Mas acabam deixando algo de si. Um texto os sobrevive, intuímos. É um testemunho de sua passagem.

Contudo, o que é que se imagina quando pensamos mais nos instantes fugazes do que naquilo que permanece? É então que deparamos o cotidiano dum canteiro de obras: cheio de ruídos, não é nada que se pareça com um texto acabado; do ponto de vista da produção, não aparenta ter chegado a um estado apresentável.

Estamos, ao contrário, no espaço viçoso das “ideias experimentais”. Tomo a expressão (*les idées expérimentales*) emprestada de Francis Ponge (1989, p.72-73; 1997, p.21). Com ela, o poeta falava tanto do resultado quanto dos pressupostos de seu método composicional. A operação é indicada desde o título do depoimento de Ponge: em que pese a ambiguidade do adjetivo, o depoimento se chama “My Creative Method” (“Meu Método Criativo”, em inglês no original). E fala em ideias e espectros de ideias que, é preciso afirmar, no caso de um texto em obras, nem sempre dão a ver de antemão alguma forma futura, provável e concreta. Não hesitam em ficar pelo ar, ao léu, enquanto a noite se põe além da moldura aberta, lá onde as paredes se ausentam.

Um retorno aos primeiros andaimes neste canteiro de obras: a cidade de Zenóbia, ponto de partida, se erguia à maneira das pilhas de leituras: estratos de tempo apinhados uns sobre os outros, atos condensados no espaço, impossibilidade de escavar o início, aptidão a continuar sem fim.

“*Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido*”, sugere Marco Polo ao imperador Khan, respondendo se a forma de seus relatos corresponde, antes de mais nada, à destinação de cada um. “*Quando você retornar ao Poente, repetirá para a sua gente as mesmas histórias que conta para mim?*” (CALVINO, 1990a, p.123, grifos do autor). Os ouvidos são muitos, as prescrições abundantes, os humores sortidos. É provável que o acervo de viagens do embaixador veneziano se abasteça também das memórias de alguma cidade — ou de algum texto? — que seja legível e narrável como um canteiro de obras.

Seus habitantes, construtores ininterruptos, dia a dia manuseiam pincéis, cabos de ferro e baldes que não voltarão para o depósito quando a construção chegar ao termo. As ferramentas de trabalho já são peças do tecido urbano, objetos tão cotidianos quanto um copo, um prato, um garfo para essas vidas voltadas a erigir indefinidamente seu entorno. Se não se distingue, nem de longe nem de perto, a forma de uma cidade, talvez se possa ver, quando a noite se impõe, o céu estrelado. E meta alguma é jamais cumprida. A realização parcial de cada jornada de trabalho — de cada leitura, se for o caso do texto — é a imagem dispersa duma totalidade inalcançável. O céu, previsão dum universo em construção, desconhece finalidade, mas antecipa e receia seu fim.

Quando se chega a Tecla, pouco se vê da cidade, escondida atrás dos tapumes, das defesas de pano, dos andaimes, das armaduras metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou apoiadas em cavaletes, das escadas de corda, dos fardos de juta. À pergunta: Por que a construção de Tecla prolonga-se por tanto tempo?, os habitantes, sem deixar de içar baldes, de baixar cabos de ferro, de mover longos pincéis para cima e para baixo, respondem:

— Para que não comece a destruição. — E, questionados se temem que após a retirada dos andaimes a cidade comece a desmoronar e a despedaçar-se, acrescentam rapidamente, sussurrando: — Não só a cidade.

Se, insatisfeito com as respostas, alguém espia através dos cercados, vê guindastes que erguem outros guindastes, armações que revestem outras armações, traves que escoram outras traves.

— Qual é o sentido de tanta construção? — pergunta. — Qual é o objetivo de uma cidade em construção senão uma cidade? Onde está o plano que vocês seguem, o projeto?

— Mostraremos assim que terminar a jornada de trabalho; agora não podemos ser interrompidos — respondem.

O trabalho cessa ao pôr-do-sol. A noite cai sobre os canteiros de obras. É uma noite estrelada.

— Eis o projeto — dizem. (CALVINO, 1990a, p.117)

É um fato curioso que certos textos preservem a feição de projetos por fazer mesmo depois de entregues à leitura, portanto, “acabados” no sentido que mobilizei poucas páginas atrás. Como se estivéssemos à noite, interrompida a obra, imersos no silêncio expectante de Tecla. Ou, como se parássemos para retomar o fôlego durante um longo passeio a pé, e notássemos diante de nós um daqueles imensos sítios da construção civil.

Por trás dos andaimes e das telas, interpretando as formas sugeridas pela fachada e pelas fundações, tentamos antecipar sua imagem final. Sequer desconfiamos que a obra foi embargada.

Com um acúmulo de esqueletos de concreto sob os olhos e, nos ouvidos, o silêncio incômodo das obras paradas, retornamos ao texto de Marília Garcia.

Distinto da primeira seção do *Parque das ruínas* — cujo caráter composto dependia da conjunção entre imagens visuais e palavras —, a condição híbrida se assenta, agora, no poema que se propõe como um ensaio. Em meio à teorização de um (o poema) e de outro (o ensaio), ou melhor, em meio à especulação algo genérica do que seria possível *na escrita*, aquelas duas esferas começam a beirar à indistinção. O ensaio encontra os versos. É claro que nenhum texto se torna poema apenas pela cesura e pelo corte. Mas, no caso do *Parque*, se adotarmos esse entendimento mais simples ou mais tradicional do que é a versificação, a prática do verso vai compor desde o início do “poema no tubo de ensaio” e, de modo geral, no livro como um todo, a sugestão de um dispositivo poético. O poema, por sua vez, assume uma postura investigadora e sai em busca de qual seria a dicção mais apropriada para ele. A investigação e a procura de algo são características compartilhadas, virtualmente, por ambas as esferas. Mas, de maneira semelhante à relação entre verso e poema, se apresentam, aqui, primeiro ao lado do ensaio.⁴⁴

44 A disposição gráfica praticada por Marília Garcia — que tento reproduzir nas citações — é compreendida com muita facilidade por noções mais abrangentes de *versificação*. Ver “Poetas à beira de uma crise de versos”, de Marcos Siscar (2010, p.103-116), publicado originalmente na coletânea *Subjetividades em devir* (PEDROSA; ALVES, 2008). A respeito do *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard* de Mallarmé, Siscar defende (2010, p.110, grifos do autor) que “os brancos visuais são entendidos como *modo* da versificação, uma possibilidade específica de modulação da versificação, e não como um *além* da versificação”. Como não poderia deixar de ser, também é bem-vindo à questão o influente *Projective Verse*, manifesto de Charles Olson (s.d.) publicado num panfleto em 1950. Reeditado em *Collected Prose* (OLSON, 1997), o texto conta com uma tradução brasileira, feita por Eric Mitchell Sabinson e Renato Marques de Oliveira (OLSON, 2007). Já que o *Parque das ruínas* está muito afinado numa ideia de história, num debate sobre a inserção cultural dos produtos artísticos, e numa reflexão sobre a presença da própria poeta (que age no mundo e sobre o mundo), a segunda parte das propostas de Olson não faz tanto sentido aqui: nesse ponto o *Projective Verse* pende para uma ideia metafísica do “objetismo” poético, que quer se livrar “da interferência lírica do indivíduo enquanto ego”, afastar as “formas artificiais que estão fora dele”, e tornar seu “trabalho” dotado de uma “seriedade suficiente para fazer a coisa que ele produz tentar tomar um lugar junto às coisas da natureza”. Contudo, as ideias propriamente *formais* da primeira parte do manifesto continuam pertinentes: “se um poeta contemporâneo deixa um espaço tão longo quanto a frase anterior, ele quer que aquele espaço seja mantido, na respiração, pela mesma extensão de tempo. Se ele deixa suspensa uma palavra ou sílaba no fim duma linha [...] ele mira no tempo que o olho leva—aquele fiapo de tempo suspenso—até pegar a próxima linha” (OLSON, s.d., s.p., tradução minha). Seguem, na ordem que citei, os trechos do original. Da segunda parte do manifesto: “Objetism is the getting ride of the lyrical interference of the individual as ego [...]. If he sprawl, he shall find little to sing but himself, and shall sing, nature has such paradoxical ways, by way of artificial forms outside himself. [...] For a man’s problem [...] is to give his work his seriousness, a seriousness sufficient to cause the thing he makes to try to take its place alongside the things of nature.” E da primeira parte: “If a contemporary poet leaves a space as long as the phrase before it, he means that space to be held, by the breath, an equal length of time. If he suspends a word or syllable at the end of a line [...] he means that time to pass that it takes the eye—that hair of time suspended—to pick up the next line.”

o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa de falar* — como aqui eu tento falar — e ao mesmo tempo como uma *tentativa de testar o mundo* sendo os dois gestos indissolúveis [...]

tal capacidade de se testar do ensaio que poderia ser usada para uma definição do que é o ensaio acaba apontando para um dado de “indefinição”: ele testa o mundo e ao mesmo tempo testa a si mesmo mas sabemos que as regras para esses testes não estão dadas de antemão e a cada vez o ensaio deve inventar ferramentas

(GARCIA, 2018b, p.64-65, grifos da autora)

O olhar repousa num fragmento: a “capacidade de *se* testar do ensaio” (grifo meu). Seria uma dobra feita pelo texto sobre suas próprias expectativas, perspectivas e maneiras de se realizar? Ou um sinal de que o risco é adotado como dimensão constitutiva da escrita, já que, ao deixar recair o acento muito mais nos *meios* que nos fins, esse teste de si opta por não prefigurar um resultado, se mantendo aberto ao imprevisível?

Que seja uma coisa e a outra: e indissociáveis. A textura e a espessura da linguagem ganham importância; as palavras são impulsionadas para além duma função de suporte à transmissão de informações. Os modos de construção do pensamento — suas idas e vindas, suas reformulações e correções, sua procura por rigor lexical — começam a exceder. Extrapolam a transparência que deveria levar adiante conteúdos definidos previamente e finalizados de antemão. A segunda opção, a que se torna indesejada agora, é o que talvez preferisse aquele orientador acidental do jovem Umberto Eco, páginas atrás.

Nesse caso, o experimento e o tubo de ensaio, sob o signo do risco e da dobra sobre si próprios, confrontam o cotidiano normatizado por planejamentos e execuções previsíveis, por decisões tomadas sempre noutra parte. Elevam, melhor dizer, e com máximo rigor, o ser hipotético da hipótese. Além do mais, a ocasião inesperada do encontro, do texto assumido como a ocasião de um encontro com algo que ainda não se sabe, atua lá onde não chegam a imposição da sensibilidade amortecida, da mera decodificação e da reprodução replicadora. Quando se vê obrigado a decidir se coincide com o canteiro de obras, ou com o inventário das ruínas, esse texto exige que o registro de uma pesquisa se dissocie das imagens da terra arrasada e que eleja a construção enquanto modelo. Talvez prefira mesmo a construção permanente, se afeiçoando tanto à prática dos habitantes de Tecla, que assume um débito conotativo com a cidade em obras.

É de se imaginar que a resultante desse teste de si próprio — de quais sejam os limites e as vias praticáveis desse próprio — não possa deixar de colocar em prova também o *eu que escreve*. Dar por realizado esse texto recalcitrante é a cristalização ou a corporificação daquilo que somente *padece* quem o escreve.

“Padecer” é um verbo inusitado. Em seu contínuo etimológico retrocedido ao latim *pātēre*, vai desde o sentido gramatical de “ser paciente”, até uma considerável sinopse da paixão e do sofrimento: acolhe os sentidos de “aguentar”, “suportar”, “resistir”, “sofrer”, “tolerar”, “ser acometido ou afligido por”, “se submeter a”.

Esse *eu* será perturbado, acometido, submetido, inclusive de modos que podem, por vezes, fugir da sua compreensão. A exemplo da apropriação imprevista de novas palavras, ressonâncias, articulações, dúvidas, que provocam novos problemas em matéria de vocabulário cotidiano e de capacidade de ler as situações diárias. Um *eu* disposto, em suma, a se deixar *desviar* por aquilo que escreve. No ato de ensaiar uma “leitura do mundo” — e, depois, sua escrita — a projeção do eu é convocada enquanto “experiência pessoal no/texto” (GARCIA, 2018b, p.73), atualizando a percepção sensível e os recursos disponíveis para a formulação de seu estar no mundo. Convoca-se, ou se faz presente e em jogo, aquilo que, instados por tal concepção da escrita, cada um de nós considera dizer quando se refere, sem maior esmero conceitual, à *realidade*.

A partir daí, a passagem constante entre o mundo e o texto será catalisada pela passagem entre o texto e o eu. E de tal modo que a busca do sentido na experiência pessoal e a escrita enquanto um dos seus espaços favoritos passem a abarcar uma nova sugestão: simplesmente, a de que “talvez nesse sentido exista uma indistinção no ensaio/entre o teórico e o literário” (GARCIA, 2018b, p.73).

Sendo esse sentido o de uma sobreposição mútua entre o eu e a escrita que se escreve, encontramos outras *variações* para o *motivo* do tubo de ensaio. Através dele, Marília Garcia nos observa misturados a seu reflexo, à medida que a poeta opera diversos procedimentos de amálgama entre duas esferas da linguagem que, se supõe, circulam independentes uma da outra: o teórico e, fora das suas margens e do seu domínio, o literário.

Para listar apenas três dessas variações, recorro passagens muito próximas no texto, como “contar um percurso (e percorrer ao contá-lo)” (GARCIA, 2018b, p.74), “narrar a partir da experiência” (p.75), “partir de uma experiência pessoal/e testar o mundo” (p.76). São todos versos munidos de certa tonalidade incitativa. Se apoiam no infinitivo verbal; demandam e

esperam pela conjugação mais adequada ao agente. Ou, se preferirmos, ao paciente da experiência em questão.

Experiência: já passa da hora de associar a palavra a um campo de sentido mais preciso. Retrocedo a uma formulação de Jorge Larrosa — tão pouco formulaica —, a um pequeno método — que aparenta ser pouco metódico — para nos habilitar à experiência. Um episódio, melhor dizer, que se deixa ler como um breve *manual do experienciar*.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2019, p.25)

A esse “sujeito da experiência”, conforme Larrosa, chamo vez e outra pelo nome de *corpo da experiência*. Isso não significa que ele se reduza a um entendimento material dos seres humanos. Isso quer antecipar, na verdade, que algum relevo é dado também às suas reações sensíveis em contato com o mundo — sensoriais, epidérmicas, vibracionais, pulsionais, nervosas, elétricas — e não apenas a um interior ou a uma intelectualidade pura que a palavra “sujeito” poderia sugerir às alergias lexicais de alguns.

A disposição espacial desse alguém em contato com o mundo se traduz por uma tripla dimensão: *território de passagem, ponto de chegada e espaço onde têm lugar os acontecimentos*. Tripla dimensão ou cruzamento de três dimensões: tudo que lhe chega passa e se faz notar, em sua passagem, como algo que passa.

Alguém que se marca pela passividade de quem se doou às circunstâncias, uma passividade “feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção” (LARROSA, 2019, p.26). Esse alguém é dotado de uma “receptividade primeira”, de uma “disponibilidade fundamental”, de uma “abertura essencial” (p.26). O que de mais relevante lhe advém se dá na vulnerabilidade, no risco e no perigo, suscitados pela exposição receptiva ao desconhecido, noutras palavras, suscitado pela curiosidade.

Vejam os quadros etimológicos organizados por Larrosa (2019, p.25-27), onde imprimo pequenos acréscimos. Transitamos pelas etimologias latinas e germânicas da palavra *experiência* em busca de suas emanações mais significativas. Seguindo-as, deparamos as ideias de “passagem” e “travessia”, na raiz indo-europeia *per*; e de “viagem”, no alemão *fahren*, que significa “ir”, “dirigir-se a”, “deslocar-se a”, formando *Erfahrung*: “experiência”. Partindo do prefixo formativo *ex*, no latim, obtemos “estranho” e “estrangeiro” (*extranĕus*), além de “exílio” (*exilium* ou *exsilium*). A partir do radical *periri*, também latino, encontramos a palavra *periculum*: “perigo”. De *fara*, no alto-alemão, novamente formando *Erfahrung*, derivamos *Gefahr*, outra vez “perigo”, e *gefährden*, “pôr em perigo”. No rastro latino, por fim, ao dispensar a decomposição do verbo *experiri*, voltam várias das ideias que já convoquei mais atrás: “ensaiar”, “tentar”, “experimentar”, “provar”, “submeter à prova”... Por que não imaginar construções onde esse verbo *experiri* se traduz no sentido de “pôr-se à prova”? A criatividade linguística não nos deixa recusá-las de todo: *experiri te ipsum*?

Alguém que percorre a indeterminação do espaço ao se deixar percorrer — enquanto espaço — pelo que lhe é indeterminado. Ao se debater contra o que escapa dos seus limites físicos e das suas capacidades de compreensão, esse alguém alcança um vislumbre de si próprio como ser individuado que é a cada instante de tempo. Um vislumbre do que lhe condiciona como soma jamais repetível de contingências que só ele, esse *corpo de experiência*, viveu ou pensou. É algo possível de entrever naqueles momentos quando, com o maior impacto, algum *acontecimento limite* tomba sobre nós. Nos instantes de *risco*, ao abandonar o solo conhecido, os caminhos repisados, os refúgios cognitivos, as certezas imaginárias e toda ficção consoladora, esse alguém que experiencia existe num intervalo de tempo que solicita aquilo que é completamente diferente de si. Esse alguém se abre à transformação, a sua própria, regida pelas circunstâncias e pelo imprevisto. Um resumo: exposição, receptividade, abertura, travessia, risco e perigo são os estados e as coordenadas que mais interessam a este *itinerário da experiência*.

O abalo deixado atrás de si pela experiência atua sobre quem recebe e acolhe essa experiência, sobre quem padece seus efeitos e nela se dilui, para então vê-la escapar. Esse abalo, deve facultar o acesso a uma dimensão do saber com prerrogativas e com alcance ligeiramente distintos daqueles do conhecimento objetivo.

Mas — seria enganador ignorar — essa dimensão é igualmente passível, em suas piores configurações, de se ver dobrada ao gosto de limitações predispostas de acordo com a

conveniência da vez. E igualmente capaz, enquanto alega o contrário, de escamotear as contingências locais e os efeitos de montagem retórica debaixo da “experiência” transformada num rótulo inquestionável. É aí que a experiência encontra a “vivência” e exige que a biografia de um se torne a verdade de todos. O que em nada se adéqua à diversidade dos indivíduos e das experiências que fazem do mundo, independente das razões, boas ou não, que se queira afirmar em contrário.

De volta ao sujeito e ao corpo da experiência. Nele, nesse corpo que, tanto quanto penso possuí-lo e dominá-lo, também me possui e me domina, uma vez na dimensão experiencial, observo, sem escapar a seus limites físicos, tudo que nele reage aos afetos vindos de fora.

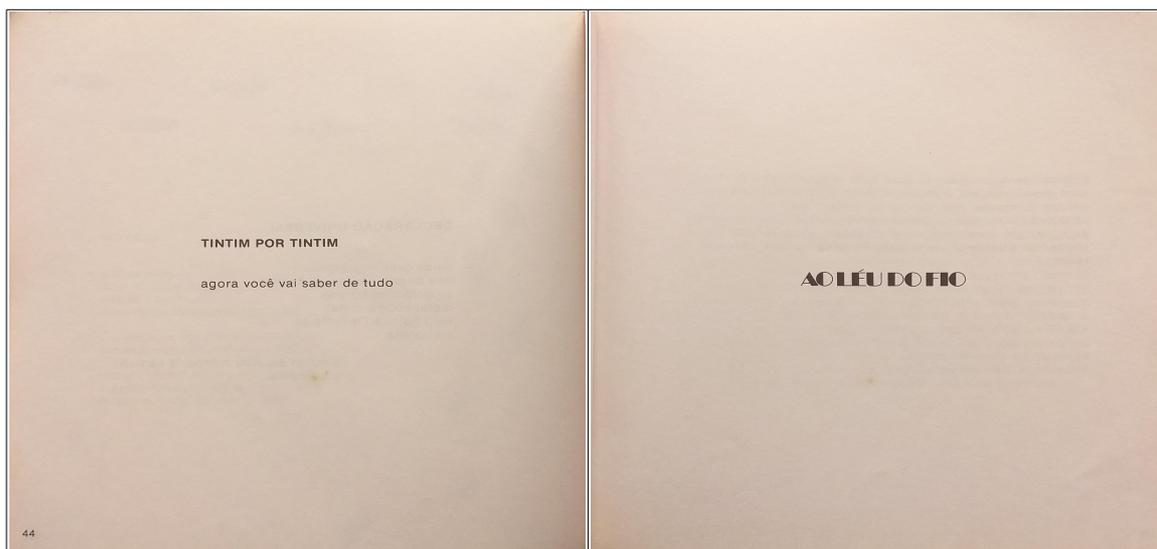
Vêm de um lugar que permanece desconhecido e impossível de recuperar — um arranjo transitório ou aleatório de elementos —, ou mesmo de um lugar sem lugar algum no mundo material, a exemplo dos mundos imaginados pela ficção literária. O exemplo, claro, não deve ser entendido como negação do que existe de material nos suportes textuais ou nas relações estabelecidas, pela linguagem, entre os mundos ficcionais e o mundo material. Trata-se, na verdade, dum contato ou atrito que se desenvolve noutra gradiente: o imaginário que se ancora num corpo físico e se projeta a partir dele. Ambas as ações são distintas, é óbvio, do atrito considerado como um fenômeno físico entre superfícies.

Toda essa carga de conhecimento que extrapola durante a experiência paira diante ou ao fundo de meus olhos. Ali, para e segue adiante. Lá e cá em alternância, cá em mim e lá fora, padeço da destituição momentânea de meu lugar no mundo, do lugar que percebo como meu, como diferenciado dos demais, como próprio. Reconheço certa *liga*, certa indistinção entre o eu e o mundo, ao qual o eu mistura não exatamente sua corporeidade ou sua extensão física, mas suas capacidades de perceber e de imaginar. Participo na fragilidade, orgânica e mundana; assumo as consequências e as chances de um salto para fora.

Algumas linhas de Ruy Proença, ao passo que facultam essa experiência de quase-expansão, são também um comentário e uma tentativa de traduzi-la.

“Ao léu do fio”, a seção final de seu livro *Pequenos séculos*, é antecipada por uma página par onde lemos “Tintim por tintim”. É um poema em verso único: “agora você vai saber de tudo” (PROENÇA, 1985, p.44). Epígrafe à próxima seção?

Figura 24. *Pequenos séculos*: uma divisória.



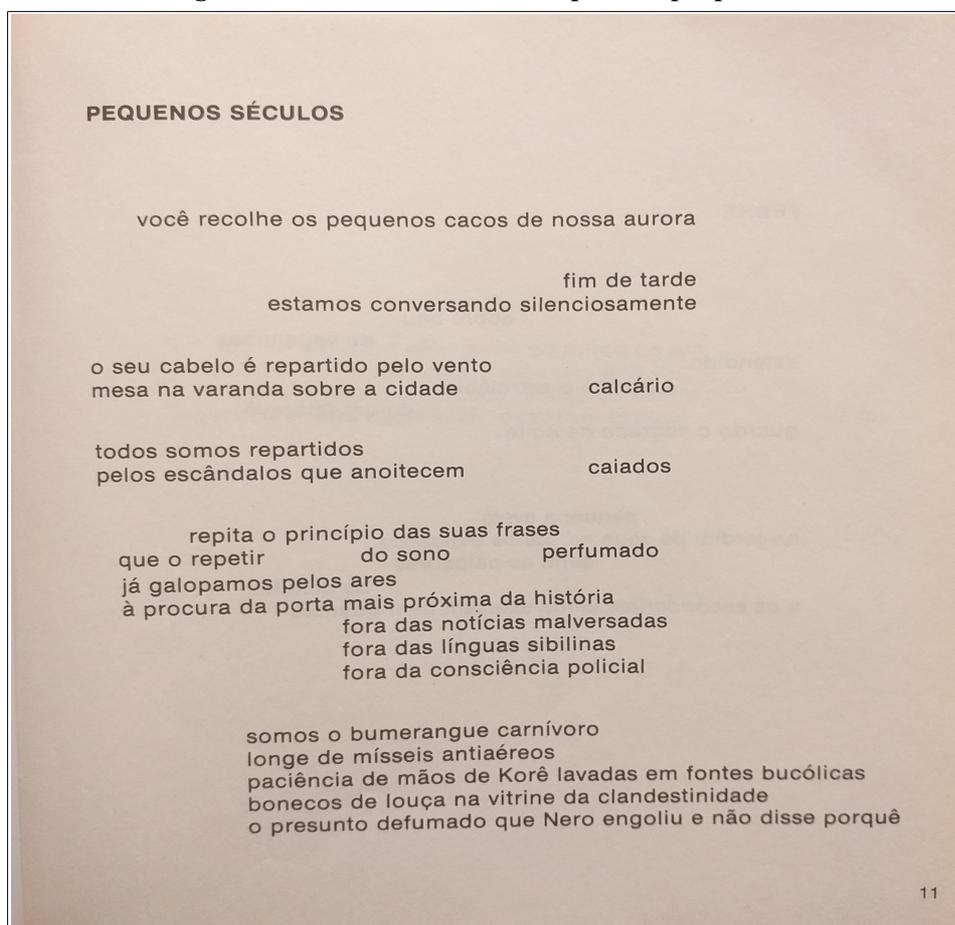
Fonte: PROENÇA, 1985, p.44-45.

Talvez não passe de mero acidente. É factível, porém, enxergá-lo de tal maneira, já que a leitura atravessa, exatamente ali, o limiar entre uma porção e outra do livro. Além do mais, a cooperação entre o advérbio (“agora”) e o tempo futuro (“vai saber”), com um verbo auxiliar não raro inclinado à promessa (“ir”), chega a solicitar que enxerguemos, nesse ponto, algo próximo à antecipação de uma epígrafe.

Para todos os efeitos, e ao contrário dos poemas anteriores, a segunda porção do livro se desdobra mesmo “tintim por tintim”. Vejamos por que.

Em *Pequenos séculos*, líamos, até ali, poemas associados de imediato a uma ideia do verso como uma linha interrompida de propósito. Organizados, calculados, entramados, requisitavam a leitura que diferencia variadas possibilidades de relação lógica e sintática entre os segmentos do texto. A visão de todo se construía a partir da projeção horizontal das relações, do desdobramento temporalizado de versos e estrofes, cujos espaços intermediários, em branco, de pausa, solicitavam o preenchimento, semântico, sintático e metatextual.

Figura 25. “Uma linha interrompida de propósito”.



Fonte: PROENÇA, 1985, p.11.

Os poemas da segunda seção, por sua vez, seguem ao capricho de um fio de linguagem puxado ao carretel: são manchas gráficas semelhantes a caixas de texto, uma por página, com parágrafos únicos em alinhamento justificado. Ao léu do fio, vertiginosamente, as imagens se acumulam por metonímia, num procedimento diferente do cálculo seccional da seção anterior. O acúmulo vertical, a sedimentação tintim por tintim, o empilhamento: metáforas válidas tanto para a composição quanto para o processamento que o leitor fará.

Há, claro, certa continuidade dos elementos dentro da moldura de cada poema: uma previsão de cena narrativa. Mesmo entre um par e outro de páginas há a sugestão (muito sutil...) de uma sequência, levantada pela falta de título nos textos.

Mas os poemas se separam com nitidez na diagramação. A insinuação de que uma semântica global estaria parcelada em partes menores, ou de que haveria uma hierarquia

temporal entre essas partes, não vai muito além do estímulo imaginativo. A totalidade de uma cena ou de um raciocínio fechado se recupera em poucos dos poemas. A totalidade duma narração não se recupera jamais do conjunto. Outros retratos, e melhores, se impõem à situação: o minucioso inventário de bens, a estratificação das rochas sedimentares, a composição surrealista em parataxe...

Estrela. Estrelas. É imediato olhá-las e ter a noção exata da solidão. No entanto brilhando. Assim fica mais fácil entender as pessoas. As pessoas envolvidas com as estrelas, as pessoas envolvidas com as serpentes de twist da clarineta de Olívio. Biotônico Fontoura. Minha namorada deitada em meu colo, chorando lágrimas muito salgadas que minha língua lambe lambe até secarem. Biotônico Fontoura. Minha namorada fica belíssima com rosto trágico. Eu fico atento como um cão de caça. Perscruto o céu à procura das estrelas suicidas. Vasculho o céu tentando achar onde uma raiz está sem sua árvore. Em que mesa do céu sentam-se Quintana e a alma de Ismael Nery para tomar um trago. Pergunto-me essas coisas incandescentes e fecho-me no silêncio como uma concha bivalve. Todos os sonhos ficaram trancados aqui dentro. Pergunto-me cousas loucas, insanas, doidivanas, utópicas. *Mergulho no céu todo, imenso, escuro, infinito. E já não distingo se estou fora, se em mim. E se em mim, serei cego para além de meus olhos? Serei outro que o que gostariam que fosse? Singrados por pequenas embarcações, esconderei mares na escuridão do firmamento?* Olívio ataca agora de saxofone. Aqui estão as outras portas do universo: o sopro, o odor, a cintura, a melodia, os dedos, o humor. A Mãe Fatal matou-se no ano de 1977. Ode aos tônicos, aos fortificantes! Minha namorada gostou quando disse que ela era uma estrela. Nós dois no alpendre, ela em meu colo, já sem chorar. Achou bonito. Não pensou na solidão vencida pela força e coragem. Talvez tenha pensado em Marilyn Monroe. Sopra Olívio, Olívio, Olívio. (PROENÇA, 1985, p.50, grifos meus)

Alguma ingenuidade no tom do poema garante a interpretação facilitada? Exemplo: após a visão do “infinito” aberta pelas estrelas e pelo céu, o poeta elenca seus tônicos e fortificantes prediletos para triunfar sobre a solidão que o acossa em medida exata.

Talvez... Estão ali a música (“clarineta” e “saxofone” de Olívio), os corpos dançantes (“twist”), o amor (“namorada”), as letras de Quintana, o surrealismo de Nery, a beleza de Marilyn transformada em símbolo. Até mesmo o Biotônico Fontoura, que dá certa comicidade amarga ao quadro. Afinal, quanto pode um tônico alimentar contra a angústia de ordem existencial? É ele quem sintetiza o caráter suplementar das soluções buscadas: aqui, sua dosagem é posterior, digamos, alopática; o Biotônico é insuficiente para se medir com os fatores “etiológicos” que causaram a enfermidade.

Mas, à parte as primeiras impressões, o que interessa de fato é destacar a passagem grifada, quase no meio do poema. “Mergulho no céu todo, imenso, escuro, infinito. E já não distingo se estou fora, se em mim. E se em mim, serei cego para além de meus olhos? Serei

outro que o que gostariam que fosse?” As “outras portas do universo” estão ali, nominalmente, em extensão considerável: “o sopro, o odor, a cintura, a melodia, os dedos, o humor”. Porém, somente se anunciam depois da dispersão do eu no todo, num abandono da percepção parcelar, já saturada pela enumeração cumulativa: trata-se, agora, do todo imenso.

Fechar-se “no silêncio como uma concha bivalve” é também interrogar “cousas loucas, insanas, doidivas, utópicas”. Por acaso, é também esconder “mares na escuridão do firmamento”. É mergulhar em dois vetores, em duas massas de estado fluido e densidade em dilação. Mas não falo da água ou do céu noturno, que não se enquadram perfeitamente a essa descrição. Falo da *totalidade em expansão do eu*, por sinal, impossível de mensurar, que desconfia continuar a *totalidade intratável do mundo*, pois se subsume, como parte, a ela. E, colocado em crise, o eu interroga seu lugar na sinédoque.

Quando se aproxima da indistinção entre o eu e o mundo, o poema de Ruy Pires Cabral decide parar no registro interrogativo. Não é nada que o diminua. Mas não permite, de toda forma, perpetuar a indistinção para além da chance, da conjectura, da promessa, da dúvida. *E se? Serei? Esconderei mares?...*

É lícito procurar uma experiência mais afirmativa. Recordo, então, alguns versos de Leonardo Fróes, publicados originalmente em *Chinês com Sono* (2005).

O OBSERVADOR OBSERVADO

Quando eu me largo, porque achei
no animal que observo atentamente
um objeto mais interessante de estudo
do que eu e minhas mazelas ou
imoderadas alegrias;

e largando de lado, no processo,
todo e qualquer vestígio de quem sou,
lembranças, compromissos ou datas
ou dores que ainda ficam doendo;

quando, hirto, parado, concentrado,
para não assustá-lo, com o animal me confundo,
já sem saber a qual dos dois
pertence a consciência de mim —

— qualquer coisa maior se estabelece
nesta ausência de distinção entre nós:
a glória, a beleza, o alívio,
coesão impessoal da matéria, a eternidade.

(FRÓES, 2015, p.20)

Nesses versos não menos que exemplares, o poema instaura a promiscuidade momentânea entre sujeito e objeto. (A confusão, melhor dizer, para ficarmos com o léxico do poeta.) Coloca vetores opostos num paradigma comum; estamos *literalmente* diante de um poema paradigmático.

No entanto, para ocorrer, essa reconfiguração da relação gramatical num eixo único necessita da sugestão de um instantâneo imensurável: uma explosão temporal fora mesmo da gramaticalidade. Apenas assim deixa de valer a distinção entre os dois polos da ação “observar”. Por si só, a *observação* é um índice da apreensão segmental que fazemos dessa extensão de mundo apresentada a nós, integralmente e indivisa. Aqui, a *observação* vê sua polaridade se dissolver em três etapas. Primeiro, o poeta “se larga” ao “achar” um objeto de estudo melhor que si próprio: o poema enquanto *exercício investigativo*. Depois, no “processo” — o poema enquanto *duração no tempo* —, larga os vestígios de quem é. Por fim, o poeta se concentra — o poema como *adensamento* — até se confundir com o animal que observa. Aí, somente aí, estará estabelecida a “coesão impessoal da matéria”: num ponto onde tudo se larga e todos os dados se lançam.

Essa unidade harmônica, monádica, não vem apenas reafirmar a paridade dos seres perante a ordem orgânica e mineral da vida, capaz de adiar a segmentação ao se impor como uma esfera que a tudo abarca. Vem, além disso, anunciar a dimensão onde se pode acessar sua experiência: a eternidade, o tempo a-histórico fora da ordenação humana. A matéria épica (“a glória”) e a matéria sublime (“a beleza”) estão em equivalência, e se igualam, logo em seguida, à ausência de gravidade, algo que de nenhum outro modo caberia a elas: o divertimento, a leveza, “o alívio”. Por isso o espaço entre os travessões no final da terceira estrofe e no início da seguinte. É um vazio não dimensionado, onde se acomoda aquilo que não se mensura da experiência, aquilo que sequer chega a ser dito. Por isso a sugestão sutil do verbo a-largar (“me [a]largo”; “[a]largando de lado”), que fica no limiar de ser dita, mas que, mesmo assim, satura ainda mais o eu para preparar sua dissolução junto ao outro, equilibrando e equiparando as disparidades.

Enquanto Ruy Proença dispensava o título — líamos um texto, lembremos, “ao léu do fio” —, é esse o recurso que Leonardo Fróes convoca para pontuar ainda melhor a questão. “O observador observado” se intitulam o poema, o poeta.

Garantido o vislumbre do vórtice entre os dois travessões, a abertura por onde escapa a consciência de si, o enquadramento do poema se fecha pelo tempo diferido: existe a

experiência e existe seu relato. Se fecha pela estância, sim, na perda: mas incompleta, nunca perpétua. Se fecha pela fraturação que só pode ser momentânea e passageira. O poeta deve retornar e se descobrir “observado”. O participio, a meio termo entre o adjetivo e a vigência da ação, retoma a ordem temporal e determina outra vez os polos da relação lógica.

Acabamos de passar por duas configurações que inscrevem um corpo de experiência no texto. Primeiro Ruy Proença, que deixava interrogada sua expansão, barrando, pela insistência na dúvida, o acesso total à dissolução de si. Depois, Leonardo Fróes: ao acessá-la, apenas arrebetava o fio das palavras para logo em seguida reatá-lo, emoldurar a eternidade e, por fim, nomeá-la. O poeta pontua a experiência como pontua o poema; impede que a eternidade corra solta.

Uma terceira e última perspectiva irá além de tematizar esse deságue de si no mundo ou de projetá-lo, até certo ponto, sobre os recursos textuais mobilizados.

Recordemos as ausências positivas (ou presenças por negatividade) no poema de Leonardo Fróes: o vazio entre os travessões e o verbo “a-largar”. Diferente deles, a trama textual agora vai se encarregar de infundir o texto no mundo a todo momento, num movimento vazante de deixar a descoberto a sua própria abertura. Como a orla marítima, assim que a maré baixa, ostenta a areia nua, mas compacta e úmida. Ou como a toalha molhada e translúcida. Deixa ver o relevo e as cicatrizes da madeira que cobre, mas acrescenta à mesa algo de seu próprio tecido: tonalidade e textura.

Trata-se de *Amar Um Cão*, assinado por Maria Gabriela Llansol em 1990, que é também o ano de sua primeira publicação. Nesse texto, uma sequência de passagens híbridas — cenas, digamos, mais ao gosto da autora —, vão se sucedendo logo que alcançam, cada uma, o repouso e a interrupção. Firmam o esboço duma *atmosfera etérea* em torno da intimidade de duas personagens: a dona e o cão Jade.

Para falar desse texto volátil, vaporoso, texturizado por traços parcelares e borrados, não existe redundância que se mostre gratuita. É fácil recuperar nele uma dimensão referencial. A vida em comum do cão e da dona está ao lado dum funcionamento representativo do conjunto, capaz de denotar com clareza o nascimento, o adoecimento e a morte do cão. Apesar disso, é de outra maneira, tão menos denotativa, que se apresentam as

etapas a percorrer na leitura. A aventura de uma ponta a outra do fio, isto é, o convite a destrinçar o enredo, não deixa de manifestar alguma insistência em escapar rapidamente, e a cada passo, à coerção do sentido fechado.

Há recursos que são à primeira vista afluentes do poema: a disposição versificada de alguns segmentos; uma carga maior de indefinição lexical e, em consequência, o adensamento polissêmico; o grafo que concentra o olhar sobre os aspectos plásticos e sonoros da escrita, mas nem por isso abandona a solicitação e a explosão do espectro semântico dos signos; a semantização e a ritmação do vazio da página, seja pelos espaços em branco que irrompem no interior das linhas, a interrompê-las, seja pela demarcação sublinhada de lacunas a preencher...

Alternados a esses recursos, sem nenhuma mediação explícita, ou seja, deslizando imediatamente entre registros ou códigos algo dissonantes, surgem: o segmento narrativo; o diálogo disparado por travessões; o discurso direto do cão Jade, isolado graficamente entre aspas; a descrição espacial; a especulação filosófica; a palavra religiosa, pedagógica, científica, enciclopédica; e o inventário, enfim, que irrompe consideráveis vezes no texto. Um desses inventários destaca em seu início o performativo que designa a ação. Ritualiza, executa, itera o gesto humano de dar nomes à vida para se apossar dela.

Nomeio-lhe

a tília, a erva-cidreira, a lucialima, o pessegueiro de jardim, o loureiro, sementeira das plantas aromáticas da Provença, o linho, a salsa, os coentros, a arruda, meio da terra formada por bancos de pedras circulares _____ o alecrim, a sálvia, as chagas, o rosmaninho.

Leio alto para as plantas, avisando-as de que, segundo Hippon, as sementes subtis produzem fêmeas e que, das mais espessas, nascem os machos; há sementes fechadas e abertas. (LLANSOL, 2008, p.17, grifos da autora)

Haveria, em resumo, dois planos a desenrolar se levarmos em conta a *eterização* no texto de Llansol. Primeiro, a escrita se exercita numa densidade leve, se volatiliza, mistura os registros até quase a indiferenciação. Comporta-se como se fosse álcool: esparzido numa superfície, evapora rapidamente; perfaz o trânsito ágil do líquido sobre o sólido ao gasoso disperso pelo ar. Chamarei esse plano de comitativo: abarca a armadura e o acompanhamento entre partes; está no âmbito, se preferirmos, duma sintaxe parcelar.⁴⁵

45 O caso comitativo é um caso gramatical ou uma declinação que exprime a noção de companhia. No grego antigo, se fundiu com o caso dativo, e no latim, com o ablativo. Em português, é expresso por um sintagma preposicional: “veio *com* Marília”, “saiu *com* Rui” (que não deve ser confundido à ideia de instrumento: “escavou *com* uma retroescavadeira”). Os pronomes oblíquos “comigo”, “contigo”, “consigo”, “conosco” (“conosco”, em Portugal) e “convosco” preservam essa declinação.

A esse plano se junta ou se sobrepõe um outro, mas em separação meramente expositiva: o texto, é sempre bom dizer, se apresenta a nós de um fôlego só. Mais próximo duma semântica global, duma somatória que dá a imagem melhor acabada de *Amar Um Cão*, está certa concepção de base, uma concepção muito particular a respeito da linguagem e da significação. Trata-se do nosso segundo plano textual. A ele, o texto se oferta como pedra de toque no trabalho de organizar o mundo.

Nesse texto, a linguagem serve à apreensão dum universo ele próprio dirigido à indiferenciação. O cão continua a vida vegetal; o pensamento canino encontra os signos humanos para, então, esparramar seus desígnios sobre o espaço mineral; os olhos (sentido físico, conhecimento antepredicativo dos fenômenos) são instrumentos de leitura e ascendentes da organização verbal da vida. Há rivalidade e luta entre o humano e o animal não-humano, mas entre eles medeia a fragilidade do olhar, a ternura do pedido: alguma linhagem e alguma linguagem compartilhadas.

Se o ar não tivesse uma densidade leve, teria quebrado Jade. Jade, que acabara de nascer sobre as bagas purpúreas dos medronhos, e o ruído dos ramos partidos, já pensava. Um pensamento de leite subia nos sítios pedregosos, fora do local da casa, e da cerca com cerros e penhascos. Ele trazia nos olhos um instrumento azul para medir o diâmetro do sol, e dos astros; lia-se neles uma linguagem que só mais tarde, muito mais tarde, encontraria equivalente na boca:

«o meu Pai não existe fora da descrição do Sol; caminho através da murta, do aderno, da aroeira, e avistei esta serra em que a memória vê primeiro *o porto de nascer*; mal nasci, situei-me, em vida interior, em face do mar; ergo para a minha dona os meus olhos frágeis, opondo-me a uma adversária que, de certeza, me ama: faço-lhe pedidos

luta comigo;
dá-me a sensação de ter saído vencido, mas com rebeldia.» (LLANSOL, 2008, p.8-9, grifos da autora)

No texto de Llansol, a volatilidade textual, que chamei de *eterização*, vai ganhar o alcance duma cosmovisão quando se encontrar com todas propriedades que o nome lhe abre. (Mas ao convocar o peso da nomeação, não reproduzo um dos gestos responsáveis por calçar o sentido no texto que comento? Não furto as estratégias do texto para voltá-las contra ele? Ou apenas decido que continuarei o texto e que é isso que suas entrelinhas demandam? A ver...) A frequência e a facilidade em se decompor e se recompor diante de nossos olhos não resumem a metáfora do *éter*. A palavra está sobrecarregada de um sentido cósmico de herança aristotélica: volta-se à natureza hipotética do quinto elemento, a quintessência na filosofia

medieval (*quinta essentia*). Substância que se acreditava preencher o espaço circundando a esfera terrestre, tão rarefeita, tão sutil, tão desprovida de qualidades físicas (nem quente nem fria, nem seca nem úmida...) que chegou a ser considerada pela ciência do século XIX como permeante a todo o espaço, responsável por comunicar energia entre os corpos e prover à luz um meio de viajar pelo vácuo.

Que essa ideia não seja usual à física contemporânea — o vácuo, acusam os experimentos mais recentes, é onde as ondas eletromagnéticas se propagam sem necessidade de um meio suplementar — não interessa tanto para a interpretação. A presciência de um plano comum, multipermeante, penetrante a tudo, a constância duma dimensão sem hierarquia que equivale os seres vis-à-vis da sua convivência no mundo é inevitavelmente reiterada em *Amar Um Cão*. E se a inadequação científica representar um obstáculo, até mesmo os usos mais vulgares da palavra *éter* poderiam retraçar o alargamento semântico: essa forma de “conviver” irá desde o “viver junto”, “a face de”, “alimentar-se e celebrar em conjunto”, até o viver e nutrir-se dum mundo coevo. O *éter* é a abóbada celeste, da Antiguidade ao Medievo, símbolo da esfera que abarca a vida. Com um peso menor, é também a sutileza total de um vinho, reiterando a impressão de algo indiferenciado. De resto, em linguagem não-especializada, a *quintessência* tendeu ao sentido de um atributo perfeito, extremamente apurado, a forma mais elevada, pura e imaterial de algo. O auge, o requinte, a principalidade, a sutileza máxima: a Perfeição. Ela, convém ressaltar, se esquivava da matéria e da dureza do mundo: só conhece manifestações ideais.

Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar, *um ser sendo* forja a sua identidade. Vejo distintamente um segmento ruivo — a trela do meu cão. Numa das extremidades, estou eu; na outra, está o ruivo Jade. É-me dito, finalmente: — Ou tu me vences a mim; ou eu te venço a ti. — Através do Sol que há nessa palavra, faço uma aliança com o Sol, e a sua grandeza luminosa, só separada deste cão por uma divisão natural. (LLANSOL, 2008, p.13, grifos da autora)

Se recordamos a experiência da fusão consagrada por Leonardo Fróes, a singularidade de *Amar Um Cão* se agudece: apesar de uma sugestão semelhante ficar à beira de ser dita a cada página do texto (a fusão, no caso, entre a dona e o cão), não lemos mais um relato da dissolução e da comunhão, acessadas porém momentâneas. Lemos, em vez disso, uma filosofia do plano comum, uma espécie de fenomenologia pontual, localmente atuante: uma doutrina da antecendência metafísica dos seres, que faz do texto literário o espaço de uma desierarquização do mundo.

Olhando através de lentes calibradas dessa maneira, a integração não irrompe como experiência desestabilizadora, como instante de arroubo, como arrebatamento ou perda de si. Pelo contrário: sua atuação em tempo integral dispensa o salto. Mas, outra vez, é inevitável reconhecer o que há de contingente no desejo de suturar as categorias e, coisa entre as coisas, mergulhar no vigor orgânico e indiferenciado, na matéria que se reintegra a cada momento. A dona, enfrentando os olhos de Jade, não recusa “uma divisão natural”. O que é possível estabelecer — trazer à vida, fundar, criar — pode até se inclinar à confusão, à promiscuidade, à mistura; mantém, no entanto, os atributos duma “relação”.

Amar Um Cão não dispensa o intervalo para a “fusão” acontecer. O texto ainda se refere a algo que é temporizado. E solicita, além do mais, ao menos dois pontos distintos: então, e somente então, esses pontos podem se engajar numa afecção mútua. A relação proposta, noutras palavras, não é nenhuma fusão absoluta e duradoura, nem mesmo um vislumbre da eternidade. Primeiro é preciso gerar e conhecer a dimensão que torna possível sua vigência, para depois adentrá-la, transitar por ela, e sair.

 Não lhe digo que é impossível estabelecer uma relação entre nós dois porque
eu não sou cão; e ele diz que me tem confundido com o arvoredo, a mim,
no intervalo do afecto entre os perigos do *poço* e os prazeres do *jogo*.

 Quer aprender a ler sobre um texto que eu perei a arder por ele; afirma que o
sopro de vida é leitura, mas eu digo-lhe que só à tarde principiarei a escrever,
com esse desígnio, sobre a viagem que acaba de nos conduzir aqui:

(LLANSOL, 2008, p.14, grifos da autora)

Figura 26. A escritora e o cão Jade (Jodoigne, maio de 1980).



Fonte: LLANSOL, 2011b, p.143.⁴⁶

46 Créditos da foto: Associação Espaço Llansol.

Solicitado a continuar o texto de Llansol, Augusto Joaquim, um dos ilustradores de *Amar Um Cão*, intui que “*ler Jade e ler texto seriam equivalentes*”, por que “*ler é ler o Aberto*” (JOAQUIM, 2008, p.83, grifos do autor).

Figura 27. Augusto Joaquim: “Este texto tornou a minha vida improvável”.



Fonte: JOAQUIM; LLANSOL, 2008, s.p..⁴⁷

47 A citação de Augusto Joaquim, no título, é lembrada por João Barrento (2008, p.91). No desenho, vemos: “medronheiro” (sobre o pequeno arbusto); “ao longe, ouvem-se vozes humanas de criança” (sobre os contornos recortados no meio da página); “de onde caiu jade?” (pairando no espaço, mais próximo ao cão).

Falar em “solicitação” e “continuidade” vai alguns passos além adiante de tratar a atividade do ilustrador como um simples apêndice visual do texto. Augusto Joaquim, com efeito, chegou a integrar uma associação destinada a interpretar a obra de Maria Gabriela Llansol e a ampliar sua duração, realizando novamente as diretrizes composicionais da autora (ver BARRENTO, 2008).⁴⁸ O texto pede para ser continuado em novos textos: *função programática do canteiro de obras*.

Desponta, finalmente, outra ideia de *texto*. O *texto* enquanto conjunção duma prática e duma postura ética e existencial específicas, aplicadas num programa de leitura e escrita do mundo. Sua duração: o intervalo entre a primeira e a última linha, escritas ou lidas. Sua cosmovisão: a saída duma relação entre vetores para entrarmos na confusão permanente, o que significa ir desde a comunicação entre os seres até a sua correspondência em valor, estabelecendo-a por meio da substituição de critérios.

O Aberto afirmado por Augusto Joaquim, buscado na poética de Rainer Maria Rilke, é como a quintessência, um valor absoluto que iguala os demais entre si. É tão exterior quanto interior à relação: descaracteriza a relação como tal, apaga as diferenças. Mas sua existência somente é garantida pela duração do texto que se escreve. Ou que se lê: a leitura, também, como ato criador, como *reescrita* — “o sopro de vida é leitura”, dizia o cão Jade agora há pouco.

Daí a necessidade de fazer o texto prosseguir para acolher seus efeitos. De torná-lo presente com a máxima atualidade, num caso limite da “obra” colocada sob o viés da atualização ou da realização. Vale a pena recorrer às palavras de Paul Zumthor como contraexemplo, para ajudar o raciocínio a encontrar uma clareza maior.

É no nível da *obra* que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais); um acompanhamento de formas lúdicas de comportamento, desprovidas de conteúdo predeterminado... Concebida a propósito da performance, a ideia de *obra* se aplica, em um grau menor (mas de maneira não metafórica!), à leitura do texto poético. Essa leitura comporta, em suma, um esforço para se eximir [das] limitações semânticas próprias à ação de ler. (ZUMTHOR, 2007, p.75-76, grifos do autor)

48 Entre outubro de 2002 e julho de 2003 o grupo se debruçou sobre *Amar Um Cão*, ocasião em que Augusto Joaquim propôs seus desenhos. A Associação Espaço Llansol, hoje sediada em Lisboa, nasce desse tipo de atividades.

A obra enquanto conjunção do eu-leitor, num tempo presente, com o texto que lê e com as contingências ambientes onde e quando desenvolve sua leitura. Se for assim, o esforço de Augusto Joaquim e de seus companheiros de ofício está no grau máximo dessa *obra*. Porque nesse esforço, o eu-leitor se converte *de fato* em eu-escritor: não apenas repõe o texto que lê à existência, fazendo de si próprio um meio condutor e realizador. Vai além: amplia sua prevalência como textualidade, como possibilidade de continuar a escrever. E faz vigorar essa chance: expande a leitura individual até alcançar a proposição de novos textos, de novas leituras a outros leitores. E assim — é o que parece ditar o desejo — sucessivamente.

Se o ponto de partida e o ponto final de *Amar Um Cão* equivalessem às interrogações de Ruy Proença e aos travessões de Leonardo Fróes — e aos últimos de modo ainda mais explícito, porque também em número dobrado —, todo esse intervalo operaria sob a lógica da experiência que, mais acima, nomeei como “eterização”. É assim que a vertigem combinatória, em que o texto lança seus códigos supostamente apartados, se torna uma instância especial: uma instância da homologia formal e intencional entre a doutrina que prepara a escrita, a cosmovisão que a projeta, e a conversão num texto que a cristaliza.

A leitura, a parte que nos cabe por ora, percorre o intervalo. E pressente, a cada passo, a queda na indiferenciação: os “perigos do *poço*”, um outro nome, decerto, para o acidente da percepção psicótica. Mas continua o “*jogo*”, num flerte com a eternidade que habita todos os interstícios, pois já é incapaz de passar sem esse tipo de prazeres.

Habitando aqui, a este corpo, tenho a visão fugidia do que ele não abarca, do que jamais lhe pertence e do que nunca fará parte dele. Saltando brevemente lá, rumo ao exterior, ao fora, ao outro, vejo o alcance do meu corpo se topografar em seu caráter de limitação incontornável. Já bastante conhecidos por mim, deparo meus limites diante dos olhos alheios, quando sei que jamais serei quem me olha, ou diante do espelho, quando pressinto que aquele reflexo jamais coincide espacialmente comigo, apesar da semelhança, agradável ou não. Limites muito sabidos, também, por aqueles outros olhos, humanos ou não humanos, quando nossa comunhão ou coabitação corporal se revela o mais inatingível dos mundos.

“O reconhecimento da nossa finitude está implicado no nosso fazer sentido” (LOPES, 2019, p.11). Se torno a “finitude” um atributo que delimita o alcance corporal — sem deixar

de reiterar o sentido de limiar temporal que está no texto de origem (“Literatura e circunstância”) —, amplifico a intuição que tomo emprestada de Silvina Rodrigues Lopes. Me aproximo ainda mais de uma dimensão do saber que nos interessa bastante. É algo que constitui a experiência em geral: a que fazemos do mundo à nossa volta. Também é algo que influi, com certeza, naquela experiência que é própria da escrita, quase como uma de suas características mais particulares: o conhecimento dos possíveis do corpo.

