

gratvita



# Gratuita

volume 1  
Chão da Feira  
2012

## Gratuita

A literatura, inserida no círculo das trocas (sistema que mede o valor de cada coisa por um princípio de equivalência, e no qual o gasto deve ser compensado pela restituição), é simultaneamente uma das linhas de fuga que o interrompe. As palavras não são instrumentos, não têm proprietário, não prestam contas. Essa insubordinação é a sua mais generosa afirmação: o exercício da palavra é o desejo da partilha desmedida, e dá-se com solicitação de resposta, mas sem valor de troca. Isso significa que os seus efeitos são incalculáveis. *Gratuita* decide relançar esse desejo: a literatura como dádiva improvável que se inscreve na incessante reinvenção do comum.

## Carta ao leitor

No último parágrafo de *Bartleby, O Escrivão*, o narrador menciona um boato que lhe havia chegado aos ouvidos a respeito da vida que levava aquele personagem antes de chegar ao escritório de Nova York. Teria sido ele um funcionário subalterno na “Repartição de Cartas Mortas” (*Dead Letters Office*), local para onde eram encaminhadas as cartas extraviadas. Essas cartas estavam condenadas a desaparecer pelas mãos de um destinatário imprevisto: é Bartleby quem, na sua solidão, teria a tarefa de prepará-las para as chamas, de fazer arder aquela multidão de páginas dobradas, colocando um fim à sua errância. A tarefa não poderia deixar de ser um aprendizado intolerável: enquanto as manuseava, ele lia a possibilidade de encontros que teriam acontecido, mas que não se deram – quase na última linha, lemos: “Mensageiros de vida, estas cartas correm para a morte!”.

Se o desaparecimento é um dos futuros possíveis das cartas, isso acontece porque há sempre nelas um jogo entre assinatura, endereçamento e desvio.

Aquele que escreve cartas assina e ausenta-se, num desaparecimento ativo que é também o desejo da partilha de um segredo, daquilo que lhe é mais próprio – o que há é um papel selado que, pelo enigma, lança-se às leituras e convida à resposta. Isso não significa necessariamente uma ode à intimidade, nem a obrigação da confissão, mas a afirmação da escrita como o inapropriável. Nas cartas, poderíamos imaginar que a caligrafia e a data são como os pontos incandescentes do irrepitível, marcas que restam e fazem com que a distância não seja apagada, mesmo quando as temos nas mãos (aquelas que escrevemos ou que nos são enviadas).

As cartas são textos feitos para partir, e a decisão de endereçar-se é também o desejo de escapar aos limites do eu, na afirmação de diferir em relação ao outro – aquele a quem nos dirigimos pode não estar onde esperamos encontrá-lo, e não se sabe o que a sua leitura fará com as linhas que esboçamos. Entre o remetente e o destinatário há a desmedida das distâncias, e não é raro que as cartas, desfazendo as restrições do seu destino, passem a vagar ao acaso pelo tempo e pela geografia. Nessa deriva, as cartas podem ser encontradas por alguém, restar no fundo das gavetas, perder-se antes que qualquer um as tenha lido, desaparecer ou persistir em tantos outros destinos imprevisíveis – o seu caminho passa sempre pela interrupção, pelo intervalo.

Nesse jogo de relações, o decisivo é a dupla indeterminação – apagamento da origem, incerteza do destino – que a escrita de cartas coloca em evidência e que a literatura, herdando essa duplicidade como condição, levará a outros limites. É talvez o que diz um fragmento de Ossip Mandelstam, do qual partimos e para o qual muitas vezes retornamos nas conversas para a composição deste primeiro número da *Gratuita*:

Num momento crítico o marinheiro lança às águas do mar a garrafa selada com o seu nome e a narração do seu destino. Muitos anos depois, vagueando nas dunas, acho-a na areia, leio o papel. [...] O oceano acudiu com a sua força enorme e fez cumprir o destino da garrafa. [...] A carta é

como as poesias, que não são endereçadas a ninguém em especial. Mas ambas têm destinatário: a carta – quem achar por acaso a garrafa na areia, a poesia – um leitor qualquer da futura geração.

Nesse fragmento, as cartas exibem como sua possibilidade simultaneamente o gesto do endereçamento e o desfazer da linearidade da destinação (e talvez seja esse o sentido informe de destino: a abertura ao imprevisível por vir). Entretanto, se em *Bartleby* a atenção é levada àquelas condenadas a desaparecer (e poderíamos imaginar, pela imagem de Mandelstam, que muitas garrafas também se perdem nessa trajetória incerta), há também um jogo imprevisível entre o acaso e a sobrevivência que pode fazer do desvio uma potência. Quem recebe a carta – seja o destinatário nomeado ou um outro – encontra-se repentinamente diante de uma palavra vinda de alguém, alhures, e é como se a carta, tratando-o por “tu”, se endereçasse à singularidade de quem a lê. Entre o marinheiro e o homem da duna, entre quem escreve e quem lê, resta assim um espaço de encontro na distância, a possibilidade de partilha de vozes. Aquele que recebe a carta não pode senão dela partir, e a sua resposta – imaginando que a deseje escrever – é o relançar de todo esse processo.

Decidimos montar nesta edição da *Gratuita* um pequeno arquivo reunido a partir da carta, tomada como desafio e como questão – *Cartas para todos e para ninguém*. A aposta é que cada uma delas, começando muitas vezes por nomear aquele a quem se dirige, é também – pelo desvio dos arquivos, das memórias, do tempo, da escrita – destinada a qualquer um, aos seus leitores. É talvez assim que imaginamos a possibilidade da publicação: escrever é endereçar-se, e publicar é tornar esse endereçamento *para todos e para ninguém*.

Esse arquivo é composto por três séries que se cruzam e se relacionam:

I

Cartas inéditas de autores de língua portuguesa e cartas de autores de outras línguas que, tendo sido já publicadas, foram traduzidas para esta edição. As cartas ou correspondências foram escolhidas por quem as apresenta e, vindas de línguas e paisagens distantes entre si, concentram-se no século XX e começo do XXI, limitando-se à história recente dessa prática tão antiga. O que aqui interessa não é o desejo de vasculhar intimidades alheias, mas a carta como uma margem na qual quem escreve pensa de forma não sistemática sobre o seu fazer – é o devir filósofo do poeta ou o devir poeta do filósofo. A essas cartas juntam-se duas outras – assinadas por Dimitris Christoulas e por Pyelito Kue e Mbarakay –, que são um apelo desesperado e potente pelo direito a outras formas de vida e que, tornadas públicas ao longo do ano de 2012, destinam-se a todos e cada um, apesar de continuarem inaudíveis para os destinatários que nomeiam.

II

Dois ensaios: o primeiro extrapola a forma da carta e leva a outros limites a questão do endereçamento, aproximando-a do gesto criador; o segundo, partindo do fragmento de uma carta, desdobra as questões nele lançadas em um episódio de leitura.

III

Textos inéditos destinados à *Gratuita*, escritos por poetisas e prosadores como resposta a um convite enviado por Júlia de Carvalho Hansen, do qual cito aqui uma passagem:

o lance de dados, o assunto que forma um campo de órbitas entre todos os textos deste primeiro volume, é: **cartas para todos e para ninguém**. naufragos das confissões, resgates do ódio-amor, bilhete de geladeira com o que não esquecer, narrar até o esquecimento, as cartas abrem um *canyon* no espaço-tempo: documentais e íntimas, voam como um pássaro para o futuro, estalam memórias no fundo de uma gaveta, debruçam as costas de quem escreve agora.

Além de *Cartas para todos e para ninguém*, *Gratuita* é também composta por um *Caderno de leituras*, uma reunião de doze pequenos ensaios publicados mensalmente ao longo de 2012 no site da editora. Neles, não há unidade temática ou formal – o que os reúne é talvez o desejo de estar atento ao que inquieta, ao incerto, ao dissonante e arriscar a escrita como espaço de experimentação e de pensamento.

Resta dizer ainda que as cartas, os poemas, os ensaios, os comentários e os pequenos fragmentos em prosa estão dispostos por relações indeterminadas de vizinhança ao longo da revista. A montagem descontínua aposta que o mínimo do livro – a dobra – é também a possibilidade da surpresa que convida à leitura.