O corpo de linguagem ou o corpo simbólico: produtor, proponente, receptor, repositório e local de passagem da palavra, da imagem, do sentido. À sua ilimitação e à sua locupletação se ajusta sua contrapartida (e vice-versa): a materialidade coerciva do corpo físico, nossa sujeição biológica ao funcionamento das vísceras, dos contratos epidérmicos, musculares, tissulares e venosos travados com o mundo.⁴⁹

A imensidão da vida e daquilo que, nela, ainda é desconhecido para nós se projeta nessa massa confusa de exteriores e interiores, superfícies e cavidades, ocos e preenchimentos (água, sangue, linfa, suco gástrico, muco, pus, secreções e excreções), películas, cartilagens, musculaturas, untuosidades... Uma dimensão visível e tangível, ainda que, para vê-la e tocá-la, se deva, muitas vezes, violentar a integridade corporal. Ela guarda, atrás e dentro de si, todo um infinito microscópico, toda uma profundidade abismal: da carne à célula, da célula ao átomo, do átomo às partículas subatômicas.

O corpo físico está pressuposto em qualquer relação com o texto: comparticipa, pesa, obstrui a passagem absoluta entre texto e leitor, que só pode se sustentar hipoteticamente, no ideal de uma plenitude comunicativa que opera por transferência total.

Corolário: não há leitor humano incorpóreo. Os prazeres do jogo, desse jogo que é jogo do texto, tocarão em algo — é inevitável! — que escapa a toda intencionalidade autoral, a toda estratégia textual, a todo capricho gerado por acidentes próprios ao discurso, a toda predisposição, preparo e anseio conscienciosos da parte de quem lê, a toda coerção cultural contemporânea à leitura, a toda exigência ideológica imposta pelas forças políticas do presente. “O prazer do texto, aquele momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias — por que meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 1973, p.30,

49 Para duas abordagens distintas da ilimitação do corpo físico no espaço simbólico, ver a ontologia da experiência literária de Alexandre Nodari (2019) e a ontologia fenomenológica dos corpos de Jean-Luc Nancy (2015). Do último, ver particularmente o ensaio “Corpos estranhos estrangeiros” (p.41-54). Para uma caracterização dos enunciados ficcionais como “quase-corpos”, outro aspecto relevante para a discussão, ver Jacques Rancière (2009), em especial o 4º capítulo (p.52-62).

tradução minha).⁵⁰ Qualquer aspecto de verdade que atua nesse saber da experiência não se deixa formular senão como *verdade de si*. Local, mutável e negociável, somente, com o mundo que nos escapa e, no passo seguinte, nos reenquadra à moldura.

São curto-circuitos de cuja ocorrência podemos apenas tentar convencer os demais, apelando à sua paciência conosco, leitores demasiado efusivos quando encontram qualquer pessoa disposta a ouvir sobre suas sensações fugidias. Curto-circuitos para os quais tentamos sempre, outra vez, formular os significados plausíveis e as razões de ser, mas dos quais não podemos extrair qualquer norma da experiência geral, qualquer verdade do mundo e das coisas, qualquer certeza que transcenda a nós mesmos e se mostre objetivamente replicável noutras partes. *Uma verdade meramente sensível...* E tão somente nessa pequenez repousa seu infinito, capaz de colocar o eu e o mundo, em obras, entre aspas.

50 “Le plaisir du texte, c’est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées — car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi.” Opto por traduzir do original as passagens d’*O prazer do texto*, apesar de o livro ser bastante difundido em tradução brasileira (BARTHES, 2015). Com isso, pretendo contornar as inúmeras incongruências que Leyla Perrone-Moisés identificou nessa tradução, elencadas numa recensão (por sinal, bastante espirituosa...) intitulada “O desprazer do texto” (2017). Evito, dentre outros problemas, a confusão em torno de *plaisir/jouissance*, “prazer/gozo”, par-chave no raciocínio de Roland Barthes, cuja interpretação incorreta na edição brasileira nos dá “prazer/fruição” (ver PERRONE-MOISÉS, 2007; 2012, p.73-74; 82).

2.5 A cena do método: uma perspectiva para a redação em crítica literária

É então que ensinar a arte de *resistir às palavras* se torna útil, a arte de não dizer senão o que se quer dizer, a arte de violentá-las e submetê-las. Em suma, fundar uma retórica, ou melhor, formar cada um na arte de fundar sua própria retórica, é uma obra de saúde pública.

Francis Ponge, “Retórica”.⁵¹

Parece haver uma sobreposição evidente entre o que chamei de *experiência de texto* e aquela escrita que comumente recebe o nome de ensaística.

É o que sugerem algumas das aproximações testadas no último capítulo, com carga metafórica declarada. Foi o caso da “eterização”: primeiro, a palavra foi pinçada no vocabulário de Maria Gabriela Llansol; depois, foi ela quem concentrou as tentativas de descrever a isonomia entre os diferentes planos de *Amar Um Cão*. Ainda lancei mão de outras estratégias, a exemplo do amálgama gradual entre o comentário e o material literário comentado, ou da aplicação dos “diagnósticos” (na falta de palavra melhor) ao próprio raciocínio que os enuncia, ou até mesmo de um brusco recorte de dúvidas que, entre parênteses, interrompia a enunciação. Todos esses recursos concedem que falemos numa *experiência da escrita* onde falei na *experiência de texto*.

Constatações feitas, e me valendo de algum benefício da dúvida — estratégia que, aliás, perfaz boa parte deste texto —, o que procuro nas próximas páginas não é demarcar nenhuma linha divisória entre abordagens que sejam realmente distintas: o ensaio posto de um lado, a experiência da escrita de outro. Ao contrário: o que pretendo é delinear um quadro de confluência. Nele, a experiência descrita como *experiência de texto* — e antes, como *experiência da escrita* — pode ampliar o terreno do seu jogo. Ela poderá se colocar entre os fundamentos de toda escrita que se queira e que se exercite ensaística. E que, para tanto, não se contente com a circularidade viciosa de escolher o próprio nome. Se trata de uma escrita onde não basta afixar a qualquer texto uma etiqueta de “ensaio”. É preciso levar a sério o

51 “C’est alors qu’enseigner l’art de *résister aux paroles* devient utile, l’art de ne dire que ce que l’on veut dire, l’art de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l’art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public.”

risco da experiência, que pode alcançar resultados notáveis, mas que também, ao longo do caminho, pode pôr tudo a perder.

Para não partirmos do vazio, a cena será a de uma intervenção pública. Para situá-la com maior precisão, digamos que ocorra num anfiteatro: às luzes apagadas sobre a plateia contrasta, de cima abaixo, um único holofote mirando o centro do palco. Ali, acabamos de afirmar diante de alguns desconhecidos (que sequer enxergamos), imersos no escuro de contornos menos precisos, o quanto nos persegue a impressão de que “escrever ensaisticamente é escrever experimentando” (GARCIA, 2018b, p.66).

A essa altura, movimentos inquietos — ao que parece, vêm das arquibancadas superiores — se interrompem. Uma pergunta é enfim articulada.

— Falta de método?

Vamos evitar a indisposição com ouvintes tão atenciosos. Não é lícito imputar a eles, e injustamente, a crença de que todo e qualquer experimento teórico possa funcionar segundo uma estrutura profunda de regras comuns, *em toda e qualquer área da atividade humana*, qualquer que seja o objeto colocado sob suas lentes, e quaisquer que sejam as obrigações que assume. O método desse ouvinte mais oficioso deveria pressupor, imagino, uma legislação preparatória (processualidade), retraçável, por que se manifesta detalhada na superfície textual (descritibilidade), transponível a um novo arranjo de circunstâncias análogas e controladas (replicabilidade), aguardando resultados sempre passíveis de refutação (falseabilidade). Mas nossos objetivos são muito mais modestos e nossos esforços atuais, decerto, insuficientes para assumir essa prática metódica.⁵²

Nos sentimos, então, compelidos a um gracejo. Convocando nossas melhores boas maneiras, decidimos que a saída é lançar mão de um mote. Esse tipo de concisão vocabular, por sinal muito valiosa, preserva entre seus atributos um *quê* de ambiguidade estratégica:

52 Aqui, me limito a recuperar sem muito rigor, apenas para os propósitos da passagem, algumas noções ainda muito populares a respeito do que caracterizaria o “método científico”. Como Susan Haack já sugeriu discretamente em mais de uma oportunidade (ver HAACK, 2003; 2012; 2013), o método científico tende a adquirir um caráter quase mítico quando se tenta teorizar quais seriam seus limites e seus elementos incontornáveis, em razão da dificuldade histórica de delimitá-lo de forma definitiva. Talvez seja o caso — me agrada, pelo menos, a ilusão de que venha sendo esse o meu caso — de seguirmos a lição que a mesma Susan Haack (2012, p.87-88) anota a partir das reflexões do físico Percy Bridgman: é provável que a questão mais relevante em matéria de método seja simplesmente “fazer o melhor com a sua mente, sem limitações” [“doing one’s damndest with one’s mind, no holds barred”] (BRIDGMAN, 1949, p.81, tradução minha).

oscila entre o tema que antecipa uma glosa, a síntese que condensa uma ideia em máxima, a epígrafe que dá razão de escrever um texto em sua sequência; ou, tão simplesmente, a vazão dada a certa malícia discreta.

— “O *método* é o caminho!”, respondemos.

A interjeição é a mesma que Leda Tenório da Motta (1997, p.9, grifo da autora) manobra na “Apresentação” de alguns ensaios de Francis Ponge; ali, vale para designar como o poeta se aproximava de seu ofício e do debate de seus *Métodos* (é esse, com efeito, o nome da coletânea apresentada pela autora).

O gracejo, contudo, não é gratuito de nenhuma das partes envolvidas. A palavra “método”, retrocedida sua etimologia ao grego antigo *méthodos* [μέθοδος, μεθόδου], incorpora uma forma do prefixo *meta-* [μετα-], relacionado, entre outros sentidos, a várias ideias topográficas. Recorro a elas: “em meio a”, “dentre”, “entre”, “por meio de”, “através de”, “em comum com”, “junto a”. O prefixo vem acoplado ao substantivo *hodós* [ὁδός, ὁδοῦ], comportando o sentido espacial de “caminho” ou “estrada”; o sentido actancial de “jornada”, “viagem” ou “expedição”; além do uso metafórico que aponta à “maneira” ou “modo” pelos quais se executa ou se realiza algo. Às margens do quadro etimológico, cercado-o desde já de novos ecos, os ensaios de Ponge ainda permitem falar em “deriva”, “descaminhos”, “desnorтеio” (MOTTA, 1997, p.9). É um vocabulário que, guardadas as devidas proporções, não caberia tão mal aqui.

Sob o pano de fundo da acusação pública — a falta de método —, proponho que nos voltemos daqui em diante a um outro conjunto de questões. Elas descendem, antes de mais nada, do que há de muito específico no discurso que espreita o horizonte deste texto: o discurso artístico e nossos modos de recebê-lo; em particular, a literatura e a leitura. Respondem, também, aos primeiros contatos que travei com o pensamento de Silvina Rodrigues Lopes, autora que, até o momento, não recebeu a devida atenção e foi mencionada somente em duas ocasiões bastante ligeiras.

Migramos para o terreno das afinidades bibliográficas e para os elementos de circunstância (*circunstancialidade*) que tendem a agravar seus impactos. Recordo ter tomado conhecimento da existência de Silvina Rodrigues Lopes por uma única razão: *A anomalia*

poética (2019), seu lançamento mais recente no Brasil, foi colocado em pré-venda promocional junto a outro livro, de outra autora, aquele sim o que me interessava. Nesse caso, não foi de todo ruim a sedução pelas artimanhas do mercado editorial.

Circunstâncias à parte, é preciso atribuir desde já um lugar para Silvina nas reflexões que vêm a seguir. Devo dizer: tanta cenografia para convocá-la não significa, em nada, torná-la proprietária das questões que ficaram mais agudas depois que conheci seu pensamento. Nem sequer se aproxima de considerá-la o centro duma reflexão sobre as dificuldades de se formular um saber a respeito dos objetos da arte e da literatura. Essas são questões, para todos os fins, *impróprias* a qualquer um que queira privatizá-las. De resto, são discutidas a par das fontes mais diversas, como atestam as leituras que escalei até aqui, além das que virão antes do último ponto final.

Ao longo das próximas páginas, a importância de Silvina se deixa sinalizar muito mais pelo impacto de alguns dos seus textos, tomando de assalto e desviando as direções e vieses em que vinha me movendo. A maior evidência disso, devedora indiscutível daquelas leituras, se encontra na ideia de *circunstancialidade*.⁵³

Disposto o palco, entra em cena o elenco das questões.

No evento da leitura, se sua experiência se situa numa suspensão imaginária do tempo e do cotidiano, o que significa dizer que transitamos pela distância, fonêmica e semântica, entre *ilimitar* e *delimitar* o corpo e a vida de um leitor?

Nesses casos, é realmente preciso apelar à ordem psicanalítica? É a paisagem que parece ter se imposto a Roland Barthes, logo que iniciou sua última década de trabalho querendo demarcar o quanto se afastava da prática estruturalista. A imposição é exemplar na terminologia d’*O prazer do texto*: o leitor “goza da consistência de seu *eu* (é seu prazer)”, índice do “hedonismo profundo de toda cultura”, mas “procura sua perda (é seu gozo)”, no evento privado da “destruição dessa cultura”... É mesmo inevitável que o leitor apareça como

53 Ver “A literatura como experiência”, “A forma exacta da dissipação” e “Na margem do desaparecimento”, três ensaios reunidos em *Literatura, defesa do atrito* (LOPES, 2012b). Noutro livro, ver “A arte, afirmação incomensurável” e “A anomalia poética”; esse último dá título à coletânea em que aparece (LOPES, 2019).

“um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso”? (BARTHES, 1973, p.26, tradução minha, grifo do autor)⁵⁴

Ou existe outra maneira, menos sobrecarregada pelo vocabulário técnico, de percorrermos o trânsito conceitual, analítico, descritivo entre os dois polos: tempo e contratempo da fuga artística?

E do ponto de vista do texto crítico, somos capazes de reguardar algo da experiência da arte quando abordamos sua distância e seu jogo de vai-vem, reiterado, reincidente, ritualizado em cada nova experiência estética? Somos capazes de recordar algo do que acontece *in loco, in praesentia, in actu*? E isso, mesmo sabendo dos requisitos planejadores que a atenção à neutralidade e à objetividade, atenção que às vezes se exige da crítica, costuma lançar sobre questões de sensibilidade artística? Em razão da natureza do seu objeto, seria preciso assumir para a crítica literária, mais uma vez, um trabalho de leitura e escrita que escapa do campo da ciência em todos os seus aspectos? (E nitidamente, sem jamais negá-la, já que, como dimensões exteriores uma à outra, as ciências e a crítica abordam o mundo de maneiras diferentes e para fins diferentes. Assim, estando as nuances acertadas e as portas abertas, a crítica literária poderá inclusive contar com o auxílio da prática científica, quando e se for necessário, sem se confundirem nem se sobreporem.)

Como estabelecer dados e proposições replicáveis a partir dessa matéria artística cuja recepção e cuja experiência se dão, em seu máximo grau — que, por sinal, coincide com seu ponto de partida —, de modo individuado e necessariamente subjetivo?

E como alcançar tudo isso, sem cair, por outro lado — o que seria legislar em causa própria — na armadilha de recusar a moldura de relações sociais, materiais, econômicas e institucionais que cercam o contato entre os indivíduos e os objetos da arte? Ou na armadilha de desprezar o acúmulo histórico — devemos reconhecer que um bocado desordenado — de critérios e normas estéticos, éticos, ideológicos e hermenêuticos? Ou de ignorar as coerções biológicas e existenciais que presidem nossos atritos com a arte? Chega a ser factível dissociar o sujeito leitor da história, ou a queda na indiferenciação não pode encontrar mais que um dos tempos ou um dos termos de sua atividade?

54 No trecho: “Or c’est un sujet anachronique, celui qui tient les deux textes dans son champ et dans sa main les rênes du plaisir et de la jouissance, car il participe en même temps et contradictoirement à l’hédonisme profond de toute culture (qui entre en lui paisiblement sous le couvert d’un art de vivre dont font partie les livres anciens) et à la destruction de cette culture: il jouit de la consistance de son *moi* (c’est son plaisir) et recherche sa perte (c’est sa jouissance). C’est un sujet deux fois clivé, deux fois pervers.”

Toda vez que tento «analisar» um texto que me deu prazer, não é minha «subjetividade» que reencontro, é meu «indivíduo», o dado que torna meu corpo separado de outros corpos e lhe apropria seu sofrimento ou seu prazer: é meu corpo de gozo o que reencontro. E esse corpo de gozo é também *meu sujeito histórico*; pois é ao termo duma combinatória muito refinada de elementos biográficos, históricos, sociológicos, nevróticos (educação, classe social, configuração infantil, etc.) que ajusto o jogo contraditório do prazer (cultural) e do gozo (incultural), e que me escrevo como um sujeito na verdade mal situado, vindo tarde demais ou cedo demais (esse *demais* não designa nem um remorso nem uma falta nem um revés, mas apenas convida a *um lugar nulo*): sujeito anacrônico, à deriva. (BARTHES, 1973, p.98-99, tradução minha, grifos do autor)⁵⁵

Dilema posicionado, assim como as esquivas e as respostas insuficientes, há uma proposta muito simples a perseguir. Talvez valesse a pena *experienciar a crítica* dum modo mais aproximado à experiência do artístico: como uma suspensão momentânea do tempo e do espaço cotidianos, e também da identidade integral do espectador, leitor, ou receptor, seguida de um retorno subsequente a cada um desses limites. Então, limite e ilimitação passariam a coexistir, acusando justamente sua definição recíproca. Um porque o outro, um pelo outro, um à luz e às sombras do outro.

Para dispor de um nome conciso, costumo chamar de *gesto da crítica* essa abordagem que primeiro mede as dimensões de um texto, depois, toma uma distância pequena, e então, começa a dar continuidade àquele texto: transforma sua leitura, uma grafia interior, em novos textos públicos. Outros nomes para a atividade, óbvio, são possíveis e são bem-vindos, desde que sua natureza seja preservada. É preciso apoiar esse gesto sobre uma necessidade muito particular: é preciso que o texto produzido por ele dê alguma resposta para a *circunstância desestabilizante do encontro*. Afinal, são essa *circunstância* e esse *encontro* que permitem caracterizar a recepção artística como um engajamento intencional, diferenciado das demais atividades cotidianas.

Feito isso, nosso impulso se volta às maneiras de salvaguardar para as palavras a sua superfície de relação e a sua ocasião de dar lugar a uma experiência, ou seja, algum caráter de inconclusão, tal como se apresentam no texto literário. Ao mesmo tempo, fazemos um convite

55 “Chaque fois que j’essaye d’« analyser » un texte qui m’a donné du plaisir, ce n’est pas ma « subjectivité » que je retrouve, c’est mon « individu », la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir: c’est mon corps de jouissance que je retrouve. Et ce corps de jouissance est aussi *mon sujet historique*; car c’est au terme d’une combinatoire très fine d’éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques (éducation, classe sociale, configuration infantile, etc.) que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (inculturelle), et que je m’écris comme un sujet actuellement mal placé, venu trop tard ou trop tôt (ce *trop* ne désignant ni un regret ni une faute ni une malchance, mais seulement invitant à *une place nulle*): sujet anachronique, en dérive.”

para que seja visitado aquele primeiro texto, o texto literário, o verdadeiro centro da atividade. Assumir a palavra crítica como uma palavra capaz de outros efeitos além de um efeito de verdade é algo que vai nessa direção. A fuga assumida ao pensamento replicativo também.

Desviar da ordem replicativa. Passar ao largo duma caricatura que, em sua relação inevitável com a história, acabou se confundido com a autoridade automática que conferiu à terminologia, aos esquemas textuais, à citação. E se esqueceu, além do mais, de sua interação complexa e jamais definitiva com o objeto literário, com o sujeito que faz sua crítica, com o presente histórico, ou mesmo consigo própria, com seu próprio texto.

“Toda escrita é uma desautomatização, mas tem uma dimensão de repetição. E nessa relação entre o que se repete e o que escapa à repetição é que podemos falar de ‘experiência’” (LOPES, 2016, p.4). Se for levada em conta essa experiência, passam a existir distintos vazios que ora se preservam e ora se constroem no exercício da escrita. Vazios que assumem — e, de certo modo, reivindicam — a multiplicação dos “vazios textuais”, no sentido que Wolfgang Iser (1979, p.106) deu a eles: “a ocupação, pela projeção do leitor, de um ponto determinado do sistema textual”. O *vazio*, aplicando aí toda a figuração possível, se torna um “instrumento decisivo” (p.106, grifo meu). Mas não apenas para a escrita literária, como também para aquela escrita que vai receber da literatura seu alimento em matéria de reflexão.

O que se preserva vem de um novo arranjo dado aos vazios identificados nos textos anteriores, agora demarcados e reposicionados em forma de citação. Ou até mesmo ignorados por quem escreve: a memória silenciosa, sem que se perceba, *guia a mão escrevendo* (confrontar com BARTHES, 1992, p.39). E direciona as escolhas vocabulares, as nomenclaturas, as sequências sintáticas, os paradigmas de associação entre palavras.

O que se constrói vem de uma paleta ainda mais ampla de ações que dobram a palavra. Que estabelecem a polissemia como um convite, um convite quase impositivo, para a atuação *com* o texto. Um convite no vazio, feito a seus leitores, eventuais e futuros.

De modo que o risco do pensamento se veja convertido em permissão à rasura, à emenda dos pontos de partida disponíveis e reconhecidos como *tradição*. No limite, o risco se converte em gosto por tais procedimentos: à tradição, diria Silvina (2016, p.5), “pô-la e pôr-se à prova”. Diria também que a expressão e a impressão desse risco no exercício da crítica acarretam a experiência dum “abalo” na escrita. Ou, na leitura que prefiro, são a experiência da própria escrita transformada num abalo continuado.

Jorge Larrosa, numa das “Notas sobre a experiência e suas linguagens”, coloca o *ensaio* no seu rol pessoal de “linguagens da experiência”, lado a lado da narração literária e da crônica.

O que tentei fazer em meus escritos, bem ou mal, é dizer o que a experiência não é, como para limpar um pouco a palavra, mas, ao mesmo tempo, para deixá-la livre e solta, para deixá-la o mais vazia e o mais independente possível. E o mesmo ocorre com as linguagens da experiência, com a narração, com o ensaio, com a crônica, que é preciso reivindicar, mas que é preciso procurar ao mesmo tempo não normatizar e não trivializar e não fazer deles, tampouco, nem uma moda, nem um fetiche, nem um imperativo. (LARROSA, 2019, p.45)

Já passamos pela questão da redação narrativa do texto de pesquisa quando relembremos o jovem Umberto Eco. Agora, não é demais sublinhar que a crônica, também ela, semelhante ao ensaio, transita por esferas distintas da palavra. Ela impõe uma forma híbrida; induz ao erro as tentativas de fixá-la num ou noutro domínio: jornalístico, literário, filosófico, histórico, ensaístico, autobiográfico, ou apenas muita disposição para fazê-los interagir?

Se dermos sequência ao que Larrosa sugere, passamos a perseguir, para a *experiência de crítica*, alguma coisa de liberdade — que não deve ser, é claro, nenhum sinônimo da ausência de rigor — e alguma coisa de soltura — que, assim como a liberdade, não se descompromete nem se desliga do mundo.

E o quanto possível, evitamos converter o conceito em pedra de toque ou em objetivo último. Reconhecemos sua pertinência para outros campos do conhecimento, aqueles que excedem a atividade artística e literária. Mas aqui, a conceituação opera melhor, por preceito, como um recurso de figuração. Como um processo de simbolização que projeta o lugar disponível, no texto, para o Conceito (é a sua figura); ao mesmo tempo, o sentido conotativo (isto é, figurado) abre a caixa de ferramentas do conceito, onde estão a compilação, a conciliação e a definição; e a deixa aberta para tudo aquilo que a faz transbordar. Alguma sutileza de ir além desponta; mas alguma força de retração se faz marcar na página, na direção oposta, lá onde a aparência da conceituação recorda até onde seus esforços poderiam alcançar. E essa falsa conceituação retraça, provocada pelo seu desejo de mundo, o perímetro além do qual a escassez avulta: as regiões onde será incapaz de penetrar.

Outra advertência. Já que este texto, para além de qualquer desejo, ainda se destina à circulação acadêmica: é preciso estar alerta às etapas da normatização institucional e ao imperativo duma necessidade utilitária. São influências capazes de fazer com que a abertura de sentido se torne uma exigência, e a exigência, uma prática cotidiana, encerrando a experiência no círculo do hábito, do comportamento, do reiterável: tornando estável, enfim, um modo de escrever replicativo, cuja duplicata se facilita e, aliás, se encoraja.

O “experimental da experiência”, aquilo que, nela, primeiro experimenta para então experienciar, “é antes o movimento para fora de um eu como acumulação de dados”, a “disponibilidade para o que vem”, para “o passado imemorial”, para “o futuro como abertura”, para “a incerteza” (LOPES, 2016, p.5). Num movimento rumo ao pensar como um exercício de translação entre o eu e o mundo, não existe coerência nenhuma em abordar o ensaio como se ele fosse gênero ou uma forma dados de antemão. Afinal, o ensaio não é anterior às circunstâncias de seu próprio exercício. Se fosse, um pensamento que pensa estar em risco, na verdade, estaria apenas escondendo sua escrita de todo acomodada aos gêneros acadêmicos: transitiva, legível, comunicativa, carente de textura e de zonas internas por onde escapa o sentido.

Igualmente, seria indevido considerar que o ensaio é uma espécie de codificação da verdade do mundo na verdade do texto, a última, simulada pela autoridade das citações. As citações tendem a comparecer aos textos como se elas, por si só, conferissem validação automática aos argumentos em jogo. Mas não raro aparecem desconstruídas do assunto em debate, e muitas vezes em dissonância completa com a estrutura argumentativa onde foram buscadas: quando, por exemplo, tratando-se dos autores citados, as teses negadas por eles são tratadas como teses afirmadas, porque não se prestou atenção suficiente aos avanços e recuos da argumentação (ou porque se decidiu ignorá-los, sabe-se lá o motivo). Nesses casos, a citação poderá significar qualquer coisa que se queira, menos a interrogação, a interpretação e o comentário feitos ao pensamento alheio. Também não chegará perto de calibrar sua escuta para escavar esse mesmo pensamento, à procura de novas reentrâncias, de pontas soltas por unir, de emaranhados que convidam à intervenção. Essas sim seriam práticas que recorrem à citação em favor da desenvoltura. Em favor dum pensamento que deve tanto aos textos que cita quanto deles faz deslizar algo em suas minúcias.

Considerando a herança linguística e histórica que antecede nossa vinda ao mundo, não há outro modo de vivê-la que não citá-la, concordantes ou discordantes, mas citando-a

para dar lugar a nosso próprio presente e torná-lo inteligível. Porém, não é isso que afastamos ao escapar da simulação da autoridade das citações. Afastamos, pelo contrário, a prática de conferir uma reserva de autoridade plena à história das ideias ou à cultura escrita, como se as palavras citadas recolhessem, sem maior desconcerto — palavras, afinal, jamais se desconcertam sozinhas — um poder de fechamento de circuito. Fechado, a dúvida é barrada. E se pode acatar qualquer falácia, ou, no extremo, o absurdo, já que as afirmações feitas encontram amparo na fusão de uma autoridade inquestionável com uma distância intransponível, duas vezes afastada no tempo.

Primeiro afastamento: a citação se desenquadra do pensamento a que estava de início filiada; agora, portanto, está habilitada a não responder mais a ele. Segundo: a citação é posicionada num passado imaculado. Sua pureza pressupõe uma visão da história enquanto desenvolvimento linear, superação de etapas jamais disponíveis ao crivo da análise, ou superação teleológica, se preferirmos algum adjetivo dos mais carregados por aí. É uma visão pouco amigável com a releitura posterior — e portanto anacrônica —, com as pinças e com os pincéis do trabalho de campo arqueológico. O passado se converte em autoevidência de sua própria verdade: é verdade porque já passou. E o que essa prática demonstra de fôlego reiterável colabora para sua cristalização: o “pensar com” ruma ao “pensar para”. Se afasta até mesmo da aplicação de categorias e métodos buscados — com maior ou menor inocência — na organização das leituras do passado. Isso, à medida que passa a valer por si só uma metodologia de escrita incapaz de compreender que, ao falarmos dum texto como costura de citações, falamos dum imperativo que preside sua existência, não duma tarefa por cumprir.

Como contrapartida a cada uma das advertências anteriores, a experiência de escrita não deveria, texto a texto, reivindicando o usufruto de algo que lhe é muito próprio, “inventar a sua forma cuja lei faz parte de seu segredo indesvendável” (LOPES, 2016, p.5)? Não deveria solicitar a *receptividade* e a *atuação* da leitura, nada que tenha a ver com a viagem por cartografias que parecem inteiramente dadas? Não deveria fazer da citação uma instância legível de sua consciência histórica e de seu próprio presente? E no nível em que esse presente ou converge ao passado, ou dele diverge, assumindo o passado como um desafio, e não como uma mercearia de ideias pré-fabricadas sob demanda?

Caso afirmativo, nossos atenciosos ouvintes, aqueles, sedentos por invólucros muito bem protegidos, podem se retirar do auditório.

A designação de ensaio em que resvalamos está mais próxima de uma presentificação permanente do texto. Não um *texto escrito como ensaio*, mas *um texto que sempre se escreve ensaisticamente*, à maneira daqueles versos de Marília Garcia, lançados ao auditório páginas atrás. E isso a cada leitura, a cada vez que o texto solicita da parte de alguém plenamente disponível um *gesto de ler* que multiplique os vazios, as suspensões, as expansões do sentido.

Silvina chama essa escrita presentificada de *pensamento experimental*, “aquele que desloca consigo sua própria lei” (2012b, p.127). Aquele que se deixa seduzir pela vertigem da conexão imprevista, da contiguidade metonímica, da continuação suave, dos encaixes surpreendentes, dos acidentes de percurso. E também pelo desdobramento minucioso, que se aproxima da enumeração e incita à *logofilia*, arriscando, linha após linha, saltar para fora dos planejamentos de quem escreve o texto e é escrito por ele.⁵⁶

Pensamento borgeano, além do mais, a cada vez que recorre à citação que interrompe, continua e constitui seu passado e sua herança; quando se oferece para responder ao texto do outro, para restituir sua proximidade ao presente e para afastar seu esquecimento. E quando, ao recuperá-lo, desloca o que se pensou e escreveu, interpreta ativamente, encontra uma nova porosidade em matéria de conexões. Quando faz o texto, enfim, *progredir* e multiplica suas entrelinhas. Em sentido literal, *progredir* significa simplesmente “seguir adiante”. Como já é de se imaginar, em meio à imensa biblioteca assinada por Jorge Luis Borges, me refiro em especial a “Kafka e seus precursores”, nas *Outras inquisições* [1952]. “Fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1984, p.712, tradução minha, grifo do autor).⁵⁷

Em busca de outros precursores explícitos para essa ideia da permanência dos objetos artísticos na história, uma permanência que seja dialógica, não linear, recuamos um pouco mais no tempo. Chegamos a 1929. Num capítulo do formalismo russo voltado aos aspectos que diferenciam ou aproximam a construção novela e a construção do romance, Victor Chklóvski já sugeria — mas bem menos enfático que Borges — o quanto a relação entre o presente e o passado se confunde com uma via de mão dupla. Olhar a tradição com respeito se

56 Para a redação de todo este capítulo, devo bastante ao texto “Do ensaio como pensamento experimental” (LOPES, 2012b, p.121-130) e à entrevista “Ironia das teorias” (LOPES, 2016).

57 “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.”

ancora nas possibilidades conhecidas pelo presente. Aqui, a tradução do texto de Chklóvski para o português encontra alguma vantagem: o sentido primordial do verbo latino *respectāre* é “olhar para trás continuamente”.

Gostaria de observar, aliás, que me parece impossível assimilar a tradição literária aos empréstimos que um escritor toma de outro. Imagino que, para o escritor, *respeitar a tradição* seja depender de um conjunto de normas literárias, conjunto que, como a tradição das invenções, é formado pelas possibilidades técnicas do momento. (CHKLÓVSKI, 2013, p.213, grifos meus)

Ainda nesse breve recuo temporal, se avançamos desde o formalismo até alguém que, anos depois, criou em Chklóvski um de seus precursores, o quadro se fecha com certa harmonia. Chegamos à releitura que Hans Robert Jauss faz da questão da evolução literária, do trânsito das obras pelo tempo e da problemática que a *ratio* histórica representa para o conhecimento. O problema abrange, sem dúvida, os objetos da arte. O ciclo de relações que estabelecem entre diferentes épocas ilumina uma ideia peculiar: a historicidade dos objetos estéticos não está nem só no presente de sua produção, nem só no presente de sua recepção.

Na conferência de 1967, “O que é e com que fim se estuda história da literatura?”,⁵⁸ acontecimento que funda a estética da recepção alemã, Jauss dedica muitas linhas a pensar como a obra artística, a literária em particular, transita por épocas e carrega consigo um repertório de sentidos que o passado lhe atribuiu. Mas transporta, também, uma reserva a ser desbordada pelas novas condições de leitura que o presente conhece, capazes de reformular os sentidos anteriores, além de encontrar outros aspectos até então ignorados.

Exemplos de como uma nova forma literária pode reabrir o acesso a obras já esquecidas podem ser dados em profusão; encaixam-se aí os chamados “renascimentos” — “assim chamados” porque o significado do termo pode dar a impressão de um retorno por força própria, freqüentemente encobrindo o fato de que a tradição literária não é capaz de transmitir-se por si mesma e de que, portanto, um passado literário só logra retornar quando um nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas, seja porque o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida, luz esta que permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali. (JAUSS, 1994, p.44).

58 “Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?”. Cito a versão revista e ampliada pelo autor, “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, publicado no Brasil com o título *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

Sequenciamento cíclico ou relacional de historicidades mutuamente definitórias, em vez de lineamento pura e simplesmente otimizador. Agora, digamos isso em palavras mais simples e mais generosas. Toda relação com o passado escrito se manifesta embebida nalguma espécie de agradecimento respeitoso por quem preparou o terreno para o presente. Entretanto, não existe deferência exagerada. O agradecimento jamais vem desprovido do atrevimento de quem busca contornos esquivos nas letras alheias. Chamemos essa relação, de preferência, pelo nome de *ocasião de encontro*. Ela não é semelhante à rigidez comprobatória duma voz de autoridade, autorizadora na mesma proporção em que se mostra autoritária. Para essa *ocasião*, sua dignidade fica também por escrever, sua relevância, por ser refundada, seu alcance, mensurado outra vez, à medida que se coloca de novo, e aos olhos de novos tempos.

Para tanto, um pensamento que é *exercício*: que se exerce ativamente, que é prática e desejo de fruição. E que é também *acontecimento*: que acontece como um mero sucesso, evento ou fato, mas que também, às vezes, sobrevém de modo imprevisto e sob formas imprevistas.

Uma intuição de Larrosa é preciosa aqui: a impossibilidade de conceituar a experiência decorre justamente de ela vir como “o que acontece”, numa “lógica do acontecimento”, partindo de um “*logos* do acontecimento”, jamais equiparável àquilo “que é” e que parte duma “ontologia do ser” (2019, p.43, grifo do autor). A dimensão desse pensamento, situado no ato mesmo de pensar, será a de algo que se dá como experiência inicialmente a quem o persegue *na escrita, com a escrita, através* da escrita. (Os termos em itálico estão associados àqueles sentidos latentes na palavra “método”, no gracejo etimológico de páginas atrás.)

Depois, será a dimensão daquilo que, disponível como texto, faculta uma experiência, digamos, sempre diversa a quem o alcançar pela leitura. Pensamento cuja verdade seria se dedicar à incitação, à dúvida alargada, ao criar reintegrado. O modo como age sobre quem embarca em suas aventuras não pode ser dimensionado sem desaguar desde então numa tentativa de resposta. Sem dar lugar, desde já, a um novo impulso de pensamento: derivação da escrita, leitura à deriva.

Um *pensamento que se ensaia* (LOPES, 2012b, p.128), fazendo de sua proposta textual uma tentativa que, acabada, apresentada, desenvolvida, ainda está em desenvolvimento e, nalguma medida, deixada sempre por desenvolver.

Preserva, portanto, o desenho semântico que a palavra *ensaio* ganha nas artes do palco: montagem processual. Reencenações contínuas no presente que escapa dos atores, que procuram, tateiam, simulam e testam, *vivem o teste e vivem no teste*. Arriscam e fracassam, modificam, remodulam, refazem e repropõem, ainda outra vez, em busca da melhor dinâmica, da melhor cadência, do melhor timbre, do melhor gesto, da melhor entonação, do melhor olhar, do melhor trejeito. Processo de montagem convertido em experiência irrecuperável. Lei inaudita. Se desdobra diante dos sentidos da plateia como um todo constituído e misterioso, como um convite a manter viva a aptidão humana para significar.

2.6 A dilatação dos limites: produção, circulação e leituras da literatura enquanto instâncias em jogo

As palavras são o cemitério das coisas.

Mohsen Emadi, “El poema”.

O mestre escolhe o discípulo, mas o livro não escolhe seus leitores, que podem ser malvados ou estúpidos.

Jorge Luis Borges, “Do culto aos livros”.⁵⁹

Nos dois primeiros capítulos deste texto, tratei dos princípios formativos das pilhas de leituras: o princípio da *circunstancialidade* e o princípio do *trajeto*. Considerei como são tematizados por algumas narrativas literárias e como se aplicariam na retrospectiva de uma situação real, de fundo biográfico: o encontro acidental entre um leitor e um livro que desperta a sua curiosidade.

Em seguida, abri parênteses muito longos para aferir quais seriam as possibilidades de interpretação oferecidas por duas obras bastante atuais: o *Manual do condutor de máquinas sombrias*, de Rui Pires Cabral, e o *Parque das ruínas*, de Marília Garcia. Do contraste entre esses livros, na perspectiva tanto da temática quanto da composição, aqueles aspectos mais salientes para a formação das pilhas de leituras também mostraram ser fundamentos plausíveis para a escrita crítica e interpretativa.

Depois de devolver o *Manual* à estante, assumi a segunda seção do *Parque das ruínas* (“o poema no tubo de ensaio”) como um motivo condutor: os capítulos seguintes se voltaram à defesa de um texto em obras; abordaram o problema da definição do texto ensaístico ao lado de um pensamento que recorre ao ensaio para se materializar em algo escrito. O trajeto e a pressão das circunstâncias se identificaram, dessa vez, com o tempo presente da escrita e também com o seu contratempo: aquela dimensão que será projetada durante a leitura.

Então, sugeri que uma *verdade sensível* da leitura literária abriria o caminho a uma atividade crítica exterior à prática científica. O que em nada exclui a possibilidade dum estudo científico da literatura, mas apenas se coloca noutra plano, arca com compromissos diferentes

59 “El maestro elige al discípulo, pero el libro no elige a sus lectores, que pueden ser malvados o estúpidos.”

e reconhece um alcance muito mais modesto. A partir daí, surgiu uma ideia de que o “método” crítico poderia se aproximar da concentração no ser presente da escrita. Isto é, no caminho que vamos percorrendo ao escrever.

O caminho que percorremos ao *ler* será o assunto principal das próximas páginas.

Deve existir um exercício de escrita, algum pelo menos, capaz de dar vazão ao que há de mais característico naqueles textos que se dão ao risco e que reconhecem sua verdade tão somente na construção ininterrupta do sentido. Uma abordagem porosa das letras por parte de quem as inscreve no papel ou as projeta numa tela. Uma abordagem que abra espaço ao que é da ordem do recôndito, do escondido, do subconsciente, do inconsciente. Ou melhor, do desconhecido, que, para ser escavado, necessita de um “itinerário de conhecimento” (expressão que recupero numa entrevista com Maria Gabriela Llansol).⁶⁰

Encontrada essa abordagem, o ato de grafar ou de teclar as palavras registraria seus imprevistos e seus interstícios num esboço de “mundo possível”, que resta sempre inacabado. E esse mundo será inaugurado pela leitura, no tempo mais presente e no espaço espectral (virtual) em que ela se desenvolve: então, se abre ao conhecimento e à travessia que o leitor fará por dentro do seu panorama semântico.

Talvez seja adequado tratar essa abertura do conhecimento como uma questão de “tonalidade afectiva”, muito mais que de “disposição intelectual” (LLANSOL, 2011a, p.12). Rastro da palavra *afeto*: impulso do ânimo; sentimento, paixão; amizade, amor, simpatia. Também “aspiração a” e “esforço por”, que numa torção de sentido se convertem em aparência, simulação, presunção. Além disso, é aquilo que comove, impressiona ou toca, mas que pode igualmente afligir, agredir, lesar, prejudicar e causar desgosto.

Em todas essas modulações, o afeto está em consonância com aquilo que exerce influência, que impulsiona e que provoca ao movimento. Com tudo aquilo que não apenas chama, mas também obriga à resposta. Devemos considerar o *afeto do mundo* como um “pressuposto da construção do pensamento”, recordava Cássio Hissa (2013, p.20). Mesmo quando esse afeto se apoiar em algo que tende a se parecer com um “vazio”: quando se apoia

⁶⁰ É difícil atribuir essas palavras quer ao entrevistador António Guerreiro quer a Llansol (2011a, p.12). A entrevista não segue as convenções esperadas: se apresenta como um todo; não distingue nem os turnos, nem as tomadas de palavra, nem os limiares do que cada participante teria dito. Vale a mesma observação para as demais ocasiões em que remeto a essa entrevista.

sobre a evidência de um sentido esquivo e de seus segredos por interrogar. Mesmo aí, o pensamento ainda não parou de responder aos apelos que, antes, tinham lhe convocado a entrar em circulação.

Contraparte do exercício da escrita: a leitura que fazemos dos *textos no mundo* e do *texto do mundo*. Lembremos que, primeiro, o mundo é dado à nossa percepção como um todo finalizado. Sua segmentação e sua organização já correspondem a atividades posteriores do pensamento. Quando a leitura perturbar e propulsionar o pensamento até a inquirição e a agitação, até a seriação e o acúmulo de dúvidas, essa leitura pode atender pelo nome de *ato*, ou melhor, de *exercício*. O que não deixa de remeter também a uma certa dimensão da *prática*, no sentido de algo que testamos e treinamos visando aperfeiçoar sua execução.

Há, nesses casos, um afeto recíproco entre o corpo do leitor — físico, simbólico e linguístico — e o corpo do texto — virtual, inscrição material transformada em matriz de sentidos possíveis. *Ler em exercício* implica um “trabalho de leitura” (LLANSOL, 2011a, p.13) para além da decodificação linguística e da liberação semântica do que as palavras, supõem-se, guardariam, ou, num caso-limite, aprisionariam. Quem ler dessa maneira será convidado, arrisco dizer que até *ordenado*, a frequentar um lugar no dispositivo “de participação simbólica e imaginária” aberto pelo texto (p.30).

Se compreendermos “trabalho” como a atuação de alguém que, num espaço específico e num tempo específico, se ocupa ou em transformar algo no mundo, ou em transformar a si próprio, ou nas duas coisas, as alusões possíveis a partir da ideia de “trabalho de leitura” são múltiplas.

Primeiro, os estudos da estética da recepção. Despontam com a atenção que Hans Robert Jauss (1921-1997) resolveu dar ao trânsito histórico das interpretações dos textos, efetuadas, recuperadas e atualizadas numa sucessão de épocas. Aí, está implicada a ideia da fusão de horizontes interpretativo-temporais: quando acontece a recepção mais recente, os horizontes passados e o horizonte presente se fundem. Também aparece uma ideia da valoração das obras literárias de acordo com a distância que tomam em relação às normas e às expectativas estéticas vigentes.

Já Wolfgang Iser (1926-2007) se interessou pela produção do efeito estético no processo de leitura. Esse efeito resultaria da atuação do leitor que interage com os espaços vazios construídos e apresentados pelos textos. O leitor projeta algo (suas próprias ideias) nesses vazios. Antecipa o conteúdo posterior do texto. Depois, em face dos novos dados (e dos novos vazios) que o texto traz, revisa os palpites, as projeções e as previsões anteriores. Além disso, o leitor interage com a visão virtual de sua própria leitura, que vai se formando ao longo do processo.

Umberto Eco (1932-2016) apareceria com sua semiótica da recepção, estudando a tessitura textual que projeta e controla o comportamento interpretativo dos leitores. Em comparação com Iser, ainda mais ao lado dos artifícios de que o texto lança mão para “modelizar” (isto é, criar por sugestão) seu público preferido.

A história da recepção, proposta por Günther E. Grimm (1945-), investigaria as modalidades da recepção em vez da acumulação de interpretações através das épocas (interesse que o autor associa a Jauss). No caso de Grimm, o foco recai sobre a conjunção entre o *como*, o *porquê*, o *quê* e *quem* lê; sobre quais os textos que efetivamente circulam e qual o seu impacto social; sobre a influência do público e das instituições na difusão e na circulação de um texto em particular.

Hannelore Link⁶¹ buscaria equilibrar os aspectos sociológicos e estéticos, voltando o olhar sobre os influxos, as motivações e as induções que presidem a circulação literária. Noutras palavras: como as obras, os autores, o público e as instituições afetam uns aos outros, enquanto cada um deles, a seu modo, também afeta o conjunto?

Hans Ulrich Gumbrecht (1948-), por sua vez, daria atenção à formação social do sentido: a literatura seria uma instância apta a reconstituir, por amostragem, o conhecimento coletivo e seus vários níveis.

Karlheinz Stierle (1936-), por fim, removeria da recepção sua característica de relação pontual entre um leitor e um texto, ou seja, deixaria de lado a factualidade da experiência leitora junto a um texto específico. A questão se deslocaria para a moldura social que coordena a aproximação entre os mais variados leitores e textos ficcionais (não apenas literários), regulando modos de relação distintos daqueles aplicados para os textos que não são ficcionais.

61 Diferente da atenção dada aos demais autores, não encontrei dados biográficos conclusivos para Hannelore Link. Registro apenas que a primeira edição do seu livro *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme* [“A pesquisa da recepção: uma introdução aos métodos e problemas”] é de 1976.

Minha escolha, no entanto, será por dois autores mais recentes. Um retorno ao posfácio de Joana Matos Frias vai balizar alguns de seus argumentos, o que também significa manobrar para não perder de vista o *Parque das ruínas*. Junto a ela, Marcos Siscar entrará em cena: manobramos, assim, para não abandonar a busca pela palavra que tende a se manter em jogo a cada leitura. Na melhor das hipóteses, essa palavra equivalerá à palavra poética. Além disso, a ideia duma “democracia literária”, recuperada num ensaio de Siscar, será importante para as concepções de escrita e de leitura que venho testando: ajuda a colocá-las em relação com uma abordagem ainda mais específica da atividade crítica.

Essa manobra, além do mais, recompõe de maneira indireta a mesa-redonda que foi um dos pontos de partida para as reflexões que desenvolvi até aqui. Nesse caso, as escolhas teóricas deixam transparecer — sem tanta vergonha — um pouco do capricho que mora detrás delas.

Nas próximas páginas, chegaremos até a individualização do leitor no processo de leitura e interpretação. É importante aferir qual alcance tem a *verdade sensível* dos leitores reais, empíricos, em comparação com aquelas projeções ideias que um texto literário faz de seus leitores. Noutras palavras, as sensações fugidias do presente da leitura devem ser comparadas com a cartografia prévia e parcialmente controlada que todo texto oferece para a interação. Por outro lado, não se pode desconsiderar a interpretação e a recepção enquanto fatos sociais, mediados pelos sentidos e pelos padrões textuais que uma comunidade ou uma sociedade tem à sua disposição. Mesmo assim, vamos atrás daquilo que existe de intratável na relação entre leitor e texto: um contato particularizado, individualizado, em ato.

Joana (2018) e Siscar (2010) falam, respectivamente, de um “regime de leitura” e de “modos de leitura”. As terminações podem até aparentar alguma analogia. Tratariam duma série de exigências instituídas, diante de quem lê, pela ação conjunta de dois fatores: a organização de uma obra literária, e o ambiente em que é lida, ambiente ético, estético e político. A partir da integração dos elos tênues entre a obra e o ambiente, se espera que o leitor alcance uma leitura mais ou menos atinente ao que a obra pede: a disposição do texto, imutável e matricial, interagindo com as redes de sentido que, desde o mundo, lhe atravessam.

Porém, nada impede um olhar mais detido à estrutura em que cada uma das noções atua. Essa atenção servirá para examinarmos melhor a aparência inicial, a semelhança que a terminologia, ao que tudo indica, suscitou logo acima.

A questão do regime de leitura, da parte de Joana Matos Frias, me parece visivelmente deslocada para a proeminência do texto no processo. Caberia dizer que a ideia de *regime* leva adiante a operação de regulação, além da sua cristalização no regimento ou no regulamento? E a ideia de direção ou direcionamento, desdobrada num campo semântico que abarca também a administração, o comando, a condução, a gerência e o governo? Garantir a aproximação entre regime e sistema — a exemplo do “regime democrático” — contribui muito pouco para subtrairmos da palavra “regime” as suas alusões ao “governo” ou ao “direcionamento”...

Mas minha operação prefere acusar sua própria gratuidade. A postura de Joana se deixa aferir muito mais pelo arranjo de seu pensamento do que pela etimologia duma única palavra. Vejamos o que ocorre quando a autora fala do “regime de leitura” para comentar sobre a presença da imagem visual impressa no livro de Marília Garcia.

[P]arque das ruínas é o primeiro livro de Marília Garcia que integra reproduções de objectos visuais como parte dos poemas. Trata-se de uma escolha de grande coerência, se pensarmos que a imagem desempenha, desde o primeiro momento, um papel unificador na sua poética, com efeitos decisivos na interpretação da maior parte dos textos e dos vínculos intermediais que eles propõem. Na sequência dos livros anteriores, também aqui se solicitam verbalmente filmes e cineastas, quadros e pintores, com propósitos bem definidos e interpelantes [...], mas o lugar que a imagem fotográfica vem preencher (material e simbolicamente) altera por completo o rumo da obra e do seu *regime de leitura*. (FRIAS, 2018, p.92-93, grifos meus)

A partir daí, ela trata de dois percursos de sentido desenvolvidos no *Parque das ruínas*, em comparação com os livros anteriores da poeta. De um lado, a presença da fotografia como um rastro ou como um vestígio, que intensifica o carácter histórico das palavras colocadas na página, e isso, em razão do seu “princípio documental” (FRIAS, 2018, p.93). Do outro, o recurso à imagem visual como um método para calibrar o olhar que vê o cotidiano, melhor dizer, o olhar que é “responsável pela invenção do cotidiano” (p.93). Daí então, quem se engajar nessa leitura será solicitado de três maneiras específicas, moldadas de antemão pelo material que tem diante dos olhos.

A primeira solicitação diz respeito ao leque dos procedimentos de composição da poeta. Por causa do carácter híbrido do material apresentado, essa composição reclama, por si só, uma abordagem específica da leitura. A segunda, diz respeito à rede de textos onde o livro que lemos naquele momento está inscrito ou está se inscrevendo: a obra de Marília Garcia, em sentido amplo. A terceira solicitação, por fim, se volta à relação estabelecida com outros

textos sobre os quais o *Parque das ruínas* intervém, por meio da apropriação, do recorte e da reprodução de fragmentos em um novo contexto: trata-se do campo intertextual.

A recorrência duma ideia de imagem nos poemas assinados por Marília Garcia, e o aparecimento da imagem visual *de fato* no *Parque das ruínas* — isto é, o aparecimento de reproduções de fotografias, fotogramas, pinturas, ilustrações, cartas, cartões-postais — acabam por alterar os regimes de leitura, pois compõem um texto híbrido. Daí em diante, o olhar do leitor se vê obrigado a cindir-se entre palavra e imagem. E segue, nessa divisão, o rastro do tempo: ora a dizer algo, ora a se exhibir. Ora mediando e dando suporte à enunciação, ora ofertando a si próprio como documento, já que as imagens estão *realmente impressas* ao longo do texto.

Em suma, por mais que esse regime híbrido jamais dispense alguém para lê-lo — fica pressuposto que os textos não *geram* leitura alguma sem o engajamento de alguém que os lê —, a proeminência do texto é o que mais se destaca no processo. Claro, se analisado a partir da ideia de *regime de leitura*; pelo menos a partir da moldura proposta, cujo centro está nos recursos que compuseram a superfície do texto, e que, em condições ideais, seriam atualizados com certa destreza no evento da leitura.

Se o interesse for realmente teorizar sobre os mecanismos de manipulação do leitor e sobre a atuação deles no momento do jogo do texto, a teoria do efeito estético será um paradigma referencial válido para os comentários de Joana Matos Frias. Ressaltemos a inscrição textual: a atenção se arrisca a recair no que é jogo *do* texto, e não jogo *com* o texto. O que, não raro, pode inclusive deslizar até a defesa de que as contingências e os imprevistos do ato de ler sejam tratados como acidentes e impropriedades, como tudo aquilo que escapa a um espectro ideal de recepção, projetado e aguardado pela estrutura textual.

É uma tendência que aparece, por exemplo, nas passagens finais de “A Interação do Texto com o Leitor”. Ali, Wolfgang Iser (1979, p.126-132) comenta algumas interpretações do *Tom Jones* de Henry Fielding, mais inclinadas à “arbitrariedade subjetiva” ou à influência de alguma “posição ideológica” (p.129); frustravam, dessa maneira, as antecipações estruturais do romance. Justiça seja feita, tais leituras não são negadas ou invalidadas por Iser, que trata de situá-las num espectro de recepções possíveis. Mesmo assim, são reguladas pela estrutura da interação, colocada em movimento pelas projeções que quem está lendo lança dentro dela: “a pluralidade das interpretações fundamentalmente não resulta desta estrutura,

mas sim do conteúdo ideativo (*Vorstellungsinhalten*) das posições que entram nesta estrutura” (p.130, grifo do autor).⁶²

No entanto, se o que buscamos é o influxo da *verdade sensível*, o conteúdo intratável da experiência leitora, será razoável considerar que nos situamos num outro instante. Um pouco antes da interação, indagando o que o leitor leva de si próprio *até ali*, e qual a importância disso que leva para a concretização ou para a frustração das expectativas projetadas pelo texto. Ou ligeiramente depois da interação, escavando o que o leitor traz *à saída*, de que maneira formula o substrato dessa experiência, e qual a sua influência (afecção) tanto nos embates futuros com outros textos, quanto na vida cotidiana desse leitor.

Marcos Siscar está próximo de Joana de Matos Frias, no tempo e no gesto de se debruçar reiteradas vezes sobre o contemporâneo.