Maria Carolina Fenati

# Cartas para todos e para ninguém

I

23

Furio Jesi e o *problema judaico*:  
carta a Max Brod e correspondência  
com Károly Kerényi

Seleção, apresentação e tradução de  
Vinícius Nicastro Honesko

53

Cartas de um retornado.  
Quarta carta, de Hugo von  
Hofmannsthal

Seleção, apresentação e tradução de  
João Barrento

61

Carta de Dimitris Christoulas  
Apresentação de Rui Tavares

78

Carta de Maria Gabriela Llansol a  
Eduardo Prado Coelho

Seleção e apresentação de João Barrento

148

*Officina* (e o problema do método):  
cartas de Pasolini, Leonetti,  
Roversi e Sereni

Seleção, apresentação e tradução de  
Davi Pessoa Carneiro

158

Antonin Artaud: correspondência  
com Jacques Rivière

Apresentação de Maria Carolina Fenati  
Tradução de Érica Zíngano, Marcela Vieira  
e Eduardo Jorge

182

Cartas de Pyelito Kue e Mbarakay

Apresentação de Karlene Pires e  
Tonico Benites

219

Correspondência viva  
de r. ponts

*E-mails* escolhidos por  
Marcos Antonio de Moraes  
Seguidos pelo ensaio  
*Celebração da vida, constatação da vida*,  
de Marcos Antonio de Moraes

II

112

A câmara escura interior  
Ana Mata

145

Confissão de uma estranheza  
Maria Filomena Molder

257

Carta de Rodolfo Walsh a Francisco  
"Paco" Urondo, morto pela ditadura  
argentina a 17 de Junho de 1976

Tradução de Eduardo Pellejero e  
Susana Guerra

Seguida pelo ensaio  
*Dar a palavra / Dar a vida*, de  
Eduardo Pellejero

280

Carta a René Char sobre as  
incompatibilidades do escritor, de  
Georges Bataille

Apresentação e tradução de  
Guilherme Freitas  
Revisão de Eduardo Jorge

### III

35

Susie and the sailor  
Luca Argel

50

[ Vertigem viva a raiz vigia ... ]  
Júlia de Carvalho Hansen

70

Uma carta  
Ana Martins Marques

75

Carta coisa encharcada  
Maria Archer

76

Do objecto-sim  
Maria Archer

91

“Carta para o HIV”  
Marcos Visnadi

98

O método de Balzac  
Marcílio França Castro

109

Carta de Lisboa  
Ana Martins Marques

125

Fator contato  
Laura Erber

194

1 medida de açúcar,  
1 medida de sal  
Érica Zíngano

246

A *gaiola*,  
de lado e de frente  
Júlia Studart

252

Papel de carta  
Ana Martins Marques

274

Vinha do mar  
Júlia de Carvalho Hansen

276

Theatro Esperança  
Virgínia Boechat

277

Endereço  
Virgínia Boechat

278

Caligrafia  
Virgínia Boechat

279

[ Passo a manhã calculando ... ]  
Júlia de Carvalho Hansen

### Caderno de Leituras

17

Escolher pensar  
Silvina Rodrigues Lopes

38

O amigo  
Giorgio Agamben  
Peppe Savà entrevista Giorgio Agamben

65

Extrapolando  
Oswald de Andrade  
Henrique Estrada Rodrigues

71

Imagem, deriva e dança  
Júlia Studart

81

A caça de Ana C.  
Júlia de Carvalho Hansen

102

Sebald:  
o viajante da pós-memória  
João Barrento  
Algumas imagens e textos de  
*Unerzählt / Por contar*, de W. G. Sebald

127

Parado no meio do ar:  
Dylan e a crise da forma-canção  
Emílio Maciel

188

Perigo e teleologia  
Gustavo Rubim

214

A verdadeira poesia  
se faz contra a poesia  
Henri Michaux

249

As máquinas historiográficas:  
do conceito de *história* de  
Victor Hugo  
Clayton Guimarães

253

O Sr. Henri, outra vez!  
Maria Carolina Fenati

269

Uma proposta para  
o novo milénio  
Ricardo Piglia

Os editores decidiram manter a grafia original dos textos, de acordo com a escolha de cada autor, consideradas as variações ortográficas permitidas pelas normas de Portugal e do Brasil na data desta edição.

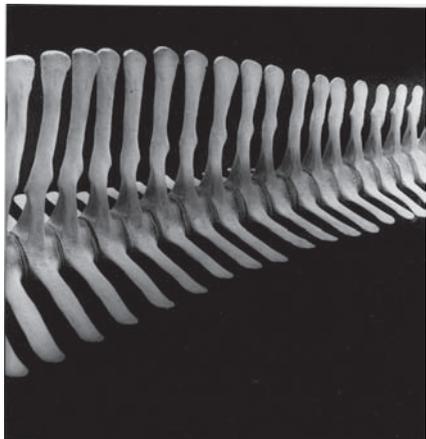
# Escolher pensar\*

Silvina Rodrigues Lopes



As fotografias de Daniel Costa (1973-2000) apresentadas aqui constituem parte de um conjunto que ele próprio concebeu como alternância de duas séries – a de fotografias de nuvens e a de coisas de pequenas dimensões. Ambas as séries possuem de imediato características muito marcadas que as colocam em diálogo ou confronto. À indeterminação das primeiras contrapõem-se a nitidez e o rigor da delimitação das segundas. As nuvens estão acima da superfície terrestre, entre esta e o espaço infinito. Constituem uma espécie de cortina móvel diante do enigma. A mobilidade é nelas um elemento fundamental. É porque o movimento visível faz

\* Texto originalmente publicado na revista *Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, UFMG/FAFICH, v. 1, n. 1. jul./dez. 2003. p. 98-103.



parte do seu ser que as nuvens mudam continuamente de forma perante o nosso olhar. Por muitas explicações científicas que tenhamos dos fenómenos atmosféricos, elas continuarão sempre 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. Damos um nome a esse operador de sublimidade: vento. Então, notamos que uma força que pode causar desastres terríveis é vital na natureza, onde tudo se move e se relaciona sem que alguma vez possamos compreender esse Tudo, de que fazemos parte.

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 fenómeno. 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.

O enigma não tem explicação. Mas faz parte das aspirações mais elevadas do homem o propor enigmas que o celebrem. A arte radica aí. Como manifestação artística, a fotografia debate-se com o problema da proximidade. O que está ao alcance da objectiva, como o que está ao alcance da mão ou do discurso, pode aparecer como



“o-que-está-diante-de-nós”, o objecto, por definição. Ora, tal como o poeta se serve de palavras para aceder à dimensão não objectiva das coisas, assim o fotógrafo se serve das propriedades da luz e dos dispositivos técnicos que utiliza para produzir o seu apelo ao que lá não está, mas é, na distância – a energia que dá às coisas a sua presença não presente.

Tudo o que nos toca, toca-nos por essa presença que confere a cada coisa uma reserva que a torna inapropriável. Ela é a única em cada momento, porque único é o seu potencial para fazer parte de um tecido precário e frágil aos nossos olhos, mas ao qual podemos supor a consistência do que inexoravelmente se transforma por acção de apelos, choques, correntes, que desde o ponto mais distante chegam até ali e garantem o milagre da diversidade das formas.

A alternância entre fotografias de nuvens, em que as dimensões e gradações de tons desafiam a nossa capacidade de dar forma estável, e fotografias de pequenas coisas que se destacam através do contraste nítido tem como efeito principal o despertar de um sentido da escala e, por conseguinte, uma ruptura da linearidade da visão. De cada vez esta se tem de adaptar, passando de um tipo de percepção que se dá, quer como recordar dos limites do mensurável, quer como actualização de todas as memórias do céu que constituem a nossa cultura, para um tipo de percepção mais desmunida em que à partida se percebe algo que nos remete para o mundo das pequenas coisas, aquelas de que não reza a história porque se supõe definitivamente conquistadas para o mundo sem sobressaltos do quotidiano. A mudança obriga-nos a parar e a sentir que afinal nem tudo está ganho. É esse o júbilo que decorre da nossa atenção: as nuvens continuam enigmáticas ao exibirem as múltiplas maneiras de se enlaçarem na luz; as pequenas coisas não são bem as pequenas coisas, mas aquelas pequenas coisas a que o negro confere uma densidade desconhecida. Nada está ali para nos captar ou desfazer, mas como apelo na distância, como possibilidade de uma comunicação a que alguns chamam amor, a força que “move o sol e os outros astros”. Comunicação de desconhecido a desconhecido.