A convivência que proponho entre esses nomes — aqui, Marcos Siscar e Joana Matos Frias; bem mais acima, Marília Garcia e Rui Pires Cabral —, se firma, de certa maneira, no princípio da *circunstância*; mas se esquiva de sua possível gratuidade. É preciso levar em conta justamente a tese defendida por Marcos Siscar. Nos ensaios reunidos em *Poesia e crise* (2010), a *crise* é considerada um *topos* fundamental para a constituição do discurso da poesia moderna. E se alastraria até agora, habitando os vários níveis sobrepostos do discurso literário: as obras, seus comentários e a crítica, além daquelas outras obras que transitam por vários estratos numa distribuição dos gêneros textuais, como se diz do ensaio, por exemplo. É impossível passar ao largo da *crise da expressão* em Marília Garcia, muito bem comentada por Joana Matos Frias, algo semelhante ao que tentei trazer para o primeiro plano quando visitamos a poesia-colagem de Rui Pires Cabral.

Voltemos, no entanto, ao que nos interessa mais de perto: o vocabulário de Siscar se refere aos *modos de leitura* do texto literário. Passaremos por uma digressão para situar a questão.

62 Numa nota de rodapé pouco à frente do trecho citado, Iser abrange o argumento. Sugere que a pluralidade interpretativa não só decorre do estímulo numa estrutura textual aberta o suficiente para tanto, como também encoraja a avaliação coletiva das interpretações (conflitantes ou não) perante a matriz textual. “E é aí que a série de interpretações potenciais do texto começa a se ampliar. Mas antes de começarmos a nos queixar da subjetividade forçosa destas interpretações, devemos levar na devida conta as condições estruturais que a provocam, quanto mais não seja por que são estas condições que permitem discutir inter-subjetivamente o resultado subjetivo” (ISER, 1979, p.131).

Quando trata da *crise* como o fundamento do discurso literário — leia-se: crise de expressão, de atuação no mundo e de circulação no sistema das trocas econômicas —, Marcos Siscar (2010) propõe que repensemos a noção de *literariedade*. Ela deixaria de se identificar a um valor ou a um modo de expressão intrínsecos ao objeto literário, cujo alcance e cuja formalização se poderia aferir a partir das características comuns, na composição textual, daquele conjunto de textos que circulam e que são reconhecidos como obras literárias. Essa primeira visão está mais ao gosto, por exemplo, dos variados pensadores que acabaram agrupados sob a alcunha ligeiramente pejorativa de “formalistas russos”. Em vez disso, a *literariedade* deveria ser lida como um operador discursivo. Dito de outra maneira: como um complexo construto histórico, um acúmulo de relações sociais, condensadas em torno dessa mesma palavra que dá nome a elas.⁶³

A *literariedade*, palavra por meio da qual o literário pôde reivindicar e garantir um lugar nas trocas culturais a partir do século XX. E com visada prospectiva, mas também retrospectiva; afinal, nunca é demais recordar que a tragédia ou a épica gregas, por exemplo, ainda não eram especificamente dotadas de *literariedade* no contexto cultural em que vieram ao mundo. Claro, a guinada rumo à análise da constituição interna do texto literário veio preencher uma lacuna deixada pelas modalidades de comentário que a antecederam. Ao longo do século XIX, a crítica romântica, a crítica determinista e a crítica impressionista se concentraram com muito mais afício em todo tipo de fatores externos aos textos. É compreensível que a crítica que viesse depois daí fosse em busca de métodos capazes de considerar a organização textual. Isso, apesar dos melhores exageros imanentistas e estruturalistas; por vezes, mineravam tão fundo que desapareciam no interior das grutas: se esqueciam, simplesmente, das relações estabelecidas entre a literatura e a sociedade! Além do mais, uma última lembrança importante é como, sob o influxo da ciência positiva, a

63 Esse passo da argumentação de Siscar aparece de forma bastante explícita no primeiro ensaio de *Poesia e crise*, “O discurso da crise e a democracia por vir” (2010, p.17-40). Para uma visão dos trânsitos históricos da noção de *estranhamento* (*ostranenie*) e de sua relação com a *literariedade* remeto ao estudo panorâmico de Carlo Guinzburg (2001). Além dele, é imprescindível remeter o leitor ao formalismo russo, centro de uma procura pelos fundamentos intrínsecos do discurso literário. Para textos mais voltados à teorização ver: “Das tarefas da estilística” (Viktor Vinogradov) e “A noção de construção” (Iuri Tynianov). Ver também “A teoria do ‘método formal’” (Boris Eichenbaum), onde consta um levantamento histórico das fases em que os estudos formalistas se organizaram e de quais foram suas respectivas preocupações. Para a análise da singularidade construtiva de textos literários específicos, ver “A arte como procedimento” e “A construção da novela e do romance” (Victor Chklóvski), “Ritmo e sintaxe” (Ossip Brik), “Como foi feito *O capote*, de Gógol” (B. Eichenbaum) e “As transformações nos contos maravilhosos” (Vladimir Propp). Esses textos formalistas estão todos reunidos em Jakobson *et al.*, 2013.

literariedade possibilitou que a teoria literária construísse os alicerces de sua autoridade epistemológica.

Em alguns desdobramentos recentes, sugere Siscar (2010), a noção de *literariedade* viria reinterpretada, ao que tudo indica, para manter as posições sociais da literatura e da crítica o mais intactas possível. Inaugura-se, digamos, uma “tendência interpretativa” mais atual; ela reconhece que, no âmbito das trocas mercantis, somente seria válida a circulação daquilo que é convertido em mercadoria. E a noção de *literariedade* passa a funcionar em prol de associar a um nicho particular de mercado o que haveria de específico nas obras literárias.

Assim, fica garantida sua circulação sem concorrer com outras mercadorias, no caso, aquelas que estão desprovidas de algum traço “literário”. Definir o que há de específico no literário, argumenta Siscar (2010), passa por assumir o que é aceito e, portanto, sancionado como pertencente ao campo da literatura, autorizado a frequentar seu sistema de trocas. Essa atribuição é o resultado de um jogo de forças um tanto confuso, em que concorrem o mercado editorial, a publicidade, o jornalismo cultural e o gosto majoritário do público leitor, diverso desde o início, de ponta a ponta, e sob o efeito de influências e direcionamentos igualmente diversos. Além da crítica e da teoria literária: obviamente, elas não podem deixar de atuar, já que, para continuarem influentes no jogo, é preciso que sua autoridade seja reafirmada e reconhecida. E imbuída de importância, claro; caso contrário, seus esforços não chegariam muito além de uma autossuficiência pouco relevante para o jogo como um todo.

Em *Mutações da literatura no século XXI*, o último livro publicado por Leyla Perrone-Moisés (2016), é forte a sugestão de que ocorre uma crise de autoridade na crítica literária contemporânea. Um dos resultados mais notáveis dessa crise estaria na separação da produção literária, tornada autônoma perante o juízo crítico. A crítica contemporânea, além do mais, já se encontraria distribuída em vertentes que extrapolam a crítica acadêmica, se dividindo ainda em crítica jornalística e crítica independente, a última desenvolvida na internet, em blogs.

(Hoje, poucos anos depois, já é impossível não acrescentar à crítica independente o fenômeno dos *bookgrammers* e dos *booktubers*, bem como as plataformas onde exercem suas respectivas atividades.)

O juízo de Leyla Perrone-Moisés me parece válido como uma hipótese de partida para aferirmos qual o lugar, ou quais os lugares que a crítica literária ocupa hoje. Em que pese a diversidade de orientações, interesses e critérios de valoração, os prêmios literários não deixaram de existir, nem as revistas literárias (impressas e *online*), nem as colunas culturais

voltadas à literatura. Os eventos do mercado literário também não deixaram de convocar os profissionais da crítica, seja enquanto mediadores de entrevistas, debates e mesas-redondas, seja enquanto consultores de mercado especializados, seja enquanto objetos de publicidade.

Os leitores também não deixaram de estar atentos a esses eventos — e, conseqüentemente, em alguma medida, à crítica —, apesar das acusações recorrentes de que os espaços do mercado editorial apenas se prestam a ratificar certo “prestígio cultural”. Mas não se deve tratar o cenário com nenhuma ingenuidade. Principalmente quando acusações semelhantes não conseguem esconder, no mais das vezes, o quanto pretendem concentrar em benefício próprio alguma reserva de mercado, ao atacarem a figura vazia do “prestígio” sem anulá-la, e na verdade, adequando-a a outros interesses, supostamente mais justos. O fenômeno, de toda forma, não deixa de sinalizar uma disputa pela autoridade crítica e, para todos os fins, algum fator insistente em sua permanência.

O segundo aspecto tratado por Leyla Perrone-Moisés, a “emancipação” da produção literária, também não se esquivava de ser verificado. Fiquemos em apenas um caso, outro que ganha todos os ares de denúncia: a reiterada acusação de que a produção poética atual é feita num contexto de muita promiscuidade com a crítica de vertente acadêmica. Apesar de parecer (à primeira vista) repetir o modelo daquela disputa bastante interessada pelo “prestígio cultural”, essa outra acusação não deixa de dar indícios de uma situação a ser examinada com mais profundidade, qualquer lado que se queira tomar na polêmica.

Seis anos antes do livro de Leyla Perrone-Moisés, Marcos Siscar propunha outra interpretação do quadro que, então, era o presente. Partia dos entrançamentos do discurso literário com a economia em que ele circula. E atribuía à literatura uma capacidade singular de visão e de enunciação, dotada de traços um bocado mais abstratos do que a dosagem da literariedade de acordo com os arranjos textuais. São traços que se ancoram na relação entre a literatura, a sociedade e os leitores de níveis diversos: se apoiam, em suma, na relação entre a produção e a recepção do literário. Se levarmos esses traços em conta, e com bastante atenção, talvez nos aproximaremos do presente (do nosso) com uma postura capaz de encarar o diagnóstico feito por Leyla Perrone-Moisés como apenas outro elemento entre os demais; isto é, com uma postura capaz de encarar o diagnóstico da crise de autoridade da crítica literária como uma peça, mais uma a ser encaixada no quebra-cabeça. E, de preferência, no lugar correto.

A referência recorrente a uma *crise do presente*, identificável desde tudo aquilo que fica cunhado como “a poesia moderna” — senão desde ainda antes... — permite à literatura participar desse mesmo presente exercendo um movimento duplo. Seu primeiro momento é a nomeação da crise, sua acusação, isto é, a encenação de um *gesto de constatação* que, enquanto lê a crise, também lê o presente:

o discurso literário (não falo do uso das obras, nem da postura dos escritores) não se acomoda facilmente à condição de atividade subordinada à lógica das trocas, uma vez que se constitui como um modo de compreensão abrangente dessa mesma lógica. A reflexão sobre a totalidade da experiência (a “verdade”) na literatura não é apenas uma extensão das trocas, mas é também, por definição, um pensamento *sobre* as trocas, sobre o desequilíbrio das trocas, tanto naquilo que esse desequilíbrio tem de violência e aniquilação, quanto no que ele mobiliza como produção de desejo e criatividade. (SISCAR, 2010, p.38, grifo do autor)

O segundo momento vem numa operação associada: quando *diz a crise*, e, com isso, *diz o presente*, a literatura reivindica seu próprio lugar na circulação da palavra desse presente. Abre espaço, assim, a uma paradoxal *posição do dizer*. Ela, a literatura, se sustenta justamente em cima de um desvio interno: pode nomear e acusar a diferença entre seu discurso e os discursos julgados mais relevantes para a expansão da economia e do acúmulo material.

Essa distinção torna o discurso literário esquivo à relevância mercadológica, o que dificulta sua circulação, ao mesmo tempo em que, num movimento inverso, garante a ele um fundamento e uma posição nas trocas sociais. (Notemos: *esquivo* não quer dizer “alheio a” ou “exterior a”; no máximo, significa que o discurso literário está “mal enquadrado”.) Quando diz a crise, a literatura já está reivindicando suas condições de palavra e de leitura do mundo. Está, também, se diferenciando perante os demais comandos e instruções institucionais.

Essa potência não se realiza plenamente pelo simples movimento de oposição à tecnologia social dos números [que dá suporte ao discurso econômico e à leitura da sociedade como sociedade de massas], mas pela ambivalência do discurso da crise, ou seja, por um certo modo de explicitar o paradoxo, de refundar um outro tipo de uso da palavra, de experimentar a dupla condição (de artífice e vítima) do tempo presente. (SISCAR, 2010, p.33)

A independência radical dos autores em relação a toda instituição é, claro, hipotética. Raras vezes tende ao limite, que seria a recusa da própria instituição literária, a não publicação, a destruição dos manuscritos.

Mas essa autonomia relativa, mesmo em face das instituições que garantem ao discurso literário sua participação na vida social, permite a ele apoiar suas condições de existência, de leitura e de enunciação, bem como a circulação de seus *gestos textuais* sobre uma ideia curiosa: a ideia de uma “democracia *por vir*”, que assegura a “possibilidade de dizer tudo (de dizer o impossível, de admitir o inadmissível)” (SISCAR, 2010, p.39, grifos do autor). De tal modo que a literatura possa negociar, a todo tempo, aquilo que já foi dito em outros campos sociais. Mas também, e com especial interesse, negocia aquilo que já disseram os objetos acolhidos no interior do próprio campo literário, considerado em seus níveis diversos e em sua distribuição interna. O alcance da literatura e a dilatação desse alcance se tornam um tópico de grande relevância e recorrência nas obras.

Para evidenciar o raciocínio, um breve comentário a respeito de dois exemplos em que os critérios da instituição literária são colocados em suspenso.

Primeiro, um poema do escritor líbano-americano Hayan Charara (1972-), publicado na revista *Poetry*, na edição de julho e agosto de 2017.⁶⁴ O poema, intitulado “The Prize” (“O Prêmio”), dramatiza de modo exemplar o conflito entre a circulação do texto literário, a autoridade da instituição da crítica — hipostasiada no Prêmio Pulitzer — e as condições que tornam o presente histórico legível. O poeta usa das sinopses disponíveis no site do Pulitzer, dos livros premiados na categoria “Poesia”, para um processo de composição bastante simples: seleciona trechos, recorta, cola e dispõe em versos. Então, alterna os temas de cada um dos livros, desde a premiação de 2003, com uma linha de acontecimentos da Guerra do Iraque. A Guerra iniciara em março daquele ano, com a invasão liderada pelos Estados Unidos, em coalizão, num primeiro momento, com o Reino Unido, a Polônia e a Austrália.

Vejamos o poema de Charara (2017, s.p., tradução minha):

O PRÊMIO

Um livro com poemas
sobre Bessie Smith,
Marilyn Monroe,
Rainha Elizabeth,
Guilherme Tell,
W.B. Yeats,
Ted Hughes,
Touro Sentado,

⁶⁴ Até o momento, Hayan Charara publicou três livros de poemas: *The Alchemist's Diary*, em 2001, *The Sadness of Others*, em 2006, e *Something Sinister*, em 2016. Editou, em 2008, *Inclined to Speak: An Anthology of Contemporary Arab American Poetry* e publicou o livro infantil *The Three Lucys*, em 2016. Informações disponíveis no site do autor: <<http://www.hayancharara.com/>>. Acesso: 17 mar. 2021.

uma lontra, uma raposa, uma lebre
venceu o Prêmio Pulitzer
no primeiro ano
da guerra.

No segundo ano,
o ano da insurgência,
de pontes, corpos,
olhos vendados, e cães,
um poeta que escreveu
sobre a única espécie
que comete suicídio
recebeu o prêmio.

No ano dos boicotes,
da nódoa na ponta dos dedos,
o terceiro de guerra,
o prêmio foi
para um executivo aposentado
do ramo de seguros
vivendo de hectares
perto da vila de Garland,
Nebraska.

Desaparecer,
de uma vida
para outra, era o tema
da vencedora
no ano em que crescia
a violência sectária,
quarto ano da guerra,
também o ano do veredicto
e dos enforcamentos.

No quinto ano,
de surto
e água turva,
a guerra civil continuou,
e o prêmio
foi dado a um livro
sobre nossa guerra civil,
que acabara
143 anos antes.

No sexto ano,
o prêmio foi concedido
a um poeta que escreveu um amável poema
sobre a guerra, a guerra
na Europa,
onde homens brancos
matavam uns aos outros
aos milhões;
o poema
ainda mencionava um árabe,
um jovem que executa
um ato de purificação,
removendo os pelos
de seu corpo,

antes de voar
 avião adentro de um edifício comercial,
 um ato que teve lugar
 cinquenta e oito anos depois da guerra
 da qual realmente trata o poema.

O prêmio foi dividido
 no sexto ano da guerra,
 o outro livro
 evocando prazeres
 (de família, praias, e cães)
 e horrores
 (de homens jovens
 purificando seus corpos
 com rapidez
 e convicção).

No sétimo ano,
 o ano do cessar-fogo
 e da *effigie*,⁶⁵
 o prêmio foi concedido
 a um livro sobre a perda,
 a memória,
 e o contínuo do tempo;
 o nome do livro
 homenageava
 um cachorro
 no céu.

A guerra conta
 com oito anos agora,
 e muitos
 soldados
 (300,000)
 retornaram para casa,
 e muitos
 outros
 (não soldados,
 demais para contar)
 retornaram
 para a terra;
 esse foi o ano
 das saídas estratégicas,
 e um livro descrito como repleto
 de “pequenas bombas-mentais”
 ganhou o Prêmio Pulitzer.

No ano de renomear,
 o nono, uma nova aurora
 repôs a liberdade,
 e a vencedora do prêmio
 havia servido como Poeta Laureada dos Estados Unidos
 no sexto, sétimo,
 e oitavo anos de guerra.

65 Por causa da palavra *effigy* o trecho poderia ser traduzido como “o ano do cessar-fogo/e de malhar o judas”. No entanto, para evidenciar o sentido daquele boneco ridicularizado que é queimado ou enforcado pela multidão (“malhar o judas”), se perderia o outro sentido, um tanto mais abstrato, de mera representação, imagem ou retrato de pessoa. A tradução por “*effigie*” dá conta de ambas acepções.

No último ano,
o ano da retirada,
o prêmio foi dado a um livro
cujo nome vinha da vida
em outro planeta,
um anseio
por outro modo de viver,
que é também
outro modo de morrer.

Muito além da vida na Terra
o urânio exaurido
no Tigris
alcançará sua meia-vida,
quatro bilhões e meio de anos
depois do décimo ano da guerra,
que é
o fim do tempo.⁶⁶

Para compreender melhor o cálculo crítico do poema, é indispensável recordar que a Universidade de Columbia (Nova Iorque) administra o Pulitzer desde sua criação, em 1917. Anotamos a filiação nacional aos Estados Unidos; agora, o procedimento de contraste, refeito a cada estrofe, permitirá afirmar com notável contundência que a Guerra do Iraque nunca se adequou aos temas preferidos pela premiação. Pelo menos no período que o poema recobre, isto é, enquanto ainda durava a Guerra.

66 “THE PRIZE A book with poems/about Bessie Smith,/Marilyn Monroe,/Queen Elizabeth,/William Tell,/W.B. Yeats,/Ted Hughes,/Sitting Bull,/an otter, a fox, and a hare/won the Pulitzer Prize/in the first year/of the war.//In the second year,/the year of insurgency,/of bridges, corpses,/blindfolds, and dogs,/a poet who wrote/about the only species/that commits suicide/received the prize.//In the year of boycotts/and stained fingertips,/the third of the war,/the prize went/to a retired life insurance executive/who lived on acreage/near the village of Garland,/Nebraska.//Disappearance,/from one life/to another,/was the subject/of the prizewinner/in the year of growing/sectarian violence,/the fourth of the war,/also the year of verdict/and hanging.//In the fifth year,/of surge/and black water,/the civil war continued,/and the prize/was given to a book/about our civil war,/which ended/143 years earlier.//In the sixth year,/the prize was granted/to a poet who wrote a lovely poem/about war, the war/in Europe,/where white men/killed each other/by the millions;/his poem/still mentioned an Arab,/a young man who performs/an act of purification,/removing hair/from his body,/before flying/a plane into an office building,/an act that took place/fifty-eight years after the war/the poem is actually about.//The prize was shared/in the sixth year of the war,/the other book/evoking pleasures/(of family, beaches, and dogs)/and horrors/(of young men/purifying their bodies/with speed/and conviction).//In the seventh year,/the year of ceasefire/and effigy,/the prize was presented/to a book about loss,/memory,/and the continuum of time;/the book was named/after a dog/in the sky./The war went on,/for eight years now,/and many/soldiers/(300,000)/were returned home,/and many/others/(not soldiers,/too many to count)/were returned/to the earth;/this was the year/of exit strategies,/and a book described as filled/with ‘little thought-bombs’/won the Pulitzer Prize./In the year of renaming,/the ninth, a new dawn/replaced freedom,/and the prizewinner/had served/as United States Poet Laureate/in the war’s sixth,/seventh, and eighth years.//The last year,/the year of withdrawal,/the prize was given to a book/named after life/on another planet,/which is a yearning/for another way to live,/which is also/another way to die.//Long after life on Earth/the depleted uranium/in the Tigris/will reach its half-life,/four and a half billion years/after the tenth year of the war,/which is/the end of time.”

Em linhas do tempo paralelas, aquilo que ocorria na Guerra e aquilo que o Pulitzer celebrava até chegam a se aproximar em alguns momentos. Mas são essas sobreposições as que amargam a maior carga irônica.

No segundo ano de guerra, a dimensão coletiva dos “corpos” se contrapõe ao “suicídio”. Ainda que os efeitos dele ressoem ou sejam produzidos coletivamente, o suicídio é um fenômeno humano individual por definição. “Desaparecer,/de uma vida/para outra”, no quarto ano de guerra, leva a morte rumo à abstração metafísica ou à interpretação de ordem espiritualista ou religiosa, em oposição direta a algumas imagens muito palpáveis: os “enforcamentos”, a “violência sectária”. No quinto ano de guerra, a sobreposição parece querer de nós algum incômodo risível; em vez da guerra civil que sucedeu a invasão do Iraque, o Pulitzer premiava um livro sobre a Guerra de Secessão estadunidense, encerrada quase um século e meio antes.

Iríamos assim, estrofe após estrofe. A Guerra do Iraque contrastada com a Segunda Guerra Mundial, a partir de um livro cujos versos sobre o atentado ao World Trade Center são recortados por Hayan Charara. O poeta cita os versos com alterações ligeiras, mas significativas: “O jovem árabe” passa a “*um árabe/um jovem*”, “o avião” passa a “[*um*] avião”; “o edifício comercial” passa a “*um edifício comercial*”.⁶⁷ É nessa passagem que o poema de Charara insiste em levantar o problema ético e historiográfico de como delimitar, no momento de reconstituir e expor os fatos, quais forças estiveram envolvidas num atentado contra populações civis.

Mais adiante, o cessar-fogo é contrastado à “perda”, à “memória” e ao “contínuo do tempo”, retirados do livro *The Shadow of Sirius*, ou, como coloca Charara, de um livro cujo título “homenageava/um cachorro/no céu”. Logo em seguida, os mortos retornados à terra, “demais para contar”, antecedem as “pequenas bombas-mentais” de *Versed*. Aqui, “pílulas de pensamento” seria uma tradução factível, inclusive apoiada num uso comum em português; mas, sem dúvidas, atenuaria os efeitos de contraste do poema.⁶⁸

67 No poema “Bush’s War”, “Guerra de Bush”, de Robert Hass (2008, p.71), lemos: “O jovem árabe depilou seu corpo num ato/De purificação antes de voar avião/Adentro do edifício comercial. Não é/Só a violência, é um gosto por poder/Que cresce até o desprezo pelo corpo” (tradução minha). No original: “The young Arab depilated himself as an act/Of purification before he drove the plane/Into the office building. It’s not just/The violence, it’s a taste for power/That amounts to contempt for the body.”

68 A breve apreciação que acompanha o anúncio do prêmio concedido a Rae Armantrout, em 2010, diz: “Um livro que surpreende por sua sagacidade e inventividade linguística, trazendo poemas que são como pequenas bombas-mentais, explodindo na mente muito depois da primeira leitura” (tradução minha). [“A book striking for its wit and linguistic inventiveness, offering poems that are often little thought-bombs detonating in the mind long after the first reading.”] Disponível em: <<https://www.pulitzer.org/winners/rae-armantrout>>. Acesso: 17 mar. 2021.

O tom sugestivo parece ficar mais e mais agudo enquanto “O Prêmio” ruma para o fim. Era o nono ano da Guerra do Iraque. A vencedora do Pulitzer “havia servido” como Poeta Laureada dos Estados Unidos nos três anos anteriores da Guerra. Um soldado “serve” à nação e às forças armadas. Hayan Charara, apesar disso, vai encerrar numa chave que aparenta a conciliação.

Até aqui a memória literária do conflito no Iraque era renegociada pelo poeta. O poema se afirmava como poema contra o pano de fundo da instituição crítica. Para tanto, lançava mão de estratégias de composição bastante recorrentes desde a modernidade literária, próximas, aliás, do *ready-made*: a apropriação, a citação, o recorte e a colagem. Além disso, como costuma ser também o caso do *ready-made*, essas técnicas constroem no poema de Charara um contexto pouco associado a propensões líricas ou metafísicas.

No entanto, em 2012, quando acaba a guerra, quando chega o “ano da retirada”, o Pulitzer vai para *Life on Mars*, de Tracy K. Smith. O título vem da vida em outro planeta: “outro modo de viver”, “outro modo de morrer”. Agora, já é mais difícil afirmar com veemência que o tom crítico de Charara ainda acompanha um sinal negativo.

E o fim do poema vem dar o devido acabamento nessa atenuação de tom. O ponto final invoca um tempo fora da história enquanto o texto encontra o repouso: “o urânio exaurido/no Tigris/alcançará sua meia-vida,/quatro bilhões e meio de anos/depois do décimo ano da guerra,/que é/o fim do tempo.” O fim da guerra é também o fim do poema. Antes mesmo que o Pulitzer fosse um motivo para a crítica da crítica, a Guerra do Iraque era o motivo da escrita. E, ao que tudo indica, pelo menos até o momento, fora do tempo humano não existe poema algum.

Nosso segundo exemplo está na obra do poeta português Alberto Pimenta e trata outra vez da invasão do Iraque: é a série de poemas compilada em *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*, publicada em 2005. Uma voz se pronuncia em primeira pessoa; tem ares de porta-voz de uma coletividade: “Vivemos/Na nossa própria terra/Como/Num campo de refugiados” (PIMENTA, 2015, p.54). Essa voz é quem registra a Guerra. A cronologia de seus poemas se aproxima do relato e do diário, como se lêssemos o ponto de vista de um habitante do país sitiado.

Na altura da publicação, o governo português já tinha apoiado os três primeiros anos de ocupação do Iraque. Para documentar o fato, recupero dois trechos de uma entrevista a José Manoel Durão Barroso, ex-Primeiro Ministro, em exercício à época da invasão.

A minha posição — exprimi-a quatro vezes no parlamento português — foi “nós não queremos a guerra”, mas não somos nós, Portugal, que decidimos se há uma guerra ou não. Mas se eu tiver uma guerra entre os Estados Unidos, o nosso maior aliado, uma grande democracia, e um regime como o de Saddam Hussein, nós não podemos ser neutros, temos de apoiar politicamente o nosso aliado.

A nossa posição não foi ideológica ou belicista. Foi uma posição em que ponderámos o facto de haver o nosso maior aliado, os EUA — sem dúvida o aliado mais importante de Portugal — que nos pedia o nosso apoio político, e também o nosso mais antigo aliado, o Reino Unido pedia, com Tony Blair, e Espanha, o nosso único vizinho, nos pedia isso. Tudo isso ponderado, tomámos essa decisão, que é uma decisão que eu sei que é controversa, legitimamente controversa — até porque depois, infelizmente, não se verificou aquilo que nos tinha sido comunicado, que haveria armas de destruição maciça no Iraque.⁶⁹

Além da coerção geopolítica que Durão Barroso sugere, outros dois fatos sinalizam que alguma controvérsia pairava sobre o tema. Um: o então Presidente Jorge Sampaio foi contra a invasão. É preciso frisar: apenas em caso de ela não ser aprovada pela Organização das Nações Unidas. Dois: quatro siglas (PS, PCP, BE e PEV) apresentaram ao parlamento moções de censura ao Governo, rejeitadas logo depois em votação parlamentar.⁷⁰

Traçado o cenário, a publicação do livro de Alberto Pimenta vai mostrar outra margem de possibilidades para aquela dilação literária que comentei agora há pouco. Dessa vez, o que surte efeito não é tanto a composição do texto, como no poema de Hayan Charara, mas sim a polémica em torno da circulação e da recepção.

A série de poemas, claro, não deixa de merecer alguma atenção para os dados estéticos da sua composição. É curiosa, por exemplo, a escolha de confundir a atribuição autoral com a assinatura do tradutor: os poemas seriam de Marthiya de Abdel Hamid *segundo* Alberto Pimenta. Isso, em vez de recorrer logo ao pseudônimo, ou em vez de dissimular, um passo além, a tradução de um poeta árabe que se passasse por real.

Mas no caso desse livro, me parece bem mais interessante considerar o lugar poeta como um agente no sistema das trocas culturais portuguesas. É uma forma, inclusive, de não reciclar o modelo de análise aplicado sobre o poema de Charara. É, também, uma forma de

69 Transcrição de entrevista ao *podcast Atlantic Talks*, da Fundação Luso-americana para o Desenvolvimento, conforme notícia do jornal Observador publicada em 15 jun. 2020: <<https://observador.pt/2020/06/15/durao-barroso-diz-que-se-soubesse-o-que-sabe-hoje-teria-tomado-posicao-diferente-na-guerra-do-iraque/>>. Acesso: 18 mar. 2021.

70 A moção de censura é um instrumento político de fiscalização “típico de sistemas em que o Governo é responsável perante o Parlamento”. Seu objetivo é “reprovar a execução do Programa do Governo ou a gestão de assunto de relevante interesse nacional.” Aprová-la requer maioria absoluta dos Deputados em efetividade de funções [...] e provoca a demissão do Governo”. Disponível em: <<https://www.parlamento.pt/Fiscalizacao/Paginas/Moco-es-sobre.aspx>> Acesso: 18 mar. 2021.

testar o quanto os fenômenos de ordem literária contribuem para a leitura do campo cultural onde ocorrem, sem que, para tanto, seja necessário fazer desse campo um tema explícito.

Seria exaustivo tratar de toda a série, composta por trinta e cinco poemas. Seria, além do mais, uma operação irrelevante, já que o objetivo é, antes, recolher um retrato da recepção do livro. De toda forma, cito desde já, na íntegra, um dos poemas. Ele servirá para introduzir a aparência de tradução que comentei logo acima, comum a todo o livro. Além disso, permite antecipar algumas impressões que, logo a seguir, ganharão o nome de “procedimentos” ou de “estratégias”.

9.
 Se me vires
 Um sorriso
 E um cesto de pão
 Nas mãos,
 Sabes
 Que estou a contemplar
 O passado.

O passado
 É hoje
 A visão do paraíso.

(PIMENTA, 2015, p.33)

No prefácio da edição que consultei, Pádua Fernandes (2015) apresenta um quadro bastante pontual da situação de Alberto Pimenta e do seu *Marthiya de Abdel Hamid* no campo literário português. Pádua acompanhou a obra do poeta desde os anos 1990 e organizou *A encomenda do silêncio*, a primeira antologia de Alberto Pimenta (2004) no Brasil. No prefácio do *Marthiya de Abdel Hamid*, ficamos sabendo que muitas livrarias portuguesas boicotaram o livro, e que esse boicote foi apoiado — supostamente, já que a redação não chega a dar nomes — por alguns colegas de ofício de Alberto Pimenta. Como já podemos antecipar, eram poetas que faziam coro à participação de Portugal na invasão do Iraque.

Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta foi exposto ao público pela primeira vez em uma feira de livros na Mesquita de Lisboa e sofreu o boicote de várias livrarias. Deve-se lembrar que o Estado português apoiou a invasão e a ocupação do Iraque [de 2003 a 2005], e o mesmo fizeram alguns poetas. Nesta obra, desde o título, estamos próximos da estratégia de inexistência, que se opera no lugar da autoria: um leitor incauto bem poderia achar que o livro é uma tradução ou uma recriação de um autor iraquiano, com um tom lírico bastante incomum na obra de Pimenta. [...] Outra diferença é começar os versos com maiúscula, procedimento mais tradicional, que Pimenta evitou desde o primeiro livro. (FERNANDES, 2015, p.12-13)

A “estratégia de inexistência” aparenta, de imediato, não passar de uma etiqueta de divulgação para a obra de Alberto Pimenta. Uma resposta, digamos, “ao silêncio” que Pádua Fernandes identificou “da maior parte da academia, dos críticos e do meio editorial” (2015, p.11), ao longo dos anos em que acompanhou a produção do poeta. Se for assim, essa “estratégia” serviria a meros preceitos publicitários, associando a obra de Alberto Pimenta a imagens que chegariam primeiro, com uma força notável, capazes de chamar alguma atenção e de facilitar a difusão, no caso, da antologia. Quais imagens? A “inexistência”, é claro; mas também o “silêncio”, núcleo do título escolhido.

No entanto, conforme anota o organizador, a escolha do título partiu do próprio poeta. Existe algo nessa “estratégia de inexistência” que não é compatível apenas com a promoção da obra de Alberto Pimenta. Algo que viria de antes, algo criado ou engendrado pela própria matéria poética. Matéria que, no âmbito da sua composição, estaria regida por um princípio de negatividade formal, distribuído sobre aspectos textuais dos mais variados.

[I]mpressionou-me que uma obra tão vasta, original e importante fosse regularmente ignorada dos dois lados do Atlântico, como se não existisse. Dessa constatação veio-me a ideia da inexistência de Alberto Pimenta, entendida como uma estratégia poética para disseminação de seu discurso. [...] Essa negatividade, em termos formais, gerava, em aplicações metonímicas da inexistência, o poema que beirava o silêncio e também o desfazimento dos gêneros (ele já se definiu como o menos “poético” dos poetas portugueses), o apagamento ou esfacelamento do eu lírico, muitas vezes com grande humor e derrisão. (FERNANDES, 2015, p.11-12)

Pádua Fernandes (2004) também menciona o exílio do poeta entre os elementos da “inexistência” que cercam sua obra e sua figura. Duas vezes, antes e depois da Revolução dos Cravos em 1974, Alberto Pimenta abandonou o solo português e se mudou para a Alemanha. Durante o primeiro exílio, chegou até a solicitar a naturalização como cidadão alemão.

O primeiro período longe de Portugal começa em 1963, quando o governo de Salazar demite Pimenta do cargo de Leitor de Português na Universidade de Heidelberg. Com o Abril de 74 e a deposição da ditadura salazarista, o poeta desiste da cidadania alemã e retorna à pátria. Apenas para se ver, dali a bem pouco, outra vez em território alemão. Agora, porque se recusava a frequentar o serviço militar português. A negatividade, ao que tudo indica, é recorrente também na biografia. O que leva Pádua Fernandes a pensar que se trata de uma “estratégia poética e política, contestatória nos dois campos” (2004, p.169), marca da inserção da poesia na história.

Essa poesia é indissociável do mundo. (E não seria assim para toda poesia?) Em *Marthiya de Abdel Hamid* há uma âncora mais que evidente nos eventos históricos, em razão do cenário que conecta os poemas, redigidos e publicados enquanto a Guerra do Iraque ainda se estendia. Já a “estratégia da inexistência” teria uma projeção bastante nítida: uma voz — não é demais repetir: Marthiya de Abdel Hamid — externa ao poeta. Mas apropriada por ele a ponto de enganar, quem sabe, aqueles leitores mais crédulos ou mais desatentos, capazes de pensar que têm traduções ou recriações em suas mãos.

Se pudéssemos verificar que Alberto Pimenta realmente vinha ocupando um lugar escanteado pela crítica e pelo mercado literário de Portugal, uma hipótese ganharia força: a de que os procedimentos de autoapagamento nutrem a prática literária de Alberto Pimenta, alimentando-a com uma capacidade ímpar de denúncia, capaz até mesmo de distender os limites do que é aceitável no discurso poético. Isso, porque os compromissos ideológicos assumidos pelo poeta teriam se tornado bastante ralos em matéria de filiação institucional. “Ausente do mercado”, essa poesia “melhor pode, pois não comprometida [...], formular críticas aos discursos oficiais, da cultura de massa, morais, teológicos...” (FERNANDES, 2004, p.170).

Verificando ou não a situação descrita, de toda forma não há como negar que os livros tenham dito o que já disseram: está publicado e republicado. Num país que divergia muito a respeito da invasão do Iraque, é plausível acreditar que apenas certa independência radical, certa esquivia à associação e ao comprometimento gregário criariam um *Marthiya de Abdel Hamid*. E o fariam oscilar tanto de tom, de maneira tão destacada, de um poema para o outro, até alcançar regiões cuja aceitação por um público maior se vê colocada em cheque.

A tonalidade nostálgica está bastante presente, como no poema que já citei (“O passado/É hoje/A visão do paraíso...”), ou na peça curta a seguir.

32.
Tenho memória
De ter havido aqui
Um rio de água,
Um rio
Que levou consigo
Todas as imagens da paz
E que agora
Vai turvo.

(PIMENTA, 2015, p.61)

Outras passagens se aproximam mais duma densidade lírica. “Nunca porém a vida/Deixou de se reger/Pelo coração,/Lugar voltado/Para/Os olhos dos homens,/Como a flor do hibisco” (PIMENTA, 2015, p.25). Outras, do temperamento erótico: “Passa-me um lenço/De seda/Com o teu perfume.//Marca-o com o segredo/Dos teus lábios” (p.63).

Mas há também, num ânimo oposto, o sarcasmo depreciativo. Seu alvo oscila: ora os soldados estrangeiros, ora as nações.

13.
Continuam
A andar à volta
De si mesmos
Como
Os gatos pequenos
Quando
Perderam a mãe.

(PIMENTA, 2015, p.38)

16.
Só onde Deus é grande
É grande
Também
O homem
Diz
O seu papa.

Têm
Então um Deus
Muito pequeno.
E o seu molde de vida
É naturalmente
À sua semelhança.

(p.41)

Mais próximo à depreciação, a ameaça: “Acreditam que/Nós aceitaremos a troca/De nada/Pelo nosso sangue.//Nós não traficamos almas,/Mas, se querem, sangue/Por sangue” (PIMENTA, 2015, p.29).

E junto a elas, a cólera, nada disfarçada.

28.
Do corpo de nossos mortos
E da sua alma
Irradiou uma voz
Que subiu ao céu,
Uma espiral
Cujo eco
Tornará a descer

Poderoso.
Uma hoste em cólera.

(PIMENTA, 2015, p.56)

Outra proposta das mais interessantes: comparar esses poemas com traduções portuguesas de poesia em língua árabe, aquelas que eram contemporâneas a eles em termos de circulação editorial. Talvez se comprove que Alberto Pimenta dá forma ao *Marthiya de Abdel Hamid*, e com artifício notável, se aproveitando de uma dicção que já era conhecida pelo público português. Isso, no entanto, vai muito além dos propósitos que assumi. O que importa recordar, e sem demora, é como o poema de Charara e o livro de Pimenta se voltam à mesma guerra, mas partem de molduras diferentes.

Hayan Charara coloca a instituição crítica entre aspas; literalmente. A todo tempo cita os textos da crítica para sugerir a ignorância do Prêmio Pulitzer em relação à Guerra do Iraque. Apesar da sugestão forte, Charara não é categórico: em nenhum momento afirma que essa ignorância foi motivada. Mas o poema, aberto e franco, solicita o Prêmio; por essa razão, solicita a crítica. Já Alberto Pimenta acaba afrontando a instituição literária (o boicote daria provas disso) pela sua contundência ao tomar uma posição no centro da polêmica. Seus poemas têm lá um arranjo bastante particular; mas não trazem, em nomeação ou citação explícita, a instituição literária para o seu interior.

Os dois poetas, de todo modo, dão uma boa medida dessa propriedade que o discurso literário atualiza, momento a momento, coligindo os dados do presente e do passado, que, lembremos, já tem diante dos seus olhos: a propriedade de dilatar e transtornar as regras de seu próprio jogo, de encher de obstáculos seu próprio campo.

Voltaremos agora ao ponto onde o argumento principal ficou esperando. Sem qualquer suposição de que as coincidências sejam intencionais, quando Marcos Siscar defende a ideia de uma palavra cujos vínculos com a circulação dos discursos e das mercadorias estão sempre por tecer, ele acaba ecoando o sentido de *democracia* defendido por Jacques Rancière (2014a; 2014b; 2017).⁷¹ A democracia não é nunca identificável *tout court* a um sistema de governo

71 Guilherme Gontijo Flores (2019), num ensaio que retomo mais adiante, resume essa ideia com uma citação de Rancière (2014a, p.71): “democracia quer dizer precisamente o seguinte: as formas jurídico-políticas das constituições e das leis de Estado não repousam jamais sobre uma única e mesma lógica”. De minha parte, acrescentaria outra citação do mesmo livro e da mesma página, onde lemos: a “democracia não tem consequência natural precisamente porque é a divisão da ‘natureza’ o elo rompido entre propriedades naturais e formas de governo”. Ou, noutro livro do autor: “A era democrática e social não é, na verdade, nem a era das massas nem a dos indivíduos. É a era da subjetivação arriscada, gerada por uma pura abertura do ilimitado e constituída a partir de lugares de palavra que não são localidades designáveis, que são articulações singulares entre a ordem da palavra e a das classificações” (2014b, p.142).

específico, do modo como está configurado num momento ou noutro do tempo. A democracia está associada, isso sim, à ausência de qualquer fundamento natural ou transcendental que vincule as condições de governo das populações a certos indivíduos ou a certas classes de indivíduos definidos desde sempre de antemão. Ela é garantida, em seu ponto de partida e em seu limite, pela circulação potencialmente anônima dos textos escritos, dentre os quais, os textos literários.⁷² E também pela mediação do cotidiano por suas condições de visibilidade e de dizibilidade, isto é, pela medida daquilo que sabemos de nossa vida em comum, sendo feita e refeita a partir da percepção sensível que temos dela e do modo como codificamos essa percepção em textos.

Isso significa dizer que enquanto os discursos acerca da realidade social estiverem em jogo, as possibilidades de leitura dessa realidade também estarão em jogo. Bem como as condições que os seres humanos têm de atuar para transformá-la, desempenhando seus papéis de sujeitos históricos com maior ou com menor habilidade. A continuação da prática da escrita, de um modo geral, da prática da palavra, preserva a possibilidade, ao menos num estado de latência, de que uma contestação radical dos modos de governo se inicie a qualquer momento, quer se aprove quer se reprove o fato.

A situação democrática, dessa forma, se traduz num jogo contínuo de admissão da diferença, que atualiza as condições que conhecemos para avaliar a própria diferença. No vocabulário de Siscar (2010, p.40, grifo do autor), isso significa dizer que “a democracia mais justa é aquela que conseguirá ser pensada a partir do seu ponto de saturação e de contradição, da capacidade que tem de *acolher* aquilo que a coloca em jogo”. Para a proposta em curso, é previsível que se trata da democracia literária.

Ela é melhor enxergada, talvez, como um conjunto de feixes que dispersam o sentido: esses feixes garantem alguma imunidade relativa para a linguagem. Quando essa democracia literária está em pleno vigor, a linguagem se esquiva das manobras que desejam fazer da circunstância apenas um momento da necessidade. Ou que pretendem que o estilhaçamento inevitável da experiência do real seja apenas uma etapa, acessória da prepotência e da arrogância que creem ser capazes de ler a totalidade da natureza e dos modos de vida humanos. “Assim se proclama, interminavelmente, a doença da escrita: doença da circulação

72 Uma pequena atualização: hoje, na internet, os textos visuais e os textos em vídeo circulam de maneiras semelhantes às que Rancière atribui ao texto escrito da ascensão democrática moderna, é provável que numa desordem, numa falta de hierarquia e num potencial anônimo ainda maiores.

desses corpos incorporais que devolve à própria contingência toda posição legítima de fala e toda ordem das funções do corpo comunitário” (RANCIÈRE, 2017, p.11).

Aqui, a digressão está oficialmente encerrada. Retorno ao ponto onde deixamos a questão de interesse mais imediato: os *modos de leitura*.

Diante dos olhos, as boas deduções da última passagem: a garantia da contrariedade e a democracia sempre por vir. A partir daí, surge uma interpretação factível para aquilo que Marcos Siscar chamou de *modos de leitura*: seriam a abertura facultada pelo literário. Essa abertura faz do texto um lugar de experiência da própria leitura. E também um lugar de negociação: daquilo que significa “estar no mundo”, ou daquela somatória de dados a respeito do mundo que alguém leva até a leitura que está prestes a fazer.

Portanto, *modo e circunstância* se associam. Nessa ótica, a experiência da leitura inaugura para quem lê, cada vez que lê, a chance de frequentar um lugar imaginário inserido no próprio estar no mundo dessa pessoa, isto é, inserido no espaço e no tempo em que se desenrola a leitura, inserido em suas condições prévias, em sua situação. Ao mesmo tempo, a leitura permite acessar algo exógeno: a partir daí, a partir desse “lugar”, o leitor real, empírico, corpóreo, atua na leitura que lê — lembremos: com seu corpo físico e seu corpo simbólico. O leitor depara uma ocasião que interrompe suas atividades cotidianas, mas que traz para o centro da experiência, e necessariamente, o viver cotidiano e seu conhecimento sobre a vida: faz falar a experiência do mundo; experiencia a própria experiência. Consequência disso é que os sentidos que formulamos sobre o mundo disputem o centro da experiência da leitura, além de ocupar seu horizonte, como ponto de retorno da leitura, isto é, com um ponto onde renegociamos nossa sensibilidade.

São as marcas do desejo e da violência, características da relação com o outro, estampadas como figuras legíveis no poema [e no texto literário em geral], que permitem ao leitor a compreensão dos recalques e das exclusões que constituem sua própria experiência. [...] a significação da obra não se resumiria a uma concretização do esquema clássico da comunicação autor-obra-público, no qual a técnica (capacidade artesanal ou meio de ampliar a recepção) funcionaria como exterioridade mediadora ou amplificadora de um conteúdo ou de uma estrutura preconcebida. (SISCAR, 2010, p.36)

Por isso, os modos de leitura não são equivalentes perfeitos para a *seriação histórica dos diversos jogos de desvelamento das latências textuais*. Dizendo de forma mais simples, os modos de leitura não se resumem nem ao acúmulo dos modelos de interpretação, nem ao seu caráter histórico, nem à sua adequação a cada época, nem ao aprendizado das maneiras de interpretar mais apropriadas para o passado ou para o presente. Se fosse assim, os modos de leitura se encontrariam facilmente com a sua idealidade: a coincidência plena do leitor real com o leitor prefigurado pelo texto não seria tão rara.

Esse tipo de ideal é o fundamento, por exemplo, do conceito de leitor-modelo proposto por Umberto Eco (1979; 1994; 2011). Mas, claro, é algo que não se realiza no embate entre o leitor empírico e o texto, mesmo que seja um ideal buscado incessantemente, manobrado, coordenado pela mesma arena onde o embate ocorre.

Por um lado, o autor pressupõe, mas, por outro, *institui* a competência do próprio Leitor-Modelo. [...] Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la. (ECO, 2011, p.40, grifo do autor)

Quando é convidado para proferir uma série das Charles Eliot Norton Lectures, entre 1992 e 1993, Umberto Eco realiza uma retrospectiva de seu trabalho até ali. É então que o próprio Eco sinaliza a insuficiência do conceito de leitor-modelo diante da leitura empírica. Faz isso em passagens como “[o] leitor-modelo que propus” é “um *conjunto de instruções textuais*”, ou ainda “uma espécie de *tipo ideal* que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”; em especial: “o principal objetivo da interpretação é entender a natureza desse leitor, apesar de sua *existência espectral*” (ECO, 1994, p.22; 15; 23 grifos meus). O leitor empírico jamais coincide com o leitor-modelo: essa não-coincidência serve de pressuposto para Eco formular seu conceito de leitor-modelo, e adquire mesmo a feição de um postulado silencioso.

Estar destinado a atuar o mais adequadamente possível ao jogo do texto, da parte do leitor, é a necessidade que o encaixa na perspectiva modelar que tanto Eco quanto os primeiros trabalhos da estética da recepção alemã compartilham. Aqui, essa destinação deve ceder o holofote ao olhar leitor, talvez menos disciplinado, ou nada disciplinado em alguns casos. Esse olhar vem ocupar o primeiro plano.⁷³

⁷³ Ver as críticas aos trabalhos de H. R. Jauss e de W. Iser que Luiz Costa Lima (1979) elenca no ensaio “O Leitor Demanda (d)a Literatura”. Longe de invalidar as pesquisas daqueles dois autores, ressaltando, aliás, suas lições e seus inúmeros méritos, as deficiências apontadas por Karlheinz Stierle, Hans Ulrich

Por isso Siscar ressalta algo como a “ordem da experiência” (2010, p.37). Envolvida na leitura, essa ordem permite considerar uma variedade de ordens ou de momentos da experiência, que concorrem durante a interação com o literário. O raciocínio leva Siscar a julgar como incongruente todo argumento que tente fazer da leitura literária um evento planejado, situado apenas na ordem da codificação e da decodificação, seja de estruturas textuais, seja de uma linguagem específica. A leitura extrapola essa descrição quando levamos em conta que alguém se tornou disponível para ela, plenamente disponível, e que agora esse alguém observa sua própria vida, de viés, pela ótica das lentes do texto. Também, quando consideramos que a própria relação com o texto é um momento, diferente, mas ainda um momento, na ordem dos acontecimentos de uma vida.

Ficou garantido à literatura seu caráter de palavra livre para dizer tudo e qualquer coisa a respeito de tudo. Em condições, obviamente, que só se afirmam diante das suas realizações efetivas, os textos, e diante dos seus efeitos no espaço social. O direito à *contrariedade* prepara um movimento que afasta o literário das pressões por homogeneização, a cada risco corrido pelos escritores e pelas obras. Suas palavras são capazes de afirmar aquilo que contraria a elas próprias, são capazes de performar e de participar da sua crise intermitente, do seu próprio fim, sempre adiado.

O modo de dizer esquivo da literatura tem como fundamento sua resistência à institucionalização, que preserva para os textos, sempre, alguma promessa de sair pela tangente dos gestos padronizantes. Esses gestos são efetuados, por exemplo, na imposição do gosto de uma maioria como baliza para atribuir valor ou relevância a qualquer texto ou obra. Ou ainda, na tentativa da regulamentar uma literatura mais válida, supostamente superior. E isso, segundo as normas mais variadas, no mais das vezes conflitantes, que legislam ora sobre o bom gosto estético, ora sobre a relevância política das obras.

Também são gestos efetuados na exigência de uma formação institucional especializada para que alguém possa participar da rede discursiva do literário, no papel de quem se imbuí de alguma autoridade para selecionar as interpretações mais corretas dos textos. E que depois de fazer a seleção, está apto para descrever as relações das diversas interpretações umas com as outras, segundo um princípio de que a melhor leitura de uma obra se iguala à argumentação mais precisa feita sobre as características de seu arranjo ou de sua

Gumbrecht, Robert Weimann, Manfred Naumann, Jörn Stückrath e pelo próprio Costa Lima — em que pese o evidente reducionismo lançado sobre as ideias de H. R. Jauss — coincidem sempre quanto ao objetivo: integrar os leitores empíricos à investigação da recepção e da interação entre leitor e texto, o passo adiante que Jauss e Iser não deram.

composição, ou sobre sua inserção na história. É apenas numa aparência superficial que essa manobra se direciona a dois vetores diferentes. Na verdade, esse tipo de criação, de uma hierarquia dos comentários de leitura, tende a recolher sua autoridade na capacidade mesma de instituir a hierarquia, no ato mesmo de sua fundação.

A garantia de um *direito de superinterpretar* (confrontar com ECO, 2018) equivale à garantia de que o gesto crítico não vai ignorar ou negar que as interpretações são heterogêneas, ou que é provável que sua qualidade sequer entre em questão. Diante dos leitores reais, essa negação não pode se aplicar. Mesmo que o evento interpretativo seja ordenado pela estrutura de um texto e por diversas instituições mediadoras da circulação do sentido, é impossível controlar de maneira cabal a interpretação. Por causa do seu potencial de mutação, ela não cessa de ser desordenada pelos leitores. E para tanto, não é necessário que sejam maus leitores (ou malvados...), leitores despreparados, estúpidos, enviesados, cínicos, ou recriadores... Basta que sejam leitores, simplesmente isso. E que levem alguma coisa muito sua para aquilo que leem, extraído do seu trabalho de leitura, ou da sua experiência junto ao texto literário, um substrato de sentido que, de algum modo, resiste à racionalização.

Nesse ponto, alcançamos uma postura parecida com a do grande leitor de leituras que foi Ricardo Piglia. Daqui em diante, não vamos mais ignorar o quanto um leitor “é também aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente” (PIGLIA, 2017, p.17, tradução minha).⁷⁴

Vamos surpreender alguém. Uma pessoa que está deitada na cama, com roupas bastante casuais, passeando por romances eróticos enquanto luta contra o sono. É alguém que lê como bem lhe agrada ou como bem lhe permitem as circunstâncias. Seria um contrassenso negar que também essa pessoa *é uma leitora*, essa pessoa que faz “usos privados do sentido” daquilo que lê (PIGLIA, 2017, p.160), essa pessoa que assume a entrada do texto literário em seu “catálogo pessoal de sensualidades”, que transforma o texto num “*objeto de prazer como os demais*” (BARTHES, 1973, p.93, tradução minha, grifos do autor).⁷⁵

74 “Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente”.

75 No trecho: “Tout l’effort consiste [...] à matérialiser le plaisir du texte, à faire du texte *un objet de plaisir comme les autres*. C’est-à-dire: soit à rapprocher le texte des «plaisirs» de la vie (un mets, un jardin, une rencontre, une voix, un moment, etc.) et à lui faire rejoindre le catalogue personnel de nos sensualités, soit à ouvrir par le texte la brèche de la jouissance, de la grande perte subjective, identifiant alors ce texte aux moments les plus purs de la perversion, à ses lieux clandestins.”

Nosso “alguém”, no caso, essa leitora que também é surpreendida por Piglia, é ninguém menos que Molly Bloom.

A leitura noturna de uma mulher na cama, que se erotiza e entende pelas metades, divaga e se deixa ir. Uma leitura duplamente relacionada com a sonolência, porque é um despertar e pelo modo como constrói a significação. A má leitura, o devaneio, as interferências corporais. O equívoco, a distorção. As ressonâncias quase musicais das palavras. O som que define o sentido. *Os usos privados do sentido*. (PIGLIA, 2017, p.160, tradução minha, grifos meus)⁷⁶

O gesto crítico se vê obrigado a parar de fingir que é capaz de vencer a heterogeneidade dos comentários. De fato, a atividade crítica depende de estar situada fora da palavra leiga para encontrar sua verdade. É preciso reconhecer que um dos fundamentos da autoridade da crítica é a negociação dos critérios julgados adequados para a interpretação, ou mesmo a designação das interpretações que são mais ou menos adequadas para este ou aquele texto. Noutras palavras, os alicerces que sustentam a autoridade da crítica tendem a coincidir, em certa medida, com o exercício dessa mesma autoridade. E dependem de que seu público participe dum contrato de aceitação tácita dessa autoridade e dos argumentos que ela propõe. O público aceita, no máximo grau, se submeter à interpretação autorizada; ou, no menor grau, se deixa apenas influenciar por ela.

Não pretendo contestar que a crítica tenha uma função formativa e influente no sistema literário. Seria algo absurdo de afirmar, já que existe um vasto acervo crítico ao longo da história, atestado por tantas leituras, releituras e desdobramentos nos meios de comunicação. Também não pretendo afirmar que uma formação criteriosa não vá garantir um olhar panorâmico aguçado sobre o passado e sobre o presente da literatura. Ou que essa formação não vá armar o detentor desse olhar de bons fundamentos para intuir quais obras são relevantes no presente, para aferir suas possibilidades de interpretação, ou para discutir e reavaliar todo um lastro de recepções que vêm do passado.

Apenas reitero algo muito mais discreto e, ao que me parece, um ponto pacífico no cotidiano de quem lê literatura: os hábitos e os comportamentos de leitura, apesar de impactados de algum modo pela palavra crítica, não estão de joelhos diante dela. Muito menos a pessoalidade da interpretação de um texto.

76 “La lectura nocturna de una mujer en la cama que se erotiza y entiende a medias, divaga y se deja ir. Una lectura doblemente relacionada con el sueño, porque es un despertar y por el modo de construir la significación. La mala lectura, la ensoñación, las interferencias corporales. El equívoco, la distorsión. Las resonancias casi musicales de las palabras. El sonido que define el sentido. Los usos privados del sentido.”

A diversidade de vertentes que os estudos literários assumem hoje nos auxilia nessa intuição. Afinal, se o leitor se dobrasse a uma instituição crítica única, qual seria o resultado de submeter sua leitura a uma autoridade tão concorrida? Qual interpretação aceitar ou acatar? A quem caberia a palavra final? A biblioteca pessoal desse leitor ainda se confundiria com aquelas livrarias nada monótonas, onde tudo cabe, lado a lado, ou os critérios em conflito tornariam impossível orientar a leitura pela variedade de opções? Seria preciso fazer escolhas apenas dentro de um catálogo previamente limitado? Mesmo as escolhas de leitura mais aleatórias seriam terceirizadas? Quando a vertente crítica se orientar por critérios de proeminência ideológica incontestável, a presença de quais livros deveria ser vetada? Quais palavras e quais passagens o leitor deverá fingir que não leu? Ou quais devem, num limite que vem sendo mais e mais aceito, serem censuradas de acordo com tal ou tal vertente crítica? Novamente: qual vertente é a correta? Há maneira de conciliá-las?

O lugar crítico autorizado, é claro, depende da formulação de um objeto de análise e da formação de um olhar apurado sobre ele. Mas há outros elementos a se ter em conta: a realidade das interpretações e do seu ruído ininterrupto, as derivas e as guerras de comentários, a possibilidade de que um leitor desconheça a crítica e a sua relevância, ou mesmo o desprezo que certas vezes aquele leitor poderá voltar a ela. Diante das comunidades de leitores, não resistem as tentativas de transformar a palavra da crítica numa verdade definitiva. Diante do desregramento maior ou menor dessas comunidades, não é nenhum mandamento levar muito a sério alguém que se queira reconhecido como apto a falar pelo texto literário. (O que não significa que a crítica não *possa* ser levada a sério, ou que, em alguns casos, isso não seja até *recomendado*.)

Um dos modos de levar adiante a proposição de uma democracia literária é reconhecer o direito à superinterpretação. Como? Fazendo da experiência leitora o centro de um comentário sobre o processo de leitura. Assim, reivindicamos a permissão para que a contrariedade seja dita, para que seja debatida, e para que possa surgir a qualquer momento.

O foco escolhido: o trabalho de coabitação entre o leitor e o texto, entre o corpo-leitor e o corpo textual. Falo outra vez em “corpos”; mas se insisto, é apenas para ressaltar o amálgama provocado quando há participação ativa do *olhar que lê* nos mecanismos de sentido do texto, sejam eles mecanismos de irrupção do sentido, sejam eles de erupção. Ao escolher esse foco, não é mais tão interessante cercar e definir as leituras exclusivamente pelos mecanismos que estão mais ao lado ou apenas ao lado do texto. É uma outra pretensão

também entra em xeque: a pretensão de resumir a pluralidade humana em categorias de traços ideais, e de garantir uma espécie de universalidade nos *encontros com o texto*. Perde algum encanto a abstração daquilo que é múltiplo, necessariamente porque deriva da multiplicidade dos leitores, das suas vontades, das suas intenções, preferências, aversões, habilidades, incapacidades... Isto é, porque deriva daquilo que nos convida a refletir sobre o que cada um poderia trazer ou traz de fato para seu *jogo circunstancial com o texto*.

Alguns versos de Marília Garcia vão encontrar uma afinação bastante singular aqui: “às vezes a leitura é um jogo de escala:/é preciso se aproximar a ponto de perder o todo” (2018b, p.32).⁷⁷ O jogo, que Llansol caracterizava como “atividade determinante do conhecimento”, se dá na forma de um “prazer calculado”. Afinal, a multiplicidade das interpretações, por maior que seja, ainda deriva das matrizes que os textos oferecem. Mas, ao mesmo tempo, uma outra dimensão é preservada: “porque é móvel, porque é mutável, porque os lugares se mudam”, é por meio desse jogo que “o conhecimento se pode fundamentar” (LLANSOL, 2011a, p.55).

Aqui, assim como a leitura, o conhecimento é entendido num sentido processual. Não se trata de conhecimentos isolados e adquiridos um a um, mas sim duma totalidade do conhecimento, extensão da experiência do mundo, cuja construção só cessa com a morte. E cujas modificações, as menores que sejam, sempre agem de forma retroativa sobre o conjunto, sempre modificam a disposição e o alcance do que vinha antes. Os cálculos e as projeções de um texto, controlados em certa medida, ganham consistência no fenômeno da leitura. Porém, sua relevância disputa com a *mobilidade* e com a *mutabilidade* de quem lê, signos do prazer estranho que experimentamos no embate com aquilo que é desconhecido, mas pouco a pouco doado à significação.

Um simples exercício de substituição vocabular talvez possa dar margem do que é esse *pensamento em abertura*. Um procedimento textual aplicado, o exercício em si já será um exemplo dessa maneira de pensar. Mas o resultado final também anota outra afirmação em sua defesa, acumulada junto às anteriores.

⁷⁷ Esses versos se voltam à perda da visão de Borges, como antecipei muitas páginas atrás, ao inventariar as experiências de olhar e ver percorridas pelo *Parque das ruínas*.

“O mundo é feito de leituras de mundo e, por isso, o mundo não é a leitura do mundo porque não há apenas uma. Por isso, também, há uma diversidade de mundos; há mundos no mundo. A diversidade de leituras reflete a diversidade de experimentações e de sujeitos” (HISSA, 2013, p.44). Este será o segmento-fonte. O próximo, é o que recebe a substituição. “A literatura é feita de leituras de literatura e, por isso, a literatura não é a leitura da literatura porque não há apenas uma. Por isso, também, há uma diversidade de literaturas; há literaturas na literatura. A diversidade de leituras — *da literatura* — reflete a diversidade de experimentações e de sujeitos.” Temos aí dois planos de sentido muito explícitos: a diversidade das interpretações do mundo e a diversidade de interpretações da literatura. Além deles, o exercício nos permite deduzir um terceiro: a literatura aparece como um dentre os vários modos de ler o mundo; a literatura enquanto interpretação do mundo.⁷⁸

A herança literária — outro nome para o acúmulo histórico dos textos — é formada por uma imensa variedade de obras. À luz dessa multiplicidade e à luz da diversidade de leitores que se aventuram a explorá-la, podemos derivar mais uma intuição: *literatura é livro lido, literatura é leitura efetuada*.⁷⁹

Para contornar alguns equívocos prováveis, três observações.

Primeira: afirmar a multiplicidade das leituras do mundo (e da literatura) não equivale a reivindicar uma posição de relativismo absoluto que nega o factual aos fatos, a objetividade ao objetivo, ou, num caso limite (mas muito praticado), a realidade ao real. Equivale apenas a afirmar que, entre os fatos e a sua enunciação, coexistem forças concorrentes que disputam a atribuição de sentidos para o mundo.

Segunda: quando falamos da leitura literária, não é possível deixar de considerar a formação e a atuação dos coletivos de sentido ou das comunidades de interpretação (confrontar com FISH, 1980). São grupos de pessoas cuja força de aglutinação, tênue e um bocado incorpórea, tem como fundamento o fato de conhecerem uma mesma matriz textual. É

78 Haveria algum interesse em ampliar o exercício sobre uma passagem de Jorge Larrosa, substituindo o *real* pelo *livro* ou pela *literatura*? “O real não é um tema ou um problema, mas sim uma questão sempre aberta. Um tema exige um desenvolvimento, um problema exige uma solução, mas uma questão exige, por acaso, uma resposta” (LARROSA, 2019, p.110). Assim como a proposta que foi ao corpo do texto, essa outra exigiria aferir, em paralelo, o procedimento e seu resultado.

79 Remeto as palavras a João Carlos Biella num de nossos diálogos muitas vezes voltados a esse assunto. Esta nota também serve para agradecer-lo pelas inúmeras provocações e iluminações sobre a leitura literária, sempre oferecidas gentilmente por ele. João Carlos Biella é docente em Literatura e Ensino, professor adjunto no Instituto de Letras e Linguística e professor permanente no Programa de Mestrado Profissional em Letras da Universidade Federal de Uberlândia.

a partir dessa matriz que serão produzidos os significados para uma comunidade, mesmo que, na prática, nem sempre resultem em algo comum para todos os seus participantes.⁸⁰

Terceira: também não é possível ignorar que o saber produzido pela crítica se oferece ele próprio como um conjunto de textos passíveis de serem compartilhados entre os leitores. Sendo assim, esse saber está dotado de uma força mais ou menos capaz de agregar e resolver as dissidências que possam surgir entre as diversas leituras dos textos literários. Além disso, também pode oferecer pontos de partida e balizas para as interpretações que serão feitas no futuro. Na deriva individual da leitura, o leitor junto ao livro jamais passa incólume a uma série de instituições e atos que regulam a circulação do sentido, que agem sobre o solo das sensibilidades compartilhadas. Essa é uma característica fundamental das comunidades que os seres humanos imaginam para si, e às vezes sem notar, já estão construindo.

Vejamos um pequeno inventário, insuficiente, é claro, de algumas das formas sob as quais essas comunidades se apresentam e exercem influência na leitura literária.

Há o “coletivo”, o “movimento”, o partido e as demais instituições de prática política. A roda de leitura, o grupo de leitura e o clube de leitura, exteriores ou interiores à escola ou à sala de aula. A escola e a sala de aula também entram no levantamento. A universidade, o grupo de pesquisa, os congressos, colóquios, encontros e seminários. As bibliotecas e seus acervos, públicos ou particulares, além do arquivo incomensurável da internet, com suas redes sociais, seus grupos e suas comunidades em torno de interesses partilhados, suas revistas *online* de arte e cultura, seus sites de estocagem e compartilhamento de dados. Algumas formas de mais longa data: a família e o espaço doméstico, a religião, o trabalho. Mais contemporâneos, os algoritmos que agrupam dados para distribuir os consumidores em blocos comuns. Ainda a serviço do consumo: as livrarias, os sebos, os acervos, as grandes editoras, as editoras independentes, a feira literária. Para a difusão ao vivo do texto literário: os saraus, as mesas-redondas, as palestras, conferências e leituras públicas, além do *slam*, com sua emocionada reunião entre público, competidores e mestres de cerimônia. E numa outra escala de espaço e de tempo, as associações que a leitura tem com a habitação dos leitores: o bairro, a cidade, o estado, a nação, e assim sucessivamente, ampliando o escopo a cada ampliação na escala territorial.

80 Jauss (1979 [1977], p.49) considerava que a “sociedade de leitores” requer diretrizes analíticas semelhantes àquelas disponíveis para o estudo da experiência do leitor individual. Barthes (1973, p.26-27, grifos do autor) caracteriza a “*Société des Amis du Texte*” (“Sociedade dos Amigos do Texto”) como a comunidade atópica de leitores diversos (potencialmente divergentes), mas todos aproximados pelo princípio da busca do prazer na leitura. Ambas as posições, é claro, não se adequam perfeitamente ao que propus, mas, como não deixam de contribuir para a ideia em alguma medida, é justo mencioná-las, ainda que ligeiramente.

Essas formas de comunidade exercem influência sobre o ato de ler; não é preciso deixar de reconhecer isso. Mas nas páginas anteriores nosso caminho tomava outro rumo. A maior dedicação e a atenção mais cuidadosa deveriam ir para o abraço incorpóreo da recepção individual. Esse “abraço” seria o momento portador, como sugere Silvina Rodrigues Lopes (2016, p.5), da “infinitude do finito em cada lance”. O instante, noutras palavras, da formação do significado em cada atribuição de sentido, das etapas profundas da relação entre o eu, a linguagem e o mundo.

Até agora, vínhamos procurando pelos vestígios do tempo e do espaço únicos que um texto literário abre para cada pessoa que o lê. Nessa duração temporal e espacial, provoca um transtorno momentâneo na maneira como os discursos institucionais se sedimentam sobre o cotidiano. A leitura suspende o peso e os valores desses discursos; não chega a anulá-los, mas escapa pela tangente das suas expectativas. Ou, ao menos, tira a sua roupagem de necessidade por alguns instantes, e nos aconselha a vê-los como tudo aquilo que muitas vezes escondem ser: visões de mundo relativas aos mais diversos elementos e relações, dependentes de contingências complexas, e sujeitas a embates históricos que podem, a qualquer hora, virá-las de ponta-cabeça. Na experiência literária, esse momento da suspensão jamais pode ser compartilhado, mesmo quando sua abertura se dá num espaço comunitário, diante da leitura pública e oral, por exemplo, ou diante da recepção coletiva de uma performance poética.

Um texto literário pode corresponder a uma extrema abertura ao inesperado, ao fragmentário, à contradição, à dispersão, a todas aquelas operações irrecuperáveis como sinais de conceptualização explícita [...] A leitura tem uma dimensão de ligeireza, que permite um certo abandono da carga institucional. (LOPES, 2016, p.12)

A ligação entre os diversos leitores está mais para a ordem da *fragilidade* do que da comunidade; ou melhor, tem a dimensão de uma *comunidade de elos tênues*. Um outro leitor é alguém que sempre se mantém desconhecido para nós; e esse mistério se deve à sua própria e particular *experiência irrecuperável*. Num encontro entre dois ou mais leitores do mesmo texto literário fica pressuposta a abertura de um *espaço comum*. Mas esse espaço apenas fornece a eles, a esses desconhecidos, o acesso a experiências que nunca serão comuns.

Essa relação inconstante “nos situa num mundo como partilha de sentido” (LOPES, 2019, p.30). Um mundo, imaginamos, declinado num verdadeiro sem número de mundos sensíveis independentes. Em consequência, a comunidade de leitores tem algo de uma *comunidade de afinidades*: um conjunto nublado de pessoas cujo fator agregante está num

reconhecimento muito sutil, mas de consequências às vezes perturbadoras. Reconhecem o quanto não se conciliam em termos daquilo que cada um experienciou durante a leitura. Com isso, alcançam a compreensão de que só estão próximos porque seu contato, que não chegam nunca a fazer, já se anuviou numa fragilidade partilhada.

Dizer que a comunidade de leitores é caracterizada por sua fragilidade implica afirmar que, para ela, não existe um princípio organizador definitivo. Nada obriga os leitores de um mesmo texto a se vincularem uns aos outros. Também não há nada que os obrigue a acatar um núcleo duro de interpretação, um núcleo que não seja polêmico ou negociável, ou que esteja estabilizado de uma vez por todas.

Deduzo essa ideia dos traços que Jacques Rancière (2009) deu para a “comunidade de leitores”, particularmente n’*A partilha do sensível*. É uma comunidade, segundo ele, “sem legitimidade”, porque não possui um princípio real de necessidade organizante, porque seu desenho é feito “tão somente pela circulação aleatória da letra” (p.19).

É verdade que a circulação desses quase-corpos determina modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens — em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível. Mas precisamente um coletivo político não é um organismo ou um corpo comunitário. As vias da subjetivação política não são as da identificação imaginária, mas as da desincorporação “literária”. (RANCIÈRE, 2009, p.60-61)

Falar na mediação das instâncias e das instituições que dão forma ao sentido, como falei logo acima, pode provocar algum estranhamento diante do comportamento aleatório que Rancière afirma. Deveríamos desconfiar que aquilo que de fato condiciona a realidade das leituras e das escritas é uma circulação apenas *parcialmente* aleatória. Contudo, é preciso levar em conta, outra vez, o fator circunstancial que cada ato de leitura preserva. Junto a esse fator, é preciso considerar como é possível que as leituras se furtem à regulação do discurso literário, ou se esquivem dela em alguma proporção: no fim das contas, a superinterpretação, do ponto de vista de quem a executa, não é mais que mera interpretação. Ela não deixa de ser o resultado de algum corpo a corpo com o texto. Sua própria realidade basta para afirmar a densidade heterogênea que está por baixo da leitura literária (e também da escrita): densidade semântica, simbólica, afetiva.

Não existe um núcleo essencial comum para os resultados interpretativos, mesmo para as diversas leituras de um mesmo texto, inclusive aquelas que um indivíduo faz em diferentes momentos, já que ele, o indivíduo, jamais permanece sempre o mesmo. Quando se trata de um texto partilhado entre várias pessoas, aquele núcleo comum está muito mais ao lado do texto em sua natureza de objeto material inerte, amontoado de traços e grafos, que só se transformam em feixes de relações, em imagens, em sentidos, em instantâneos do mundo, quando são animados pela leitura.

A possibilidade de interpretar definitivamente um texto literário não deve, portanto, ser tratada senão como um ideal teórico ou como uma vontade de patrulhamento do sentido. Quanto ao patrulhamento, ele poucas vezes deixa de se vestir em algum expediente retórico mais ou menos discreto, seja a afirmação da autoridade crítica ou acadêmica, seja a publicidade editorial, seja a disputa pelos pontos de contato entre a circulação do literário e a vida política. Quando o sentido literário sofre reivindicações por sua unificação, abordá-lo não escapa de ser também uma abordagem das forças sociais que desejam sua uniformidade, e que, para tanto, selecionam as estratégias que julgam as mais adequadas.

Vários leitores podem se reunir num mesmo espaço físico ou em algum meio de sociabilidade virtual. Em ambos os casos, as interpretações que esses leitores compartilham e debatem entre si tomam a forma de um feixe de concordâncias, discordâncias e negociações, um feixe que não pode se recusar à abertura para a dissonância. A média dos relatos de leitura é um cálculo polêmico do sentido. Um sentido por fazer, declinado desde individualidades nem sempre assemelhadas e jamais equivalentes.

2.7 “Isso que não se cansa de nunca ter chegado”: leitura literária e coautoria

Uma ponte ou contrato assimétrico entre corpos e respirações.

Augusto Joaquim, “geometria de frases imagens cola”.

O texto literário se esquiva de um sentido estabilizado e definitivo. Para tanto, o caráter democrático da literatura se distribui em dois níveis. Do ponto de vista da produção, deve ser possível dilatar sempre um pouco mais o alcance da palavra literária. E isso, diante das balizas que, em cada época, vem colocadas de um modo diferente. Do ponto de vista da recepção, quando olhamos para a leitura individual ou pessoal, os resultados mais diversos são factíveis: bons ou maus; em concordância ou em discordância com os textos e com os mecanismos que dirigem, para cada um, a produção de sentido; mais próximos ou mais distantes da média de interpretações que uma comunidade de leitores estabilizou para um texto específico... Contudo, em todos os casos, os resultados possíveis continuam muitos.

Claro, não se pode ignorar que existe uma parcela de disputa subentendida na interpretação dos textos literários. Aqueles resultados que mais desviam da média, ou aqueles que chegam mesmo a extrapolar as expectativas textuais não costumam ser tão bem-aceitos. Recebem dessas mesmas instâncias — da média das interpretações e da matriz textual — alguma tração corretiva. Ainda assim, para cada leitor, algo de intratável sobrevive na experiência que faz da leitura: um substrato de sentido que resiste à significação; algo da ordem da maior pessoalidade possível.

“Há textos e obras de arte, em que na assunção do efêmero se inscrevem testemunhos não testemunháveis, destinados a passar para além de si, apagando-se” (LOPES, 2016, p.19). A tentativa de traduzir a experiência individual do literário e de socializar essa tradução na forma de um relato de leitura: um modo de organizar os resíduos da experiência para tentarmos compreender o que ela teria significado. Mas para essa organização se realizar, já é preciso formular um outro código, um código suplementar: um apêndice à leitura.

O código se volta novamente para as trocas de cada dia, não mais para a suspensão delas durante o exercício de ler. Assume a natureza de um acordo negociável; já não é compatível com a experiência, mas sim com um olhar retrospectivo sobre ela. No evento da leitura resiste algo de uma “solidão intransferível da experiência” (PIGLIA, 2017, p.123).⁸¹ Aquela nova efabulação, o relato, quer fazer do acontecimento algo mais palatável e mais inteligível para o leitor. Ao mesmo tempo, assume uma empreitada destinada ao fracasso: verter a experiência da leitura numa linguagem corrente; torná-la compreensível também para quem não participou dela. Busca, além disso, encontrar traços semelhantes entre as leituras que foram feitas por diversos leitores. Institui um espaço onde a distância e o contato tênue entre esses leitores passam a ser mediados pelo texto, que exerce seus efeitos a partir de uma virtualidade compartilhada.

A formulação *experiência do texto* dá melhor margem, talvez, daquilo que procuramos. Ela se dá como experiência do tempo e do espaço “rompendo as barreiras entre o interior e o exterior, destruindo todas as oposições entre sujeito e objeto” (LLANSOL, 2011a, p.12). Do ponto de vista intelectual, imaginário e simbólico, essa experiência permite suprimir momentaneamente tudo que age como princípio de identidade e coesão do eu, tudo que seja reconhecível como um idioma individuado.

O idioma do leitor recua; entra em estado de latência e de observação coadjuvante: o idioma do texto vem habitar o leitor enquanto dura a leitura, se serve da sua voz, dos seus gestos e das imagens de seu pensamento. Essa curiosa invasão consentida está conotada no *dom da metamorfose* que a poeta Júlia de Carvalho Hansen (2007, p.4) atribui à literatura: “se um verso diz [...] ‘a planta que só respira’, quem o escuta, lê ou o escreve respira como a planta”. Momento de plenificação entre o corpo próprio e o corpo da palavra: exacerbados, sobrepostos, negociam cada qual sua abundância, dentro de uma totalidade simbólica amorfa e desmaterializada.

Em *El último lector*, Ricardo Piglia fala de uma “evasão essencial”, do “corte” e da “abstração do real” (2017, p.127, tradução minha), quando comenta a cena em que Anna Kariênina, numa viagem de trem, lê um romance inglês à luz de uma pequena lanterna. Ela se frustra com as interrupções que o movimento dos passageiros provoca a toda hora. Até que, enfim, consegue se concentrar. Então, projeta a si própria na vida das personagens; e julga a

81 Para falar nessa “soledad intrasferible de la experiencia”, Ricardo Piglia visita uma noção da experiência proposta por Walter Benjamin. O texto que Piglia comenta, adivinha-se facilmente, é “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (BENJAMIN, 1987a, p.197-221).

sua própria vida em contraste com aquilo que está lendo. Piglia ainda menciona o “isolamento do leitor nas sombras” e o “efeito ofuscante” do livro (p.132, tradução minha).⁸² A cena que ele descreve compartilha dessas características, e de modo literal: se trata da leitura de Anna Kariênina como uma fuga ao presente imediato. Não é esse o traço que olho mais de perto; falo, na verdade, de uma solidão simbólica fundamental no ato de ler. Mas o primeiro aspecto, a evasão do real, sem dúvidas decorre diretamente do último, a solidão simbólica. É possível que o leitor se abstraia das imediações físicas apenas porque se engaja num outro jogo de relações, apenas porque se dedica a alguma coisa que extrapola os seus arredores.

A leitura: um evento cujas âncoras temporais e espaciais, se abordadas a partir da sua duração interna, serão demasiado imprecisas para que se possa descrevê-las bem: “a passagem incongruente — *dissociada* — duma outra linguagem, como o exercício duma fisiologia diferente” (BARTHES, 1973, p.49, tradução minha, grifo do autor).⁸³ Ponto onde reencontramos a ideia de *metamorfose* sugerida logo acima.

“Todo o corpo do artista fala em sua música, sua pintura ou sua escrita, em gestos que misturam sinestesticamente os sentidos, tornando impossível a ausência de sua vida em seu texto” (BRANDÃO, 2006, p.28). Se o ofício artístico engaja o artista de um modo que é tanto intelectual quanto físico, temos aí uma boa comparação com o leitor: um leitor, também, está todo presente naquele *texto momentâneo que sua leitura projeta*, no fundo do seu olhar, num espaço que não é exatamente corpóreo, mas virtual.

Entretanto, essa virtualidade necessita de algo para se ancorar. O leitor se impõe, com seu peso e com seu corpo. Num estado de vigência somática, ele desempenha o papel de superfície por onde transitam os vetores da leitura, que encurtam no seu pensamento a distância entre gestos, sensações físicas, projeções imaginárias e sentidos simbólicos. O leitor lendo: instância holística, total. Para ele, o tempo e o espaço mais próximos se colocam a serviço de algo que está fora da sua percepção individual do espaço e do tempo. Atuam em

82 No trecho: “Es la idea de la distracción y de cómo trata de evitarla el que lee para concentrarse en la evasión esencial que suponen la novela y lo novelesco, que exigen un corte, una abstracción de lo real. [...] La luz de la linterna de Anna es la metáfora de la luz del lector, del aislamiento del lector en la oscuridad. La realidad está del lado de la lámpara [...]. Lo irreal y lo fantástico están, en cambio, del lado del libro: las letras mínimas, los signos impresos y su efecto encefaleador.”

83 No trecho: “le plaisir du texte est toujours possible, non comme un délassement, mais comme le passage incongru — *dissocié* — d’un autre langage, comme l’exercice d’une physiologie différente.”

favor de um espaço-tempo de linguagens e de sensações inadequadas: não se adéquam às trocas mais comuns do cotidiano. Mas também não se adéquam à própria perspectiva de um cotidiano; transtornam o eu individuado para quem (e somente para quem) existe alguma continuidade que permite definir o dia a dia.

O *ouvido* do leitor é a continuação da parte ótica da leitura. Transforma a ação visual em uma sonoridade interior. Pelo *ouvido*, o leitor tem a experiência de se localizar num espaço que é o mais próximo, o mais imediato, o mais íntimo. Experimenta a sua própria superfície corporal, porque percebe a si próprio ali, naquela interioridade, naquela dimensão de pensamento onde a imagem acústica do texto vai se criando.

No encontro com o texto, o leitor tem uma imersão na experiência do tempo presente, da sua efemeridade, da *expansão infinitesimal em cada instante*. Mas nesse encontro, o leitor também resvala o momento em que vai se desalojar de si. Consegue vislumbrar um outro lugar — que não está fisicamente em lugar algum —, um lugar vizinho do caos da indiferenciação ou do excesso da superabundância de significado. (Lá é onde talvez habitam aqueles que são dotados de uma racionalidade inimaginável para os demais, e portanto, loucos.) *Esse ouvido certamente lê*. E certamente, esses ouvidos-leitores também escrevem o texto que leem. Retiram as palavras da sua inércia, transformam cada traço mudo em uma reserva de significação, em um vislumbre da pleora que está antes ou detrás de cada sentido. É dessa abundância que os leitores recortam algum sentido; e é sobre ela que esse sentido recortado vem repousar: como a superfície de um manto, que cobre e esconde aquilo que permite a ele próprio se estender, isto é, aquilo que lhe serve de base. Esses ouvidos-leitores escrevem o texto que leem: “finos violinos, que ao mesmo tempo ouvem e tocam” (BRANDÃO, 2006, p.37). Pontuo a passagem com um retorno sobre algo que já foi dito, agora com algum sentido a mais. Recordamos outra vez a resposta de Marco Polo a Kublai Kan, n’*As cidades invisíveis* de Italo Calvino (1990a, p.123, grifos do autor):

— “*Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido.*”

Ler se parece, portanto, com padecer da efemeridade de uma região especial da linguagem. Mesmo quando a leitura se volta para o que há de mais comum na língua, quando garante sua legibilidade, mesmo aí seu resultado já se aproxima de uma terceira via.

O idioma que o leitor traz para o seu corpo a corpo com o texto, o idioma que a vida inventou para esse leitor (por caminhos que já é impossível recuperar), esse idioma se soma ao idioma que o próprio texto inventa quando se alimenta na experiência da escrita. Uma passagem de Llansol que já citei, mas pelas metades, pode enfim ser repetida, agora completa. “Escrever é inventar uma linguagem que suscita um verdadeiro trabalho de leitura” (2011a, p.12-13). Nesse trabalho, o verbo *ler* adquire uma acepção muito particular: significa partir das desinências da realidade privada para conjugar os verbos no texto do outro. *Ler* se parece, portanto, com estabelecer uma coautoria.

Alguém que lê, que presencia a performance imaginária do texto, vê o seu corpo desempenhar um papel fundamental nela. O verbo *presenciar* ganha o sentido de *presentificar*, tornar presente, fazer surgir. Em voz alta, ou preservando o silêncio, o encontro entre o texto e quem o lê, entre o texto e a atividade desse leitor, acontece como uma interferência e uma atuação recíprocas.

Numa direção semelhante, Guilherme Gontijo Flores (2019, p.14) fala na “interferência que desmantela a suposta integridade subjetiva do leitor e ouvinte, sobretudo porque, em qualquer ficção, podemos pensar que o auditório constitui parte fundamental da performance, que o leitor, mesmo que solitário, cruza o limite da coautoria.” Mesmo que não haja intervenção acústica no espaço em volta, o texto demanda algum espaço para existir: o espaço do corpo, a sonorização interior. Dali, o texto de fato vem ao mundo e existe enquanto a leitura durar. E existe como possibilidade de fundação imaginária de mundos no mundo, mundos cuja existência será igualmente limitada pela duração temporal da leitura.

Nas primeiras páginas do texto que acabei de citar, Flores traduz e comenta um poema da argentina Alejandra Pizarnik, retirado de *Árbol de Diana* (“Árvore de Diana”). Esse é o quarto livro da autora, de 1962, o terceiro assinado como Alejandra Pizarnik, depois de *Las aventuras perdidas* [1958] e *La última inocencia* [1956].⁸⁴ Segue o poema, no original.

23.
una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos

(PIZARNIK, 2018a, p.60)

84 O primeiro livro, *La tierra más ajena* [1955], recebeu a assinatura de Flora Alejandra Pizarnik.

Agora, a tradução de Flores.

um olhar provindo do esgoto
pode ser uma visão do mundo

a rebelião consiste em olhar uma rosa
até pulverizar os olhos.

(PIZARNIK *apud* FLORES, 2019, p.3)

Como o próprio Flores observa, a sua tradução se distingue de outras duas traduções brasileiras apenas pelo primeiro verso. Davis Diniz, que traduziu dois livros de Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana* e *Los trabajos y las noches* [1965], propõe que “una mirada desde la alcantarilla” seja “um espreitar a partir da sarjeta” (PIZARNIK, 2018a, p.61). Já Nina Rizzi, tradutora de *Árbol de Diana*, sugere “uma olhada através do esgoto” (PIZARNIK, 2017, s.p.). Uma terceira proposta é feita por Ellen Cristina Nascimento Lopes (2018, p.120), que traduziu toda a obra poética de Pizarnik; a sugestão: “uma olhada do esgoto”.

No poema, esse é o único verso que exige escolhas tradutórias além da transposição por equivalência entre as duas línguas. Certamente, é por essa razão que temos uma diversidade de traduções.

“Mirada”, no original, pode significar tanto a “ação ou efeito de olhar” (“olhada”, nas traduções de Nina Rizzi e Ellen Lopes), quanto “um olhar rápido e ligeiro a algo ou alguém” (na tradução de Davis Diniz, “um espreitar”); ou ainda, a “maneira de olhar”, a “expressão que adquirem os olhos de alguém”: na tradução de Flores, “um olhar”. A “alcantarilla”, por sua vez, pode remeter ao esgoto subterrâneo, como nas traduções de Flores, Rizzi e Lopes, ou à boca do esgoto, ao escoadouro: a “sarjeta”, na tradução de Diniz.

Além dessas duas palavras, existe uma questão dêitica (“desde la”): aquela “mirada” parte de dentro do esgoto? É o que induz a tradução de Ellen Lopes. De modo ainda mais explícito, é a interpretação que as propostas de Flores (“provindo”) e de Davis Diniz (“a partir”) obrigam. Já Nina Rizzi deixa a questão em aberto: “através do esgoto” significa que essa “olhada” percorre a extensão dos túneis de escoamento? Ou é uma “olhada” que parte de dentro para fora do esgoto? Ou seria o contrário, quando a interpretação identifica o “esgoto” com a “sarjeta”?

Cada tradução projeta uma cena distinta: a imagem de um ponto de vista posicionado em relação ao seu objeto. Na verdade, o poema configura um objeto intermediário: fala de

“um olhar provindo do esgoto”, de “uma olhada [através] do esgoto” ou de “um olhar a partir da sarjeta”; mas essa localização está condicionada à produção de uma outra imagem, aquela que fica apenas em estado de possibilidade: “pode ser uma visão do mundo”. Para leitores que também são tradutores a sua interferência junto ao texto é evidente. Junto a ele, com ele, realizam uma performance a dois. Uma coautoria, melhor dizer. Ela não pode deixar de se apoiar na projeção física rumo ao texto; sem essa projeção, não seria possível decidir qual quadro dêitico cria melhor, com o desempenho mais adequado, aquele espaço que o poema virá inaugurar para os outros leitores.

Para ampliar nosso inventário, vejamos o caso de três leituras estendidas a outros poemas de Alejandra Pizarnik, agora, fora do gesto tradutório, fora do momento da tradução. São os prefácios que Ana Martins Marques e Marília Garcia escreveram para as edições brasileiras de, respectivamente, *Los trabajos y las noches* e *Árbol de Diana*. Vamos visitar ainda o posfácio de Davis Diniz, reproduzido em ambos os livros. Ali, o tradutor fala em linhas gerais sobre a poesia de Alejandra Pizarnik. Também justifica algumas de suas escolhas de tradução: Davis Diniz comenta seu próprio trabalho de leitura, mas já está fora dele; está “depois” da tradução. Por isso é legítimo elencá-lo junto aos dois prefácios.

Na apresentação de Ana Martins Marques para *Los trabajos y las noites* algumas ideias são recorrentes. Primeiro, que a poesia de Alejandra Pizarnik seria marcada por “uma radical negatividade” (MARQUES, 2018, p.9), como se cada poema esboçasse um espaço espectral, um espaço desprovido daqueles referenciais que poderíamos reconhecer prontamente no mundo cotidiano. Da minha parte, não vejo nenhum exagero em falar numa *topologia da impossibilidade*.

Traduzindo: a partir desses poemas, delinear com precisão qualquer cena, qualquer conjunto de temas, ou qualquer intenção poética é uma tentativa sujeita a se atualizar e a obter resultados muito diferentes a cada nova leitura. Por exemplo: no poema que apresentei mais acima, em que medida “a rebelião consiste em olhar uma rosa/até pulverizar os olhos”? Que rebelião é essa? Onde tem lugar? Quem se rebela, e contra o quê?

Ficaremos um pouco em *Árbol de Diana*, para verificar se a alegação de Ana Martins Marques também se aplica aos poemas desse outro livro.

5.
por um minuto de vida breve
única de olhos abertos
por um minuto de ver

no cérebro flores pequenas
dançando como palavras na boca de um mudo

(PIZARNIK, 2018a, p.25)⁸⁵

Essas “flores pequenas no cérebro”, que dançam “como palavras na boca de um mudo”, são capazes de encontrar um referente pacífico, sempre igual, que possa se impor do mesmo modo, com a mesma aparência, leitura após leitura?

A atualização permanente da dúvida se conecta com a ideia do “poema como cerimônia de nomeação (e como seu fracasso)”, outra vez nas palavras de Ana Martins Marques (2018, p.13). O vocabulário poético de Pizarnik surge como um pano de fundo sobre o qual dizer a realidade é uma empreitada falha: esbarra num significado que fica aberto e em jogo. “Nomear o ausente parece ser a tarefa, sempre malograda, a que esta poesia se lança” (p.12). Ou, conforme um poema que Ana Martins Marques também recorda, a nomeação parece trabalhar para “explicar com palavras deste mundo/que partiu de mim um barco levando-me” (PIZARNIK, 2018a, p.41)⁸⁶. A imagem se sobrecarrega de uma ausência cuja extensão é difícil de compreender: não se situa entre camadas justapostas e distinguíveis, como parece sugerir à primeira vista. Antes, se localiza num limiar temporal; e é essa transição entre tempos que permite que qualquer justaposição possa, a princípio, ocorrer: algo se ausentou, mas apenas me tornando também ausente é que esse algo se fez notar. Então, o “barco” é introduzido como um elemento de passagem entre os dois extratos de tempo, o do “eu” e o do “algo”. Por causa desse “barco”, atribuir uma figuração à cena pressupõe uma fraturação corporal tão grande do sujeito poético, que chega a lançar um verdadeiro desafio para a confecção de qualquer imagem mental. Isso, em apenas dois versos.

Em outro poema, lemos:

6.
ela se desnuda no paraíso
de sua memória
ela desconhece o feroz destino
de suas visões
ela tem medo de não saber nomear
o que não existe

(PIZARNIK, 2018a, p.27)⁸⁷

85 “5. por un minuto de vida breve/única de ojos abiertos/por un minuto de ver/en el cerebro flores pequeñas/danzando como palabras en la boca de un mudo”.

86 “13. explicar con palabras de este mundo/que partió de mí un barco llevándome”.

87 “6. ella se desnuda en el paraíso/de su memoria/ella desconoce el feroz destino/de sus visiones/ella tiene miedo de no saber nombrar/lo que no existe”.

Aqui, no final do poema, o tema da nomeação é ainda mais explícito: “ela tem medo de não saber nomear/o que não existe”. Mas, para chegar até ali, primeiro a leitura teve que atribuir sentido a várias palavras de teor abstratizante, inclinadas a uma variação semântica notável: “paraíso”, “memória”, “destino”, “visões”... E, aliás, quem é mesmo “ela”?

Esse processo pode atravessar com comodidade poema por poema de *Árbol de Diana*: em sua ampla maioria, senão em todos, existe alguma passagem capaz de nos fazer hesitar. Algumas vezes, é a negatividade afirmada. “Este canto arrependido vigia por detrás de meus poemas://este canto *me desmente*, me amordaça.” (PIZARNIK, 2018a, p.91, grifos meus).⁸⁸ Em outras, a imposição da negatividade vem por meio de construções inconclusivas. “Memória iluminada, galeria onde vaga a sombra do que espero./*No es verdad que virá. No es verdad que no virá.*” (p.31, grifos meus)⁸⁹ Quando não se trata nem de uma nem da outra, retornamos àquele procedimento que explicitarei logo acima, quando os nomes do poema exigem que nós tomemos parte num processo de referenciação meio caduco, com sucesso duvidoso e resultados insuficientes. O que às vezes passa, é claro, para o plano temático: “te afastas dos nomes/que fiam o silêncio das coisas” (p.71).⁹⁰

Para começarmos a rumar a *Los trabajos y las noches*, é bom afirmar logo que essas são características compartilhadas pelos dois livros. No poema a seguir, desse outro volume, as “palavras muito puras” são acumuladas e conservadas (a poeta diz que as “entesourava”), apenas para servirem de matéria na criação de “novos silêncios”.

VERDE PARAÍSO

estranha que fui
quando vizinha de longínquas luzes
entesourava palavras muito puras
para criar novos silêncios

(PIZARNIK, 2018b, p.57)⁹¹

No posfácio das suas traduções, Davis Diniz (2018) reafirma a ideia de que manter o dizer em jogo é o fundamento do ofício poético de Alejandra Pizarnik. Seria até mesmo sua operação composicional por excelência, se aceitarmos que a obra da poeta “é toda ela um

88 “38. Este canto arrependido, vigía detrás de mis poemas://Este canto me desmiente, me amordaza.”

89 “8. Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero./No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.”

90 “28. te alejas de los nombres/que hilan el silencio de las cosas”.

91 “VERDE PARAÍSO extraña que fui/cuando vecina de lejanas luces/atesoraba palabras muy puras/para crear nuevos silencios”.

canto contra o silêncio (e a partir dele)”, ou que os signos mobilizados projetam seu sentido no “ponto ideal de saturação da língua poética”, a partir de onde “tendem à aniquilação do sentido uniformizador” (p.121).

A combinatória de palavras-chave em um número limitado atualiza o processo de atribuir sentido às mesmas palavras a cada novo poema lido. É algo que Ana Martins Marques também observa. Essa atualização ainda ocorre, às vezes, sem que seja sequer necessário virar a folha: *Árbol de Diana* e *Los trabajos y las noches* são formados por textos bastante breves, que nunca ultrapassam a proporção de um poema por página. Os nomes vão sendo repetidos; estão sobrecarregados em matéria de atribuição semântica: fica sempre em aberto um leque de possibilidades muito amplo.

O prefácio que Marília Garcia escreve, para *Árbol de Diana*, oferece um pequeno inventário do que seriam esses signos recombinados,

imagens obsessivas, [...] que vão e voltam, que são retomadas de outros ângulos, que se encontram e se repelem. Um buraco, um barco, uma noite pálida, um buraco na noite, um pássaro petrificado, o deserto, uma parede trêmula, espelhos, palácios, bosques. Mais espelhos. Cinzas e ossos brilhando na noite e olhos tatuados por cima de olhos. (GARCIA, 2018a, p.9)

Já em *Los trabajos y las noches*, além da combinatória dos nomes, existe um outro problema de significação que vem para o primeiríssimo plano. É um problema de destinação: a projeção confusa de um “tú”, a quem os poemas se dirigem, é um dos traços mais característicos, mais salientes e mais bem distribuídos ao longo de todo o conjunto. Aponta para um destinatário provável, que é mantido desconhecido para os leitores, jamais nominado. Contudo, é muito fácil que remeta também ao leitor que tem o livro em mãos, convidado como um interlocutor no presente da sua própria leitura.

A escolha de Davis Diniz, aliás bastante acertada, é traduzir o “tú” — segunda pessoa não tão prosaica quanto o rioplatense “vos”, nem tão solene quanto o “usted” — pelo “tu” em português. O tradutor, é claro, se aproveita da quase equivalência fonética; mas não só. A tradução se apoia sobretudo no fato de o pronome “tu” ocupar uma posição medial no sistema linguístico brasileiro: é bastante comum para as populações oriundas de algumas regiões do país, enquanto mal comparece no sistema pronominal de outras. Assim como o “tú” na língua de origem: no caso, sua posição medial vem de um uso desprovido de traços mais significantes quer de formalidade, quer de informalidade (aspecto em que se diferencia do “você” na fala coloquial sudestina, uma outra opção que estaria à mão para o tradutor). A

posição dúbia do “tu” brasileiro colabora para reproduzir algum efeito de estranhamento paralelo àquele que a redação de Alejandra Pizarnik provoca. Não devemos supor que esse seja o único fator que dificulta a atribuição de um destinatário fixo para os poemas. Contudo, já é um elemento que nos permite antecipar algo da atmosfera oscilante em que vamos entrar.

Me parece razoável averiguar de forma mais concentrada a presença desse impasse na destinação textual, já que a ocorrência de casos similares pode ser aferida em toda a extensão de *Los trabajos y las noches*. Para tanto, alguns poemas da primeira parte do livro.

EM TEU ANIVERSARIO

Recebe este rosto meu, mudo, mendigo.
Recebe este amor que te reivindico.
Recebe o que há em mim que és tu.

(PIZARNIK, 2018b, p.23)⁹²

QUEM ILUMINA

Quando me olhas
meus olhos são chaves,
o muro tem segredos,
meu temor palavras, poemas.
Só tu fazes de minha memória
uma viajante fascinada,
um fogo incessante.

(p.29)⁹³

PRESENÇA

tua voz
neste não poder arrancar as coisas
de meu olhar
elas me despossuem
fazem de mim um barco sobre um rio de pedras
se não é tua voz
chuva abandonada em meu silêncio de febres
tu me desatas os olhos
e por favor
que me fales
sempre

(p.33)⁹⁴

92 “EN TU ANIVERSARIO Recibe este rostro mío, mudo, mendigo./Recibe este amor que te pido./Recibe lo que hay en mí que eres tú.”

93 “QUIEN ALUMBRA Cuando me miras/mis ojos son llaves/el muro tiene secretos,/mi temor palabras, poemas./Sólo tú haces de mi memoria/una viajera fascinada/un fuego incesante.”

94 “PRESENCIA tu voz/en este no poder salirse las cosas/de mi mirada/ellas me desposeen/hacen de mí un barco sobre un río de piedras/si no es tu voz/lluvia sola en mi silencio de fiebres/tú me desatas los ojos/y por

ENCONTRO

Alguém entra no silêncio e me abandona.
 Agora a solidão não está a sós.
 Tu falas como a noite.
 Te anuncias como a sede.

(p.35)⁹⁵

TUA VOZ

Emboscado na minha escritura
 cantas em meu poema.
 Refém de tua doce voz
 Petrificada em minha memória.
 Pássaro preso à sua fuga.
 Ar tatuado por um ausente.
 Relógio que pulsa comigo
 para que nunca desperte.

(p.39)⁹⁶

Em vez de um levantamento exaustivo, as distinções entre os poemas devem se realçar melhor, quer dizer, *mais sensivelmente*, com essa pequena série de cinco poemas.

Preciso reconhecer: qualquer ideia teórica sobre a coautoria ou a coabitação entre o leitor e o texto que lê é dispensável para que esse mesmo fenômeno seja notado. Afinal de contas, é a recorrência da leitura literária, transformada num hábito, que torna perceptível a sensação de mistura entre o que é próprio e o que alheio. Se esse saber de ordem prática não estiver muito longe, um leitor, qualquer leitor, pode facilmente responder, em sua pessoalidade, a versos como: “Recebe o que há em mim que és tu” (“Em teu aniversário”); “fazes de minha memória/uma viajante fascinada,/um fogo incessante” (“Quem ilumina”); “tua voz/neste não poder arrancar as cosas/de meu olhar/[...] tu me desatas os olhos” (“Presença”); “Agora a solidão não está a sós./[...] Te anuncias como a sede” (“Encontro”).

Além do mais, os poemas marcam muito bem a maneira como solicitam a dimensão física do seu destinatário: ora ele vai receber algo de que já compartilha; ora vai animar a memória textual como se animasse um fogo; ora será identificado a uma voz que libera o acesso ao olhar; ora se fará notar como a sede. No último poema da série, “Tua voz”, o

favor/que me hables/siempre”.

95 “ENCUENTRO Alguien entra en el silencio y me abandona./Ahora la soledad no está sola./Tú hablas como la noche./Te anuncias como la sed.”

96 “TU VOZ Emboscado en mi escritura/cantas en mi poema./Rehén de tu dulce voz/Petrificada en mi memoria./Pájaro asido a su fuga./Aire tatuado por un ausente./Reloj que late conmigo/para que nunca despierte.”

destinatário é trancado dentro das fronteiras do poema. Uma vez lá, se rende ao canto. Com uma vasta tradição na poesia lírica, e em seu caráter emanação fônica e vibracional, o canto é um gesto francamente apoiado num corpo: “Emboscado na minha escritura/cantas em meu poema.”

No entanto, se compararmos esses poemas com uma outra das peças de *Los trabajos y las noches*, se torna igualmente válido interpretar o “tú” como a projeção de um destinatário que não é o leitor do poema, ou, pelo menos, como um destinatário que não se assimila apenas a ele.

NOMEAR-TE

Não o poema de tua ausência,
só um risco, uma greta em um muro,
algo no vento, um sabor amargo.

(PIZARNIK, 2018b, p.47)⁹⁷

É uma hipótese pertinente inclusive para os casos anteriores. Tanto aqui como antes, a tonalidade sentimental, de tons melancólico, coleciona vários signos da perda amorosa: “tua ausência”, logo acima; o rosto “mudo, mendigo”, o “amor que te reivindico”, no poema “Em teu aniversário”; ou “minha memória”, que aparece em “Quem ilumina” e em “Tua voz”. A vida que se tornou solitária é assinalada, em “Presença”, pela imobilidade de “um barco sobre um rio de pedras” e pela agonia emudecida de “um silêncio de febres”; pela “noite” que vem depois do abandono, em “Encontro”; pelo “sabor amargo” em “Nomear-te”. E a sensação de constrição é fixada pelo “muro”, duas vezes, em “Quem ilumina” e “Nomear-te”; pela “voz/Petrificada” e pelo “Pássaro preso à fuga”, em “Tua voz”; ou pela necessidade manifesta, propensa ao roubo e à violência, de “arrancar” da vista as coisas e de “desatar” o olhar, em “Presença”.

No fim da primeira parte do livro, um poema amplia ainda mais a dúvida em torno do destinatário: “Sentido de sua ausência” (“Sentido de su ausencia”). Agora, a interlocução se apoia no uso do possessivo “su”. Na língua de origem, é um possessivo ou de terceira pessoa (“él”/“ella”), ou de segunda pessoa formalíssima (“usted”). Uma indecisão semelhante passa para o poema traduzido: “sua” e “seu” podem configurar tanto possessivos da segunda pessoa “você”, quanto possessivos de terceira pessoa, num uso menos recorrente que “dela” e “dele”.

97 “NOMBRARTE No el poema de tu ausencia,/sólo un dibujo, una grieta en un muro,/algo en el viento, un sabor amargo.”

A transposição do tradutor não é literal, mas apenas aproximada. Mesmo assim, o poema não acompanha o padrão adotado ao longo do livro: se desvencilha do “tu”; ao que tudo indica, se volta muito mais para um objeto terceiro do que para um destinatário propriamente dito.

SENTIDO DE SUA AUSÊNCIA

se eu me atrevo
a olhar e a dizer
é por sua sombra
unida tão suave
a meu nome
lá longe
na chuva
na minha memória
pelo seu rosto
que ardendo em meu poema
dispersa belamente
um perfume
a amado rosto desaparecido

(PIZARNIK, 2018b, p.53)⁹⁸

O que em nada exclui outras alternativas à leitura: é possível diferenciar sutilmente o destinatário do poema (“sua sombra”, “seu rosto”) de uma outra projeção, ela sim a projeção do amor perdido (“dispersa belamente/um perfume/a *amado rosto desaparecido*”). É possível, além do mais, reproduzir a ideia de destinação que está nos poemas anteriores, e identificar o “su”, no original, à interpelação solene com “usted”, e na tradução, à segunda pessoa “você”.

Falta ainda uma última via: a interpretação mais englobante e consciente de si própria. O leitor adquire uma visão retrospectiva do processo de leitura. Percebe que há diversas flutuações possíveis para os destinatários dos poemas de Alejandra Pizarnik. Então compreende, ou tenta compreender, que pode realizar as várias interpretações, uma após a outra. Ou enxerga o processo a partir de uma ubiquidade hipotética; no espectro amplo que as interpretações possíveis formam, alguma gaveta guarda a explosão que faz todas ocorrerem e conviverem ao mesmo tempo: uma confusão de estilhaços para observar, ou remendar.⁹⁹

98 “SENTIDO DE SU AUSENCIA si yo me atrevo/a mirar y a decir/es por su sombra/unida tan suave/a mi nombre/allá lejos/en la lluvia/en mi memoria/por su rostro/que ardiendo en mi poema/dispersa hermosamente/un perfume/a amado rostro desaparecido”.

99 Registro uma sequência de mais dois poemas onde a terceira pessoa é condutora de efeitos similares. Em “Los pasos perdidos” é possível, além das ocasiões que descrevi, associar a terceira pessoa também a uma voz impessoal: “Antes foi uma luz/em minha linguagem nascida” [“Antes fue una luz/en mi lenguaje nacido”] (PIZARNIK, 2018b, p.42-43). Já em “Donde circunda lo ávido”, a construção se aproxima bastante do caso mais geral citado no corpo do texto: “Quando sim venha meus olhos brilharão/da luz de quem eu choro” [“Cuando sí venga mis ojos brillarán/de la luz de quien yo lloro”] (ver p.44-45).

Se retornarmos ao prefácio de Ana Martins Marques (2018, p.11-12), veremos que mais duas alternativas ainda não foram levadas em conta. O “tú” pode bem apontar para o enunciador do poema, que algumas leituras confundirão com a própria poeta. Também pode remeter para o poema em si, e realçar seus aspectos autorreferentes. Se remeter ao poema, temos aí dois níveis diferentes: ou o “poema” é uma forma abstrata, que reúne todos os poemas do conjunto em sua natureza comum de “poemas”; ou o “poema” significa cada poema, um por um, no instante em que estiver sendo lido.

É preciso decidir seja em prol de um único destinatário, seja em prol de todos; seja em prol de uma identidade do destinatário que é a mesma para o livro na íntegra, seja em prol de uma identidade que varia a cada releitura. Mas essa decisão apenas se fixa num ato situado no presente da leitura. Antes que a leitura ocorra, antes do atrito com o texto e antes da tentativa de tomar as rédeas nessa atribuição de sentido duvidosa, a escrita, por si só, não afiança muita coisa além do desafio. “A aniquilação se faz necessária para que o poema alcance a abstração por meio da qual lhe ocorre recomeçar a língua desterrada do campo normativo já em outro lugar semiótico no qual a palavra não é garantia de nada” (DINIZ, 2018, p.122).