Todas as coisas na natureza diferem quanto à sua maneira de ser no tempo. Há as que possuem uma estabilidade que as retira do círculo das metamorfoses quotidianamente observáveis – as que pertencem ao reino mineral; as que têm uma vida muito breve – uma flor, uma planta arrancada à terra. A fotografia, como fixação de instantes, dá-nos imagens onde as diferentes velocidades de



transformação estão suspensas. Uma pedra ou uma flor possuem aí o mesmo grau de imortalidade. É sobre essa capacidade de persistir como condição fundamental de tudo o que é, que cada coisa pode ser a alegria de um tempo próprio, incomparável – pode ser apenas a intensidade do seu fulgor. Isso nos pede uma atenção à variabilidade das formas e das memórias nela inscritas. Podemos ver que há fotos em que predominam as massas sólidas, enquanto noutras encontramos linhas frágeis que, sem deixarem de ser nítidas, assinalam um contacto com o desaparecimento, uma despedida. A morte e a vida surgem onipresentes e indissociáveis. Em várias fotos, os indícios da morte são as provas da vida, os vestígios deixados por um corpo. É o caso dos búzios, que se impõem como formas perfeitas, mas que, todavia, sabemos terem sido originados na relação com um corpo.

Do mesmo modo, os orifícios cavados em algumas pedras assinalam uma matéria viva que elas absorveram ao formar-se. A ausência é aí memória inscrita – não é o nada, é o que forçou a forma, é a marca de uma força. Já noutras fotos são os próprios restos dos corpos que nos aparecem como estruturas ocultas que assinalam a contigüidade com o mineral.

Há, assim, um permanente remeter para as memórias do vivo, através de uma contenção em que a imagem da coisa é uma espécie de hieróglifo em que se entrelaçam a morte e a vida. Julgo que só há uma exceção a esse jogo, a qual, como tal, se pode tornar particularmente significativa – a foto dos peixes, que introduz a dimensão de turbulência da vida ao ser preenchida por formas que são signos de pujança e avidez.

As fotos aqui apresentadas não têm a pretensão de procurar nas coisas sentidos habitualmente invisíveis, mas que se renderiam à evidência perante o poder de uma objectiva. O que nos toca quando as olhamos é percebermos que nelas tudo está desarmado – a total escuridão em que tudo se recorta é a afirmação de uma expectativa e não de um destino. O sentido não está lá, como um depósito ou garantia prévia; ele não é anterior ao olhar, mas nasce do olhar. Não sentimos aqui o disparo do dispositivo técnico que persegue o flagrante. Aqui há o silêncio de quando o contar do tempo se interrompe e se propicia o gesto de onde nasce o sentido – um olhar de aproximação que respeita a distância. Esse gesto é confiança em si. Por isso mesmo é dádiva.



## Furio Jesi e o *problema judaico*: carta a Max Brod e correspondência com Károly Kerényi

Seleção, apresentação e tradução de Vinícius Nicastro Honesko

Entre 1965 e 1967, o então jovem mitólogo e germanista italiano de 24 anos Furio Jesi, até hoje pouco conhecido fora da Itália por conta, sobretudo, da morte precoce em 17 de junho de 1980 em um acidente doméstico – ainda que, recentemente, por conta da grande influência que exerce sobre alguns aspectos da filosofia de Giorgio Agamben, tenha ganhado mais prestígio –, já tinha uma frequente correspondência com o grande estudioso húngaro Károly Kerényi. Porém, nesses anos, o *enfant prodige* (como o chama Agamben, já que Jesi, aos 15 anos, publicara seus primeiros e importantes artigos sobre egiptologia) preocupa-se com certa dimensão da (*sua*) questão judaica. Na primeira carta que aqui traduzimos, endereçada a Max Brod, Jesi vê no que sente como *as incertezas* geradas pelo *sangue hebraico* um reflexo nos rostos invisíveis que dominam as personagens de Kafka. E o problema do *deus obscuro* kafkiano passa, depois da resposta de Brod, às linhas do pensamento de Jesi marcando-o e fazendo com que tal pensamento consiga “quebrar as categorias sobre cuja oposição fundavam-se as frágeis certezas da ideologia italiana do pós-guerra: racionalismo/irracionalismo, mito/história, laicismo/religiosidade, esquerda/direita. Com um gesto simétrico àquele de Apuleio [...] que, escrevendo o seu romance, continuamente exorciza e profana a sua própria convivência com o mundo mágico, Jesi instala o seu trabalho na terra de ninguém em que essas oposições se indeterminam e revelam por fim a sua secreta solidariedade (cuja saída ruinosa temos hoje diante dos olhos)” (Agamben, 1996, p. 5).