Que a palavra não seja garantia de nada, ou que garanta para seu leitor apenas um corpo a corpo conflituoso. Isso diz muito bem qual procedimento e qual resultado estão em jogo: a linguagem ergue um arco por cima da fatura de suas possibilidades. Torna os pontos de escolha mais visíveis, uma profusão, quando se lança contra (e sobre) eles. Feito isso, uma totalidade amorfa fica em evidência. E seu excesso parece ser bastante inconveniente: por isso, alguns preferem lhe dar os nomes de *silêncio* ou de *vazio*.

O texto dispõe as perspectivas. Mas o leitor é quem vem moldá-las, talhá-las, esculpi-las: o leitor desempenha um papel ativo e proeminente na leitura. Aqui, chegamos perto da ideia de *alterocupação*, que vem sendo desenvolvida há alguns anos por Alexandre Nodari.

No texto que citei páginas atrás, aquele que nos levou até Alejandra Pizarnik, Guilherme Gontijo Flores apontava a direção; citava as ideias de Alexandre Nodari (2019) quando ainda era inédito o ensaio onde o autor as desenvolve melhor. De início, me contentei com a leitura conduzida por Flores (2019, p.14): a *alterocupação*, “na experiência literária”, traduziria aquela “ocupação recíproca entre leitor e obra, uma vez que, ao ler, o sujeito se

percebe enunciando um ‘eu’ sempre outro que o invade e assim vive a alteridade da linguagem de forma radical”.

Meses depois, o texto de Nodari era publicado. Então, me debrucei sobre a maneira como ele formulava da ideia. Nem tanto à procura de interrogar se o comentário de Flores era ou não preciso. A propósito, é um comentário suficiente e acurado. O que me interessava, na verdade, era buscar novos traços e elementos valiosos para esboçar melhor os contornos da *experiência do texto*.¹⁰⁰

Nodari propõe que a alterocupação ofereça uma perspectiva ontológica da leitura literária. O que demanda ponderar se nela, nessa experiência do literário, reside algum risco, algum perigo latente, um pouco mais agudo que a interpretação que se engana, que volta atrás, que cai em reformulação. Noutras palavras, quando a experiência literária se constitui como experiência, o “desvio” deve ganhar um sentido especial. Não é mais um sinônimo daqueles momentos em que nos deparamos com algum ponto de onde não é possível prosseguir sem retornar, sem reler ou sobrevoar os trechos anteriores, sem tentar corrigir incongruências e solucionar estranhezas, sem verificar se os dados organizados pelo texto são mesmo incompatíveis, ou se o responsável pela confusão está em outra parte.

Algo mais deve estar em jogo. Algum risco mais íntimo, mais primordial. Algum risco para além da atualização do preenchimento incorreto dos vazios textuais. Wolfgang Iser (1979) já fez uma advertência semelhante: na leitura, o que tem valor é a combinação necessária entre as projeções do texto e as do leitor, não o simples preenchimento de um conteúdo pré-programado. Essa ideia de um encaixe simplificado é uma ideia indesejada,

100 É possível retrazar em dois ensaios anteriores os momentos iniciais da teorização de Alexandre Nodari. O primeiro chama-se “Eu, pronome oblíquo” (2015c), revisão e tradução de um texto publicado em inglês no ano de 2014, onde o autor “traduzia” (no sentido de “continuava”, “dava continuidade a”) três poemas de André Vallias: o resultado são algumas passagens muito inspiradas sobre a relação entre o *eu* e o *outro* no mundo e na linguagem. Depois, “Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária” (2018), quando Alexandre Nodari já está declaradamente investigando a ontologia da *experiência literária*, tratando do encontro entre o tempo a-histórico do texto ficcional e o presente histórico de sua leitura. Em “Eu, pronome oblíquo”, Nodari ainda aponta outros dois textos publicados naquele mesmo ano de 2015: “A vida oblíqua: o hetairismo ontológico *segundo G.H.*” (2015b), onde se aproxima da noção de *obliquação* (isto é, “a passagem do eu ao mim”) e “A literatura como antropologia especulativa” (2015a), onde aparecem algumas reflexões iniciais sobre a literatura como “espaço privilegiado, no Ocidente, em que a obliquação se torna experienciável” (NODARI, 2015c, p.22). A primeira versão do ensaio que vou citar de agora adiante, intitulado “Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária”, foi apresentada com o título “Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade ontológica”, no simpósio “Física e metafísica das artes verbais e gestuais: pesquisas para uma redefinição do literário”, durante o XV Congresso da ABRALIC, sediado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, de 7 a 11 de agosto de 2017.

claro. Iser imputa um engano semelhante aos “pontos de indeterminação” (*Unbestimmtheitsstellen*) propostos por Roman Ingarden.¹⁰¹

Os vazios rompem com a conectabilidade dos esquemas, o que significa por (*sic*) diretamente em confronto, umas contra as outras, as normas seletivas do repertório, bem como os segmentos das perspectivas e, assim, anulam a expectativa da *good continuation*. [Isto é, anulam a consistência da ligação entre os dados de percepção numa forma específica de percepção, e também a ligação das formas de percepção entre si]. Disso resulta um acréscimo da atividade constitutiva do leitor, pois se trata agora de converter as articulações aparentemente livres dos esquemas em uma configuração (*Gestalt*) integrada. Assim, por via de regra, a quebra da *good continuation* pelos vazios provoca o reforço da atividade de composição do leitor, que tem agora de combinar os esquemas contrafactuais, opositivos, contrastivos, encaixados ou segmentados, muitas vezes contra a expectativa aguardada. Quanto maior o número de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor. (ISER, 1979, p.110, grifos do autor)

O risco literário é disparado pelas operações de contraste entre as imagens que a leitura produz e as visões parciais, parcelares, que o leitor vai adquirindo desse mesmo processo de contraste. O risco excede: ultrapassa os acidentes de percurso, possíveis (e prováveis), e também as exigências de correção. Num outro grau, um grau que está sempre garantido em certa medida, o risco abarca a ordem constitutiva daquela experiência, ou seja, abarca o presente da leitura. Já sabemos que algo dessa experiência tem uma duração posterior, quando tentamos compreendê-la de modo retrospectivo. Entretanto, antes da reformulação da interpretação, ou mesmo naqueles casos quando não chegamos a dispender nenhum tempo avaliando uma leitura já feita, é preciso intuir que algo dessa leitura sobrevive. E permanece sob a forma de estranhos ruídos comunicacionais.

Algo continua participando no dia a dia do leitor. Sobras, restos, resquícios e vestígios, vozes interiores vindas de lugar algum, vindas do espaço imaterial onde está preservada toda a herança de textos literários do mundo: um lugar cujas fronteiras jamais conseguimos circunscrever, um lugar onde a memória coletiva se mantém em constante disputa e remodelagem. Ali, nessa profusão, como num oceano de águas turvas, inúmeras projeções de corpos em instantes de linguagem vão sendo arrastadas. Corpos passados, cuja sobrevivência

101 Ver Iser (1979, p.92-103) para a totalidade do argumento, muito bem condensado nas passagens a seguir. “Se os pontos de indeterminação asseguram alguma coisa é, no melhor dos casos, um estímulo de sugestão, mas não a demanda de preenchimento a partir de nosso conhecimento prévio. [...] É por isso inconcebível para Ingarden que os pontos de indeterminação possam ser a condição para introduzir uma relação de interação entre os aspectos esquematizados, porquanto os aspectos interagentes poderiam dar origem a uma pluralidade de concretizações, que não mais se subordinariam à norma da harmonia polifônica das camadas e, em consequência, à norma da estética clássica” (p.101-102).

depende de ser reanimada por novas leituras; corpos presentes, cujas leituras retroalimentam a constituição desse oceano sempre em aberto. Nadam alguns; outros vão à deriva. E ainda existe um outro grupo, imaginamos: enfrentam — ou nem isso! — um afogamento que acaba de ocorrer, ou que virá daqui a bem pouco.

[A leitura acontece como um] jogo entre identificação e estranhamento: um exercício instável e metamórfico em que temos de aportar (mesmo de modo inconsciente), como parte da relação, a nossa perspectiva e mundo para dar sentido e consistência (co-animar) aos egos experimentais [às vozes do texto], mas que também nos obriga, pelo desenrolar do texto, a constantemente rever isso que de nosso estamos aportando, fazendo-nos ouvir tanto como nossa voz *emite acordes dissonantes*, e, igualmente, quanto o coro não [se dá] em uníssono, mas distorcido, em suma, dando a ver aquilo que no ego imaginário estamos projetando, dando-nos a ver segundo os olhos do outro (a relação), em um movimento pelo qual o modo da nossa ocupação vai se (e nos) modificando. (NODARI, 2019, p.11, grifos do autor)

Reiterando: na leitura, não nos confundimos somente por causa dos desvios diante do que o texto modula e espera de nós, enganos que, sabemos bem, ora e outra vêm à tona. A leitura — como um ato, um gesto, um processo, um evento — pode comportar um potencial de equívoco mais fundamental e mais característico. Se assim for, ela pode instaurar fissuras imprevisíveis em nossos modos de perceber o mundo e de argumentar a respeito dele, em nossos modos de estar no mundo e, nele, formular impressões, discursos e formas de agir.

A experiência do literário não atualiza apenas a percepção estética e sensorial. Também é indissociável da atualização dos horizontes comportamentais, morais e sociais do leitor, quer essa atualização se dê por reforço, questionamento, ou ruptura. É uma sugestão que data pelo menos dos trabalhos iniciais de Hans Robert Jauss, quando o autor tentava ampliar o caminho que o formalismo russo abriu com a ideia de estranhamento.

A função social [da literatura] somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social. (JAUSS, 1994, p.39)

Quando damos voz a um texto, damos voz aos seus múltiplos elementos, a cada uma das suas instâncias, e cada qual em seu próprio tempo, conforme o fio de linguagem vai se desenrolando e vai encadeando as situações. Pouco a pouco formamos uma imagem do todo, que, então, vem pairar no fundo do surgimento de cada novo elemento: o todo estabelece uma relação com os elementos mais recentes; para cada informação nova, atribui um lugar, uma

condição e uma função no conjunto. Essas vozes para quem damos voz ora vão numa única direção de fatos; ora põe versões diferentes em conflito; ora são personagens, e dizem eu, ora dizem tu, ora ele, ela, isso. Ora narram; ora são narradas por outras vozes. Ora não encontram nenhum referente disponível na realidade, ora possuem apenas contornos, muito opacos e difíceis de colorir.

Quando acolhemos tamanha amplitude em nossos processos mentais, quando a fazemos funcionar e existir, quer enquanto imagem acústica, quer enquanto cadeia de fala oralizada, quer enquanto conjunto das paisagens mentais sobrepostas que um texto invoca, é preciso fazer uma pergunta. Em que tipo de posição diáfana o leitor se vê lançado? Ou melhor, duas perguntas: quais são os efeitos, passageiros ou temporários, desse lançar-se?

Como se comporta alguém que lê, ao saber que deve se portar como um lugar de passagem para toda uma variedade de elementos, e que esses elementos serão dotados de durações específicas, de ritmos particulares, de espectros próprios? E que vão se desdobrar no tempo sem nunca pararem definidos ou definitivos de uma vez por todas, porque, até segunda ordem, permanecem sujeitos à refação e à refração?

Em que tempo nós, leitores, existimos (ou queremos existir), em que tempo deixamos de existir como esse eu que pensamos estar já dado, cristalizado, íntimo e sabido por nós próprios, se “o tempo da leitura” será constituído pelo “tempo do outro, um tempo outro inscrito em cada presente, um tempo alterado, o tempo transicional, da *alteração*”? (NODARI, 2019, p.15) Onde existimos, se “a *graça* da brincadeira não reside simplesmente em estar dentro do jogo, mas em entrar e sair” (p.11), e se o jogo nos obriga a suspender o espaço em volta para vislumbrarmos e idearmos outros espaços, onde penetramos sem, no entanto, estarmos materialmente?

É como se a transicionalidade da experiência literária fosse uma *contrafação* de si (conjugando tanto o sentido de adulteração, falsificação, quanto o de destruição, ou seja, tomando-a como *suspensão* de si) que desse acesso a um espaço de (re)fazenda do sujeito e do mundo e de suas relações. [...] Daí também a sensação de que saímos transformados da leitura, embora nada mude “de fato”, “objetivamente” ou mesmo “subjetivamente” em nossa vida, pois o que mudou não foram propriedades objetivas ou subjetivas, mas todo o campo da subjetividade e da objetividade, suas posições, suas constituições, suas relações e configurações. (NODARI, 2019, p.15, grifos do autor)

Antes do encontro, o mundo do leitor e o mundo lançado pelo texto já são, ambos, e cada qual da sua maneira singular, o encontro entre um feixe de relações e uma instância que

organiza essas mesmas relações. Quem diz “eu” continua até a hora da morte remodelando sua individualidade, sua percepção e sua capacidade de falar sobre a vida, e isso, em meio às inúmeras linhas de significados sociais que lhe alcançam o tempo todo. O livro ou o texto, um objeto material, condensa conjuntos de conexões, as mais diversas, em uma forma matricial. Essa matriz é o que a leitura ativa quando estabelece relações entre o objeto e o mundo, entre a ordenação dos elementos do texto e algum horizonte na realidade, de onde apanha suas referências. O encontro se dá propriamente no trabalho de leitura. Demanda que o leitor exercite um tanto de passividade, para acolher os elementos que o texto dispõe, e outro tanto de atividade, para atuar sobre eles, para assimilar esses elementos aos significados que busca (o leitor) em sua leitura do mundo.

Enquanto o corpo a corpo com o texto literário se desenrola, acontece alguma promiscuidade, alguma mistura, amálgama, ou liga entre o texto e o leitor. Caminhamos para uma posição oblíqua: num único ponto — isto é, no eu, centro de significação que se estabelece a partir do corpo de quem lê — se concentra toda uma “sobreposição (ou sobredeterminação)” entre mundos (NODARI, 2009, p.3). O que provoca uma erosão momentânea da integridade que esse mesmo ponto, que esse mesmo eu, reclama para si: “a obliquação sou eu vendo/sendo visto de dois pontos de vista distintos e incompatíveis, o próprio e o do outro, o que torciona essas posições ao limite (ou para além dele) tornando impossível determinar e individuar um sujeito e um objeto unívocos” (p.3).

A cada leitura, habitamos um ponto de indeterminação. Para conhecê-lo um pouco melhor, é proveitoso estender em duas direções uma das palavras-chave de Alexandre Nodari.

“Oblíquo”: seu sentido geométrico se volta para a inclinação e para a não-perpendicularidade, que alteram a perspectiva das formas; suas acepções figuradas se voltam para aquilo que é dúbio, ambíguo, que dissimula, que é propenso ao fingimento e ao logro.

A atuação do leitor o impele. E de tal modo, que ele se expande: seu pensamento se torna um espaço de relação íntima com a língua; mobiliza a língua, coloca em movimento suas capacidades multívocas de dizer o mundo, de dizer algo acerca do mundo. Nesse espaço, as perspectivas do leitor e as perspectivas que o arranjo textual colige se confundem e acabam misturadas. Alexandre Nodari nomeia essa *intimidade com a leitura* por meio do verbo *alterocupar-se*. Podemos ler o verbo como um ocupar-se *para* alguma coisa outra, ou um ocupar-se *com* alguma coisa outra, ou um ocupar-se *junto a* alguma coisa outra.

Mas esses sentidos, todos os três, ainda preservam certo grau de distinção entre quem lê e aquilo que é lido. É possível embaçar muito mais as fronteiras se levamos em conta outras duas expansões frasais do verbo: ocupar-se *de* alguma coisa outra ou ocupar-se *em* alguma coisa outra. A oposição entre conteúdo e contingente fica nublada, bem como a oposição entre a ocupação espacial (ocupar[-se de] um lugar), a ocupação possessória (ocupar[-se de] algo) e a ocupação actante (ocupar-se de/em uma atividade). Algumas dúvidas sobre o embate com o texto ganham fôlego renovado... Respondê-las, me parece, é uma tarefa muito pouco segura de que não vai atribuir toda a centralidade a um único dos polos dessa relação:

— Quem ocupa quem? O quê ocupa o quê? De quê estão se ocupando?

A projeção de si, num só tempo, em mais de um ponto de produção linguística tem ainda um outro aspecto relevante. É a própria duração de tempo que confunde esses vários pontos, que faz deles uma mistura, a cada momento, um instantâneo de pontos múltiplos equivocados uns aos outros. A *continuidade* entre mundos cede seu lugar para a *contiguidade*. A *contradição* — diferenciação entre o eu e o outro — dá lugar à *contradicção* (NODARI, 2009, p.10): naquele ponto que se suponha único e coincidente apenas consigo mesmo, intervêm falas diferenciadas; tempos diversos intervêm numa instância que, até então, lidava somente com seu próprio tempo.

Mas um leitor não pode se perder por completo nesse emaranhado de mundos. É raro (não impossível) que alguém chegue ao extremo de confundir a experiência literária com o mundo social, um mundo que, entre a toda a sua complexidade de níveis, ainda abarca a literatura e a leitura literária como apenas duas das dimensões que participam em seu todo.

Os mundos da experiência literária tendem a não ser tomados como mundos equivalentes ao mundo cotidiano em cuja moldura a própria literatura está. O caso limite é o destino do delírio quixotesco: um mundo se passa pelo outro. Para que o leitor seja incapaz de distingui-los é necessário que certo olhar esquizoide seja a constante. Ou que o leitor se afogue nas águas da psicose. Esse último exemplo encontra a memória literária do caso de Julia Joyce, discutido num suposto diálogo entre o psiquiatra Carl Gustav Jung e o pai da garota, James Joyce. A anedota fica a cargo de uma forma breve de Ricardo Piglia.

Joyce foi então ao seu encontro para apresentar a ele o dilema de sua filha, e disse a Jung: «Aqui trago os textos que ela escreve, e o que ela escreve é o mesmo que escrevo eu», porque ele estava escrevendo o *Finnegans Wake*, que é um texto totalmente psicótico. Se olharmos dessa perspectiva, é totalmente fragmentado, onírico, atravessado pela impossibilidade de construir com a linguagem outra coisa que não a dispersão. Então, Joyce disse a Jung que sua

filha escrevia a mesma coisa que ele, e Jung lhe respondeu: «Porém, ali onde você nada, ela se afoga.» (PIGLIA, 2013, p.63, tradução minha)¹⁰²

Não é preciso ceder à tentação de transformar casos tão limítrofes em casos absolutos. É melhor dar alguma atenção, outra vez, ao instante em que o corpo a corpo se suspende, enquanto o texto adquire novamente a sua dureza material: volta a ser um amontoado de letras, convenções editoriais, aportes gráficos e ilustrações. Está, sim, nas mãos de alguém que contempla a profusão do sentido... Mas apenas um pouco antes desse leitor se deixar inundar pelas imagens da sua própria vida.

Talvez insistir na visão de um Roland Barthes? Arrebatado por tamanho “afluxo de idéias, excitações, associações”, ele nota como a dinâmica de sua leitura compreende algo de um “*ler levantando a cabeça*” (2004, p.26, grifos do autor). Já me referi de modo passageiro a esse movimento de retornar a si; falei dele como uma espécie de dialética entre se ilimitar, no tempo da leitura, e se delimitar, no reencontro com nossa própria vida. Em nossa vida, onde a leitura não representa mais que um momento, essa dialética manifesta a dinâmica de uma alternância entre sístole e diástole, contração e descontração, ou vice-versa. Qualquer direção que escolhermos para ler o movimento, qualquer vocabulário que mobilizarmos para tanto, ele não perde sua propriedade principal: sempre perfaz um trânsito entre polos.

Essa necessidade de uma interrupção completa é obrigada pela própria relação com o texto, pois o seu início já havia demarcado uma atividade que é distinta das demais. Noutras palavras, ainda que não seja possível prever em quais instantes a leitura vai nos fazer levantar a cabeça e vislumbrar nossa própria vida, esses instantes também constituem o acontecimento mais amplo que venho chamando de corpo a corpo com o texto.

Em seus próprios termos, Alexandre Nodari (2019) não deixa de dizer algo semelhante. A *suspensão da descrença* permite a entrada no mundo do texto e a aceitação tácita do seu jogo. Sua contrapartida seria a *suspensão da crença*, a percepção de que somos diferentes — aquilo que chamamos de eu — das posições que tal ou tal texto nos convida a ocupar na linguagem e nos seus mundos imaginados.

102 “Joyce fue entonces a verlo para plantearle el dilema de su hija y le dijo a Jung: «Acá le traigo los textos que ella escribe, y lo que ella escribe es lo mismo que escribo yo», porque él estaba escribiendo el *Finnegans Wake*, que es un texto totalmente psicótico. Si uno lo mira desde esa perspectiva, es totalmente fragmentado, onírico, cruzado por la imposibilidad de construir con el lenguaje otra cosa que la dispersión. Entonces Joyce le dijo a Jung que su hija escribía lo mismo que él, y Jung le contestó: «Pero allí donde usted nada, ella se ahoga.»”

Na experiência literária, não só falamos, como somos falados. Se não paramos de pensar em nós mesmos, na nossa vida, no nosso contexto quando lemos literatura, não é só porque nos comparamos aos personagens (reflexividade), às situações ou, de modo mais geral, ao texto; antes, também estamos sendo comparados por eles. (NODARI, 2019, p.11)

O grau em que leitura nos compara a nós próprios tem no caso do poema um destaque especial. O poema nos permite ir um pouco além do estranhamento diante das personagens e da voz narrativa. Os narradores e as personagens nos instigam a perceber qual parte de nós não coincide com eles, ou qual postura perante o mundo real nos faz diferentes deles. Nos impulsionam a escutar (a ler) aquilo que é falado sobre nós durante a relação com o texto. Quando avaliamos e julgamos esses agentes textuais e suas ações, suas posturas e suas avaliações a respeito do mundo em que vivem, caminhamos para uma ocasião em que vislumbramos as nossas próprias condutas, a nossa própria situação no mundo cotidiano, as nossas próprias capacidades de estabelecer relação com os mundos da literatura. Personagens e narradores são os casos mais comentados no ensaio de Alexandre Nodari. Mesmo assim, o autor chega até o poema e a poesia: comenta o *tempo do aqui e do agora*, tempo da leitura poética. Logo depois, sugere que esse seria o tempo próprio da leitura literária em geral.

Paul Zumthor (2007) registra uma concepção semelhante do fenômeno poético: a sua abrangência é tanta, tão antiga, e tão presente nas mais variadas culturas, que a poesia englobaria toda a rede de textos que, há poucos séculos, se agarrou ao nome de “literatura”. A questão é sutil. Mas seguir Nodari e Zumthor garante para nós uma passagem muito suave entre a investigação do poema e a investigação do campo literário como um todo. Situa as diferenças entre os textos, em termos de grau e de efeito, numa análise que deveria considerar caso a caso, leitor por leitor.

De toda forma, quando nos voltamos para a realidade dos leitores empíricos, conforme proponho e como, aliás, propôs o próprio Zumthor, a leitura do texto literário passa a se apoiar numa relação muito particular com o tempo. E para isso, tanto faz se generalizamos ou não esse texto como um texto poético. O caráter informacional próprio desses textos, diz Zumthor, “produz-se em um campo dêitico particular”, marcado por um “*aqui-eu-agora* jamais exatamente reproduzível” (2007, p.56, grifos do autor). É perceptível: a ideia corresponde àquilo que Nodari defende.

Se quiséssemos achar um domínio específico para a linguagem poética, uma hipótese seria reservar ao poema a possibilidade de ir sempre mais além. O que não equivale, é claro, a

dizer que essa possibilidade vai se realizar em todo e qualquer texto que seja proposto ou considerado como um exemplo de poema. Porém, uma dobra na percepção é o que espregueia o horizonte da poesia: ela pode mobilizar a palavra-limite; pode propor uma relação que acontece no grau máximo de saturação da linguagem, na tonificação do significado, no adensamento do sentido, no estranhamento da língua perante si própria. A formulação do sentido é arrastada até vacilar, quando já é impossível limitar com segurança a extensão das suas raias. Aqui, vale a pena recordar, páginas atrás, os poemas de Alejandra Pizarnik.

O encontro entre o poema e a leitura acrescenta algo novo àquela paisagem do leitor que retorna a si. A cena de um leitor que, depois de se evadir naquilo lido, se reencontra logo em seguida: a essa cena, o poema soma a oportunidade de inaugurar um retorno sobre as próprias capacidades e sobre as próprias insuficiências da linguagem. Sobre o alcance da linguagem, portanto, quando ela é chamada para organizar e para dizer o mundo.

Vamos seguir lado a lado com os poemas. Um fecho de Ricardo Aleixo oferece um paradigma dessa visada rumo à linguagem que acabei de mencionar: “isso que não se cansa de nunca ter chegado”. É também o título do poema.

ISSO QUE NÃO SE CANSA DE NUNCA TER CHEGADO

desistir de escrever se parece mais com escrever do que desejar ter escrito. desistir de escrever se parece mais com escrever do que com desejar ter escrito. não existe escrever muito ou pouco. nem escrever sempre. escrever só se parece de fato com escrever. escrever por dentro ou por fora, lento ou rápido, alto ou baixo, seco ou úmido? não existe. como não existe escrever menos ou mais, bastante, suficiente. escrever lembra o desejo de desaparecer. lembra um pouco, não muito. porque não existe desaparecer muito ou pouco. existe desejar desaparecer no que não se escreve a cada fração de segundo. existe o tempo de escrever — mas não o contrário disso. desejar ter desaparecido, não ter vindo, não existir. isso existe. existe desaparecer a cada palavra que se escreve. desejar nunca ter escrito não é o mesmo que desistir de escrever. existe o que se escreve — só o que se escreve, só porque se escreve. desejar escrever se parece mais com desejar ter vivido do que com viver. ter escrito ainda não existe. o instante em que efetivamente se desaparece jamais poderá ser escrito. existe a sombra do movimento da mão que se nega a escrever. e talvez exista isto: isso que não se cansa de nunca ter chegado. (ALEIXO, 2018, p.83)

Golpes de sentido. Primeiro, uma referenciação anunciada pelo “isto” catafórico; depois uma retrospecção, operada pelo “isso” anafórico. Mas qual termo o “isso” retoma?

Não parece capaz de retornar para qualquer coisa além daquele “isto” que acabara de convocá-lo. O referente fica por reaver, preso num círculo vicioso de remissões. No centro do círculo está o espaço indefinido da “presença” desse referente que não vem, uma presença vacilante, duvidosa. Lá, os dois pontos (de fato: a sinalização gráfica que antecede o fecho do poema); eles introduzem um tempo sempre em vias de acontecer mas nunca ocorrido de fato, um tempo permanente que ainda não permaneceu: não chegou, não ficou.

Existe algum modo de estabilizar essa *topografia espectral*, ou de demarcar as suas fronteiras? (Lembremos: já falei páginas atrás sobre uma *topografia da impossibilidade*.) É dessa ausência de correção, ou esse desvio acolhido por Ricardo Aleixo, que o breve fecho ou arremate do poema recolhe sua aparência de um epíteto expandido, ou de uma máxima em forma analítica. O fecho do poema nomeia a relação entre a escrita literária e uma ausência fundamental de definição, uma ausência que dá ocasião e condições de existir para a escrita. Como se ela, a escrita, viesse responder a um desejo não nomeado e não-nomeável, um desejo que é tanto próprio como é impossível de afirmar (“talvez exista *isto*”). Um desejo que, ao mesmo tempo, é alheio (“*isso...*”) e se mantém sempre à distância, sempre apenas chegando.

O poema de Aleixo é uma instância metapoética. Flerta com o exercício teórico quando sai à procura de uma definição para “escrever”. Seu resultado, bastante condensado, como se vê, descreve para a atividade da escrita uma *insuficiência* de berço. É uma *falta* quase simétrica àquela que Jean-Luc Nancy já atribuiu para a poesia. Nesse ponto, importa esclarecer algo: não nos aproximamos de uma estética da negatividade; o objeto poético não será uma negação do mundo social ou um reinado do texto autorreferente. Com efeito, a negatividade da poesia só se afirma por meio de um excesso de positividade, por uma profusão, pela invasão de uma fartura imagético-semântica: imagens, significados verbais, e objetos de pensamento compostos, que entrelaçam ambos; excesso por todos os lados. A atribuição de sentido se perde no meio de vias diferentes, mas igualmente válidas, até mesmo quando entram em conflito de interesses. O que se nega, na verdade, é a preferência exclusiva por qualquer uma das vias possíveis. E o mundo, aliás, não deixa de estar no poema: aparece na forma da matéria significativa que reconhecemos: no caso em questão, é claro, as palavras.

A poesia é assim a negatividade na qual o acesso se torna naquilo que é: isso que deve ceder, e com esse fim começar por se esquivar, por se recusar. [...] Daí resulta que a poesia é igualmente a negatividade, no sentido em que nega, no acesso ao sentido, aquilo que determinaria esse acesso como uma passagem, uma via ou um caminho, e o afirma como uma presença, uma invasão. Mais do que um acesso ao sentido, é um acesso de sentido. (NANCY, 2005, p.11-12)

No poema de Aleixo, existe também uma oscilação entre o desaparecimento que alguém busca na escrita *versus* seu sucesso em desaparecer somente no instante de escrever. Além disso, a espreita aparente da morte, único apagamento definitivo, que se transfigura num anseio por superar a enunciação impossível: “o instante em que efetivamente se desaparece jamais poderá ser escrito”. Nesse contexto, não é nenhum excesso fazer do segmento final do poema alguma coisa um pouco além do epíteto. Tomá-lo, talvez, como um epitáfio: aglutina, reúne, resume e expande aquilo que acaba de chegar, ali, ao fim. Oferece — como a inscrição do túmulo oferece — a permanência de ecos de sentido. Mas aqui, não para os mortos, e sim para um leitor qualquer, que se empenhou por alguns momentos em ler aquele poema, e agora, continua vivendo para além da leitura.

“Isso que não se cansa de nunca ter chegado” realiza a síntese de todo um pensamento da escrita a partir da sua *falha constitutiva* e da sua incapacidade de oferecer qualquer imagem definitiva, seja do mundo e da vida, seja da hora em que um ou o outro desvanecem. O poema mantém na ordem do “desejo” esse “desaparecer”; atrela o desaparecimento a uma experiência do eu individuado que se afasta durante a escrita: “existe desaparecer a cada palavra que se escreve”. Mas apenas naquele instante, já que ninguém escreve seu próprio desaparecimento definitivo.

O fecho — epíteto ou epitáfio — vem pontuar as inúmeras variações sobre o *escrever*, que, até ali, eram apresentadas em sequência e reformuladas logo que apareciam. Seus traços constituintes eram a dúvida, a contradição, o “desvio” gramatical: por exemplo, na acumulação verbal “o instante [...] jamais *poderá ser* escrito”. Traços que também apontam para o reconhecimento da falha como um fundamento e como um resultado dessa escrita.

A leitura se vê empurrada a realizar várias operações de comutação do sentido; mesmo a síntese do poema não passa de uma aparência de síntese, já que a formulação final dá alguma sobrevida para a indefinição. Deve ser plausível supor que uma linguagem assim, tão condensada, tão retorcida, mas ainda legível, vai provocar pelo menos um pouco, um mínimo que seja, o nosso *pensamento sobre os recursos que temos para habitar o mundo enquanto seres falantes*. Caso os argumentos anteriores não pareçam suficientes para a intuição, a passagem que acabei de citar é, por si só, um atestado desse desvio da atenção rumo à própria condição da linguagem e dos seres falantes.

A conjugação no futuro e a acumulação dos verbos “poder” e “ser” constituem um desafio para a legibilidade. No tempo da leitura, quando o desafio se impõe, esse trecho

acomoda ao menos dois desenhos. Ou se desdobra num eixo paradigmático: “jamais poderá ser escrita” e “jamais será escrita” são duas formulações paralelas que trocam de posição; uma delas se manifesta, então se recolhe para a outra vir à tona, e assim sucessivamente. Ou o amálgama de sentidos entre “poder”, “ser” e “poder ser” dá uma evidência de como é impossível, na linguagem cotidiana, realizar esse tipo de conjugação com um único verbo. Ao mesmo tempo, numa direção contrária, o poema tenta atualizar a manifestação dessa conjugação impossível; propõe uma solução, e se esforça para suprir a falta que ele mesmo está acusando, isso enquanto pronuncia a acusação da falta.

Se a leitura que realizo do poema de Aleixo fizer algum sentido como um todo, o verso final também vai remeter para essa multidão dos significados que se levanta no corpo a corpo com o texto. A linguagem, ali, é convocada como um excesso e como uma suplementação da falta de descrições fechadas e definitivas para o mundo. Talvez o fecho do poema seja, na verdade, um aforismo, trazendo o melhor que a concisão tem para oferecer: condensa todo um comentário sobre a amplitude combinatória da linguagem; um comentário sobre aquilo que alimenta a experiência literária.¹⁰³

Um outro poema de Ricardo Aleixo provoca o pensamento da leitura de um modo ainda mais patente. Claro, seria um disparate completo afirmar que o poema anterior exclui a atividade leitora apenas porque seu tema recaiu na escrita. Os pontos de indecisão e a referência flutuante multiplicam as interpretações; instigam, realize-se ou não, a percepção de que o processo de leitura está em jogo. Mesmo assim, alguns recursos daquele poema serão produtivos quando, em um novo contexto, o tempo presente da leitura vem anunciado desde o início. “Enquanto lido” é o nome desse outro poema. Percurso temporal, acontecimento, duração: o ato da leitura e a produção conjunta, o atrito entre o leitor e a matriz textual.

ENQUANTO LIDO

quer coisa mais estranha
que um poema

enquanto nasce? enquanto
se contorce

103 O argumento que afirma a relação entre a amplitude da arte e a amplitude de formas da própria vida funcionaria como um elo interpretativo entre o poema que acabei de comentar e um outro poema do mesmo autor, “O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo”. Na 21ª seção — trata-se de um poema longo, com 27 subdivisões! —, a imagem de um fluxo de formas que se atualizam no tempo surge como característica compartilhada entre a arte e a vida. “O poemanto, o que sei/que ele é:/formas em (de)formação./Em (lenta) dispersão./Vide, novamente,/o mapa genômico./Vide a vida.” (ALEIXO, 2018, p.120).

desprovido de sentido?
enquanto pura pele

muito lisa e sem
memória? enquanto

ao mesmo tempo
excesso e falta?

enquanto vísceras
à mostra?

enquanto ar
rítmia?

enquanto riso
besta? enquanto

rua de mão dupla?
enquanto

beco sem saída?
enquanto rosto

informe?
enquanto afasia?

enquanto líquidos
no ventre?

enquanto visão
de vultos? enquanto

respiração
difícil? enquanto plena

hesitação?
enquanto impulso de

desistência? enquanto
vermelho sangue

aos jorros? enquanto placenta?
enquanto *rigor*

mortis? enquanto dia
claro?

enquanto noite adentro?
enquanto sem

futuro?
quer coisa

mais estranha
que um

poema enquanto
lido?

(ALEIXO, 2018, p.94-96)

Os primeiros cinco versos já se encarregam de cercar o ato de produção do poema: “quer coisa mais estranha/que um poema//enquanto nasce? Enquanto/se contorce//desprovido de sentido?” Se o leitor rapidamente esqueceu o título, ou se passou desatento por ele, talvez antecipe que o tema do poema será o ato de escrever. No entanto, quando os últimos versos remeterem diretamente ao título, retomando, aliás, as mesmas palavras, esse engano inicial seria afastado, ou pelo menos, reconsiderado. Nesse retorno, também é provável que o leitor pense em alguma analogia, se não em uma paridade entre os dois processos: tanto a escrita quanto a leitura descritas em termos de “produção”.

Depois dos primeiros versos, o poema começa a listar e interrogar os aspectos da composição: a sua, ou a da sua leitura. Eles vêm alinhados à “estranheza” que desde o início deve acompanhar o todo: “quer coisa mais estranha...” Ironicamente, reconhecemos com facilidade, e desde os primeiros olhares, que estamos diante de um poema. Assim como no anterior, aqui, o procedimento favorito será a afirmação apoiada em operações negativas.

As características que vão se esboçando verso por verso cabem muito bem no evento da leitura. O poema, por si só, não tem “memória” nenhuma, “enquanto pura pele//muito lisa e sem/memória...” É preciso que seja animado por quem o lê; é preciso dar lugar a operações de memória que são conjuntas e passageiras: uma combinação entre aquilo que o texto dirige e o modo como o leitor manobra por seus caminhos. O poema é “falta”, mas também “excesso”: palco de atos que atribuem significados jamais totais ou definitivos, significados que ficam sempre disponíveis para a atualização. É “rua de mão dupla” quando esses atos forem duvidosos ou multifacetados: da cesura em “ar/ritmia” se formam ou o “ar” e a “ritmia”, ou a “arritmia”, ou os três. Mais à frente, *rigor/mortis*, onde o sentido de “rigor” se fixa primeiro, e logo em seguida, é atualizado para o “*rigor mortis*”, o estado de rigidez do cadáver após a morte.

No vocabulário mobilizado, imediatamente depois da “rua de mão dupla”, o “beco sem saída”. Chegando mais perto do fim do poema, “plena//hesitação” e “impulso de//desistência”; essas duas construções são interrompidas por um salto de estrofe: a “hesitação” e a “desistência”, duas marcas da negação; logo na sequência de cada uma,

iniciando a próxima estrofe, outras duas palavras, agora mais associadas a um sentido positivo: “plena” e “impulso”.

E assim o poema segue, reproduzindo várias oscilações entre o sentido afirmado e o sentido negativo. Essas oscilações acabam acentuando o tempo da leitura, tornando-o mais evidente para si próprio: quer se trate do aspecto nebuloso de um “rosto//informe” (outra quebra de expectativa com um salto de estrofe), ou de uma “visão/de vultos” (idem, mas no interior de uma mesma estrofe); quer se trate da antítese entre “dia/claro” e “noite adentro”.

Quer se trate também, o que já aponta para outra estratégia, de algumas solicitações mais diretas ao corpo do leitor: suas reações físicas, com o “riso/besta”; sua constituição, com os “líquidos/no ventre”; seu funcionamento prejudicado, com a “respiração/difícil”. Ou mesmo em figurações mais desconcertantes, tanto no sentido daquilo que desfaz a ordem quanto daquilo que perturba certos leitores. As “vísceras/à mostra”. O “vermelho sangue//aos jorros” (que talvez não passe de um movimento intravascular). E a “placenta”, por onde a mãe e o feto estão numa dimensão generativa e comunicativa: coextensão metafórica do exercício poético.

Mais à frente, o caráter “sem//futuro” poderia sugerir para alguns a gratuidade da leitura poética. Para outros, sugere uma previsão fenomenológica ou ontológica: o poema só existe, ou só é, “enquanto lido”. E para completar a listagem, a “afasia”, essa deficiência de ordem neuropsicológica que afeta a compreensão ou a expressão da linguagem, falada, escrita ou não-verbal. O poema enquanto lido: metáfora da significação entravada, da comunicação interrompida, da imaginação ilegível.

A falha como um fundamento e um resultado do gesto de escrever (“Isso que não se cansa de nunca ter chegado”) era o sinal de uma curvatura íntima sobre os recursos da linguagem. Ela não está muito distante do equívoco que espreita a leitura literária, que resulta dela, ou que nela se revela. Tanto a escrita como a leitura se manifestam *com* o texto e com aquilo que o ultrapassa, isto é, com o sentido *para além* do texto. Na *poiesis* de Ricardo Aleixo, a configuração dos poemas que citei apela muito diretamente para a sua atualização contínua. Insinua que, em alguma medida, a experiência da escrita e da leitura se dizem mutuamente, e que ao fazê-lo, dizem algo do nosso envolvimento linguageiro na vida.

Algo do nosso trânsito entre as posições possíveis e as formulações prescritas que o trato com a linguagem oferece, ou que obriga para a nossa permanência no mundo. Algo de uma percepção curiosa: a linguagem — como a vida — de alguma forma *resta em jogo*.

2.8 Jogos arriscados: duas metáforas para o processo de leitura

De vez em quando me surpreendem pequenas e fugazes lembranças que talvez sejam autênticas.

Jorge Luis Borges, “A memória de Shakespeare”.¹⁰⁴

E então, ao atravessar a passo um campo fundamente lavrado, sem outra presença que não fosse a de um bando de codornizes que espantei e, ao longe, sobre a ondulação dos campos, o grande Sol poente, revela-se-me subitamente, numa visão interior, aquela cave onde se ouvia o povo dos ratos em luta com a morte. Tudo estava dentro de mim: o ar fresco e abafado da cave, agora cheio do odor adocicado e penetrante do veneno, e a estridência dos gritos de morte contras as paredes apodrecidas; a impotência no enovelamento dos espasmos, o desespero perseguindo-se em grande confusão; a busca enlouquecida das saídas; o olhar frio da raiva quando dois se encontram diante de um buraco tapado.

Hugo von Hofmannsthal, *A Carta de Lorde Chandos*.

Dois fatores merecem destaque durante o processo de leitura: a coabitação entre o texto e o leitor, que se afetam de forma mútua; e a coautoria leitora, que anima o texto para que ele exista, para que haja texto enquanto produção de sentido.

Pelo menos três vias estão abertas para que o leitor sofra alguma modificação durante e após a leitura. Em contato com aquilo que os dados textuais apresentam, a leitura pode, inicialmente, atualizar as perspectivas do leitor: morais, sociais, éticas e estéticas. Em segundo lugar, pode colocar o leitor frente a frente com seus próprios esquemas de regras existenciais e perceptivas: os esquemas são projetados durante a leitura; é uma ocasião para que o leitor reconheça as projeções do seu comportamento, e portanto, conheça algo desse mesmo comportamento. Por fim, a leitura pode focalizar a linguagem em primeiro plano e concentrar a atenção do leitor sobre as capacidades e as insuficiências dela.

Uma ou outra via talvez ganhe mais destaque no processo. As três também podem concorrer, de modo mais ou menos ordenado, mais ou menos distinguível. Mas diversas variáveis condicionam a leitura: ela é um acontecimento pontual; seus efeitos, se fosse

104 “De tarde en tarde me sorprenden pequenãs y fugaces memorias que acaso son autênticas.”

possível medi-los, seriam mensuráveis apenas *in situ*. Dependem de quem é aquele leitor que se aproxima do texto, de que texto é esse, e de como se desenvolve o corpo a corpo entre os dois: concentrado, disperso; ligeiro, alongado; pacífico, conflituoso; suave, áspero; diplomático, cínico; lúdico, utilitário.

A leitura literária compartilha algumas características com o jogo, como já sugeriu, por exemplo, Wolfgang Iser. Seguindo essa intuição, as próximas passagens atribuem mais dois traços ao evento da leitura. Já aludi aos dois de modo passageiro: o perigo e o risco da linguagem literária. Apoiadas nesses traços, duas novas metáforas se insinuam para o processo de leitura: a recepção da memória alheia e a metáfora sexual.

Antes de seguirmos adiante é preciso deixar de lado, e em definitivo, duas visões.

De uma parte, a mistificação da leitura literária como o caminho privilegiado para educar leitores numa moralidade dogmática. Disfarçada sob a alcunha de “humanizadora”, essa pedagogia seleciona as virtudes que mais lhe agradam, e simplesmente ignora todo o resto, como assuntos que, a seu ver, não deveriam merecer público algum. Essa pedagogia passa — e com passada vistosa... — ao largo de diversos traços humanos, de aspectos ora controversos, ora limitados, ora falíveis, ora imorais, ora associiais, ora antissociais. Em versões mais atualizadas, uma mistificação parecida faz da literatura um instrumento de pedagogia política. Assim, a leitura literária fica atrelada às causas e às demandas dos mais variados grupos, a interesses e palavras de ordem os mais diversos, reunidos de modo quebradiço sob uma obrigação pré-reflexiva de alcançar a “justiça social”, seja lá o que se entenda pelo nome.

De outra parte, agora menos afetada de senso de urgência e de utilidade, a literatura é abandonada no terreno do “lúdico”. Mas, aqui, o domínio associado a essa palavra acaba bastante reduzido: ganha os traços do que é irrelevante, da pura distração, do passatempo que seria mais digno e mais sério passarmos sem. Interesses pueris, ou, na melhor das hipóteses, adolescentes. Se presume que eles deveriam ceder lugar para alguma gravidade e para alguma deferência com que a idade adulta supera a infância.

A primeira dessas perspectivas redutoras atribui para a literatura uma função absoluta quando, na verdade, descreve seu uso em programas de ação, a priori, externos a ela. É o caso

de uma redução paradoxal, porque opera pela sobrevalorização e pela sobrecarga funcional. A segunda perspectiva, ao contrário, é muito rigorosa em ser redutora. Pede que tratemos a leitura literária como uma experiência capaz de muito pouco em nós. Quando muito, responsável por algum borrão momentâneo nas vistas. Ou por alguma evasão à toa, de alcance liliputiano, cuja duração equivaleria, e somente, ao tempo que investimos nesse jogo. Um jogo, é claro, em que entramos por falta de algo melhor para fazer, e sobre o qual exercemos controle total. Mas tudo isso é apenas suposição: o assunto precisa continuar por mais algumas páginas.

Assim como a dimensão da *experiência*, o *jogo* também nos faz resvalar outra vez no campo semântico do *perigo*. Para os participantes de um jogo ocorre um acordo a respeito das regras objetivas e da sujeição comum a elas. Um acordo que visa, de fato, criar um espaço controlado. Porém, os estados individuais de cada jogador estão preservados da ação plena das regras: o jogo continua disponível para o imprevisto, para aquilo que excede os enunciados reguladores, para a situação excepcional, imprecisa, sem clareza, que contraria todas as expectativas. Ou mesmo para a força imaginativa, que talvez até descambe ao excesso da parte de um ou de outro jogador mais exaltado.¹⁰⁵

Vejamus um quadro etimológico montado por Johan Huizinga. Na passagem, o autor examina como a noção de jogo apareceu em diversas línguas. A forma que vai nos interessar mais de perto é a do verbo inglês *to play* (“jogar”, “interpretar”, “performar”), derivado do anglo-saxão *plega*, *plegan*.

Do ponto de vista formal, há uma correspondência total e indubitável entre o inglês arcaico *plegan* e o saxão antigo (continental) *plegan*, o alto alemão (*sic*) arcaico *pflegan* e o frisio antigo *plega*. Todas essas palavras, das quais derivam diretamente, em alemão, *pflegen* e, em holandês, *plegen*, possuem, todavia, um sentido abstrato que não é o do jogo. Os significados mais antigos são: “dar garantia de, correr um risco, expor-se a um perigo por alguém ou alguma coisa”. Seguem-se “comprometer-se ou vincular-se (*sich verpflichten*), assistir a, tomar conta de (*verpflegen*)”. [...] Entre as mais antigas significações de *pflegen* encontram-se as de “celebração de festas” e de “exibição de riqueza”. Pertence a essa ordem de ideias o holandês *plechtig* (solene, cerimonioso). Formalmente, a palavra alemã *Pflicht* e a holandesa *Plicht* correspondem em anglo-saxão a *pliht* (de onde deriva o inglês *plight*). Enquanto as palavras do holandês e do alemão significam “dever”, e quase nada mais do que isso, *pliht* significa, fundamentalmente, “perigo”, e, secundariamente, “ofensa”, “falta”, “censura” e, finalmente, “compromisso” (*pledge*). O verbo *plihtan* tem o sentido de “expor-se ao perigo”, “comprometer-se”, “empenhar-se”. Quanto a *pledge*, o latim medieval formou a palavra *plegium* a partir do germano *plegan*, e por sua vez

105 Byung-Chul Han retrocede a Kant para fazer observações sobre a força da imaginação. No jogo, a imaginação ofereceria um antídoto à transparência completa. Essa força “pressupõe”, para Han (2017, p.42), “espaços de jogo no qual nada está definido de antemão e onde não há contornos claramente delineados.”

plegium se transformou no francês antigo *pleige*, de onde deriva o termo inglês *pledge*. Os significados mais antigos dessa palavra são “segurança”, “caução”, “refém”, significando ainda o *gage of battle*, ou seja, aposta, no sentido de “desafio” [...] Quem poderia negar que todos esses conceitos — desafio, perigo, competição etc. — estão muito próximos do domínio lúdico? Jogo e perigo, risco, sorte, temeridade — em todos esses casos trata-se do mesmo campo de ação, em que alguma coisa está “em jogo”. (HUIZINGA, 2019, p.49-50, grifos do autor)

Naquele ensaio que comentei páginas atrás, Alexandre Nodari (2019, p.14) também retoma trechos dessa mesma passagem. Desenvolve o argumento de que, sob o prisma da *alterocupação*, a experiência literária envolve “ocupar-se de algo, engajar-se numa atividade, implicar-se numa ação”. É claro que concordo com a afirmação. Porém, para o meu caso, algumas ressalvas são bem-vindas antes de explorarmos o quadro etimológico.

A associação ao “perigo” não se garante com o português *jogar*, com o francês *jouer*, com o italiano *giocare*, com o espanhol *jugar* e com o romeno *juta*. Todos eles retrocedem ao latim *iocō*, *iocāre*, voltado ao “divertimento”, ao “gracejo” e à “brincadeira”. Johan Huizinga (2019) sinaliza a existência dum termo latino para “jogo” anterior a *iocō*, *iocāre*, que teria desaparecido sem deixar maiores vestígios em seus sucessores. Esse termo é *lūdus*, um substantivo derivado da forma verbal *lūdo*, *lūdēre*. A etimologia dessa forma verbal repousa na esfera da “ausência de seriedade, e particularmente na da ilusão, simulação e derrisão” (p.45); não garante de antemão, isto é, sem interpretações mais criativas, o sentido de “perigo”. A associação também não é garantida pelo substantivo alemão *spiel* (“jogo”) ou pelo verbo *spielen* (“jogar”): aqui, a etimologia muito intrincada nem chega perto do “perigo” propriamente dito, que Huizinga sequer menciona.

Outra aproximação etimológica poderia preencher esse espaço no trabalho de Johan Huizinga? Vejamos um quadro apresentado por Sigmund Freud em 1907, numa conferência intitulada “Escritores criativos e devaneio”. Na ocasião, a tentativa principal de Freud era encontrar parâmetros para analisar os aspectos psíquicos envolvidos na criação artística.¹⁰⁶

A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. Dá [em alemão] o nome de ‘*Spiel*’ [‘peça’] às formas literárias que são necessariamente ligadas a objetos tangíveis e que podem ser representadas. Fala em ‘*Lustspiel*’ ou ‘*Trauerspiel*’ [‘comédia’ e ‘tragédia’: literalmente, ‘brincadeira prazerosa’ e ‘brincadeira lutuosa’], chamando os que realizam a representação de ‘*Schauspieler*’ [‘atores’: literalmente ‘jogadores de espetáculo’]. (FREUD, 1996, p.136, grifos do autor)¹⁰⁷

106 “Der Dichter und das Phantasieren”. Na tradução inglesa de 1925, “The Relation of the Poet to Day-Dreaming” [“A relação do poeta com o devaneio”].

107 As interpolações entre colchetes não são minhas, mas da edição consultada.

Aqui, as formas de representação artística aparecem associadas com o jogo. Mas de novo não se fala do “perigo”, o que sugere um ponto pacífico em sua ausência na etimologia alemã. De toda forma, como já disse, a conferência de Freud tinha outro objetivo. No final, propõe um valor claramente positivo para a experiência criativa, que também compreende, segundo o autor, a instância da recepção. Essa experiência traria os leitores para um espaço esquivo às normas sociais. Ali, poderiam se render, sem pudor e sem vergonha, a uma atividade imaginativa de ordem lúdica. Para os escritores, por sua vez, permitiria um ofício em que o devaneio é sobretudo necessário e, é óbvio, nada reprovável.

A inclusão do leitor no processo é um mérito notável. Além do mais, se considerarmos aquela percepção que os leitores podem adquirir de sua própria densidade imaginária, ou das particularidades de seu próprio pensamento, a conferência teria um outro ponto alto: ela oferece um modelo descritivo relativamente razoável para tratar dessa autorreflexão que a leitura literária provoca. Todavia, por causa dos objetivos incompatíveis, vamos por outro caminho.

Me apoiarei na etimologia inglesa para seguir adiante; solicito de quem me lê, neste instante, alguma desenvoltura para considerar que talvez estivemos todo esse tempo, também nós, jogando um jogo (*playing a game*). Mas, para não perder de vista a família da língua portuguesa, cabe mencionar que o verbo *jouer*, em francês, tem acepções próximas das que vou destacar a seguir. Contudo, já sabemos que seu lastro etimológico não abarca a ideia de “perigo”.

O verbo *to play* comporta outros significados além de “jogar um jogo” (*to play a game*), algo que será de um interesse muito especial para nós. Em inglês, ainda é utilizado no sentido de “interpretar um papel” (*to play a role, to play a character*), ou de “performar um truque de mágica” (*to play a trick*), situação em que é extensivo, também, a “praticar um embuste”, “executar uma enganação”, ou “pregar uma peça em alguém”. A interpretação teatral e o universo da mágica (prestidigitação) delineiam um campo comum. Acomodam a ilusão em que escolhemos fazer parte, a ilusão em que queremos acima de tudo ser enganados.

Alcançamos a *suspensão voluntária da descrença*, registrada pelo poeta e ensaísta Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Ao lado de William Wordsworth (1770-1850), Coleridge é um dos primeiros medalhões do romantismo inglês.

No capítulo anterior, convoquei brevemente a ideia de *suspensão da descrença*. Foi logo que comentei, a partir do ensaio de Alexandre Nodari, a *suspensão da crença*, isto é, aquele instante em que o leitor retorna a si e suspende a interação com o texto. Umberto Eco, quando proferiu as suas Charles Eliot Norton Lectures (na quarta conferência, para ser mais preciso), tratou da *suspensão da descrença*: ela seria uma regra indispensável para que a experiência literária tenha lugar, e para que não esteja sujeita aos mesmos critérios de verdade que as outras esferas da comunicação humana estão.

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (ECO, 1994, p.81)

O termo é apurado por Umberto Eco: vira o conhecido “acordo ficcional”. Com isso, Eco amplia o alcance da ideia de Coleridge; a princípio, o que o poeta tratava como “suspensão voluntária da descrença” é algo um pouco menos abrangente.

A ideia aparece na parte II, capítulo XIV, da *Biographia Literaria* [1817] de Coleridge, quando o poeta comenta a divisão de trabalho que tem como resultado as *Lyrical Ballads* (“Baladas Líricas”). Publicada em parceria com Wordsworth, em 1798, essa coletânea finca no lugar as pedras de toque da poesia romântica inglesa. Na primeira edição, a maioria dos poemas foi assinada pelo amigo; as contribuições de Coleridge, apenas quatro, mesmo assim ocupavam cerca de um terço do volume. Também incluíam um dos seus poemas mais resilientes ao tempo: “The Rime of the Ancient Mariner” (“A Balada do Velho Marinheiro”).¹⁰⁸

Ao longo do primeiro ano em que o Sr. Wordsworth e eu éramos vizinhos, nossa conversação voltava-se com frequência aos dois pontos cardeais da poesia: o poder de instigar a simpatia do leitor por meio de uma aderência fiel à verdade da natureza, e o poder de insuflar o interesse da novidade ao modificar as cores da imaginação. [...] O pensamento sugeria ele próprio (a quem de nós não posso recordar) que uma série de poemas poderia se compor dos dois tipos. Em um, os eventos e agentes deveriam ser, ao menos em parte, sobrenaturais; e a excelência a ser buscada consistiria no interesse dos afetos pela verdade dramática de tais emoções, como naturalmente ocorreria em ocasiões semelhantes, supondo-as reais. E “reais” no sentido que foram a todo ser humano que, por qualquer fonte

¹⁰⁸ A segunda edição foi publicada em 1800, com um prefácio programático e novos poemas assinados por Wordsworth. Em 1802, outra edição, com um apêndice de Wordsworth, “Poetic Diction” (“Dicção poética”), ampliando o texto do prefácio. A terceira edição data também de 1802, com modificações no prefácio; a quarta, de 1805.

de ilusão, acreditou alguma vez estar sob agência sobrenatural. (COLERIDGE, 2016, p.89-90, tradução minha)¹⁰⁹

No projeto, uma parte dos poemas se voltaria ao sobrenatural; ou, mais seguramente, ao que se considerava sobrenatural naqueles tempos. Uma outra classe poética buscaria sua matéria na vida cotidiana; tomaria seus objetos daquilo que é comum e ordinário, “aquilo que se encontra em qualquer vilarejo e seus arrabaldes, onde haja mente meditativa e sensível para procurá-los, ou para percebê-los, quando se apresentarem” (COLERIDGE, 2016, p.90, tradução minha).¹¹⁰ Conforme o acordo entre os poetas, a mente de Wordsworth ficou responsável pela meditação sensível da vida rotineira.

Nessa ideia originou-se o plano das BALADAS LÍRICAS; foi acordado que minha empresa deveria se dirigir a pessoas e personagens sobrenaturais, ao menos românticos, de sorte que transferisse desde nossa natureza interior um interesse humano e um semblante à verdade suficientes para angariar a essas sombras de imaginação aquela *suspensão voluntária e momentânea da descrença*, que constitui a fé poética. (COLERIDGE, 2016, p.90, tradução minha, grifos meus)¹¹¹

O alcance da ideia de Coleridge, como afirmei, é alargado por Umberto Eco. Passar da “suspensão voluntária e momentânea da descrença” para o “acordo ficcional” exige que as questões voltadas ao sobrenatural não sejam uma necessidade de partida. A presença do que não é presente, ou a verdade do que não pode ser nem verdadeiro nem falso seriam o fundamento de qualquer experiência com os textos literários (ou, como prefere Eco, com os textos ficcionais): não se limitam mais àqueles textos onde o sobrenatural comparece, seja como tema, seja como base do efeito estético.

109 “During the first year that Mr. Wordsworth and I were neighbours, our conversations turned frequently on the two cardinal points of poetry, the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by modifying colours of imagination. [...] The thought suggested itself (to which of us I do not recollect) that a series of poems might be composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions as would naturally accompany such situations, supposing them real. And real in this sense they have been to every human being who, from whatever source of delusion, has at any time believed himself under supernatural agency.”

110 No trecho: “the characters and incidents were to be such, as will be found in every village and its vicinity, where there is a meditative and feeling mind to seek after them, or to notice them, when they present themselves.”

111 “In this idea originated the plan of the LYRICAL BALLADS; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.”

Outra modificação: a agência dos leitores fica ainda mais saliente; para Eco, não se trata de uma experiência onde tornar-se crédulo vai depender de um critério comparativo fora da leitura, mas sim de uma experiência em que há a suspensão dos critérios de verdade que, antes, atuavam no seu exterior. Coleridge, ao contrário, pretende que seus poemas causem um “interesse dos afetos” semelhante à “ilusão” da “agência sobrenatural”. Agora, não mais: o acordo ficcional se torna um ato decisório do leitor. É claro que isso não livra o texto de cumprir sua parte: a amarração textual deve garantir que seja mantido o interesse no acordo, deve responder às demandas que o leitor faz, deve oferecer os estímulos mais adequados.

Vamos voltar para aquelas acepções do verbo *to play*. Diferente do acordo ficcional, passar para o terreno do ardil e do logro (“*to play a trick*”) exige a *crença involuntária* nos atores da mentira. Existe uma distinção quanto ao truque de mágica e a peça de teatro: quem cai numa trapaça não sabe, de início, no que está se metendo. Mas existe também uma semelhança entre os três casos recobertos pelo verbo *to play*. Para que haja alguma surpresa diante da peça encenada, do truque de mágica, e da trama que desmascaramos (ou da qual nos tornamos vítimas), deve ser preservado o caráter imprevisível dos resultados. Assumir novos papéis à medida que a intriga avança leva o olhar mais atual a retroagir sobre as etapas passadas. É lícito falar numa *experiência da forma*, e, novamente, para os três casos.

De modo aparentado, a experiência do texto depende da alternância de papéis e de óticas. As posições não param de se comparar umas às outras. O atrito entre elas não deixa ele próprio de se comparar (e de comparar também os seus resíduos) com a disposição inicial, isto é, com a primeira aproximação entre alguém e o texto que esse alguém lê. “Movimento giratório vertiginoso” é o nome que Alexandre Nodari (2019, p.11) dá para os câmbios e intercâmbios de posições no embate com o texto literário.

É de se esperar que ao menos uma vaga memória desse trânsito ligeiro vá se estender para além da sua ocorrência, como se alguma coisa insignificante, mas difícil de ignorar, caísse na superfície das lentes através de onde olhamos o mundo. As partículas de poeira que escaparam de um livro, ou o cílio de outra pessoa, que um abraço rápido deixou para trás. Grãos de pólen que o vento trouxe justamente até nossos olhos. A neblina rala que vai limitando o alcance da vista até nos obrigar a levar muito a sério a umidade atmosférica.

Nada impede que o perigo de olhar o mundo sob condições distorcidas de percepção seja inofensivo. Que cause apenas um esbarrão em qualquer estranho vindo na direção contrária, um tropeço nos obstáculos da calçada, mas logo corrigido, ou mesmo que não

provoque contratempo algum. Assim como nada impede que o comprometimento das vistas nos faça cair numa vala.

A experiência da alteridade como uma suspensão momentânea do eu; a promiscuidade entre o corpo de linguagem do texto e o corpo simbólico do leitor. A consubstanciação, união de dois corpos numa única substância, é a expressão máxima dessa experiência. Ocorre quando o leitor se modula em ator: nos entremeios do seu dia a dia, se apropria da literatura. Reencena as cenas da literatura como se fossem, desde sempre, pequenas frações da sua vida.

Na encenação — claro, bastante inusitada —, o leitor talvez ignore o caráter das personagens e das vozes que convoca e coloca em cena. Não percebe que são alheios, externos. Então, a indistinção entre a memória pessoal e a memória literária vai atingir seu maior grau. Nesse caso, a peça já perdeu a fonte da citação, que não vem escrita nas margens do roteiro. O discurso do outro e o discurso próprio aparecem como um só.

Mesmo assim, os resquícios da alteridade que a experiência literária inaugurou são anteriores à encenação. “Trata-se da leitura da realidade, operada através da mediação imaginária da literatura”, sugere Eneida Maria de Souza (2004, p.65): “a repetição de uma situação literária na vida real atua como expressão do destino da letra no corpo do leitor-personagem”. Talvez atuando de modo ainda mais ativo sobre a palavra do outro, esse leitor-personagem, quem sabe, se apropria do argumento e chama de seu o destino da letra. Toma a literatura como um impulso para a citação que perfura o texto do seu cotidiano. E procura pequenos refúgios paradisíacos, ilhas imaginárias que poderá habitar por alguns poucos instantes. Ali, como centenas de búzios que a maré ora traz, ora leva, surgem os sentidos menos comportados da literatura, também os mais difíceis de agarrarmos: iniciam uma insurreição; declaram que são insubmissos à ordem do trabalho e dos dias.

Na passagem de onde recortei a última citação, Eneida comentava uma forma de narrar bastante praticada por Jorge Luis Borges e por Ricardo Piglia. Ambos fazem da memória literária tanto um ponto de partida quanto um ponto de retorno da escrita. Com isso, seus textos são lugares de atualização da herança textual. Herança que esses próprios textos reivindicam, e que criam ao reivindicá-la, ao mesmo tempo em que se convertem num testemunho da sua própria inscrição, como novos textos, na vasta memória da literatura.

Eneida tem diante dos olhos um Ricardo Piglia leitor dos contos de Borges. Piglia testa uma hipótese: a experiência do alheamento da memória seria um eixo, o eixo medular do discurso narrativo contemporâneo.¹¹² O autor menciona William Burroughs, Thomas Pynchon, William Gibson e Philip K. Dick, todos inscritos numa linhagem comum; são exemplos prováveis de obras organizadas em torno da “substituição da memória própria por um encadeamento de sequências e de recordações estranhas.” Ricardo Piglia vislumbra que algo de uma “metáfora borgeana da memória alheia” também está nesses escritores: a metáfora da memória alheia, “com sua insistência na clareza das recordações artificiais, está no centro da narrativa contemporânea” (2013, p.50, tradução minha).¹¹³

(Tenha-se em mente que, ao falar da narrativa “contemporânea”, Piglia vivia no influxo das ideias do pós-modernismo e da literatura estadunidense; *Formas breves*, onde aparece a passagem que citei, é um livro cuja primeira publicação data de 1999.)

Para um leitor borgeano bastante afeito, como foi Ricardo Piglia, não deve ser nada estranha a operação que vem logo em seguida. Piglia dá à letra do seu conterrâneo uma abrangência ainda maior. Não mais um centro temático situado em certo ponto da tradição narrativa humana: a memória alheia se torna a metáfora por excelência para a experiência literária; e pode até conjugar três planos que primeiro eram, ao que tudo indica, ligeiramente distintos entre si: “a tradição poética”, “a herança cultural” e “a leitura”.

Nesse mesmo sentido, a figura da memória alheia é a chave que permite a Borges definir a tradição poética e a herança cultural. Recordar com uma memória estranha é uma variante do tema do duplo, mas é também uma metáfora perfeita para a experiência literária. A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e recordações alheias. As cenas dos livros que lemos retornam como recordações privadas. [...] São acontecimentos baralhados ao fluxo da vida, experiências inesquecíveis que vêm à memória, como uma música. (PIGLIA, 2013, p.53, tradução minha)¹¹⁴

112 O texto de Piglia é “El último cuento de Borges”, nas *Formas breves* (PIGLIA, 2013, p.47-54). O conto sobre o qual mais se debruça é “La memoria de Shakespeare” (BORGES, 1989, p.393-399), citado adiante.

113 No trecho: “La metáfora borgeana de la memoria ajena, con su insistencia en la claridad de los recuerdos artificiales está en el centro de la narrativa contemporánea. En la obra de Burroughs, de Pynchon, de Gibson, de Philip Dick, asistimos a la destrucción del recuerdo personal. O mejor, a la sustitución de la memoria propia por una cadena de secuencias y de recuerdos extraños.”

114 “En el mismo sentido la figura de la memoria ajena es la clave que le permite a Borges definir la tradición poética y la herencia cultural. Recordar con una memoria extraña es una variante del tema del doble pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados. [...] Son acontecimientos entrecruzados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria, como una música.”

Como a melodia desconhecida que Hermann Soergel, um narrador de Borges e estudioso da obra de William Shakespeare, recorda e assovia. O evento se dá depois que Soergel aceita uma proposta inusitada feita por Daniel Thorpe, um colega que conhecera num congresso shakesperiano. Acatados os termos da proposta, Soergel recebe como sua a memória pessoal do poeta inglês.

Os estudiosos debatiam uma tradição islâmica a respeito do anel de Salomão; o anel, se diz, permitiria que o rei compreendesse a língua dos pássaros. Herdado por um mendigo do Punjab (“pordiosero”, no original), o valor do anel era inestimável; o pedinte morre sem conseguir vendê-lo. É logo na sequência do assunto que Thorpe faz sua proposta.

Há coisas de valor tão inestimável que não podem ser vendidas. Lhe ofereço o anel do rei. É claro que se trata de uma metáfora, mas o que essa metáfora recobre não é menos prodigioso que o anel. Lhe ofereço a memória de Shakespeare, desde os dias mais pueris e antigos até os princípios de abril de 1616. [...] À medida que eu vá esquecendo, o senhor recordará. Não lhe prometo um prazo. (BORGES, 1989, p.394, tradução minha)¹¹⁵

Passado algum tempo desde que o narrador aceita a proposta — numa anuência bastante crédula, por sinal — tem início seu encontro com as recordações de Shakespeare.

Postulei que as imagens da prodigiosa memória seriam sobretudo visuais. Não foi o que se passou. Dias depois, enquanto me barbeava, pronunciei diante do espelho algumas palavras que me surpreenderam e que pertenciam, conforme um colega me indicou, ao ABC de Chaucer. Uma tarde, ao deixar o Museu Britânico, assoviei uma melodia muito simples que jamais ouvira. O leitor já terá notado o que há de comum entre essas primeiras revelações de uma memória que era, apesar do esplendor de algumas metáforas, tão mais auditiva que visual. (BORGES, 1989, p.396, tradução minha)¹¹⁶

O amálgama entre a memória do narrador e a memória de Shakespeare apenas começou a ver as suas fronteiras ficarem indefinidas. Recordar-se algo, mas ainda com estranhamento; recordar-se, mas aquilo que ainda se reconhece como alheio. É notável, aliás, que a primeira recordação do narrador seja a herança literária do poeta: remete seu gérmen

115 “Hay cosas de valor tan inapreciable que no pueden venderse. [...] Le ofrezco la sortija del rey. Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que esa metáfora cubre no es menos prodigioso que la sortija. Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los principios de abril de 1616. [...] A medida que yo vaya olvidando, usted recordará. No le prometo un plazo.”

116 “Yo había postulado que las imágenes de la prodigiosa memoria serían, ante todo, visuales. Tal no fue el hecho. Días después, al afeitarme, pronuncié ante el espejo unas palabras que me extrañaron y que pertenecían, como un colega me indicó, al A, B, C, de Chaucer. Una tarde, al salir del Museo Británico, silbé una melodía muy simple que no había oído nunca. Ya habrá advertido el lector el rasgo común de esas primeras revelaciones de una memoria que era, pese al esplendor de algunas metáforas, harto más auditiva que visual.”

sonoro ao vocabulário de Geoffrey Chaucer, um dos *precursores* de Shakespeare, no sentido que Borges dá ao termo.

Mais à frente, no entanto, a sobreposição e o emaranhado aumentam. A ameaça de uma invasão se torna irreversível.

Na primeira etapa da aventura senti a alegria de ser Shakespeare; na derradeira, a opressão e o terror. No princípio as duas memórias não misturavam suas águas. Com o tempo, o grande rio de Shakespeare ameaçou, e quase inundou, meu modesto caudal. Reparava com temor que esquecia a língua de meus pais. Já que a identidade pessoal se baseia na memória, temi por minha razão. [...] À medida que correm os anos, todo homem se vê obrigado a aguentar a carga crescente de sua memória. Duas me sobrecarregavam, confundindo-se às vezes: a minha e a do outro, incomunicável. (BORGES, 1989, p.398, tradução minha)¹¹⁷

Há uma evidente diferença de grau entre o destino de Hermann Soergel e a irrupção do discurso literário no dia a dia dos leitores menos incomuns, aqueles que, em vez de aderirem a misteriosos contratos e temerem por sua sanidade, simplesmente frequentam com recorrência a herança humana chamada literatura. Contudo, se prestamos atenção no estado de indistinção entre o eu e o outro, necessário para a atividade leitora, algo muda. A invasão da memória alheia passa a constituir uma metáfora, tão atraente e tão adequada quanto o anel do rei Salomão foi para Daniel Thorpe fazer sua proposta ao narrador.

A frequência com que um leitor busca os textos literários institui o que podemos chamar de uma *vida leitora*. A confusão entre o que é próprio e o que é alheio caracteriza um certo *olhar leitor sobre o mundo*, incapaz de delimitar com precisão cada um dos compartimentos no seu arquivo pessoal de leituras. Essas leituras, elas próprias, não é demais repetir, já se apresentam como leituras e interpretações do mundo. Podem ser convocadas como um recurso complementar, ou até mesmo como uma força motriz para novas leituras e novas interpretações desse mundo.

A irrupção das cenas literárias no palco da vida que se vive provoca algo como a *multiplicação transitória* de um leitor. Nesse instante, ele convoca para si aquilo que leu em outro lugar, em outros corpos textuais, em outras vozes e personagens. *Expansão rumo a um*

117 “En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare; en la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temi por mi razón. [...] A medida que transcurren los años, todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carga de su memoria. Dos me agobiaban, confundiéndose a veces: la mía y la del otro, incomunicable.”

corpo de linguagem ilimitado. Facultada pela linguagem, pressupomos que seja infinita, pelo menos enquanto suposição, a combinatória entre as cenas da vida e as cenas da literatura.

Ou, ainda: esse leitor se expande rumo a um corpo de imagens; elas se sublevam, se levantam contra as palavras. Temporariamente, silenciam as palavras, que se transformam em sensações, impressões e impulsos (musculares, elétricos, nervosos). O cenário dá vazão para que apareça um sentido bruto, uma dúvida do mundo à qual a linguagem vem continuamente responder. É algo parecido com a resistência que a palavra poética impõe à atribuição de sentido, um movimento identificado e quase que hipostasiado por Jean-Luc Nancy (2005, p.10): “«Poesia» não tem exactamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de «poesia» é um sentido sempre por fazer.” Trata-se tanto do sentido da palavra poesia, quanto do sentido das palavras da poesia. E, por que não, da literatura e das palavras da literatura?

À proporção que a consciência centrada no eu se distancia para acolher a memória alheia, se afastam também, um por um, os amparos a que recorremos para dar sentido ao mundo. Imaginamos que caem por terra as fundações do templo que chamamos, cada um de nós distintamente, de *realidade*: a experiência literária jamais prescinde do contato com outras formas de ler e dizer essa realidade. Tem lugar uma invasão de pontos de vista que não são próprios, mas exteriores, agora tornados interiores e confundidos com aquilo que é próprio. A realidade de cada leitor é arejada por essa invasão. No exercício recorrente da sua vida leitora, o leitor não pode impedir que os sentidos do cotidiano estejam disponíveis para atualização.

Eu penso que a leitura cria uma relação extremamente íntima com alguém. Alguém que lê profundamente é penetrado pelo que lê. E, digamos, essa penetração é uma penetração expansiva, não é uma penetração que fique ali para utilidade própria. Ler, o bem ler, é algo que se dá imediatamente no momento seguinte. E é assim que eu compreendo o amor e as relações de sexualidade, que não estão só centradas em órgãos determinados, mas que abrangem a totalidade do corpo e que existem para que o belo se perpetue, *o prazer de estar*, etc. Por isso é que eu considero a leitura uma espécie de sexo, porque de facto penetra profundamente e reproduz. (LLANSOL, 2011a, p.57-58, grifos meus)

A metáfora proposta por Maria Gabriela Llansol: a leitura enquanto dimensão sexual. Para colocar novos temperos na metáfora, retornamos àquelas cenas que Ricardo Piglia observa pela fechadura, as cenas de leitura em *El último lector*.

Molly Bloom está de novo sob o holofote. No *Ulysses* de Joyce, os hábitos de leitura de Molly, desenvolvidos num contexto “doméstico-corporal”, são diferentes daquela leitura de Anna Kariênina. Lembremos: a leitura da protagonista de Tolstói se tornava uma leitura íntima porque havia um desejo de isolamento, para ler melhor e com mais concentração, para aumentar a qualidade da evasão.

Registro duas anotações de Piglia. Na cena da leitura doméstico corporal, Molly Bloom prefere a literatura semipornográfica e massificada, os romances baratos, a literatura popular; nada muito próximo do drama inglês que Anna Kariênina lê. A preferência de Molly tem continuidade na sua forma de ler, “vinculada ao erotismo, aos restos da noite, à paixão, ao sadismo, à infidelidade”; é um eco do modo como organiza sua vida afetiva e sexual. É uma leitura “em continuidade com os corpos”, uma leitura que “não os ignora”, mas “os integra” (PIGLIA, 2017, p.159).¹¹⁸ Agora, o aspecto associal do ato de ler não busca uma evasão desejável, mas sim uma solidão que tem a ver com o acanhamento; busca um contexto reservado, onde seja permitido o seu exercício de leitura desavergonhado. São rastros “de um modo de ler que não se exhibe, mas se oculta ou se mostra na intimidade”. Aqui, “a leitura está sexualizada, ligada ao mesmo tempo aos corpos e à fantasia, mesclada à vida em seu sentido mais direto” (p.159).¹¹⁹

A leitura de Molly Bloom aparece diretamente atrelada à sexualidade. Apesar disso, não corresponde termo a termo com os aspectos das relações sexuais que são sublinhados por Llansol. A rigor, a promiscuidade que transtorna os limiares físicos entre os corpos oferece uma chave para descrever tanto a leitura sexuada de Molly Bloom, quanto a evasão de Anna Kariênina, quanto, ainda, aquela recepção da memória alheia de poucas páginas atrás.

Mas a metáfora sexual cobre o relevo de um outro aspecto da experiência literária: o *prazer de estar*, a percipiência do presente e da dissolução do presente num fluxo ininterrupto de significados possíveis. Contra esses significados, não nos debatemos nem batalhamos mais; eles já nos habitam desde que vêm ao mundo. Com esses significados, não podemos

118 “Está vinculada al erotismo, a los restos de la noche, a la pasión, el sadismo, la infidelidad. La lectura está en continuidad con los cuerpos, no los ignora, los integra”.

119 “Rastros de un modo de leer que no se exhibe sino que se esconde o se muestra en la intimidad, la lectura está sexualizada, ligada a la vez a los cuerpos y a la fantasía, mezclada con la vida en su sentido más directo.”

permanecer; eles pertencem à ordem da desapropriação de si, muito mais que à ordem da apropriação de si e do outro. Junto a esses significados, não podemos ficar; sua natureza transitória dispensa o tempo de fundar ou de reiterar pontos de orientação: preferem a desorientação que antecipa um retorno a si e o encontro (talvez...) de um olhar renovado.

Justamente a ausência momentânea de um sentido estável, a emergência do excesso em que ele se ampara, e que ele esconde, para existir como algo completo e denso. Num texto que assumiu o esforço de dizer algo sobre o mundo, justamente ela, essa ausência, traça o limiar da *abertura facultada pela experiência do literário*. O prazer no vislumbre do que é impossível: existir fora da linguagem, habitar uma ordem apenas hipotética da vida, um lugar diretamente ao lado das coisas, com as coisas, junto às coisas.

Esse prazer nos leva até a tarefa que Llansol (2011a, p.12) atribui para a escrita: a “abertura dos horizontes de sentido”, ou a abertura de “novos caminhos humanos” (2019, p.2). Sempre a um passo de perder a voz, assistindo à desordem das palavras arrancá-las para fora da figuração ou da significação, para fora do que se lê, o leitor *se imiscui à abertura* e se vê inflar, preencher, locupletar por um infinito silencioso, mas intimidador.

Seu silêncio vem de ter reclamado todas as palavras do mundo, de ter pedido para elas coexistirem num desarranjo tão ensurdecador, que agora as palavras acabam dizendo nada. Se afastam uma a uma, ou todas de uma vez. Então, o leitor reconhece que a linguagem se funda sobre uma gratuidade misteriosa; para além dela, fora dela, continua a existir uma ordenação do mundo físico e biológico sobre o qual muito é dito e muito fica por dizer. O leitor reconhece uma solidez intrincada dos sentidos que regem o mundo e a natureza.

E esse reconhecimento vai, aos poucos, munindo o leitor de poderes perigosos. Um poder do *desassossego*, que mantém a regulação dos sentidos em aberto. Um poder do *descontentamento*, que sempre imagina haver novos trajetos para explorar, novos acúmulos de textos a enfrentar, novas tramas para rasgar antes de propor novas costuras a elas. Ou antes que intervenham, elas próprias, na costura das nossas vidas.

2.9 “Uma espécie de cortina móvel diante do enigma”: leitura e destruição; crítica e dramatização

Se há beleza em tal obra
(e existe,
no outro lado, uma

janela com as bandeiras
em eclipse),
em ruínas se esculpe.

Edimilson de Almeida Pereira, *qvasi: segundo caderno*.

Duas metáforas serviram de modelo para a cooperação estabelecida entre o leitor de literatura e o material textual que esse leitor lê.

A recepção da memória alheia se concentrou naquilo que já está presente antes do leitor chegar, naquilo que o texto traz para o leitor em termos de herança literária. Em maior ou menor grau, algo dessa herança vai permanecer depois que a leitura acaba; esse “algo” pode se manifestar na vida cotidiana do leitor, tanto de modo inesperado, quanto na forma de citações conscientes.

A metáfora sexual, por sua vez, envolveu o presente da relação, o adensamento da percepção no fluxo temporal em que a leitura se desenvolve. No corpo a corpo entre o texto e o leitor, essa metáfora destaca o que é da ordem produtiva: o sentido vindo ao mundo, sua gestação, sua manifestação, seu reconhecimento.

Mas para que a produção do significado não cesse, para que a leitura não se interrompa, é necessário que os instantes do sentido formem uma sequência. É preciso que deem lugar uns aos outros, é preciso que venham alternados, até que, enfim, alcancem uma forma total. Trata-se de uma acumulação por somatória; ela não se deixa confundir com nenhum dos momentos individuais que a compõem. Isso, claro, se fôssemos capazes de isolar esses momentos e de prolongá-los com algum auxílio artificial, o que está fora de cogitação: muito vai se perdendo à medida que a leitura segue adiante, e não há nenhuma intervenção possível: a leitura necessita da perda. Aqui, outra metáfora aparece. É a *destruição*. Sem ela não se pode falar da leitura como um processo ou como uma experiência circunstanciada.

O acesso à pura circunstância do contato entre o leitor e o texto é vetado. Tem a ver com isso o núcleo intratável de sentido em torno do qual o objeto literário e, em geral, os objetos artísticos se constroem. Nas leituras que fazemos, a intuição de que esse núcleo está ali é o que dá lugar e ocasião para as tentativas de formular interpretações. O *estado de nuvem* será a metáfora que vai designar essa dimensão não-significável dos objetos artísticos e literários. Propriamente dita, será a metáfora que descreve a sua *objetividade*: seu modo de ser um objeto que chega, até o leitor, configurado daquele modo e de nenhum outro; seu enigma; e quando a leitura lhe anima, sua diferenciação permanente em relação a si próprio.

Passar das três metáforas da leitura para uma metáfora do objeto literário — nunca é demais dizer: tão imprescindível quanto o leitor — nos levará até um último termo. Não sei e nem pretendo dizer se é metáfora, ou se é uma abstração actancial. Afinal, esse último termo já se exercita no mesmo texto que lhe dá nome. Trata-se de um traço partilhado entre a leitura, o texto literário, e a redação crítica que faz ambos, o texto e a leitura, encontrarem um prosseguimento. Esse último traço é a *dramatização*.

Quando Guilherme Gontijo Flores (2019) se questiona sobre o que seria uma *revolta* do texto poético, afasta desde o início duas soluções muito prontas. O poema não exerce sua capacidade de *revoltar-se*, sugere o autor, nem por meio da revolução formal (como na conhecida máxima de Vladimir Maiakóvski),¹²⁰ nem por meio da abordagem direta de uma crítica política ou sociológica, o que desbordaria no poema militante. Se seguirmos a via que Flores prefere, a *revolta* poética passa a acontecer na abertura de um futuro inatual, não prefigurado. Noutras palavras, ocorre na inauguração de um espaço-tempo inédito, capaz de

120 Trata-se da advertência “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Está cercada por alguma névoa de incerteza; há mesmo sinal de que se trate duma invenção dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, talvez impossível de localizar na obra assinada por Maiakóvski. A citação, atribuída ao poeta russo, foi adicionada ao “plano-piloto da poesia concreta” [1958], num pós-escrito de 1961 (ver CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2020, p.218). A imprecisão cresce quando notamos que o lema está realmente bem alinhado com os princípios políticos, estéticos e formais que nortearam Maiakóvski e sua obra. Margem disto dão os artigos que acompanham a antologia organizada e traduzida em 1967 por Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos, que continua sendo a melhor referência brasileira para uma incursão na poesia de Maiakóvski (2008). Veja-se, por exemplo, um trecho autobiográfico onde o poeta comenta sua passagem pela Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura. “Fiquei espantado: acarinhavam-se os imitadores, expulsavam-se os independentes. [...] O instinto revolucionário me fez apoiar os enxotados” (p.39). Amostra esparsa, é certo, mas nem por isso deixa de sinalizar algumas predileções do poeta, desde a juventude tratando as questões políticas e as questões estéticas como vetores que caminham juntos.

fazer do poema (ou, *com* o poema) um “gesto de língua” bastante singular, “que altera as configurações do possível” (p.12).

Vamos transpor as ideias de Flores para um pensamento a respeito da dimensão experiencial da leitura. Assim, testamos o quanto essas ideias podem ou não contribuir para caracterizar a *abertura* facultada pela experiência literária. Continuamos sob a ótica mais global dos fenômenos e das manifestações da literatura. A poesia e a narrativa, apesar das suas especificidades, dividem algum núcleo comum no ato de ler: um exercício, lembremos, fundador de certa instância que retira seus efeitos da própria circunstância de sua realização.

Mais uma vez, a leitura está associada à projeção topográfica. Flores (2019, p.12) fala de uma “abertura de espaço” para tratar da *revolta do poema*. O que não deixa de se articular também no eixo temporal: o poema, quando se revolta, seria capaz de evocar um futuro “por todos, por nada e ninguém”.¹²¹ Na experiência literária, *desbastar novos caminhos por fazer* é uma ação que assume o aspecto de uma abertura do tempo e do espaço, uma abertura virtual, imaginária, rumo a direções que são não apropriáveis de antemão.

Flores encontra na referência de Walter Benjamin ao “caráter destrutivo” uma das disposições que considera centrais para que toda e qualquer *revolta* se dê como um acontecimento. É um traço que seu raciocínio logo torna coextensivo à *revolta do poema*: a destruição provocada pela revolta deve “partilha[r] um espaço enquanto o cria” (FLORES, 2019, p.6).¹²² Nesse evento, a repartição e a distribuição do acesso ao espaço são indissociáveis da fundação do espaço. Isto é, participar desse espaço é algo que se dá assim que ele é instituído no mundo: seu aparecimento e sua mostra estão conjugados; logo que ele se oferece como um objeto de percepção, já é um objeto de conhecimento.

Por mais estranho que isto possa soar, algo como uma *destruição renovadora* adentra a lista de características da experiência literária. Essa experiência, como já sabemos, é capaz de coordenar a fundação de um mundo à permissão para acessá-lo. A vinda à existência desse

121 Expansão de “Für-niemand-und-nichts-Stehn”, um verso do poema “Stehen”, de Paul Celan, do livro “Atemwende” (“Mudança de ar” [1967]). Seu potencial de abertura é atestado pela diversidade das traduções que já foram já propostas em português; é um caso parecido com o poema da “alcantarilla”, de Alejandra Pizarnik, que comentei páginas atrás. Além de oferecer sua versão, “Por-nada-e-ninguém-De-pé”, Flores (2019, p.13-14) compila mais seis tentativas. Algumas são aparentadas e quase equivalentes; outras sensivelmente distintas no verbo que traduz o “Stehn” do original: ora “estar”, ora “ficar”, ora “resistir”. São elas: “Para-ninguém-e-nada-estar” (Claudia Cavalcanti), “Para-ninguém-e-nada-ficar” (Flávio Kothe), “Não-estar-por-nada-nem-ninguém” (João Barrento e Yvette Centeno), “Resistir-por-ninguém-e-por-nada” (Raquel Abi-Sâmara), “A-ninguém-e-nada-Pytá” (Hugo Simões, com incorporação de léxico tupi) e “Por-ninguém-e-nada-estar” (Leyla Danzinger, como carimbo numa série de colagens).

122 A noção está em *Rua de mão única*, num curto ensaio homônimo: *Der destruktive Charakter*, “O caráter destrutivo” (BENJAMIN, 1987b, p.235-237).

mundo, em cada um dos seus elementos, está concatenada ao desvendamento necessário para que, um por um, seus elementos sejam reconhecidos. Mas é melhor retornarmos ao texto-fonte. Para que o raciocínio não fique mais confuso ainda, é preciso indagar de perto a ideia que Flores requisitou e o modo como ela inspirou suas conclusões.

Na passagem em questão, Walter Benjamin tratava de um conjunto muito específico de estados de ânimo, marcas de personalidade, atitudes, interesses e hábitos de comportamento. Um conjunto que poderia ser associado a certas pessoas, se convertendo numa espécie de programa de ação. Quando uma pessoa colige e reitera esse conjunto de traços no seu cotidiano, o *caráter destrutivo* passa a designar a sua personalidade. A expressão traduz as considerações a respeito dessa pessoa *destrutiva*, feitas, é claro, por outras pessoas. É uma avaliação dos rastros — ou das ruínas — que uma existência *destrutiva* vai deixando no mundo: um estudo de impacto. Mas, no caso, o impacto já chegou e se sentou à mesa.

Ao fazer uma retrospectiva de sua vida, alguém poderia vir a reconhecer que quase todos os vínculos mais profundos que nela sofreu partiram de pessoas sobre cujo caráter destrutivo havia unanimidade de opinião. Um dia, talvez casualmente, ele viria de encontro a esse fato, e quanto mais violento for o choque que assim lhe for desferido, tanto maiores serão suas chances de ter a representação do caráter destrutivo. (BENJAMIN, 1987b, p.235-236)

Primeiro, Flores recorre a essa ideia de Benjamin para dar um esboço mais amplo da *revolta*. Não fala ainda na revolta do poema, mas se concentra, isso sim, nos fenômenos políticos de sublevação, nos levantes sociais. A partir daí, a passagem bastante sutil que o texto realiza não será menos significativa. É uma passagem quase sub-reptícia; certamente não é mediada: da amplitude social, o autor salta para o recorte do literário propriamente dito. E essa dimensão literária vai dizer respeito, em específico, à revolta do poema; não a uma concepção mais geral da circulação da literatura na sociedade, o que talvez pedisse por um salto um pouco menor.

No entanto, há uma analogia que é interessante acolher de maneira mais pacífica. Flores deixa implícito que o corpo do poema teria alguma semelhança com o corpo humano que, numa revolta, desempenha o papel de agente histórico no mundo (e que o faz, diga-se de passagem, com uma inclinação particular ao caráter destrutivo). Aqui, vale a pena recordar a ideia de democracia, conforme Jacques Rancière a compreende. A circulação da palavra escrita torna impossível naturalizar qualquer disposição prévia para o governo das populações, em oposição, por exemplo, à plutocracia, à gerontocracia, à aristocracia, à

teocracia, ou à tecnocracia. A democracia preserva em seu interior a possibilidade da revolta; e o poema revoltoso participa na situação democrática, como os cidadãos revoltosos participam, apenas em outro nível de ação.

Os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que [os enunciados] não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação. (RANCIÈRE, 2009, p.60)

A capacidade de revolta, que Flores transfere das populações para o poema, parece ganhar algum lastro. Espero que fique logo atenuada a impressão de algo que sequer *aparenta* estar em questão: constatar a passagem automática realizada por Flores (da revolta social para a revolta do poema), de forma alguma constitui uma reprimenda ao seu raciocínio.

A desincorporação provocada pelos enunciados da arte e da literatura se realiza na reconfiguração da sensibilidade das comunidades e dos indivíduos que participam delas. Nessa perspectiva, segundo Rancière, os enunciados artísticos e literários coincidem com os enunciados políticos. Já em relação às comunidades como um todo, esses enunciados devem transtornar em algum nível a somatória da sua dimensão sensível. Mas existe uma dificuldade inicial enorme: é impossível mensurar essa mesma somatória! Por isso, *reconfigurar* não implica nenhuma meta específica, nem descreve exatamente um processo funcional.

A *abertura* que um texto literário suscita é capaz de provocar fraturas na dimensão sensível dos leitores. E cada leitor à sua própria maneira; sua experiência coincide com a de outros leitores apenas no ponto de partida da fraturação, que se identifica nas mesmas palavras e nas mesmas imagens, isto é, no mesmo texto. Depois daí, os resultados talvez sequer apresentem qualquer coincidência. Se apresentarem, ainda assim as coincidências serão imperfeitas, pois as circunstâncias de cada leitura também importam para o resultado.

Rancière trata dessa *abertura* como uma apropriação e um desvio na destinação prévia de um agente histórico. A ideia poderia embasar a *revolta do poema* que Flores investiga. Se ajustaria muito bem num raciocínio que chega a conclusões como: “o que volta na revolta do poema é a chance violenta de lançar mundos no mundo” (FLORES, 2019, p.16). Ou ainda, numa citação que o autor recupera de D. H. Lawrence (2016, s.p.): a “qualidade essencial da poesia é que ela faz um novo esforço de atenção e ‘descobre’ um novo mundo dentro do

mundo conhecido”.¹²³ E essas afirmações, além do mais, se associam diretamente com os aspectos que mais importam para Flores quando ele se detém sobre *der destruktive Charakter* (“o caráter destrutivo”): seu único lema, o autor reitera, é “criar espaço” (*Platz schaffen*); a única atividade que ele conhece é “despejar” (*räumen*), no sentido de “desobstruir”, “desocupar”, “limpar o espaço” (BENJAMIN, 1987b, p.236).¹²⁴

É para pessoas das mais marcantes que Walter Benjamin atribui o caráter destrutivo. Quando Flores incorpora os traços destrutivos no horizonte de descrição do poema e do evento literário, realiza também uma pessoalização dos textos. E por sinal, de novo bastante subterrânea. Mas seu exemplo serve sobretudo para notarmos o quanto são instâncias em permanente comunicação os modos de compreender o mundo e a ação dos seres no mundo, os modos de interpretar os fenômenos literários, e os modos de escrever e ler literatura.

Outra vez, Jacques Rancière fornece alguma força mediadora: nas formulações e nos gestos da arte as “figuras de comunidade se encontram esteticamente desenhadas” (2009, p.26). Em uma das suas camadas, a interpretação dos objetos estéticos depara a interpretação das comunidades: os objetos da arte são uma das formas possíveis de dizer algo a respeito delas. As formas da comunidade e as formas de dizer da literatura, inclusive as formas do discurso crítico, jamais são estanques entre si. Se afetam de modo recíproco, se modificam em relações imprevistas, e adquirem até mesmo configurações imprevisíveis e dependentes duma análise sempre local, pontual, circunstancial. Por que não dar margem a essa abrangência da atividade crítica e considerar, logo de uma vez, que ela é capaz de assimilar as estratégias operadas pelo objeto literário? Isso vai permitir que entrem em cena mais quatro traços dos indivíduos de “caráter destrutivo”. Agora, os traços menos explorados por Flores. Talvez apareça, também neles, algo de relevante para um comentário sobre a leitura literária.

Primeiro traço: “para o destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração [redução] ou mesmo uma radiciação de seu próprio estado” (BENJAMIN, 1987b, p.236). O segundo traço vem em comunicação direta com o primeiro: a capacidade do “caráter destrutivo” eliminar “até mesmo os vestígios da destruição” (p.237).

123 O trecho está na introdução que D. H. Lawrence (1885-1930) escreve para *Chariot of the Sun* [1928], livro de poemas assinado por Harry Crosby (1898-1929).

124 Além da operação de conexão que apoiei em Jacques Rancière, é inevitável reconhecer que Flores dá à leitura literária um tratamento semelhante ao meu, já que ele também aborda a leitura como um corpo a corpo com o texto. Além desse ponto, uma comparação entre a ideia de *comunidade de afinidades*, ou *comunidade de elos tênues*, como propus bem mais acima, e a ideia de *coletividade na precariedade* ou *coletividade plural*, conforme propõe Flores (2019), pode gerar um debate muito interessante, tanto mais se mediado pela ideia de *caráter destrutivo*.

Proponho que essas duas qualidades sejam marcas da *circunstância*; ambas intervêm para garantir a unicidade de cada processo de leitura. Assim, não ignoramos o enraizamento profundo que a leitura tem nas condições individuais do leitor; no espaço e no tempo em que esse leitor lê; no ruído provocado pela memória recente de outras leituras. Ou, também, no acúmulo pouco preciso das leituras já realizadas há muito tempo, um conjunto cuja visão total, compartimentada e asséptica jamais é acessível, nem mesmo ao leitor.

Os fatores circunstanciais se reúnem naquele ponto onde nos subtraímos ou onde nos reduzimos (*Reduktion*), o ponto de onde vamos animar o texto em nossa intimidade: nosso “próprio estado” ou nossa “própria condição”. É também o ponto aonde retornamos depois do extravio característico da leitura literária. Daí que não seja tão absurda a referência ao processo matemático da radiciação (*Radizierung*): a volta a um núcleo primeiro, alcançado numa operação que é inversa ao transbordamento exponencial da potenciação.¹²⁵

Colocando de lado a exatidão numérica, esse ponto se mantém o mesmo que era antes, ao passo que é renovado de algum modo. A localização do eu-leitor se conserva, pois se reporta à continuidade biológica de um corpo e à continuação histórica da vida que o leitor leva. Mas ali, naquele ponto, já está tudo que o leitor tem para ofertar ao caráter destrutivo da leitura, capaz de desempenhar circunvoluções, rodeios, giros dos mais privados.

Agora, a destruição que apaga inclusive seus rastros. É preciso recordar que, se um leitor nunca parar de ler, as leituras vão se atualizar sempre, vão se depositar umas sobre as outras, como a desordem de coisas no descarte diário de um supermercado, ou numa lixeira pública ao fim do dia. Cada nova leitura estabelece a modificação das anteriores, e vice-versa, numa atualização constante do nosso arquivo pessoal. Certamente o leitor considera sua biografia de leituras muito mais simpática que o lixo, mas não pode negar o quanto ela se parece com um acúmulo de detritos.

Além do mais, vale lembrar que, quando retornamos a um texto que já lemos, esse retorno é a ocasião de um novo corpo a corpo, de uma nova leitura. É inevitável convocarmos alguma coisa do que a leitura anterior tinha estabilizado; essa memória disponibiliza um inventário de referências que vão atuar sobre a formação de uma nova imagem, aquela que agora vai se desenhando linha após linha. A forma passageira mais atual se relaciona com os fragmentos da imagem prévia, num processo de que muitas vezes sequer nos damos conta. Os

¹²⁵ Benjamin traça um jogo semântico a partir da aproximação fonética entre *Radizierung* (“radiciação”) e *Reduzierung* (“redução”). O processo de encontrar a raiz de um número não deixa de ser, a rigor, marcado pela redução.

traços menos definidos da imagem anterior são substituídos parcialmente; às vezes, mesmo as impressões duradouras, aquelas que guardávamos com o maior apreço, vão se modificar por completo. Se adicionarmos a esses traços a percepção de que raramente compreendemos o que de fato se modifica em nós após cada experiência de leitura, o esboço do *caráter destruidor* da leitura literária está quase completo.

“O que existe”, o caráter destruidor “converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” (BENJAMIN, 1987b, p.237). Terceiro traço: uma passagem situada, em ato; o instante é o que prevalece, o presente que se esvai e, junto a ele — para ser mais exato: imerso nele —, se esvai a leitura que fazemos.

Alcançado seu termo, não estamos mais absortos na leitura. Estamos, sim, diante da memória vacilante de uma experiência que já concluímos. Sua referência agora se cristaliza na capa muda do livro lido ou no espaço vazio depois da última palavra. Um acento cai sobre aquilo que medeia entre dois estados, sobre o caminho vislumbrado e o trajeto efetuado, sobre o decurso e a duração. Disso, isto é, da *circunstancialidade*, decorre que o corpo a corpo com o texto garanta seu caráter de evento irrepetível e, em certa medida, singular.

Por isso, um último desenvolvimento a partir do *caráter destrutivo* chega no seu gosto por solapar as interpretações unificadas. “Ser mal compreendido não o afeta. [...] O caráter destrutivo deixa que o interpretem mal” (BENJAMIN, 1987b, p.236-237). Assim como ele, a herança textual legada pela literatura: em que pesem os critérios de julgamento eleitos, ela não cessa, nem se cansa de ser bem ou mal interpretada.

Figura 28. “A imagem invisível do vento”.



Fonte: UNE HISTOIRE DE VENT, 1988.

Um ano antes de morrer, o cineasta Joris Ivens (1898-1989) lança seu último filme, em parceria com Marceline Loridan (1928-2018). Com o título *Une histoire de vent* (algo próximo de “Um conto de vento” ou “Uma fábula de vento”), a premissa do longa é simples.¹²⁶ Joris Ivens interpreta um velho cineasta; algumas coincidências biográficas entre o ator/diretor e a personagem são notáveis: asmáticos desde criança, chegam à velhice com apenas um dos pulmões funcionando. Aos noventa anos, “no ocaso de sua vida”, decidem travar uma batalha final contra aquele que, desde jovens, consideraram seu maior inimigo: o ar; ou, como o filme elege, num lance de metonímia: o vento.

O Velho, herói desta história, nasceu no final do século passado, numa terra onde os homens se esforçam desde sempre para subjugar o mar e dominar o vento. Ele atravessou o século XX, uma câmera na mão, em meio às tempestades da história do nosso tempo. No ocaso de sua vida, aos 90 anos, sobrevivente das guerras e das lutas que filmou, o velho cineasta parte para a China. Ele amadureceu uma ideia insensata: capturar a imagem invisível do vento. (UNE HISTOIRE DE VENT, 1988, tradução minha)¹²⁷

Uma descrição precisa da fábula, dada numa sequência de três quadros. Vêm logo depois dos créditos iniciais, que, sugestivamente, passavam por cima da filmagem de um avião comercial entre as nuvens. No entanto, o filme, tratado como um todo, se apresenta tão hermético a ponto de Maria Filomena Molder passar um ensaio inteiro descrevendo-o cena por cena. Esse texto, “Estudo de um caso” (2017, p.53-69), se situa entre dois polos. De um lado, a análise plano a plano; aqui, porém, menos voltada para as especificações da técnica cinematográfica. De outro, a escrita da leitura praticada por Roland Barthes em *S/Z* (1992), sobre a novela *Sarrassine* de Balzac; Maria Filomena Molder, por sua vez, está menos preocupada que Barthes em estabelecer unidades significativas e categorias capazes de recobrir o texto de ponta a ponta.

A certa altura do filme, o Velho conhece um artesão que esculpe máscaras do vento. São faces com as bochechas estufadas, que permitem a quem as veste sobre o rosto tornar seu

126 Em 1958, Jean-Luc Goddard e François Truffaut lançam o curta-metragem *Une histoire d'eau* (“Um conto de água” ou “Uma fábula de água”). As diferenças entre os dois filmes são evidentes, a começar por termos o longa de um lado, e o curta de outro. Porém, se alguém quiser procurar precursores para o filme de Joris Ivens e Marceline Loridan, dois aspectos o aproximam de *Une histoire d'eau*: o senso de humor, já que em ambos é incontornável o tom derrisório despejado sobre as protagonistas; e os recursos autorreferenciais, que expõem, num caso e no outro, o artifício da forma-filme.

127 “Le Vieil Homme qui est le héros de cette histoire est né à la fin du siècle dernier dans un pays où les hommes se sont toujours efforcés de dompter la mer et de maîtriser le vent. Il a traversé le XX^e siècle, une caméra à la main, au milieu des tempêtes de l’histoire de notre temps. Au soir de sa vie, à 90 ans, ayant survécu aux guerres et aux luttes qu’il a filmées, le vieux cinéaste part pour la Chine. Il a mûri un projet insensé: capturer l’image invisible du vent.”

sopro mais potente; a única abertura está na boca, moldada como se fizesse um bico. Mas ainda se trata de uma máscara, não da imagem do vento. A imagem acaba de escapar, mais uma vez. Esse recuo, essa falha na captura, é o evento obsessivo do filme; retorna a cada cena.

Em troca da máscara o velho dá de presente ao artesão um rolo de filme, a sua “primeira história de amor, em 1930” (UNE HISTOIRE DE VENT, 1988, tradução minha).¹²⁸ A máscara e o rolo se sobrepõem quando os homens trocam os presentes: o filme enquanto máscara; uma superfície que não alcança a realidade, ao passo que a torna legível.

Aquela história de amor é o curta-metragem *Branding* (“Quebra ondas”), uma codireção com Mannus Franken (1899-1953). Foi lançado em 1929, ao contrário do que *Une histoire de vent* informa, impossível saber se por lapso ou por intenção. Quer por um, quer por outra, não é essa a informação relevante. Centrado na figura de um marinheiro desempregado, *Branding* levou Joris Ivens e Mannus Franken até Katwijk, um território à beira mar nos Países Baixos. Ali, Joris Ivens já dava mostras de suas predileções custosas: embrulhada num saco de borracha, a câmera portátil devia enfrentar a água; o objetivo era fixar o movimento das ondas contra os rochedos.

Alguns segundos de *Branding* passam na tela. Em preto e branco, vemos um casal sorridente, a poeira voando sobre o chão da planície, o vento contra o mar, as ondas.

Em seguida, abandonamos o filme emoldurado; de volta ao filme principal, em cores, passam montanhas no meio duma densa neblina: “as paisagens do vento persistem, as nuvens, forças poderosíssimas, insondáveis, o nevoeiro das alturas, e lá vão eles, a equipa de filmagens, dirigindo-se para o cumprimento de uma *tarefa insensata*” (MOLDER, 2017, p.63, grifos meus). O absurdo que a tarefa do Velho acumula: todas as suas tentativas falham em capturar o vento.

Mas nada disso surpreende. Afinal, desde os primeiros minutos do longa, já sabíamos que a tarefa era desvairada. Na verdade, é outra a intuição que a passagem do ensaio de Molder provoca: paradoxalmente, a impossibilidade de filmar o vento é o que dá lastro às imagens que vemos agora. Sua “paisagem” — sua *máscara*, se preferirmos — está presente nas nuvens, no nevoeiro, na boca que a escultura paralisa em meio ao sopro. Como já estava naquelas ondas e naqueles voos da poeira nas filmagens de 1929. Se existe muita coisa que a câmera não capta, há algo que, ainda assim, fica gravado.

128 “My first love story, in 1930” (em inglês no original).

Em vez de requerer das artes, dos artistas e das suas obras o cumprimento de critérios de caução ou a resposta afirmativa a cartas de intenção, quaisquer que sejam, imaginemos algo como o *estado de nuvem* da experiência artística.

Um ensaio curto de Silvina Rodrigues Lopes (2012a) ampara em imagens essa imprecisão metafórica. Ali, a autora comenta uma série fotográfica assinada por Daniel Costa (1973-2000).¹²⁹ Panoramas ocupados na maior parte por nuvens se alternam com fotografias de miudezas, um búzio suspenso na escuridão, uma sequência de vértebras, ou um punhado de peixes cristalizados em pleno movimento pelo olhar que guia a objetiva. Diferentes dos objetos menores e estáticos (com exceção do agitado cardume), Silvina enxerga nas nuvens uma “cortina móvel diante do enigma” (2012a, p.2) do mundo e da vida.

Essa mobilidade se desdobra em mutabilidade e imprecisão; dá uma circunstância propícia para indagarmos o que resta de injustificado na natureza, numa direção contrária aos esforços humanos para a apreensão e a apropriação do mundo.

Já repararam que muitas vezes junto às falésias da orla marítima as gaivotas passam deslizando na brisa sem mexer as asas? Há uma explicação simples para esse fenômeno. Não há é explicação para o Tudo, que é relação. Por isso, qualquer explicação num dado momento pode falhar. Ou seja, as nuvens, na sua condição mutável, lembram-nos que o mundo é um permanente fazer e desfazer de formas, de sentidos, animado pelo enigma a que podemos chamar energia criadora, e que somos livres de sondar, de longe, como às feras que não pretendemos domesticar. (LOPES, 2012a, p.4)

Acessamos as nuvens por meio das operações fotográficas de Daniel Costa e, mais acima, pelas cenas de Joris Ivens e seus parceiros. Uma pergunta se impõe à visão: a própria arte e seus objetos não poderiam se estender como uma cortina semelhante sobre o enigma, dando a ver, numa ocultação parcial, a dificuldade de atribuir sentido à totalidade da vida? E isso, enquanto jogam dentro das regras impostas pelo problema, já que, para arriscarem uma resposta temporária, não dispõem de outros recursos senão aqueles encontrados nessa mesma vida.

¹²⁹ Silvina aborda a obra de Daniel Costa em pelo menos dois ensaios: “Escolher pensar” (LOPES, 2012a), citado aqui, e “Nascer da memória” (LOPES, 2019, p.157-164). Na mesma coletânea que o último, há também um texto dedicado à memória do artista: “A arte, afirmação incomensurável” (p.143-156).

Num paralelo com as nuvens, as obras da arte são dotadas do movimento e da capacidade de circular pelo mundo; se colocam sob os olhares mais variados. Ora estendem um véu na frente das evidências, pretendendo transtornar a prática humana de atribuir sentidos às coisas; ora removem o véu, para dar a ver a dificuldade de compreensão do todo.

Mas, de certo modo, sempre preservam mais além e intangível tudo o que ainda não se desvelou para a percepção e para a inteligência humanas, tudo que é experienciável (talvez somente como um excesso que o sentido não consegue solucionar. A comparação nos leva a afirmar, outra vez, que a condensação de momentos concentrada em algum objeto artístico preserva uma *dimensão não-significável*. Mas agora, ela não responde apenas pelo segredo das leis e das aleatoriedades que presidiram sua configuração, isto é, pelas circunstâncias que a própria feitura do objeto reuniu. Responde também por aquilo que era impossível dizer a respeito do mundo, uma dúvida em face do quê essa obra se apresentou como resposta. E, por sua vez, uma resposta dotada de materialidade, acessível aos nossos sentidos perceptivos ou intelectivos.

Como um rastro da existência humana no mundo e na história, uma reserva de sentido inesgotável vai sucedendo o esforço de comentar — sem jamais dimensionar com precisão — “esse Tudo, de que fazemos parte”, e a presença, nele, de “forças que escapam ao nosso controle” (LOPES, 2012a, p.2). Associado ao sentimento do sublime, o par complementar formado pelo *Tudo* e pelas suas *forças não traduzidas* resiste à explicação. O conjunto se mantém em silêncio, e igualmente suas relações internas, de conectabilidade, de continuidade e de causalidade, se e onde houver. O mundo, suas forças e suas formas transitórias encontram no *subliminar* e na *sublimidade* dois fundamentos; nesse raciocínio, aquilo que está escondido, implícito ou inaudito se confunde, em seu estatuto, com aquilo que excede e extrapola a significação.

Por muitas explicações científicas que tenhamos dos fenômenos atmosféricos, elas [as nuvens] continuarão a ser vistas, imaginadas, como efeitos de forças que escapam ao nosso controle. A contemplação da forma instável de uma nuvem provoca em nós o sentimento do sublime, pois sentimos que do seu próprio interior o seu limite se transforma e que, por conseguinte, uma nuvem nunca está ali disponível para o nosso olhar. (LOPES, 2012a, p.2)

A coordenação de eventos irrecuperáveis, eventos que correspondem às etapas da feitura de cada objeto artístico, corrobora para tratarmos as obras de arte como um conjunto de *afirmações nebulosas*.

Também a posição das obras diante do enigma do mundo, dúbia e inconclusiva. Seria um enigma laudatório ou elogioso, quando parece apenas repetir e reencenar um outro enigma, e fazendo-o simplesmente pelo fato bruto de vir à existência? É provável, caso a ordenação interna misteriosa seja vista como uma forma de apologia da própria vida, no que ela também abriga — e principalmente ela — de propriedades inauditas. Além disso, semelhante à vida, as obras contêm uma espécie de chamamento: para virem ao mundo, para intervirem nele, não podem deixar de responder primeiro a um processo criador, e isso, desde o plano conceitual até a finalização material.

As obras são elas próprias respostas paradoxais para um mistério não contornado. Diante delas devíamos confrontar com mais seriedade as razões por que insistimos na sondagem de seus enigmas. Afinal, a apreciação dessas obras se apoia, em certo grau, na manutenção em aberto do seu fundo enigmático. Por que pretender desvendar as obras? Ou mesmo, por que considerar que esse desvendamento seja possível? Em algum ponto — e deve existir algum, se as obras de fato fazem jus ao mistério — a sondagem vai se frustrar. O enigma transborda as malhas do sentido que atribuímos a ele.

A diferenciação permanente das obras representa uma condição incômoda para os atos de teorização sobre a arte. Se deixam de indagar sua própria autoridade, se a colocam de lado, por estratégia, por esquecimento, ou por ingenuidade, esses atos de interpretação adotam rapidamente uma feição constrangedora (os aspectos, as maneiras, o caráter constrangedor). Passam a se confundir com o enquadramento, com a domesticação, com a neutralização e com a apropriação dos objetos artísticos numa outra esfera de uso, que não diz respeito a eles. E se perdem numa linguagem que acredita ser mais transparente, mais comunicável e mais hábil para submeter a diversidade ao signo do mesmo. Então, essa linguagem não consegue escapar do exercício de uma das suas disposições mais notáveis: a incapacidade de estabelecer um terreno de concordância sem recorrer a processos reiterados de expulsão daquilo que provoca incômodo ou ruído.

Sendo assim, talvez devêssemos nos esquivar mais vezes, e de forma mais voluntária, pública e manifesta da própria necessidade de concordar: a concordância irrestrita antecipa e viabiliza os processos de homogeneização do exercício artístico.

“O corpo-a-corpo é, de fato, com o impossível”, comenta Leda Tenório da Motta (1997, p.14) ao olhar para a obra de Francis Ponge e ver que ela resiste às direções definitivas de leitura, que ela afirma sua própria abertura apenas por existir. No fundo, quando lemos um poeta como Ponge, tratamos com o mundo das coisas, ou com o mundo das palavras?

Numa dimensão da percepção não muito dada ao que já é conhecido ocorreria o corpo a corpo com o artístico e com suas manifestações, também com o texto literário (que interessa mais de perto aqui). Nesse embate, as capacidades perceptivas devem responder à demanda de se colocarem a serviço duma *percepção desmunida*; é uma sugestão, outra vez, de Silvina Rodrigues Lopes (2012a, p.6). Uma expansão do sensível no espaço e no tempo do contato com a obra ou com o texto: essa postura perceptiva permite vislumbrar uma chance de nos subtrairmos, por um momento, das coerções que atuam no cotidiano dos sentidos e da percepção. Além disso, dá uma chance de transtornarmos as linguagens do hábito.

Se quem fala um texto ou quem fala de um texto, se quem está escrevendo ou lendo esse texto é aquela mesma pessoa dotada de um *corpo dos sentidos*, em última instância a mesma pessoa que vê as nuvens, que sente na pele a densidade da neblina, a temperatura da água do mar e o calor da ebulição, a mesma pessoa que inspira as fumaças da cidade, ou que ressoa infiltrada pelo contínuo urbano de alaridos e silêncios parciais, não seria o caso de acolhermos também a linguagem, por contiguidade metonímica e espacial, como um dos sentidos físicos? Como um sentido que tanto expande aquela pessoa ao mundo, quanto se apropria das efluências do mundo? Um sentido que reivindica a prática de dar sentido ao que emana do mundo, incorporando essas emanções e vertendo-as em imagens e palavras enfileiradas?

Respondo a uma intuição de Maria Gabriela Llansol (2019, p.3): “sem metáfora alguma, corpo e linguagem são estritamente sinónimos, mesmo se em categorias paralelas ou, mais exactamente, funções idênticas em reais diferentes.” No plano desse *sentido da linguagem*, a mediação que a experiência literária torna possível dá permissão e dá passagem para alguma evidência sensível. Talvez física, reconhecida com espanto quando um arrepio percorre a superfície corporal: o escape do mundo à conquista do sentido; a demora do projeto humano em depositar a linguagem sobre as coisas com exatidão, a demora em organizar as coisas pelos seus nomes infalíveis.

Quer essa evidência se aproxime do júbilo diante do infinito das possibilidades da linguagem, quer se aproxime do assombro perante a nossa incapacidade de apreender a

totalidade das coisas, a “mudança obriga-nos a parar e a sentir que afinal nem tudo está ganho”, cara Silvina (2012a, p.8). Para a literatura o maior trunfo e o maior risco às vezes se encontram justamente em facultar a percepção de que sequer a própria linguagem está ganha e inteiramente disponível para significarmos as nossas vidas, mesmo para aquilo que há nelas de mais banal.

O toque da arte literária abre uma reserva de sentido que se subscreeve à *reserva inapropriável* do mundo e das coisas, outra expressão que retomo de Silvina (2012a, p.6). É um toque que resvala a visão e o sentimento momentâneos da existência dos seres no tempo, o sentimento daquilo que o tempo guarda de heranças de todas as épocas, o sentimento daquilo que podemos rememorar: um acúmulo de memórias. E tanto aquelas memórias que recuperamos parcialmente porque deixaram testemunhos da sua existência, como aquelas que foram perdidas, agora apenas conjeturas e palpites. Mas essas últimas intervêm mesmo assim nos resíduos etimológicos da nossa linguagem, ou instigam, mesmo assim, nossa faculdade de imaginar. Junto ao texto literário, notamos que algo resta, mesmo que esse algo signifique um amontoado de possibilidades em trânsito, em movimento, sempre naquilo que ainda não é forma fixa e legível.

Agora, é preciso desviar de um equívoco que talvez venha se depositando nas margens das últimas páginas. Estar diante da experiência do *que resiste à palavra* não significa que, por meio da experiência artística, seja possível tomar das coisas a verdade dos seus sentidos latentes. Ou que se possa invadir o teatro do preexistente, descobrir o avesso do mundo, roubar o livro de regras da vida, para então anunciarmos a invasão, a descoberta e o roubo em conformidade com as normas de qualquer língua que seja compartilhável entre humanos. Reivindicar alguma verdade metafísica duradoura é uma operação antagônica à anti-institucionalidade fugidia dos objetos artísticos. Em último grau, esses objetos se amparam na manutenção do significado em jogo; ou seja, se amparam numa atitude contrária à fixação. E que não se dissocia da interrogação preservada e reaberta, princípio *sine qua non* do exercício da arte, da experiência da sua recepção, e da reflexão sobre o seu domínio sensível.

Tratamos, ao contrário, de uma entrevisão, de um relance do brilho próprio com o qual a reserva de sentidos do mundo agride e revifica, revitaliza o olhar. Um relance sobre o *incomensurável da linguagem* e sobre os *enigmas incomensuráveis* da vida e da existência. Um relance que nos permite senti-los com toda força e com toda impossibilidade, na duração mesma desse relance, dessa entrevisão, desse olhar.

O curso de tempo que chamamos de duração é formado pelo presente, cuja substância se desdobra a cada instante. “O sentido não está lá, como um depósito ou garantia prévia; ele não é anterior ao olhar, mas nasce do olhar”, conclui Silvina (2012a, p.11), ao encerrar seu reencontro com as imagens cristalizadas pelas lentes de Daniel Costa. O olhar voltado para cada fotografia não se distingue da sua própria duração. O tempo do olho do espectador anima o tempo paralisado do olho do fotógrafo. Esse *gesto durativo* impulsiona a criação do sentido, numa conjunção ou numa coordenação entre o olhar e a matéria fotográfica.

Como as fotos, as matrizes dos textos estão cristalizadas; as formulações da literatura são um tipo de objeto que também mobiliza uma percepção e uma recepção situadas no tempo. Aí, mora um modo de relação muito mais significativo do que a procura posterior por uma verdade objetiva nos textos; uma relação que acontece situada na própria duração do corpo a corpo com os textos, na passagem temporal quando movimentamos a forma de um texto no rumo do sentido ou da explosão dos sentidos. E, quando digo que é um modo mais “significativo”, falo de algo que está para além da mera valoração. Afinal, o corpo a corpo com o texto literário, repito, será também o corpo a corpo com a vastidão dos significados e com o funcionamento vacilante da atribuição de sentido.

Quando fala contra a apropriação do seu exercício poético pela linguagem da filosofia, Francis Ponge defende que a *objetividade*, se o assunto for a prática artística, não vai muito além da apresentação do texto na forma em que ele se oferece à leitura. “Querem uma máxima? Aí está: trata-se de só pretender o que se acha objetivamente realizado” (1997, p.113). Confluência de ambição e procura, desejo e demanda, fantasia e utopia, hipótese e presunção, a pretensão artística, aqui, se identificou com seus próprios atos: “a mínima idéia que surgir chegará junto com a expressão” (p.119).

Ponge, no caso, parava pelo universo pessoal. Opunha a recepção pública da sua própria obra às diretrizes estéticas que o orientavam na prática da escrita, ensaiando comentários raros (e pouco firmes) de ordem geral. Da minha parte, o que proponho é lermos os trechos citados como uma espécie de modelo analítico; claro, espero que o modelo seja transponível para as obras literárias em geral.

Para os textos literários, sua formulação, o modo da sua afirmação — reencenado a cada leitura, de maneira nova e diferente — jamais se desvincula da forma, maestra que rege o concerto dos sentidos. A forma: uma cenografia que já está no palco antes de chegarmos; dentro dela é que jogamos nosso jogo de cena. É um arranjo de onde partimos, é uma coreografia onde participamos, mesmo quando acabamos excedendo, alterando ou desobedecendo a partitura.

Independentemente de serem escritas em verso ou em prosa, as obras literárias enquanto modos da arte são inscrições de fala, são o tempo dessa fala que permanece, não como plenitude da recordação, nem como falta melancolicamente sentida. São pedaços de tempo que se dão como ritmo, anúncio de uma forma que nunca deixa de ser eminente pois permanece tempo (experiência temporal) no tempo e nunca fora deste. (LOPES, 2012b, p.32)

O que está dito na obra literária só pode estar dito daquela forma; caso contrário, logo deixaria de coincidir com a obra e se tornaria uma outra coisa: adaptação, anotação, paráfrase, comentário, interpretação. Ou mesmo uma glosa, quando a obra é usada para algo além de si, servindo de centelha em debates mais amplos. (Que às vezes, e não poucas, seguem a tendência curiosa de perpassar muito rapidamente a obra, destacar um ou outro elemento de conteúdo, e evitar qualquer dedicação maior à globalidade do arranjo, ou à totalidade das propriedades.)

Na obra literária, o que está dito deve ser repetido a cada nova leitura, seja por um único leitor, seja por vários, de modo que algo se preserve na coincidência jamais total entre duas leituras. Antes, chamei isso que se preserva pelo nome de matriz.

Se procurarmos a objetividade da literatura ao lado do contínuo de ritmos que ela torna disponíveis para nossa experiência, o desarme da expectativa vai habitar na conformidade entre a formulação e o conteúdo. O desarme do desejo pela segurança de um mundo todo devassado e categorizado, onde a linguagem nunca falha. A abertura à obra, sendo o mistério interior a dimensão onde nos aproximamos dela, se dá num gesto que é “dádiva” e “confiança em si”, exatamente porque “respeita a distância” (LOPES, 2012a, p.11). Porque é ela própria, *distância*, a condição do olhar que coloca o mundo diante de si e reconhece, de uma vez só, que se distingue do mundo, e que pertence a ele misteriosamente.

Ficamos, em específico, com a objetividade da obra literária. Essa objetividade se projeta de maneira exemplar em certos textos. No plano do tema, claro; mas um pouco além. Há casos em que o tema se torna um verdadeiro programa textual. Então, a cada vez que se efetua uma leitura, a objetividade vai se atualizar em dois níveis.

De que modo? Ora, a objetividade primeiro se afirma como o assunto da obra; então se realiza, enquanto ocorre a animação do texto pelo leitor. O processo de leitura faz com que se manifeste a *resistência da matriz textual ao tempo* e oferece essa mesma resistência como uma das intuições que a leitura torna disponíveis para o leitor.

Uma excelente amostra está na obra de John Keats (1795-1821), o derradeiro romântico inglês. “Ode on a Grecian Urn” (“Ode sobre uma Urna Grega”) é um dos exemplos mais duradouros de poemas que tematizam e reencenam a relação da obra arte com o tempo, além de ser um dos textos mais lembrados do romantismo inglês. A ótica do poema é a da matriz textual e material que atravessa os anos, no caso, a matriz pictural e escultural, já que se trata de observar uma urna grega. O objeto da experiência estética sobrevive ao tempo e se mantém disponível para os sentidos, para a percepção, para a significação. E faz isso porque pôde manter seu exterior intacto, jamais deformado.

A Ode foi escrita dois anos antes da morte de Keats, em 1819. Foi publicada no periódico *Annals of the Fine Arts*, que também divulgou outra famosa Ode do poeta: “Ode to a Nightingale” (“Ode a um Rouxinol”).¹³⁰ A tradução é assinada por Augusto de Campos (In: BYRON; KEATS, 2009, p.140-145).

ODE SOBRE UMA URNA GREGA

I.

Inviolada noiva de quietude e paz,
 Filha do tempo lento e da muda harmonia,
 Silvestre historiadora que em silêncio dás
 Uma lição floral mais doce que a poesia:
 Que lenda flor-franjada envolve tua imagem
 De homens ou divindades, para sempre errantes.
 Na Arcádia a percorrer o vale extenso e ermo?
 Que deuses ou mortais? Que virgens vacilantes?
 Que louca fuga? Que perseguição sem termo?
 Que flautas ou tambores? Que êxtase selvagem?

II.

A música seduz. Mas ainda é mais cara
 Se não se ouve. Dai-nos, flautas, vosso tom;
 Não para o ouvido. Dai-nos a canção mais rara,

¹³⁰ No volume traduzido por Augusto, esse poema vem logo após a “Ode sobre uma Urna Grega”.

O supremo saber da música sem som:
 Jovem cantor, não há como parar a dança,
 A flor não murcha, a árvore não se desnuda;
 Amante afoito, se o teu beijo não alcança
 A amada meta, não sou eu quem te lamente:
 Se não chegas ao fim, ela também não muda,
 É sempre jovem e a amarás eternamente.

III.

Ah! folhagem feliz que nunca perde a cor
 Das folhas e não teme a fuga da estação;
 Ah! feliz melodista, pródigo cantor
 Capaz de renovar para sempre a canção;
 Ah! amor feliz! Mais que feliz! Feliz amante!
 Para sempre a querer fruir, em pleno hausto,
 Para sempre a estuar de vida palpitante,
 Acima da paixão humana e sua lida
 Que deixa o coração desconsolado e exausto,
 A fronte incendiada e a língua ressequida.

IV.

Quem são esses chegando para o sacrifício?
 Para que verde altar o sacerdote impele
 A rês a caminhar para o solene officio,
 De grinalda vestida a cetinosa pele?
 Que aldeia à beira-mar ou junto da nascente
 Ou no alto da colina foi despovoar
 Nesta manhã de sol a piedosa gente?
 Ah, pobre aldeia, só silêncio agora existe
 Em tuas ruas, e ninguém virá contar
 Por que razão estás abandonada e triste.

V.

Ática forma! Altivo porte! em tua trama
 Homens de mármore e mulheres emolduras
 Com galhos de floresta e palmilhada grama:
 Tu, forma silenciosa, a mente nos torturas
 Tal como a eternidade: Fria Pastoral!
 Quando a idade apagar toda a atual grandeza,
 Tu ficarás, em meio às dores dos demais,
 Amiga, a redizer o dístico imortal:
 “A beleza é a verdade, a verdade, a beleza”
 — É tudo o que há para saber, e nada mais.¹³¹

131 “ODE ON A GRECIAN URN I. Thou still unravish’d bride of quietness,/Thou foster-child of silence and slow time,/Sylvan historian, who canst thus express/A flowery tale more sweetly than our rhyme:/What leaf-fring’d legend haunts about thy shape/Of deities or mortals, or of both,/In Tempe or the dales of Arcady?/What men or gods are these? What maidens loth?/What mad pursuit? What struggle to escape?/What pipes and timbrels? What wild ecstasy?//II. Heard melodies are sweet, but those unheard/Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;/Not to the sensual ear, but, more endear’d,/Pipe to the spirit ditties of no tone:/Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave/Thy song, nor ever can those trees be bare;/Bold Lover, never, never canst thou kiss,/Though winning near the goal — yet, do not grieve;/She cannot fade, though thou hast not thy bliss,/For ever wilt thou love, and she be fair!//III. Ah, happy, happy boughs! that cannot shed/Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;/And, happy melodist, unwearied,/For ever piping songs for ever new;/More happy love! more happy, happy love!/For ever warm and still to be enjoy’d,/For ever panting, and for ever young;/All breathing human passion far above,/That leaves a heart high-sorrowful and cloy’d,/A burning forehead, and a parching tongue.//IV. Who are these coming to the sacrifice?/To what green altar, O mysterious priest,/Lead’st thou that heifer lowing at the skies,/And all her

O poeta dá uma descrição gradual das cenas fixadas pela urna grega: a imagem mental é oferecida para o leitor detalhe a detalhe. De início, uma “noiva inviolada” (“unravish’d bride”); na cena seguinte, o cantor que corteja a noiva. Por fim, o grupo que caminha até o altar sacrificial, liderados por um sacerdote.

Ao mesmo tempo em que a visão gradativa da urna constrói uma pequena narração, surgem espaços abertos para a máxima projeção dos leitores, talvez até mesmo para o seu máximo arbítrio. “Dai-nos a canção mais rara,/O supremo sabor da música sem som” (“more endear’d,/Pipe to the spirit ditties of no tone”). É impossível que a urna reproduza a música; as personagens estão paralisadas e cristalizadas nos seus desenhos. Igualmente, o poema que descreve a urna não pode, por si só, cantar (em sentido estrito).

É possível, e desde a segunda estrofe, perceber como John Keats combina dois aspectos com bastante perícia. A urna atravessa os anos e sempre reitera a mesma sequência de cenas, independente de quem a olhe. Ao fazê-lo, também leva adiante uma solicitação para que cada espectador complemente ou suplemente as informações que o objeto sugere, mas deixa mudas.

Primeiro, o caráter estático. A paisagem primaveril, sempiterna, dá as melhores mostras disso: “A flor não murcha, a árvore não se desnuda” (“nor ever can those trees be bare”); “Ah! folhagem feliz que nunca perde a cor/Das folhas e não teme a fuga da estação” (“Ah, happy, happy boughs! that cannot shed/Your leaves, nor ever bid the Spring adieu”). Também a feição das personagens e os papéis imutáveis naquilo que a urna encena, uma prisão do instante que a destreza de Augusto de Campos traduz muito bem: “Amante afoito, se o teu beijo não alcança/A amada meta, não sou eu quem te lamente:/Se não chegas ao fim, ela também não muda,/É sempre jovem e a amarás eternamente” (“Bold lover, never, never canst thou kiss/Though winning near the goal — yet, do not grieve;/She cannot fade, though thou hast not thy bliss,/For ever wilt thou love, and she be fair!”).

Já para aquilo que fica em aberto durante toda a existência material da urna, Keats vai insistir em três elementos. Primeiro, o galanteio do amante, que nunca pode ser bem-sucedido, pois nunca chega o momento de colher os frutos: “Capaz de renovar para sempre a canção”

silken flanks with garlands drest?/What little town by river or sea shore,/Or mountain-built with peaceful citadel,/Is emptied of this folk, this pious morn?/And, little town, thy streets for evermore/Will silent be; and not a soul to tell/Why thou art desolate, can e’er return.//V. O Attic shape! Fair attitude! with brede/Of marble men and maidens overwrought,/With forest branches and the trodden weed;/Thou, silent form, dost tease us out of thought/As doth eternity: Cold Pastoral!/When old age shall this generation waste,/Thou shalt remain, in midst of other woe/Than ours, a friend to man, to whom thou say’st, ‘Beauty is truth, truth beauty,’ — that is all/Ye know on earth, and all ye need to know.”

(“For ever piping songs for ever new”). Depois, as razões e os participantes da comitiva misteriosa: “Quem são esses chegando para o sacrifício?/Para que verde altar o sacerdote impele/A rês a caminhar para o solene ofício,/De grinalda vestida a cetinosa pele?” (Who are these coming to the sacrifice?/To what green altar, O mysterious priest,/Lead’st thou that heifer lowing at the skies,/And all her silken flanks with garlands drest?”). E, por fim, a origem dessas personagens inusitadas: “Que aldeia à beira-mar ou junto da nascente/Ou no alto da colina foi despovoar/Nesta manhã de sol a piedosa gente?” (“What little town by river or sea shore,/Or mountain-built with peaceful citadel,/Is emptied of this folk, this pious morn?”).

Anexo à origem inaudita da comitiva, o silêncio. Na verdade, ele tinha sido afirmado, como já apontei, desde a canção do amante. Mas agora, o silêncio sobrecarrega as duas últimas estrofes da Ode. Na quarta estrofe remete à aldeia. A rigor, essa aldeia é hipotética, porque está ausente da descrição da urna; na verdade, está presente apenas por sua negatividade: “Ah, pobre aldeia, só silêncio agora existe/Em tuas ruas, e ninguém virá contar/Por que razão estás abandonada e triste” (“And, little town, thy streets for evermore/Will silent be; and not a soul to tell/Why thou art desolate, can e’er return”). Logo à frente, na quinta estrofe, o silêncio retorna: reveste a “forma silenciosa” da urna, que “a mente nos torturas/Tal como a eternidade” (“Thou, silent form, dost tease us out of thought/As doth eternity”). Numa tradução literal, a urna nos implica — ao poeta, pelo menos, e a nós, seus leitores — a esgotar o pensamento (“tease us out of thought”). Como a eternidade, a forma da urna nos impele rumo àquilo que é da ordem de um conhecimento impraticável.

O verso que vem logo a seguir diz: “When old age shall this generation waste”. Augusto recria a passagem: “Quando a idade apagar toda a atual grandeza”. Esse verso nos fará avançar pouco mais de um século e encontrar um outro poema em língua inglesa. Agora, do irlandês William Butler Yeats (1865-1939), que já apareceu aqui, muitas páginas atrás. Conforme um leitor hiperatento irá recordar, o nome de Yeats foi citado na primeira estrofe do poema de Hayan Charara, numa listagem sugestivamente pejorativa.

Antes de apresentar a tradução da Ode que reproduzi aqui, Augusto de Campos (2009) elencou algumas aproximações críticas entre dois poemas de Keats e dois de Yeats. De Borges a Harold Bloom, passando por Kenneth Burke, Robert Gittings e Hugh Kenner, as duas Odes mais famosas de Keats, a “Ode on a Grecian Urn” e a “Ode to a Nightingale”, aparecem no horizonte onde Yeats teria buscado afinidades temáticas para desenvolver seus dois poemas de

Bizâncio: “Sailing to Byzantium”, datado de 1927, mas publicado no ano seguinte, na coletânea *The Tower*; e “Bizantium”, escrito em 1930, publicado três anos depois, em *The Winding Stair and Other Poems*.¹³²

As distinções entre os poemas (e os poetas) não passam desavisadas pela leitura. Augusto, entretanto, os aproxima; como ele, os críticos que acabei de mencionar: nesses poemas, a dialética entre a impermanência e a permanência se resolveria em prol da segunda, valorizando, para tanto, o artifício dos objetos artísticos.

Se o Rouxinol e a Urna das Odes de Keats representam o imperecível, Bizâncio é para Yeats “o céu da mente humana”, o lugar onde a mente ou a alma habitam em forma eterna ou miraculosa, segundo R. P. Blackmur [...]. E o pássaro-artefato de ouro que pervaga os poemas de Bizâncio associa as duas imagens, radicalizando-as na direção da arte (livre da Natureza). (CAMPOS, 2009, p.137)

Tão duradouros no tempo quanto as idealidades perenes a que se voltam, ainda hoje lemos poemas de Keats e Yeats, a pouco mais de dois séculos de um, e a quase um século de distância do outro. O tema e a absorção do tema entre as características do próprio objeto — como venho sugerindo — já seriam um elo, mesmo que frágil, entre os dois poetas. Mas, além disso, Augusto ainda aponta que algumas palavras e alguns segmentos bastante queridos a Keats vão reaparecer no futuro colega de ofício. Se prestarmos atenção na cronologia que separa os dois poetas, imaginar que Yeats foi à obra de John Keats à cata de expressões e de motivos se torna um pensamento muito conveniente. Na mesma proporção, é possível atribuir essas afinidades ou ao acaso, ou à intervenção da crítica, ela, que não deixa de se divertir (e de cismar) dando forma às heranças textuais onde resolve mergulhar.

Por causa disso, proponho passar da “Ode sobre uma Urna Grega” a um outro poema de Yeats que não seja um dos poemas de Bizâncio. Aquele verso de Keats, “When old age shall this generation waste”, de fato encontra afinidades óbvias ao longo de todo o “Sailing to Byzantium”, por exemplo. Elas foram compiladas por Augusto de Campos, e com bastante atenção. Mas há um outro poema que Augusto sequer menciona. E por tratar também de uma peça de arte pictórica, me agradaria ver esse poema associado com a urna de Keats.

Desta vez, uma escultura em lápis-lazúli, datando do reinado do Imperador Chinês Qianlong, entre 1739 e 1795. Conforme anota a biografia, foi um presente dado ao poeta no seu aniversário de 70 anos. O agrado veio de Harry Clifton, o jovem admirador — e aspirante a poeta — para quem Yeats dedica o poema (MCCORMACK, 2013, p.264).

¹³² Compilados nos *Collected Poems* (YEATS, 2010, p.267-268; p.335-336).

É aquele mesmo verso de Keats que ajeita a passagem para nós. Repito: “When old age shall this generation waste”. No poema de Yeats, lemos: “Old civilisations put to sword” (“Velhas civilizações levadas pela espada”).¹³³ O alcance é ampliado e a força incontornável do tempo, reafirmada: para Yeats, não só as gerações se gastam; as civilizações, também.

O poema, escrito em julho de 1936, era contemporâneo dos ensaios da Segunda Guerra Mundial. Foi publicado em *Last Poems and Two Plays*, em 1939, ano em que o autor morria e o conflito se iniciava oficialmente, com a invasão da Polônia pelas tropas alemãs.¹³⁴

LÁPIS-LAZÚLI

(a Harry Clifton)

Me contaram que mulheres histéricas querem
Acabar de vez com a rabeça e as tintas,
Com poetas que estão sempre alegres,
Pois se já não é, devia tornar-se notório
Que sem medidas mais drásticas
Aeroplano e Zepelim darão as caras,
Com bombardeiro amor joanino
Até a cidade restar dizimada.¹³⁵

Por todo lado a peça é trágica,
Ali desfila Hamlet, acolá, Lear,

133 A expressão *put to sword* pode ser traduzida como “guiadas pela espada”, ou como “destruídas”, “mortas pela espada”. Acredito que “levadas pela espada” obtém algum sucesso em preservar a ambiguidade.

134 Para detalhes das circunstâncias biográficas em torno da escrita desse poema ver Jeffares (1950, p.488).

135 No original, “King Billy bomb-balls” (sétimo verso) é um trocadilho com o nome de William Terceiro da Inglaterra, rei entre 1689 e 1702, referido comumente, na Escócia e na Irlanda, pelo diminutivo “King Billy”. (Yeats, não esqueçamos, é irlandês.) William Terceiro foi o rei vitorioso na Batalha de Boyne, derrotando as forças jacobitas lideradas por seu tio recém-deposto, James Segundo. Dotada de grande relevância simbólica, a Batalha é uma peça fundamental no folclore protestante irlandês. (Yeats, recordemos, descende duma linhagem de clérigos protestantes, rompida por seu pai). Os versos que o poeta retrabalhou aparecem na “The Battle of the Boyne”, uma balada do século XVII incluída no *Irish Minstrelsy*, cancionário popular editado em 1888 por Henry Halliday Sparling (1860-1924): “King James has pitched his tents between/The lines for to retire;/but King William threw his bomb-balls in./And set them all on fire” [“Rei Jaime arma sua tenda/Entre as tropas p’ra descansar;/mas Guilherme, cheio das prendas,/Logo vem lhe incendiar”] (*apud* JEFFARES, 1950, p.489, tradução minha). Outra referência do sétimo verso é Wilhelm Segundo, Kaiser Alemão e Rei da Prússia de 1888 a 1918, que, durante a Primeira Guerra Mundial, enviou zepelins para bombardearem Londres (ver MCCORMACK, 2013, p.280-281). Desconheço qualquer par de ocasiões análogas na história brasileira, que talvez fossem capazes de dar suporte a uma recriação mais precisa do trocadilho de Yeats. Contudo, em razão do humor derrisório na primeira estrofe do poema, me apropriei de alguns versos do cancionário brasileiro; avancei até o século XIX, com o “Himno para a Feliz aclamação de S. M. F. O Senhor D. João VI”, peça propagandística composta em 1817, um ano antes da coroação de D. João VI como monarca do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Os versos apropriados são: “No Brazil foi o primeiro/Que empunhou o triple sceptro/E que achou em nossos peitos/Hum amor tão verdadeiro” (*apud* PACHECO, 2012, p.43). A operação me parece devidamente irônica se levarmos em conta o contexto descrito por Yeats: uma histeria que soa exagerada, ainda que não deixe de se justificar pelos rumores de guerra. Ora, também as tumultuadas circunstâncias em que D. João VI chega ao trono permitem encarar com certo humor a composição de “caráter festivo e enérgico”, “ritmo vigoroso” e “orquestra exuberante” (PACHECO, 2012, p.46; 48), dedicada ao monarca por seu contemporâneo Marcos Portugal. A melodia, no caso, foi composta sobre uma letra de autor desconhecido, não menos elogiosa.

Aquela é Ofélia, esta, Cordélia;
 Mas, quando é chegada a última cena,
 A cortina prestes a tombar sobre o palco,
 Se vale de algo um elenco notável,
 Ninguém perde a deixa, a peça prossegue.
 Sabem que Hamlet, como Lear, é alegre;
 Alegria transfigurando todo esse tormento.
 Todos a viram, mas a nenhum ela socorre;
 Blecaute; o Céu estourando na cabeça:
 Tragédia esmerada à pureza da forma.
 Que Hamlet se perca ou Lear enfureça,
 E o cenário tombe de todas as cenas
 Em cem mil palcos e peças,
 Nada muda, cresce, pequena.

A próprio pé vieram, sobre embarcações,
 Sobre camelos, cavalos, asnos, mulas,
 Velhas civilizações levadas pela espada.
 Então, com seus saberes, viraram poeira:
 Da arte de Calímaco,
 Que manejava o mármore como se fosse bronze,
 Esculpia drapeados que pareciam erguer-se
 Quando a brisa marinha soprava, nada resta;
 Sua alta lanterna lavrada fina feito
 Tronco de palma nem um dia se ergue;
 Tudo que tomba é reconstruído
 E quem constrói de novo é alegre.

Dois Chineses, atrás um terceiro,
 Talhados em lápis-lazúli;
 Sobrevoa um pássaro de longas pernas,
 Símbolo da longevidade;
 O terceiro, um servo, sem dúvida,
 Leva um instrumento de música.

Cada vez que a pedra descobre,
 Cada acidente que nela desponte,
 É como um riacho ou uma avalanche,
 Ou declive graúdo onde a neve sobeja
 Apesar do galho de ameixa ou cereja
 Que adoça o pequeno albergue
 Aonde vai dar a escalada, e eu
 Sorrio ao pensar que lá chegam;
 Ali, sobre a montanha e o céu
 E a cena trágica que encaram.
 Alguém implora melodias de luto;
 Dedos destros se aquecem.
 E os olhos, entre inúmeras rugas, seus olhos
 Anciões cintilam alegres.

(YEATS, 2010, p.390-391, tradução minha, grifos do autor)¹³⁶

136 “LAPIS LAZULI (*for Harry Clifton*) I have heard that hysterical women say/They are sick of the palette and fiddle-bow,/Of poets that are always gay,/For everybody knows or else should know/That if nothing drastic is done/Aeroplane and Zeppelin will come out,/Pitch like King Billy bomb-balls in/Until the town lie beaten flat.//All perform their tragic play./There struts Hamlet, there is Lear,/That’s Ophelia, that Cordelia;/Yet they, should the last scene be there,/The great stage curtain about to drop,/If worthy their prominent part in the play./Do not break up their lines to weep./They know that Hamlet and Lear are gay;/Gaiety transfiguring all

Keats convocava uma sensibilidade exultante e um tom bastante elogioso para falar da sua urna grega. A isso, Yeats opõe uma cosmovisão um tanto sóbria; talvez, trágica.

Alguns leitores, os mais céticos, tomariam “Lápis-lazúli” por um poema realista, um poema que fala do fluxo inexorável do tempo, da vida, das civilizações rumo à morte. Outros, poderiam tecer longas considerações a respeito do cinismo de Yeats, talvez em vista do distanciamento que o poema toma das turbulências da Europa entreguerras. Afinal, o primeiro verso já fala em histeria e “mulheres histéricas” (“hysterical women”); e isso, logo antes de recuperar os zepelins que de fato bombardearam a Grã-Bretanha durante a Primeira Guerra. A imagem, por sinal, já vem datada: depois do Tratado de Versalhes, os zepelins passaram de máquinas terríveis a veículos para transporte de passageiros e de carga; em seguida, sua indústria cai na obsolência. Além do mais, o poeta ainda trata como matéria de trocadilho os combates históricos, e alguns dos mais emblemáticos, vide as “King Billy bomb-balls”, que recriei como “bombardeiro amor joanino”.

Num ensaio voltado à “clínica” psicanalítica de “Lápis-lazúli” (e de um outro poema de Yeats, “Craze Jane on the Mountain”), Barbara L. Estrin (1974, p.21, tradução minha) fala num processo de “alienação autoimposta”; o poema, diz a autora, “presta homenagem ao milagre dos recursos humanos privados”, enquanto o “poeta aparece como a fonte autogerativa de sua própria visão”.¹³⁷ Estrin se dedica a buscar e a interpretar as imagens duplas que surgem nos versos de Yeats, *personas* que se alternam e disputam espaço no poema: eu *versus* eles; sujeito *versus* objeto. Vez e outra o interesse da autora parece ser o de intuir os vestígios sexuais de algumas dessas imagens duplas. Não é muito surpreendente que, em parte das vezes, Estrin chegue a sugerir que alguns desses vestígios encontrariam paralelos na biografia do poeta. Justiça seja feita: é uma conclusão não muito frequente da autora; é,

that dread./All men have aimed at, found and lost;/Black out; Heaven blazing into the head;/Tragedy wrought to its uttermost./Though Hamlet rambles and Lear rages,/And all the drop-scenes drop at once/Upon a hundred thousand stages,/It cannot grow by an inch or an ounce.//On their own feet they came, or on shipboard,/Camel-back, horse-back, ass-back, mule-back,/Old civilisations put to the sword./Then they and their wisdom went to rack:/No handiwork of Callimachus/Who handled marble as if it were bronze,/Made draperies that seemed to rise/When sea-wind swept the corner, stands;/His long lamp-chimney shaped like the stem/Of a slender palm, stood but a day;/All things fall and are built again/And those that build them again are gay.//Two Chinamen, behind them a third,/Are carved in lapis lazuli,/Over them flies a long-legged bird/A symbol of longevity;/The third, doubtless a serving-man,/Carries a musical instrument.//Every discolouration of the stone,/Every accidental crack or dent/Seems a water-course or an avalanche,/Or lofty slope where it still snows/Though doubtless plum or cherry-branch/Sweetens the little halfway house/Those Chinamen climb towards, and I/Delight to imagine them seated there;/There, on the mountain and the sky,/On all the tragic scene they stare./One asks for mournful melodies;/Accomplished fingers begin to play./Their eyes mid many wrinkles, their eyes,/Their ancient, glittering eyes, are gay.”

137 No trecho: “Through its very process of self-imposed alienation, ‘Lapis Lazuli’ pays homage to the wonder of private human resources. [...] Sexual struggle provides merely a passageway to expression as the poet emerges the self-generative source of his vision.”

além do mais, bastante discreta. A sugestão mais forte do ensaio aproxima o poema de uma visão filosófica da existência humana; porém, de uma filosofia que não é nada definitiva, mas sim, que estaria apenas em desenvolvimento (p.16).¹³⁸ Para tanto, Estrin se apoia em trechos de ensaios do próprio poeta, recortes que, para o nosso alívio, a autora também apresenta.

Ainda seria possível acusar Yeats por outro nível de alienação, dessa vez política. Ora, quem é que prefere cismar e inventar fábulas sobre antigas esculturas chinesas, justo quando o caldo dos rumores de guerra começa a engrossar a olhos vistos? Seria o caso de repetir Harold Bloom, que acusou o poeta de uma “absurdez desumana” [“inhumane nonsense”] (BLOOM, 1970, p.438) em “Lápis-lazúli”?¹³⁹

Da minha parte, o poema parece dar margem a ideias muito menos exigentes e, talvez, por isso mesmo, tão duradouras como a Ode de Keats. Ou como a lenda de Calímaco (que se acredita ter vivido no século V a.C.), como o *King Lear* e o *Hamlet* de Shakespeare, ou mesmo tão duradouras quanto a escultura em lápis-lazúli do Império de Qialong.

Se a proximidade da guerra torna inúteis “as tintas” dos pintores (“the pallet”, a paleta), a rabeca dos músicos (“fiddle-bow”, arco da rabeca) e os alegres poetas (“poets that are always gay”), são essas mesmas artes que podem sobreviver à ruína das civilizações e documentar sua passagem pelo mundo. Numa visada retrospectiva, o fim dos povos é um acontecimento inevitável para o poema: “Velhas civilizações levadas pela espada”, que, então, “com seus saberes, viraram poeira” (“Old civilizations put to sword./Then, they and their wisdom went to rack”). De Calímaco e da sua escultura, por exemplo, apenas temos notícia em fontes escritas esparsas e pouco precisas; mas da sua arte propriamente dita, “nada resta” de pé: “No handiwork of Challimachus [...] stands”.

Além dos acidentes da impermanência, há algumas afirmações peculiares ao longo do poema. Na segunda estrofe, vêm concentradas de forma exemplar. À primeira vista, essa estrofe permite confundir as tragédias cotidianas das pessoas comuns àquelas tragédias vividas pelas personagens de Shakespeare: “Por todo lado a peça é trágica” (“All perform their tragic play”). Mas não só; essa mesma sequência de versos também registra um atestado acerca do drama shakesperiano.

Tanto faz quantas vezes a peça é reencenada, ou quão competente é o elenco (ou o contrário...): existe um texto matricial, uma espécie de partitura capaz de atravessar as eras

138 No trecho em rodapé: “Garab assumes the speaker throughout the poem is Yeats himself and that the poem *per se* represents a definitive, rather than (as I contend) an emerging, philosophy.”

139 Ver Adams (1972) para uma contextualização das críticas de Harold Bloom aos últimos poemas de Yeats.

como uma orientação definitiva para a montagem. Desse texto, nada “muda, cresce, apequena” (“It cannot grow by an inch or an ounce”), mesmo que as cenas e os teatros todos se desagreguem. Outro traço: os poderes da peça perante a história; diante dela, são poderes bastante modestos. São incapazes de algum alívio duradouro que não esconda atrás de si a reafirmação da morte. “Alegria transfigurando todo esse tormento./Todos a viram, mas a nenhum ela socorre;/Blecaute; o Céu estourando na cabeça:/Tragédia esmerada à pureza da forma” (“Gaiety transfiguring all that dread./All men have aimed at, found and lost;/Black out; Heaven blazing into the head:/Tragedy wrought to its uttermost.”)

Temos aí uma cosmovisão atrelada à decadência. É coisa que vai encontrar uma forma ainda melhor acabada no poema. E é nessa forma, pelo que parece, que certa funcionalização da atividade artística vai se basear. Acabamos de chegar justamente na escultura em lápis-lazúli, aquela, do presente dado a Yeats e do título dado ao poema.

A descrição da escultura é minuciosa: as três personagens, o pássaro que sobrevoa a cena, o instrumento musical do servo, a paisagem da montanha, as árvores. E a “longevidade” da pedra, que aparece tanto na composição do escultor (o pássaro de longas pernas é um símbolo), quanto nos extratos de tempo que a escultura vai acumulando: “Cada vez que a pedra descore,/Cada acidente que nela desponte” (“Every discolouration of the stone,/Every accidental crack or dent”).

O conjunto nunca perde a globalidade do seu arranjo; por isso é possível incorporar na cena a própria ação do tempo. Para que o todo se perdesse, alguém deveria contrariar Yeats e rachar sua escultura contra o chão, o que seria um disparate bastante mal-humorado.

A perda da cor, os rachados (“crack”), as endentações (“dent”) se tornam “um riacho” (“a water-course”), uma avalanche (“an avalanche”), ou um acidente do terreno. Em quatro versos sem qualquer pausa obrigada ou sugerida pela pontuação, um fluxo desvolto se encarrega de simular a escalada que a cena desenha: “Ou declive graúdo onde a neve sobeja/Apesar do galho de ameixa ou cereja/Que adoça o pequeno albergue/Aonde vai dar a escalada, e eu/Sorriso ao pensar que lá chegam” (Or lofty slope where it still snows/Though doubtless plum or cherry-branch/Sweetens the little halfway house/Those Chinamen climb towards, and I/Delight to imagine them seated there).

Com o último verso da sequência (“Sorriso ao pensar...”), fica marcada uma grande distinção entre o poema de Yeats e a “Ode sobre uma Urna Grega”. John Keats *sustenta o poema*; porém, dos bastidores, como uma sensibilidade que desdobra, passo a passo, a visão

da urna e da sua perenidade, estática mas também narrativa. Yeats, por sua vez, inicia o poema *se implicando diretamente nos versos*: “Me contaram...” (“I have heard...”). Daí em diante, o distanciamento toma conta e assegura uma aparente sobriedade para “Lápis-lazúli”. E no entanto, apenas para retornar quando aquele trio termina a escalada montanha acima. O poeta “sorri”, conforme traduzo.¹⁴⁰ No original, o verbo é ainda mais preciso: “and I/Delight”. Ao imaginar o fim da jornada, “me deleito”.

Diante do que a pedra não pode contar, Yeats encena, lá onde Keats preferia demarcar a dúvida e o silêncio que irão desafiar as eras futuras. Mas sua cena, a de Yeats, é virtualmente sempre a mesma, já que o poema está escrito de uma vez por todas. E o prazer ou o deleite, que a longevidade da escultura lhe dá, nos alcançam somente porque o poema segue longo, apesar dos acidentes que os tradutores lhe acrescentam.

Existe uma via toda disponível para a diferenciação permanente das obras artísticas e para a coincidência jamais total entre duas leituras que efetuamos *delas*. (Ao gosto do leitor: que efetuamos *com* elas, *junto* a elas, ou *contra* elas.) Disso, uma outra designação surge. Colocamos um acento sobre a capacidade de divergência que se renova a cada leitura, sobre o jogo sempre em aberto de uma desproporção em relação a si. O corpo a corpo com o texto então se associa à ideia do “*eterno retorno do diferente*”, como já fala Silvina Rodrigues Lopes (2016, p.7, grifos da autora). E como falava, anos antes, sem maiores preocupações com a “eternidade”, o Roland Barthes de *S/Z* (a primeira publicação, cabe lembrar: 1970).

A releitura, prática contrária aos hábitos comerciais e ideológicos de nossa sociedade que recomenda “jogar fora” a história uma vez consumida (“devorada”), para que se passe então a outra história, para que se compre outro livro, e que só é admitida por certas categorias marginais de leitores (as crianças, os velhos, os professores), a releitura é aqui proposta, pois apenas ela é capaz de salvar o texto de repetição (aqueles que não relêem estão condenados a ler em tudo a mesma história), de multiplicá-lo em sua diversidade e em seu plural: a releitura arranca o texto da cronologia interna (“tal coisa acontece *antes* ou *depois* daquela”) e reencontra um tempo mítico (sem *antes* nem *depois*); contesta a pretensão que nos quer fazer crer que a primeira leitura é uma leitura primeira, ingênua, fenomenal, que, em seguida, teria apenas que ser “explicada”, intelectualizada (como se pudesse haver um começo da leitura, como se tudo já não estivesse lido: não existe *primeira* leitura, mesmo que o texto se esforce em nos iludir através de alguns operadores de *suspense*, artificios espetaculares mais

140 “Sorrio ao pensar” tenta adaptar no início do verso o efeito sonoro de “*seated there*”, do final do verso em inglês. O efeito se perderia com “Me deleito ao pensar”, que apagaria a consoante fricativa na primeira letra.

do que persuasivos); já não se trata de consumo, mas de um jogo (esse jogo que consiste no retorno do diferente). (BARTHES, 1992, p.49-50, grifos do autor)

Hoje, não se trata mais de assumir um combate contra hábitos culturais dos mais arraigados. Também não se trata de pretender (caso extremo) que a literatura seja alocada no exterior das trocas econômicas. Seria uma manobra falsa, vã e quixotesca demais; e aqui, deixando de lado qualquer sentido positivo que os cavaleiros errantes podem encontrar junto ao estímulo do imaginário. Não se trata, também, de legislar sobre a prática dos leitores, independentes o suficiente para lerem ou rerelem como melhor acharem. De toda forma, há um conselho valioso na passagem de Barthes. Formulado quando o projeto da semiologia estruturalista já tinha sido abandonado por Barthes, a pouco mais da metade da sua vida intelectual, é um conselho adequado para a atividade crítica, e não para os leitores. Inclusive, já é adequado para aquela crítica que Barthes estava praticando em *S/Z*, e para tudo aquilo que escreveria dali em diante.

Da releitura como reencontro do tempo mítico da leitura literária: o substrato intratável da experiência; os esforços para suspender a vida corriqueira e criar um mundo junto ao texto. Uma postura, ou uma orientação de escrita que talvez pudesse ser levada às justas consequências pelo exercício crítico: procurar e preservar a ocasião em que esse substrato intratável vem à tona. Talvez, essa disposição deixe os olhos e os ouvidos mais atentos à multiplicidade das leituras; talvez reconheça o quanto cada leitura se alinha a um acontecimento único, a uma suspensão singular no tempo habitual de uma vida. É inegável que ambos, a vida e o acontecimento, estão sujeitos à ação das mais diversas forças e condicionamentos sociais e biológicos. Muitas vezes, esses condicionamentos antecedem a própria vida e o próprio acontecimento da leitura; muitas vezes lhes escapam. Ainda assim, o acesso ao estado de suspensão é particular e individuado, um decalque irrepetível da somatória e dos embates entre todos os elementos que participam juntos no evento da leitura. É um momento afetado tanto por aquilo que direciona, quanto por aquilo que incita à fuga.

Quando interrogarmos o encontro com o literário, em busca de um paradigma vocabular capaz de privilegiar sua atualidade (seu modo de ser atual, no presente) e sua eventualidade (seu modo de ser um evento, uma suspensão do cotidiano), esbarramos na ordem da *significância*. Ela gera e redimensiona; extrapola os domínios do significado entendido como algo estável, partilhável e fixado desde o início: a significância enquanto a *atualidade da produção do sentido*.

Vejam como essa ideia fica ao ser comparada com o que dizia, novamente, Barthes, agora num texto um pouco posterior a *S/Z*. “O que é a significância? É o sentido *naquilo que dele é produzido sensualmente*” (1973, p.97, tradução minha, grifos do autor).¹⁴¹ A presentificação da produção do sentido está ressaltada de ambos os lados: da minha parte, “a atualidade da produção”; de Barthes, o que é “produzido sensualmente”. No entanto, a remissão interessa mais pelo que Barthes coloca em jogo ao falar da “sensualidade”, ou mesmo da “sensividade” do sentido. O adjetivo *sensuel*, em francês, tem sua etimologia ancorada no adjetivo latino *sensũālis*: antes de se encontrar com a “voluptuosidade”, se volta para o que é sensitivo, para aquilo que é da ordem das sensações. No fim das contas, se trata do conhecimento carnal do mundo: no caso em questão, se trata da dimensão daquele sentido que se deixa notar como tal, isto é, da produção de sentido que ganha uma textura física.

Daí que o sentido, no corpo a corpo com o texto, se expresse melhor como um *rumo a*, *em direção a*, *voltado a*; para além, portanto, do particípio estático que comparece na superfície verbal de um significar feito “significado”. É um sentido que exige considerar, e desde o início, que a obra literária está mais ao lado dos “dispositivos geradores de significância e não apenas significado” (LOPES, 2019, p.11). O que pede, de nós, algum respeito voltado ao teatro das circunstâncias em que, por meio do trabalho de ler, a abertura para a experiênciase ampara.

Levar a *significância* em consideração se converte num esforço contra a prática de dissipar as circunstâncias. Essa dissipação é comum nos textos críticos e interpretativos que se ajustam melhor às visões estáticas do contato com o literário. Ou, noutras palavras, que enxergam a literatura às custas do empirismo das leituras, dos leitores, e das divergências notáveis entre os resultados que esses leitores alcançam. “Às custas” significa que tudo isso se gasta para olharmos os textos literários como mera questão de despertar sentidos finalizados ou que se supõe apenas latentes na tessitura textual, na biografia e na anedota, nos interesses políticos organizados (pelo texto, pelo autor, pelo crítico), ou na recepção orientada pelo tema.

Fora de um alinhamento que ignora o presente leitura, a atividade crítica pode reivindicar ela própria algum desenho inacabado para escrever a sua relação com as obras. Incitada a dar continuidade às obras, a atividade crítica se reposiciona no jogo literário. Transformada num elemento que colabora com a leitura, que aparece em paralelo com as obras, que alimenta as obras e as nutre de novas ressonâncias — ou mesmo que encoraja

141 “Q u’est-ce que la signifiance? C’est le sens *en ce qu’il est produit sensuellement.*”

incômodas dissonâncias —, o gesto crítico passa a participar na abertura de novas frentes de ação leitora. Ou, melhor dizer, passa a ter um papel na expansão da percepção que podemos ter de um texto literário qualquer.

Além do suplemento crítico, outros aspectos continuam a se referir à cicatriz do *circunstancial*. Por exemplo, e com alguma redundância: as contingências do local onde lemos (organização espacial, iluminação, nível de ruído, as possíveis interrupções, a ansiedade que prevê essas interrupções); o estado psíquico de quem lê (os níveis de vontade, curiosidade, antecipação, determinação, insistência, cansaço, indisposição e repulsa em relação ao que é lido); os efeitos de montagem aleatórios por meio dos quais o cotidiano dispõe outros vários textos no entorno da leitura específica que se faz; além da situação ética e política contemporânea à leitura, incontornável como catalisadora dos sentidos que vão ser mobilizados pelo leitor. Esse leitor também não ignora a somatória indefinida de todos os textos que já leu, além daqueles textos com os quais vem se embatendo, em paralelo, naquele dado momento. Ou daqueles textos que pairam no seu horizonte, cuja participação na vida leitora se resume, até então, apenas à provocação da leitura (textos abandonados, empilhados).

Será precisamente essa dimensão da *circunstancialidade*, variável e inclinada ao rearranjo, aquilo que preserva para o texto literário sua capacidade de instaurar uma ocasião fugidia. Isto é, uma ocasião mais ou menos arisca, que se esquiva quando identifica vozes que pretendem — desejam e encenam — adequar a vida aos seus desígnios particulares. Ou que pretendem submeter as interpretações às suas preferências, a multiplicidade e a pluralidade dos sentidos às suas utopias, o tecido do mundo à sua cartografia favorita de categorias estáveis, rígidas e aplicadas para tudo e qualquer coisa, para toda e qualquer situação.

A palavra crítica tem uma chance de dar a vazão adequada para que o corpo a corpo com o literário emergja enquanto *experiência incontrolável da circunstância*. Feito isso, reencontramos aquela *dramatização dos discursos* que já debati a certo ponto deste texto, exemplificada com um poema de Hayan Charara e com o *Marthiya de Abdel Hamid* de Alberto Pimenta. Basta reiterar uma última vez tudo que já comentei, fazendo uma remissão breve a Marcos Siscar (2010) e à aptidão inesgotável do texto literário em atualizar — na sua superfície de inscrição, na sua organização textual — a suspensão da autoridade de falas que são exteriores a ele.

A leitura talvez seja capaz de reconhecer a fonte, ao menos parcialmente, daquelas vozes que a literatura suspende e coloca entre aspas. Ou seja, talvez o leitor saiba ver o espaço

onde ocorreu a ritualização primeira daquilo que o texto literário está atualizando. Nesses casos, a simples transposição para o domínio literário já acusa um quê dos acordos que são subjacentes à autoridade social. Em último grau, porque carece de autorização e porque se furta às malhas daquilo que reencena, o discurso literário permite entrever o quanto as pretensões à totalização repousam em formas sociais que devem ser atualizadas continuamente para que possam seguir vigentes. Dá a ver, enfim, o quanto o fundamento dos discursos de autoridade se ancora em arranjos de palavras e imagens, e que, por isso mesmo, nada ali fica preservado de maneira hermética. Todas as vozes que o texto literário registra dentro das suas molduras se mantêm passíveis de serem postas em questão, quer os resultados dessa desconfiança sejam, no futuro, muito positivos, ou os piores possíveis.

Essa é uma primeira forma da ideia de *dramatização*. Mas, como ela pressupõe um outro movimento — claro, dos leitores —, nossas possibilidades não se esgotam aí. Ainda podemos levar em melhor conta a circunstancialidade das leituras. Se, no limite, o discurso literário não pede nenhuma validação para as instâncias originárias que ele reposiciona e coloca entre aspas, o outro movimento da dramatização, um movimento muito constitutivo da literatura, corresponde à inclinação que os textos têm para se furtarem da monotonia languageira. Em outras palavras, parte da dramatização que envolve a leitura corresponde à produção de uma *proposição que não é normatizável*. Vejamos o que isso significa.

A inteireza dessa proposição — ou melhor: sua objetividade — não é das mais afeitas à transparência que passa adiante significados prontos e reiterativos sobre o mundo. É, na verdade, uma instância capaz de interromper o fluxo das ações conhecidas pelos seus destinatários acidentais, os leitores. É capaz de instituir, quem sabe, uma ocasião para que os leitores se condensem junto dos sentidos e junto da sua própria sensibilidade. Nesse nível, o texto literário não cessa de escapar das tentativas que querem reenquadrá-lo à ordem do dia, ou que reivindicam o monopólio das interpretações autorizadas, dos critérios, das técnicas e dos métodos interpretativos válidos.

O pensamento se expande quando, além da relação escorregadia com as falas recuperadas (desrespeitadas ou desmontadas), a *dramatização* for tratada como o traço mais fundamental da própria *circunstância do encontro que proporciona a leitura*. Assim, passamos a considerar a dramatização no interior da relação que ela estabelece com a fugacidade do presente e com a manifestação da efemeridade desse presente: sucessão vivenciável de momentos disponíveis para a percepção. Essa é uma temporalidade, isto é, um

modo de interpretar o tempo, que inaugura nas dobras do cotidiano uma espécie de invólucro alheado das próprias trocas cotidianas. Porque permite habitar o cotidiano num espaço de observação do seu fluxo ininterrupto. Porque subtrai desse fluxo a ação que, antes, participava dele e que se misturava nele. A errância provocada na linguagem, a suspensão momentânea e imaginada dos seus usos comuns, a desordem na legislação das trocas diárias: as resultantes principais daquele movimento que vai alternando posições ocupadas imaginativamente pelos leitores.

Flutuações diversas que padecemos após nos lançarmos neste excesso, nesta profusão, nesta plethora que paira logo acima do limiar para além do qual não existe mais linguagem humana. E que recolhe desse limiar — aquele excesso, aquela profusão, aquela plethora *recolhem* — o seu alimento. Após nos lançarmos, mais simplesmente, na leitura. Nela, a *dramatização* se encontra com o presente da *subjetivação*, “traçar do conjunto de relações que constituem a circunstância enquanto morada instável — permanência e alteração contínuas” (LOPES, 2019, p.12). Traçar próprio daquilo que faz dos seres humanos membros de uma curiosa espécie que jamais se cansa de recorrer à palavra para colocar em jogo a si próprios, ao mundo e aos outros.

Nesse jogo, são inúmeras as forças que atravessam e perpassam um leitor disposto a se deixar afetar pela linguagem, pelo seu acolhimento, pela atuação semiconsciente com ela. Pela sedimentação inaudita dos seus resíduos, pela auscultação das suas ressonâncias, pelos ecos que a deriva das palavras ao longo dos séculos propaga.

Em permanente negociação com o conhecimento sobre si próprio que um leitor constrói, cada um desses momentos, cada uma dessas *cenias do sentido*, não é concebida senão como a resultante sempre atualizável das mais diversas relações com o mundo. O pensamento habita na duração do seu corpo a corpo com o texto. O texto é ele próprio um *drama de linguagem* e um *drama na linguagem*. Daí que o pensamento se revele enquanto “afirmação do sentido do possível” e enquanto garantia do conflito (LOPES, 2019, p.15). E qualquer conflito, por definição, demanda um conflito entre sentidos.

Conjunções de ideias e palavras que se apresentam como o embate de forças ansiosas por uma estabilização sempre por vir e raramente alcançada. Um drama da alternância e do movimento que não se interrompe nem se pode interromper. Esse é o drama que o texto propõe ao leitor. Acatado o convite, íntimo elenco, encenam seus papéis aos olhos de uma plateia de espelhos.

3 À PROCURA DE UM POSFÁCIO: ALGUNS PONTOS DE ORIENTAÇÃO E ALGUMAS CONCLUSÕES

Existe uma história. Não se sabe precisamente quando começou. Aqueles que poderiam estar relacionados a ela na verdade ignoram que a história não existe. Não possui nome que a identifique e não é claro se tem um protagonista ou dois. Pode ser a história de A que B não aceita, ou vice-versa. Também pode ocorrer que nenhum saiba que a história existe e concerne a eles. É bem provável que um deles morra sem saber que é o verdadeiro protagonista da história e que o outro usurpou seu lugar. De todo modo, a existência de uma história, inclusive se não está bem definida e bem atribuída, inclusive se está apenas em fase de constituição, apenas em nível de latência, difunde emanções de estilo impreciso porém peremptório. Byobu, que desconfia de seu existir obscuro, se sente obrigado a escrutinar como um filatélico os limiares de sua aparição possível. Não é coisa de subestimar, a desordenada densidade flexível: a qualquer momento pode adquirir uma velocidade orientada que faça abater sobre ele seu marasmo irrespirável. Porque muitos sonham com a aventura que cada dia deveria chocar para eles. Para logo que desponte, notarem algum defeito, até mesmo os sinais de uma pavorosa lepra sobre a aparência que supunham tentadora. E se fazem de desentendidos, ainda que não se esqueçam da chamada que não ouviram. Mas a história segue livre, sem ocupação, como um raio que nenhum para-raios corta. E Byobu sabe que ele é o exposto por excelência. Por isso vigia, sem confiança, as histórias que vagam livres, sem A nem B que as aceitem.

Ida Vitale, *O ABC de Byobu*.¹⁴²

De uma pilha, retiramos o livro.

142 “Hay una historia. No se sabe con precisión cuándo ha empezado. Quienes podrían estar relacionados con ella, en realidad ignoran que la historia no existe. No tiene un nombre que la identifique y no es claro si tiene un protagonista o dos. Puede ser la historia de A que B no acepta o al revés. También puede ocurrir que ninguno sepa que la historia existe y les concierne. Es harto probable que uno muera sin saber que él es el verdadero protagonista de la historia y que el otro ha usurpado su lugar. De todos modos, la existencia de una historia, incluso si no está bien definida y bien atribuida, incluso si solo está en etapa de constitución, apenas a nivel de latencia, difunde emanaciones de estilo impreciso pero perentorio. Byobu, que sospecha su existir obscuro, se siente obligado a escrutinar como un filatélico los bordes de su posible aparición. No es cosa de subestimar la desordenada densidad flexible: en cualquier momento puede adquirir una velocidad orientada que abata sobre él su irrespirable marasmo. Porque muchos sueñan con la aventura que cada día debería empollar para ellos. Para cuando asoma, perciben algún defecto, hasta los signos de una pavorosa lepra sobre la apariencia que suponían tentadora. Y se desentienden, aunque no olviden la llamada desoída. Pero la historia queda libre, sin ocupación, como rayo que ningún pararrayos ataja. Y Byobu sabe que él es el expuesto por excelencia. Por eso vigila, sin confianza las historias que vagan libres, sin A ni B que las acepten.”

Na capa fechada, no seu silêncio obstinado, já antecipamos arrepios e assombros. A ilusão de recordar como aquele volume parou ali foi abandonada; também não sabemos como antecipar os caminhos que vamos trilhar de agora em diante, juntos, esse estranho par, estranha díade, estranho intervalo entre duas vibrações que mal saem do lugar, e ainda assim percorrem alguma distância.

Separados pela mínima fronteira epidérmica entre a pele e o papel, de um lado o corpo humano, frágil inteireza disponível para o despedaçamento e para os acidentes do mundo. Do outro, um texto literário, muralha rochosa protegendo seu núcleo organizador, sua zona jamais dada às interpretações e a quaisquer severidades que façamos às palavras.

Um tanto de embate e outro tanto de violência caracterizem nosso contato originário com os textos; apesar disso, seu núcleo ainda escapa de nós. Mais: esse contato se torna originário porque deixa depois de si, a cada texto lido, toda uma sucessão. E porque se é reavido, é mal reavido, é recuperado pelas metades, ou nem isso.

Em certa altura dos seus diários, Maria Gabriela Llansol anotou algo semelhante: o livro, “uma cidade que se defende”. Mas, para encontrar a imagem da cidade murada, as palavras primeiro deparam o relevo, o adensamento, a deposição dos acidentes do tempo sobre sua carne de letras.

Não é porque as palavras estão deitadas por ordem no dicionário que imaginamos o texto liso, e sem relevo. Nós sentimos que as palavras têm normalmente a forma de esponja embebida ou, se se quiser, o relevo de pequenas rochas com faces pontiagudas e reentrâncias ali deixadas pela erosão. Se se tirasse uma fotografia aérea a um livro gigante, confundi-lo-íamos com a imagem circular de uma cidade que se defende. O acesso ao livro é imediato. Só depois, já nele, principia o extravio. (LLANSOL, 2011b, p.126)

A crítica e as pesquisas da crítica jamais contornam um gesto primordial. É o gesto de tomar em mãos, diante do olhar, um relevo — cidade, livro ou texto —, e estabelecer a partir daí *trajetos de leitura e de escrita*. Direções a perseguir para que novos livros apareçam, sem que se distinga muito bem quais os desígnios do texto que estamos respondendo agora.

Ou por que razão esse texto exige alguma resposta, qual o seu princípio organizador inaudito, ou qual foi o roteiro parcelar das etapas da nossa leitura... antes que aquela leitura se convertesse em uma imagem total. E antes que se amparasse nos vestígios mais substanciais que sobrevivem depois da leitura: imagem parcialmente acabada, ou mesmo *mal acabada*.

É bastante sedutor transformar cada exercício crítico numa aporética daquilo que é irrecuperável no tempo transcorrido, nas sensações passadas e nos gestos primeiros. Um estudo, enfim, do impasse que a própria leitura representa: negociação e contrato entre partes; mas, antes disso, diferença essencial.

Como fundamento de um saber que não se negocia, a evidência daquilo que resiste ao conhecimento passaria a presidir uma espécie de antiperspectiva da cena primitiva ou originária. Uma estrada cômoda, reta, bem pavimentada e sinalizada. Nela, os dados objetivos e duradouros não coincidem com as impressões circunstanciadas. O que se converte na atribuição automática da verdade àquelas impressões que, durante a leitura, se furtaram ao choque com os fatos do texto e do mundo. Ficaria esquecido o receio do eco surdo que vem depois da queda das máscaras diante do grande público. Não há máscara nenhuma para cair quando ator chegou antes da personagem, e, sabendo disso, exigiu que a apresentação da sua mera presença bastasse.

Entretanto, na mesma proporção em que o alívio é duradouro, o movimento fica entravado: o choque de ideias se paralisa, o embate entre as interpretações entra num marasmo minguado, e tudo aquilo que jamais prescinde do risco da falha e da reformulação é esquecido, pois a falha e a reformulação eram a sua própria razão de ser e continuar a ser.

O mutismo ainda não ocupa o primeiro plano porque foi adiado em prol de um paralelismo de vozes individuadas e pouco dadas ao diálogo. Essas vozes, pelo que tudo indica, já se empossaram cada qual de uma verdade reconciliada eternamente consigo própria. Nesse cenário, a interpretação dos textos se deslocaria para fora da produção social do sentido coletivo, ele sim, apoiado no dissenso e nas leituras individuais. E, em contrapartida, encontraria a proclamação solitária da sua autoevidência, identificada com a própria voz, que, para gozar duma plenitude encenada, faz do seu lugar no mundo um lugar exclusivamente seu. E isso, às custas de anular ou de ignorar o que lhe escapa do mundo, o que lhe questiona e o que lhe contradiz. Ou de fingir que o mundo não é independente da sua individualidade para seguir existindo, enquanto o inverso nunca procede.

Posta de lado a deriva das interpretações, outros interesses tomariam frente nos textos que se inscrevem em torno do objeto literário. A escrita crítica, quando abandona a verdade do seu acordo incerto — e quão mais difícil e mais incerto, mais duradouro —, se rende a outras vontades. Se rende aos interesses que apenas falam mais e mais alto, que se mostram com mais insistência e com holofotes mais potentes, que prometem os favores mais robustos para

os membros do coro (e mais ainda para os regentes), e que apelam aos sentidos e aos sentidos dos mais apaixonados que existem. A literatura vai arrastada na enchente; um destroço entre outros, facilmente substituível, descartável.

Em vez disso, deve haver um outro modo de assumirmos no *trajeto* um fundamento do gesto crítico. Alguma aproximação menos escandalosa, nada descomprometida com os próprios textos e com a complexidade do mundo. Um exercício de leitura e de escrita que não se reduz a nenhum interesse em específico, a nenhuma vontade premeditada.

A não coincidência do presente consigo próprio faz com que seja impossível detê-lo ou cristalizá-lo num instante que abarca a própria descrição que fazemos dele. Essa descrição não para de se desviar em decorrência do trânsito e da continuidade do tempo.

No entanto, esse escape contínuo da vida dá lugar a uma situação onde aproximar o discurso da literatura e o discurso sobre a literatura aparece como uma operação factível. O gesto literário e o gesto crítico se tornam comunicantes quando levamos em conta que ambos, desde o estatuto ontológico até o desdobramento em fenômeno, se manifestam na forma de *testamentos* da passagem do tempo. São *testemunhos* de como o momento nunca se fixa, de como o atual deixa de sê-lo rapidamente, de como o contemporâneo é uma comporta aberta de represa, por onde as águas vão passando enquanto a moldura continua lá. A literatura e a crítica produzem corpos textuais, arranjos de palavras e imagens; mas, para tanto, seus procedimentos criadores e suas operações já se esvaíram quando qualquer texto é finalizado e publicado. Seus textos registram a figura final que uma série de resíduos assume: marcas ou cicatrizes do desencontro do tempo consigo próprio.

Uma perspectiva semelhante é sinalizada pela comparação de duas formulações de Marcos Siscar (1999; 2010). São momentos que se aproximam quanto às conclusões e quanto ao caminho argumentativo.

Para preparar o terreno da primeira formulação, primeiro algumas recordações. Uma crise de conhecimento e de expressão ocuparia o cerne do discurso literário. Isso, desde a constituição moderna duma noção de literatura. Tanto a produção em ato — o exercício da escrita — quanto a produção finalizada — as obras — participariam dessa configuração *em crise*. Siscar atribui ao discurso crítico alguma função testemunhal. Duvidando do seu próprio

lugar no mundo e colocando-o em risco para diferenciá-lo sem parar dos demais lugares sociais, a literatura obriga que a crise também seja um tema e também seja uma operação produtora para aquele discurso que opera a partir dela sem se identificar *tout court* a ela.

Diante da sua colocação em crise, o discurso crítico não pode fugir de uma resposta testemunhal para as dificuldades que seu objeto coloca. O testemunho, no entanto, não para no relato das paixões individuais que o texto desperta, porque jamais deixa de retornar também à constituição da matriz literária do texto. Essa é a matriz que ordenou tudo aquilo que, na leitura, veio convocar o desejo; e tudo aquilo que, na escrita crítica, vai exigir uma resposta para as palavras que lhe provocaram.

Se a tarefa da literatura é admitir o inadmissível (ou seja, admitir-se), a resposta ao conhecimento seria antes de tudo a resposta a uma injunção, a uma solicitação provinda de um lugar exógeno (irredutível à gramática, à consciência, à lógica do capital). Responder a essa solicitação, dar testemunho sobre ela, ao mesmo tempo que nos leva a mobilizar uma responsabilidade histórica e intelectual (a necessidade exegética de descrever a constituição e as determinações de um discurso), ajuda a configurar um modo particular de negociar com a lógica do desejo e da violência. (SISCAR, 2010, p.40)

Três níveis concorrem e coocorrem no testemunho que o objeto literário solicita. Quem escreve o texto crítico é, antes de mais nada, um leitor. E todo leitor reúne uma ótica tripla na sua leitura: o *alhures* aberto pelo texto na duração da leitura; a arquitetura do texto, que delimita e dinamiza esse outro lugar (esse *alhures*); além da negociação subjetiva, que sempre é individuada e circunstanciada, apesar da mediação do texto já ter se imposto como uma realidade incontornável. São elementos que não se separam. Também não encontram uma hierarquia de valores, senão em razão do artifício que seleciona um ou outro para funcionar como esteio argumentativo.

Diante das necessidades de cada um dos três casos, algo parecido com um “ecossistema” dos arranjos textuais se desdobra; esses arranjos, é claro, serão paralelos às estratégias temáticas eleitas. Há fenomenologias e ontologias da leitura para o evento fugidio do encontro com o texto. Para a investigação do arranjo textual, análises retóricas e estilísticas. Diários e comentários de leitura, enfim, para tudo aquilo que se atribui, com maior ou menor inocência, ao domínio subjetivo. Mas não são exatamente as visões parcelares que merecem maior atenção. A procura se dirige a uma outra aproximação: consciente desses três níveis de análise, consciente dos seus recursos e das suas limitações, é na proximidade do próprio objeto literário que buscamos maneiras de ter ao alcance um máximo de

possibilidades que já estão nele. E, agora, possibilidades convocadas para dar resposta à presença desse objeto no mundo, à nossa presença diante dele e aos modos como nos relacionamos.

Tanto o *testemunho* como o *testamento* tratam da posteridade de algo e implicam uma tomada de posição individuada em relação a esse algo. Quem testemunha é alguém que testemunha algo que passa. E quem dá seu testemunho, o faz a partir ou depois daquilo que se passou, anunciando sua passagem enquanto transcorre o ato de testemunhá-la. Quem deixa um testamento, o faz para reposicionar uma herança, um conjunto de acumulações do tempo passado, que agora se tornam disponíveis para novas relações se estabelecerem no futuro.

Testemunhar ou testamentar a crise é se envolver na crise de expressão de um presente que escapa. A crise de uma palavra cristalizada como desencontro e insuficiência. A crise da resposta que fazemos ou que tentamos fazer a alguma coisa que, por si só, já é tentativa de responder ao mundo e à vida. A continuidade dela para além das obras literárias, isto é, a continuidade da vida, transforma esses textos em regiões de um anacronismo fundamental. Em fronteiras onde tempos diversos e diferidos se comunicam: o tempo da escrita, o tempo da leitura. O tempo do que antecede e impulsiona, ou o tempo do que sucede e questiona, a ambas, escrita e leitura.

Se me for permitido um último lance de economia figurativa, diria que esse momento de vazio característico do presente é o momento da negação e da morte dentro da interpretação da contemporaneidade, momento que, portanto, ininterruptamente, faz do discurso sobre o presente uma espécie de “testamento”. Esta poderia ser a lição de coisas que retomamos da própria literatura, lição com que ela nos brinda através da espantosa doação de sua tensa presença. (SISCAR, 1999, p.59-60)

De um lado, o testemunho à solicitação literária; do outro, o testamento do presente que se esvai na duração ou no decurso da leitura. Recuperamos algo da literatura e do atrito que se estabeleceu entre nós e ela: recuperamos a capacidade que a literatura detém de se oferecer como uma resposta para o presente e para o que resta por formular desse presente. Essa resposta é reivindicada também pela palavra crítica, que acolhe no risco e na perda dois elementos constitutivos bem-vindos. Mas a resposta não deixa de manifestar uma carência fundamental. Faltam a certeza e a estabilização. Delas, de suas presenças, a resposta crítica propõe fazer de si própria uma ocasião de produção, porém, apenas temporária. Uma ocasião, quem sabe, para renovarmos nossa curiosidade.

Desse estatuto duvidoso, decorre que o discurso crítico possa reconhecer uma impossibilidade: a sua pertinência *não* extrapola as circunstâncias e as contingências da sua formulação, primeiro como matriz textual, e então, como construção coletiva junto de quem se propõe a lê-lo. Acolher a abertura e a incerteza se avizinha de assumir que a alteridade constitui o exercício crítico. E que o faz desde o início, se prestarmos atenção nas exclusões e nas negações sedimentadas debaixo dos primeiros momentos daquilo que, ao final, se converte em afirmação. Falo em seccionamentos e em operações muito comuns, cujos relances ainda passam para a superfície textual com nomes bastante conhecidos e pacificados: “opção”, “escolha”, “seleção”, “*corpus*”, “filiação teórica”, “recorte analítico”...

A depender da adesão mais ou menos consciente e mais ou menos interessada de um público leitor, o discurso crítico pode encontrar seu lugar entre as leituras correntes e aceitas (por ora) sobre a relação entre o literário e o mundo. Aqui, o acento deve recair sobre o caráter temporário. Dele, uma evidência suficiente é dada por qualquer um que julga essa ou aquela teoria, essa ou aquela leitura como datadas ou superadas, mesmo que elas sigam bastante comentadas e, mais ainda, toda vez que sua impertinência for afirmada de novo.

Num universo de palavras e de sentidos em negociação, em disputa, as leituras da literatura disponibilizam desde a partida as condições para que a sua própria contradição se formule. A interpretação transformada em exercício crítico jamais dispensa múltiplos gestos de delimitação do que é heterogêneo. Não se adéqua, portanto — e por princípio — à totalidade e à resistência ao tempo, às durações impermeáveis aos trânsitos do mundo e da vida humana. E isso, mesmo enquanto alguma dimensão comum vai se estabilizando e sendo reiterada, era após era.

Está aí um paradoxo constitutivo do pensamento; não é nada exclusivo ao exercício de pensar o literário. Jacques Rancière comenta esse paradoxo numa chave ainda mais ampla: o *enlace* que a palavra escrita estabelece entre regiões que antes vinham compartimentadas.

[N]enhum discurso ou saber se fecha sobre si mesmo senão por meio de algum complemento ou disjunção da escrita. [...] Não se trata de ver nisso alguma fatalidade da condição sublunar ou alguma falência moderna ou pós-moderna do pensamento, mas sim, ao contrário, a lembrança de que *o seu próprio rigor só resulta da sua própria paradoxalidade*. O próprio de um discurso nunca é dito senão de um modo impróprio. O gesto que o delimita liga-se sempre a uma decisão quanto à divisão da língua e à divisão dos corpos. O pensamento não pode nem renunciar à delimitação desse próprio nem esquivar-se à imposição pela qual essa delimitação, de novo, o coloca fora dele mesmo e torna a colocar seu exterior no interior dele mesmo. (RANCIÈRE, 2017, p.24, grifos meus)

A passagem não desperta nenhum estranhamento se recordarmos brevemente quem é o seu autor. Rancière já se dedicou a comentar o quanto a leitura de Marx por Louis Althusser compartilhava com o texto dramático (2017). Já demonstrou o quanto a histórica é devedora do discurso literário para encontrar seus critérios de cientificidade e, então, se divorciar dessa mesma literatura e da homonímia narrativa que o nome *história* denuncia (2014b; 2017). Se esforçou para esclarecer o quanto a afirmação do caráter pictórico (pictorialidade) das artes visuais é atrelada ao discurso escrito: esse discurso afirma a visualidade das artes visuais, proclama a inauguração dessa visualidade e a torna disponível para os olhares e para as palavras do futuro (2012). A presença da arte “está sempre em dois lugares a um só tempo”, no tempo que a antecede e no tempo que irá sucedê-la, conclui Rancière (2012, p.100), relendo Hegel à luz das cenas escritas que abrem novos modos de relação entre as palavras e as imagens.

Esse breve avanço sobre alguns trabalhos de Rancière tem razão de ser. Reafirma a impossibilidade do jogo do escrito cessar: e, com isso, cessar de se dobrar sobre si, cessar de se dobrar sobre a distribuição do que aprendemos a perceber e a dizer a respeito do mundo.

Que a resistência à fixação e ao isolamento hermético reencontre a escrita crítica que parte da literatura. Os motivos são modestos, mas nem por isso menos dignos de atenção. Afinal, essa escrita vem responder a um texto que já foi formulado como uma invasão de muitos lugares. Essa escrita habita o trânsito sempre polêmico e sempre promíscuo entre as palavras e as divisões do mundo. E se alimenta de uma crise constitutiva, provocada por um objeto capaz de solicitar melhor o comentário e o argumento do que a demonstração ou a exposição de dados objetivos (o que não significa que não possa encontrá-las também).

Isso basta para lançar alguma dúvida sobre as tentativas que se dedicam à negação taxativa e ao entrave de uma relação possível entre a escrita da literatura e a escrita dos discursos que, a princípio, adotam o literário como objeto. Basta, além disso, para oferecer uma via pacífica para essa aproximação. Ou ainda, acompanhando Marcos Siscar num acerto vocabular muito notável: basta para a descoberta de uma *afinidade*. Porque se trata, na verdade, como propósito e como operação, de reconciliar domínios que são já comunicantes.

Da afinidade com a literatura, o discurso crítico talvez pudesse aprender o trato mais atento com a diferença, com a diferença inclusive de seu próprio tempo, arriscando articular-se em sua força diferencial, discordante, não conclusiva, assumindo seu presente como sentido a ser edificado em necessária abertura à alteridade. (SISCAR, 2010, p.196)

Uma redação anterior dessa mesma passagem sinalizava o quanto a abertura à alteridade comportaria também uma disposição “generosa”. Não é nada gratuito citar essa outra versão; nela, a abundância (*generosidade*) oferecida ao trabalho da leitura decorre justamente de o texto não ser acabado: “articular-se em sua força diferencial, discordante, não conclusiva — *e, no entanto, generosa* — assumindo seu presente como sentido a ser edificado na sua necessária abertura à alteridade” (SISCAR, 1999, p.59, grifos meus).

O registro dos textos que escrevemos se altera, portanto, em alguma medida. Recolocado entre os polos da poesia e da prosa, recolhe de cada ponta do contínuo literário os recursos bem-vindos. Encaramos, dessa forma, olho no olho, a dificuldade de que a verdade crítica passe a residir justamente na porosidade da leitura.

Resguardar a abertura dos textos, ainda assim, não corresponde a nenhuma missão cuja falta de balizas seja uma premissa para o desânimo em começar. Tais balizas existem e são muito conhecidas pelas vidas leitoras. *A atenção sempre disponível* para as novas estranhezas e para os novos excessos que o contato com os textos literários pode fazer emergir onde jamais se notara antes, quer nos textos, quer no mundo. *A delicadeza na aproximação*, que preserva e demanda a possibilidade do assombro e do prazer. E que jamais refreia nem um nem outro com a imposição de um sentido unificado e anterior à leitura, recolhido naqueles outros textos que tinham preparado a cenografia do que lemos, textos críticos, teóricos, históricos, jornalísticos; orelhas, prefácios, posfácios... *A disposição para auscultar a própria leitura*, compreendendo que é a partir da recorrência da leitura que encontramos ou que construímos regiões de interesse nos textos. E que, por sua vez, é a partir dessas regiões que procuramos aproximar autorias e obras diversas; que criamos séries temáticas, estilísticas e sensíveis para organizar nossa biblioteca pessoal; e que despertamos, também, afeições ou repulsões capazes de aproximar ou de afastar novos textos.

Alguém que assume para o gesto crítico o caráter de algo que não se esgota vai deixar atrás de si escritos que são muito mais abandonados — por contingências e por obrigações variadas — do que textos dados por concluídos.

“É o produto de uma experiência que se aprofunda e de uma transmissão em texto dos mundos que atravesso”, argumenta Llansol (2011a, p.54). Nessa entrevista, a autora pedia que

uma recensão da sua obra se afastasse do ideário da ficção como uma criação puramente imaginativa, desarvorada da vida. Mas que se afastasse, igualmente, do espelhamento e da inversão textual daquele ideário: as autobiografias que descrevem a vida como uma sucessão de eventos e fenômenos transparentes, transponíveis sem mediação alguma até as obras.

Se enxergarmos na leitura literária uma forma de travessia pelo interior de mundos, no caso, mundos ficcionais que irrompem no espaço e no tempo do mundo cotidiano, a escrita crítica poderá ser incluída num conjunto dos rastros da “observação íntima do meu *percurso enquanto corpo*” (LLANSOL, 2011a, p.54, grifos meus). É esse o foco que Llansol propunha para escapar à chave interpretativa limitante que descrevi logo acima.

Mas, como não tratamos especificamente da obra de Llansol ou das preferências que são cobradas dos seus comentadores, é preciso trabalhar a fórmula até o que nos interessa mais de perto. Uma tentativa: *a escrita crítica primeiro observa intimamente; então narra, descreve, devassa o que resta do percurso de alguém que vive e, vida afora, lê.*

Outra tentativa: *escrever a vida leitora*. Por se aproximar do seu objeto até a promiscuidade, é coisa que se aparenta do *texto-leitura*, como Roland Barthes (1992, 2004) propôs e praticou. Em resumo, seria uma expedição pela impossibilidade que é registrar, em matéria de produção de sentido, tudo que ocorre enquanto se lê. A esse roteiro de expedição, adiciono um traço reiterativo: se trata de recordar a *vida leitora*, mesmo quando escrevemos a leitura de apenas um texto em específico.

Quando recordamos Roland Barthes e o texto-leitura, uma nova orientação de ordem geral ganha importância. Leyla Perrone-Moisés (2005 [1978]) chamava de *crítica-escritura* essa configuração da atividade crítica; e estendia seu alcance a mais dois praticantes de destaque. São Maurice Blanchot e Michel Butor; para a autora, assim como Barthes, eles são críticos-escritores.

Num outro livro, onde a autora chama Roland Barthes, além de escritor, reiteradas vezes de mestre, é dada uma excelente chave para compreendermos a prática da crítica-escritura. Os escritos de Roland Barthes pertenceriam “a um gênero indefinido, misto de ensaio e de romanesco”; comporiam um conjunto de textos “que se dão a ler ao mesmo tempo como transitivos e intransitivos, como explicativos e poéticos” (PERRONE-MOISÉS, 2012; p.198). E que parecem solicitar de nós, estranhamente, que as suas características (e os seus riscos) passem também para o exercício particular que fazemos da escrita: um mestre, afinal, não ensina apenas alguma coisa, mas também o *como fazer* para chegarmos às coisas.

Outra relação de parentesco: o *saber narrativo*, investigado e praticado por Eneida Maria de Souza (2004; 2007a; 2007b). (A ideia se estenderia para outros tipos de investigação; mas aqui, falo somente dos textos que se escrevem junto ou a partir da literatura.) A escrita crítica, agora, se concentra na constituição permanente do seu objeto. E pode elaborar os resquícios daquela ilimitação momentânea de si, aquela, que o corpo a corpo com o texto literário faculta. A duração da leitura começa a apontar no rumo de uma figura partilhável, isto é, no rumo de um novo texto, de um novo público.

Uma abstração de impressões fica depois do conjunto de marcas cujas causas se perdem lá mesmo, na leitura, no instante em que deixamos de ler para que nossa atividade se converta noutra coisa. O acúmulo torna essas impressões um bocado mais significativas: são efeitos que não podemos mais contornar. Mas isso apenas antecede o que o caráter irreversível do tempo vem afirmar: não é permitido a nós reavermos os instantâneos de quando aqueles efeitos ainda estavam se acumulando. O esquecimento do presente na experiência da leitura — traduzido como um *esquecimento inesquecível* — é o que retorna na forma de novos presentes, agora trazidos à tona pela experiência da escrita.

Recupero o segmento “esquecimento inesquecível” numa citação que Eneida Maria de Souza (2004, p.59) faz d’*O laboratório do escritor* de Ricardo Piglia (1994, p.62). A passagem é praticamente análoga a uma das entradas de “Notas sobre literatura en un Diario”, nas *Formas breves*. Nessas notas, entretanto, em vez do esquecimento inesquecível, lemos “acontecimiento inolvidable” (PIGLIA, 2013, p.86). Traduzindo: “acontecimiento inesquecível”, solução que a tradução brasileira das *Formas breves* também adota (PIGLIA, 2004, p.74). Quer se trate de versões distintas do texto, quer se trate de inadequação editorial, de “desvio” tradutório, ou de intervenção recriadora, não fui capaz de averiguar. Não pude acessar *O laboratório do escritor* para conferir a fonte dos textos reunidos ali.

De toda forma, essas diferenças não afastam o paralelo que Ricardo Piglia propõe entre o gesto crítico e o romance policial: a crítica seria uma forma de perseguição de traços e vestígios, levada a cabo por um crítico-detetive. Essa articulação, muito bem comentada por Eneida, paira no fundo da visão que constitui do gesto crítico. Está presente há muito tempo neste texto. Pelo menos, cabe lembrar, desde quando mencionei Umberto Eco e a sua ideia de que a redação de uma obra científica — aqui, uma obra crítica — se assemelha à escrita de um *thriller* policial. O crítico-detetive vem encontrar o crítico-escritor nomeado logo acima.

Levar o esquecimento da leitura adiante é como legar à posteridade alguma herança. Algo como um tesouro de sentidos por fazer, transferidos para outros leitores. Vidas leitoras que sabemos, ou que imaginamos saber, bastante interessadas, também elas, em deixar os sinais da sua passagem pelo mundo, rabiscando e anotando nas margens dos caminhos alheios.

“É aí que reside a importância do seu trabalho: estar em sintonia com o desejo de ir mais além”, propõe Silvina (2019, p.32). A atividade crítica, intuímos enfim, se faz num exercício que procura sua motivação e sua escrita, antes de mais nada, na descoberta da sua destinação.

Escolher que o texto da crítica seja um convite ao pensamento ou ao prazer na leitura, em vez de uma autoridade do significado ou de uma pedagogia. É uma operação que tanto aproxima o texto crítico dessa perspectiva destinatária quanto possibilita que ele reduza a distância em relação à linguagem do seu objeto. O comentário crítico “então se torna, a meus olhos, um texto, uma ficção, um invólucro fissurado”¹⁴³ (BARTHES, 1973, p.31, tradução minha). Talvez, daí, o objeto de análise apareça designado melhor como um *objeto de jogo*. E num tabuleiro que não se esgota nem junto ao texto literário, nem junto ao texto crítico. Prefere, é claro, o intervalo que medeia entre ambos, porque se alimenta desse intervalo para criar o espaço de um quase contato entre dois leitores. Um deles, em conjunto com os textos, lê e escreve a vida. O outro, usufruindo dos escritos alheios, não deixa que os fios do desafio e do desejo de mundo sejam cortados.

Sob o “signo do precário e do inacabado” (SOUZA, 2004, p.56) aparece a postura preferida para essa tarefa. Tomar a literatura por bússola e aderir ao pensamento experimental — aquele que se experimenta e que se testa enquanto se escreve — são alinhamentos que levam a jogar com “os intervalos e os lapsos do saber”, que induzem a “apagar” e “rasurar textos que se superpõem” (p.56)... Outra maneira de descrever a profusão de movimentos irrecuperáveis que ora se imprimem ora se esfumam no curso da leitura e da escrita. Outra maneira de o exercício crítico continuar a fazer tudo que já faz. Mas agora, concedendo que venham respirar na superfície as operações até então subterrâneas.

143 “le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée.”

O pensamento experimental reposiciona uma última vez a questão do *ensaio* e da *escrita ensaística*. No lugar de nomearem formas que emolduram aquilo que é preferível manter informe, são nomes que reclamam, no seu melhor sentido, as maneiras de um *pensamento que se ensaia*. E de um pensamento que vai atuar, também, sobre o diálogo interior estabelecido entre os vários momentos de um leitor, entre os vários leitores que um mesmo leitor é durante a sua vida. Leitores passados, que rasurou ou não; leitores momentâneos, parecendo chegar sempre prontos, ou nunca chegar; ou leitores por vir, dos quais não existe ainda nenhum registro além da sua promessa e da sua expectativa. Um diálogo capaz de desejar que seja infinita a produção dos sentidos na esfera dos textos e na deriva da linguagem. Capaz de arriscar inumeráveis tentativas falhas para que sua ilusão outra vez fique por realizar.

“O pensamento da escrita enquanto leitura, e vice-versa”, diria Silvina (2016, p.18). O pensamento da escrita se tornando leitura. E o pensamento da leitura, que já é uma forma de escrita, mesmo que perdida na zona de linguagem, interior e nebulosa, que imaginamos enquanto lemos: *o pensamento da leitura sendo escrito*.

Lá, no ponto de condensação das nuvens, tudo aquilo que se opera e que se manipula, e também tudo aquilo que opera e que manipula o leitor, não será mais do que a generosidade de doar para as letras mudas de um livro, antes fechado e inerte, uma existência renovada e garantida entre as horas futuras. Como quem recebe uma herança imprevisível e, com ela, o risco de reconhecer a si próprio, que nunca deixará de ser um novo dia para se perder.

Uberlândia, 22 de abril de 2021.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Hazard. “Scholarship and the Idea of Criticism: Recent Writing on Yeats”. *The Georgia Review*, Athens (EUA), v.26, n.3, 1972, p.249-278. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41396866>>. Acesso: 15 jan. 2021.
- ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*: antologia poética. São Paulo: Todavia, 2018.
- BARRENTO, João. “o tempo na ponta do lápis”. In: JOAQUIM, Augusto; LLANSOL, Maria Gabriela. *Desenhos a lápis com fala – Amar um cão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. p.89-93.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (Clássicos de ouro)
- BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 15.ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman I et II*: Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973. (Collection “Tel Quel”)
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Elos; 2)
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a. (Obras Escolhidas; vol. 1)
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b. (Obras Escolhidas; vol. 2)
- BLOOM, Harold (1970). *Yeats*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas – 1923-1972*. 14.ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984. (Obras completas; I)

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas – 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. (Obras completas; II)

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRANDING. Direção de Joris Ivens e Mannus Franken. S.l: Cappi-Holland, 1929. Curta-metragem (11 min).

BRIDGMAN, Percy. *Reflections of a Physicist*. Nova Iorque: Philosophical Library, 1949.

BUENO, Danilo. “Arraigados no agora – alguns caminhos da poesia brasileira no século XXI”. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, Porto, n.6, p.199-219, out. 2015. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/103>>. Acesso: 13 jan. 2021.

BYRON; KEATS. *Byron e Keats: entreversos*. Traduções de Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CABRAL, Rui Pires. *Manual do condutor de máquinas sombrias*. Lisboa: Averno, 2018. (Averno; 114)

CABRAL, Rui Pires. “Poesia-Colagem”. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, Porto, n.7, p.339-341, jun. 2016. Disponível em: <<https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/128/124>>. Acesso: 6 jan. 2021. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely7a17>

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

CAMPOS, Augusto de. “Das Odes de Keats à Bizâncio de Yeats”. In: BYRON; KEATS. *Byron e Keats: entreversos*. Traduções de Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p.133-139.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Signos; I)

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 5.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

CHARARA, Hayan. “The Prize”. In: *Poetry*, Chicago, s.p., jul./ago. 2017. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/142843/the-prize>>. Acesso: 9 abr. 2020.

- CHKLÓVSKI, Victor. “A construção da novela e do romance”. In: JAKOBSON, Roman *et al.*. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Organização, apresentação e tradução para o francês de Tzvetan Todorov. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p.193-223.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Charles Town: Jefferson Publication, 2016.
- CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Alfaguara, 2016.
- COSTA LIMA, Luiz. “O Leitor Demanda (d)a Literatura”. In: JAUSS, Hans Robert *et al.*. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.9-39. (Coleção Literatura e teoria literária; vol.36)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DINIZ, Davis. “Pizarnik traduzida”. In: PIZARNIK, Alejandra. *Os trabalhos e as noites*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018. p.117-126.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Colaborações de Richard Rorty; Jonathan Culler; Christine Brooke-Rose; Stephan Collini. Tradução da editora. Revisão da tradução e texto final de Monica Stahel. 4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. (Biblioteca do pensamento moderno)
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Estudos; 89)
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979. (Advances in Semiotics)
- EMADI, Mohsen. “El poema / Poesia é o único rebelde”. Versão de Cinara de Araújo. *ColeTivo OurIsso*. Belo Horizonte, abr. 2019. Disponível em: <https://issuu.com/coletivoourisso/docs/el_poema_preto>. Acesso: 03 mar. 2021.
- ESTRIN, Barbara L.. “Alternating Personae in Yeats’ ‘Lapis Lazuli’ and ‘Crazy Jane on the Mountain’”. *Criticism*, Detroit, v.16, n.1, p.13-22, 1974. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23099611>>. Acesso: 20 abr. 2021.
- FERNANDES, Pádua. “Da inexistência de Alberto Pimenta”. In: PIMENTA, Alberto. *A encomenda do silêncio*. Organização e posfácio de Pádua Fernandes. São Paulo: Odradek Editorial, 2004. p.159-170.

- FERNANDES, Pádua. “Resistência clandestina”. In: PIMENTA, Alberto. *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta / Indulgência Plenária*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015. p.9-17.
- FERREIRA, Vergílio. “Ansiedade/angústia e a cultura moderna”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.63, p.5-10, set. 1981. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=63&p=5&o=r>>. Acesso: 13 set. 2020.
- FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 16.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1983a.
- FERREIRA, Vergílio. “Da fenomenologia a Sartre”. In: SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução, notas e prefácio de Vergílio Ferreira. 3.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1970. p.9-204.
- FERREIRA, Vergílio. *Estrela polar*. 2.ed. Lisboa: Portugalia, 1967.
- FERREIRA, Vergílio. “Posfácio”. In: *Aparição*. 16.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1983b. p.253-263.
- FISH, Stanley. *Is there a text in this class?*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- FLORES, Guilherme Gontijo. “A revolta do poema”. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n.90, p.1-20, jul.2019. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno90/>>. Acesso: 18 dez. 2019.
- FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e devaneio”. In: “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Christiano Monteiro Oiticica. Direção de tradução de Jayme Salomão. Comentários e notas de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.131-143. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira; IX)
- FRIAS, Joana Matos. “Apesar das ruínas, testar a memória”. In: GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018. p.89-94.
- FRIAS, Joana Matos. “Faceless books: Algumas notas”. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, Minho, n.1 (Especial), p. 67-80, 2019. Disponível em: <<https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/article/view/2256>>. Acesso em: 6 jan. 2021. <https://doi.org/10.21814/2i.2256>
- FRIAS, Joana Matos. “Para uma poética dos espaços em branco: os poemas-colagem de Rui Pires Cabral”. *elyra: Revista da Rede Internacional Lyra*, Porto, n.7, p.305-329, jun. 2016. Disponível em: <<https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/126/122>>. Acesso: 6 jan. 2021. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely7a15>
- FRÓES, Leonardo. *Chinês com Sono; seguido de Clones do Inglês*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

- FRÓES, Leonardo. *Trilha*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.
- GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARCIA, Marília. *Encontro às cegas*. Rio de Janeiro: Moby Dick, 2001.
- GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- GARCIA, Marília. “O mundo é redondo”. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, Porto, n.7, p.369-375, jun. 2016 (2016b). Disponível em: <<https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/134>>. Acesso: 25 jan. 2021. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely7a23>
- GARCIA, Marília. “O poema ensina a cair”. In: PIZARNIK, Alejandra. *Árvore de Diana*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018a. p.5-11.
- GARCIA, Marília. *Paris não tem centro*. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016c.
- GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018b.
- GARCIA, Marília. “Tem país na paisagem? (versão completa ao vivo)”. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, Porto, n.10, p.27, jan. 2018 (2018c). Disponível em: <<https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/199/245>>. Acesso: 11 jan. 2021. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely10p3>
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016d.
- GINZBURG, Carlo. “Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário”. In: *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.15-41.
- HAACK, Susan. *Defending Science — Within Reason: Between Scientism and Cynism*. Amherst: Prometheus Books, 2003.
- HAACK, Susan. *Putting Philosophy to Work: Inquiry and Its Place in Culture — Essays on Science, Religion, Law, Literature, and Life*. Amherst; Nova Iorque: Prometheus Books, 2013.
- HAACK, Susan. “Six Signs of Scientism”. *Logos & Episteme*, Bucareste, v.3, n.1, p.75-95, 2012. Disponível em: <https://www.pdcnet.org/logos-episteme/content/logos-episteme_2012_0003_0001_0075_0095>. Acesso: 20 abr. 2021. <https://doi.org/10.5840/logos-episteme20123151>
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HANSEN, Júlia de Carvalho. “Ver o que o canto ensina a ver”. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n.57, p.1-7, fev. 2017. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno57/>>. Acesso: 24 mai. 2019.

HASS, Robert. *Time and Materials: Poems 1997-2005*. Nova Iorque: Ecco Press, 2008.

HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. (Humanitas) <https://doi.org/10.7476/9788542302912>

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Uma carta – A Carta de Lord Chandos*. Tradução e posfácio de João Barrento. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. (Cartas para todos e para ninguém; I)

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. Revisão de tradução de Newton Cunha. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Coleção Estudos; 4)

ISER, Wolfgang. “A Interação do Texto com o Leitor”. In: JAUSS, Hans Robert *et al.*. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.83-132. (Coleção Literatura e teoria literária; vol.36)

JAKOBSON, Roman *et al.*. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Organização, apresentação e tradução para o francês de Tzvetan Todorov. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

JAUSS, Hans Robert. “A Estética da Recepção: Colocações Gerais”. In: JAUSS, Hans Robert *et al.*. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.43-61. (Coleção Literatura e teoria literária; vol.36)

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994. (Série Temas; vol. 36)

JEFFARES, A. Norman. “Notes on Yeats’s ‘Lapis Lazuli’”. *Modern Language Notes*, Baltimore, v.65, n.7, p.488-491, nov. 1950. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2909677>>. Acesso: 17 abr. 2021. <https://doi.org/10.2307/2909677>

JOAQUIM, Augusto. “geometria de frases imagens cola”. In: JOAQUIM, Augusto; LLANSOL, Maria Gabriela. *Desenhos a lápis com fala – Amar um cão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. p.73-87.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre a experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Educação: Experiência e Sentido)

LAWRENCE, D. H.. *Caos em poesia*. Tradução de Wladimir Garcia. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. “A literatura, muitas vezes”. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n.92, p.1-4, set. 2019. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno92/>>. Acesso: 19 dez. 2019.

LLANSOL, Maria Gabriela. “Amar um cão”. In: JOAQUIM, Augusto; LLANSOL, Maria Gabriela. *Desenhos a lápis com fala – Amar um cão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. p.7-29.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.

LOPES, Ellen Cristina Nascimento. *Poesia-tradução à beira do silêncio: tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik*. 2018. 671p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. “A ironia das teorias. Entrevista com Silvina Rodrigues Lopes (conduzida por Emília Pinto de Almeida)”. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n.48, p.1-19, ago. 2016. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-48-a-ironia-das-teorias/>>. Acesso: 19 dez. 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. “Escolher pensar”. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte; Lisboa, n.3, p.1-13, fev. 2012 (2012a). Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno3/>>. Acesso: 19 dez. 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012b.

LOURENÇO, Eduardo. “Vergílio Ferreira e a geração da utopia”. In: GODINHO, Helder (Org.). *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. p.295-306. (Temas Portugueses)

MAIAKÓVSKI. *Poemas*. Organização, traduções e artigos de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARQUES, Ana Martins. “A cerimônia: *Os trabalhos e as noites*, de Alejandra Pizarnik”. In: PIZARNIK, Alejandra. *Os trabalhos e as noites*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018. p.5-15.

MCCORMACK, Jerusha. “The Poem on the Mountain: A Chinese Reading of Yeats’s ‘Lapis Lazuli’”. In: HARPER, Margaret Mills; GOULD, Warwick (Eds.). *Yeats’s Mask: Yeats Annual No. 19*. Cambridge: Open Book Publishers, 2013. p.261-288.
<https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjtxj.19>

MITCHELL, William J. Thomas. "Introduction. Image X Text". In: AMIHAY, Ofra; WALSH, Lauren (Eds.). *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p.1-12.

MOLDER, Maria Filomena. *Cerimónias*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

MOTTA, Leda Tenório da. "Apresentação". In: PONGE, Francis. *Métodos*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1997. p.9-17. (Coleção Lazuli)

NANCY, Jean-Luc. *A resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *L'autre portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2014.

NODARI, Alexandre. "A literatura como antropologia especulativa". *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v.1, n.38, p.75-85, 2015 (2015a). Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/836>>. Acesso: 01 abr. 2021. <https://doi.org/10.18309/anp.v1i38.836>

NODARI, Alexandre. "Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária". *Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.57, p.1-17, 2019. Disponível em: <<http://scielo.br/pdf/elbc/n57/2316-4018-elbc-57-e5715.pdf>>. Acesso: 18 dez. 2019. <https://doi.org/10.1590/2316-4018573>

NODARI, Alexandre. "A vida oblíqua: o hetairismo ontológico segundo G.H.". *O Eixo e a roda*, Belo Horizonte, v.24, n.1, p.139-154, 2015 (2015b). Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/7914>. Acesso: 01 abr. 2021.

NODARI, Alexandre. "Eu, pronome oblíquo". *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n.19, p.18-31, 2015 (2015c). Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=25580@1>>. Acesso: 01 abr. 2021. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.25580>

NODARI, Alexandre. "Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária". *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyraempoetics*, Porto, n.10, p.55-77, jan. 2018. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/204>>. Acesso: 01 abr. 2021. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely10a1>

NUERNBERGER, Renan. "Poesia em desenvolvimento". In: RUFINONI, Simone Rossinetti; REDONDO, Tercio. *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios*. São Paulo: Nankin, 2013. p.109-134.

OLSON, Charles. *Collected Prose*. Editado por Donald Allen e Benjamin Friedlander. Berkeley: University of California Press, 1997.

OLSON, Charles. “Projective Verse”. *The Poetry Foundation*. S.l., s.d.. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse>>. Acesso: 22 fev. 2021.

OLSON, Charles. “Verso projetivo. Os martins-pescadores”. Traduções de Eric Mitchell Sabinson e Renato Marques de Oliveira. *Remate de Males*, Campinas, v.27, n.2, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636011>>. Acesso: 22 fev. 2021.

PACHECO, Alberto José Vieira. “Hino para a Aclamação de D. João VI: edição e contextualização (com partitura inédita)”. *Opus: Revista da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, s.l., v.18, n.1, p.41-72, jun. 2012. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/175>>. Acesso: 19 abr. 2021.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Orgs.). *Sobre poesia: outras vozes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *qvasi: segundo caderno*. São Paulo: Editora 34, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de casa”. In: BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 15.ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p.47-95.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “O desprazer do texto”. *Peixe elétrico*, blog. S.l., 2017. Disponível em: <<https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2017/04/06/O-desprazer-do-texto>>. Acesso: 20 jan. 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção leitura e crítica)

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. 2.ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2017. (Contemporânea)

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. 2.ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 9.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- PIMENTA, Alberto. *A encomenda do silêncio*. Organização e posfácio de Pádua Fernandes. São Paulo: Odradek Editorial, 2004.
- PIMENTA, Alberto. *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta / Indulgência Plenária*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015.
- PIZARNIK, Alejandra. *Árbol de Diana*. Edição e tradução de Nina Rizzi. S.l.: Edições Ellenismos, 2017. Disponível em: <<http://ninaarizzi.blogspot.com/2017/09/arvore-de-diana.html>>. Acesso: 29 mar. 2021.
- PIZARNIK, Alejandra. *Árvore de Diana*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018a.
- PIZARNIK, Alejandra. *Os trabalhos e as noites*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018b.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1997. (Coleção Lazuli)
- PONGE, Francis. “Retórica”. In: *De parte de las cosas – Proemios = Le parti pris des choses: Proêmes*. Tradução para o espanhol e prólogo de Silvio Mattoni. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata, 2017. p.172-173 (extraterritorial)
- PONGE, Francis. “Textos”. Traduções de Júlio Castañon Guimarães e Leda Tenório da Motta. *Revista USP*, São Paulo, n.1, p.68-77, 1989. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25443>>. Acesso: 04 mar. 2021.
- PROENÇA, Ruy. *Pequenos séculos*. Ilustrações de Bertrand Costilhes. São Paulo: Editora Klaxon, 1985.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2.ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (ArteFíssil)
- RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014a.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014b.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução, notas e prefácio de Vergílio Ferreira. 3.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

SILVA, Wagner Souza e. *Foto 0 / Foto 1*. São Paulo: EDUSP, 2016.

SISCAR, Marcos. “Figuras do presente: a relação entre o discurso crítico e sua contemporaneidade.” *Instrumento Crítico*, Vilhena, n.2, p.49-59, nov. 1999.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. “Saberes narrativos”. *Scripta*, Belo Horizonte, v.8, n.14, p.56-66, mar. 2004. Disponível em:
<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12542>>. Acesso: 26 dez. 2019.

SOUZA, Eneida Maria de. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a. p.105-113. (Humanitas)

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007b.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). *Cultura brasileira hoje: diálogos*. Vol.3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. Disponível em:
<<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/xmlui/handle/20.500.11997/11954>>. Acesso: 12 jan. 2021.

UNE HISTOIRE D’EAU. Direção de Jean-Luc Godard e François Truffaut. Curta-metragem (12min). Paris: Les Films de la Pléiade, 1961.

UNE HISTOIRE DE VENT. Direção de Joris Ivens e Marceline Loidan. 1 DVD (80min). Paris: Capi Films; La Sept, 1988.

VITALE, Ida. *El ABC de Byobu*. Montevideo: Estuario editora, 2018.

YEATS, William Butler. *Collected Poems*. Introdução de Robert Mighall. Londres: Pan Macmillan, 2010. (Macmillan Collector’s Library)

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.