Desse diálogo com Brod, Jesi, como ele mesmo atestará, abre suas perspectivas de leitura kafkianas desenvolvidas no livro publicado em 1967, *Germânia secreta*: “O pensamento religioso de Kafka foi frequentemente considerado como uma teologia do Deus obscuro. Nós, no entanto, pessoalmente reconhecemos que Max Brod nos induziu a considerar tal ‘Deus obscuro’ de Kafka numa perspectiva um pouco diversa.

Essa perspectiva pode ser sintetizada pela palavra com que Max Brod responde a uma nossa carta [...]. *O castelo* não é a história do homem eternamente distante de Deus e da própria salvação, mas sim a história de um homem que se cansa e sofre no difícil – mas não necessariamente impossível – caminho em direção a Deus e a salvação” (Jesi, 1995, p. 149). Ora, o cansaço e sofrimento por uma culpa é que, ao agrimensor K., tramam um caminho de quase impossibilidade. *O castelo* é assim, para Jesi, “um documento dos sofrimentos inevitáveis ao homem que procura atingir Deus [...]. Assim, *O processo* não é reconhecimento da injustiça operada contra o homem, mas testemunho da culpa ínsita em um homem – não *no homem* –: culpa que impede tal homem de atingir a salvação” (Jesi, 1995, p. 149-150). A culpa não é inconsciente, ainda que possa ser sem vontade. A culpa é da personagem diante do autor e, simetricamente, do autor diante do obscuro Deus (e como não lembrar do *intentado* diálogo de Deus com o tolo Ninetto Davolli no curta *A sequência da flor de papel*, que Pier Paolo Pasolini filma em 1968: “... tu és inocente e quem é inocente não sabe e quem não sabe não quer, mas eu, que sou teu Deus, ordeno-te saber e querer. É contraditório e, talvez, também insolúvel, porque se tu és um inocente não podes não sê-lo e se és inocente não podes ter consciência e vontade. A inocência é uma culpa, a inocência é uma culpa, compreendes? E os inocentes serão condenados, porque não têm mais direito de sê-lo” [Pasolini, 2001, p. 1094]). A identificação dessa obscuridade *divina* com o *rostro de Milena* proposta (perguntada) por Jesi na carta surge como uma leitura no mínimo interessante: Kafka *partilha* um mundo, o *mitico*, com suas personagens e, desde aí, condena-se ao estranhamento no tempo histórico. Como lembra Andrea Cavalletti (a quem muito agradeço e de quem me sirvo como guia de leitura), “a carta de Jesi não contém apenas uma nova teoria do autor ou uma leitura inédita da relação entre correspondências e romances de Kafka; exatamente no que diz respeito aos acentos mais pessoais, no que chama as razões de sangue, ela supera qualquer aspecto particular” (Cavalletti, 2000b, p. 81).

O contexto da Guerra dos Seis Dias e o início da investida militar de Israel nas Colinas de Golan, por outro lado, marcam a (sua) *questão judaica* nas outras três cartas que apresentamos (duas de Furio Jesi a Károly Kerényi e uma de Kerényi a Jesi). De fato, a longa – por vezes quase devocional por parte de Jesi, por vezes repleta de farpas de ambos os lados – correspondência entre Jesi e Kerényi, aqui, menos de um ano antes do rompimento entre ambos, traz à tona a divergência drástica de compreensão que os dois mitólogos (Jesi *hebreu*, Kerényi *não-hebreu*) tinham do Estado de Israel.

O que nestas cartas se mostra evidente, portanto, é que mestre e aluno têm pontos de vista *políticos* fundamentalmente diversos, que acabaram levando à separação *ideológica* representada pelas posturas de ambos: o jovem *Ítalo-comunista* e o mestre *conservador à direita* (e a questão da ideologia aparece justamente nas cartas de rompimento, pouco tempo depois das cartas aqui apresentadas). Mesmo que a separação – curiosamente acontecida em maio de 1968 – tenha sido definitiva, a admiração e reconhecimento de Kerényi por parte de Jesi nem por isso fora destruída – e, num ensaio dos anos 70 redigido pouco depois da morte de Kerényi, em 1973, Jesi iria dizer: “A estrada a ser percorrida, seja para salvar o pensamento de Kerényi dessas manipulações [e aqui Jesi se refere a certas aproximações de Kerényi e Mircea Eliade], seja para manter aberta a nossa possibilidade de usufruir da sua lição, consiste em estudar a sua obra com instrumentos críticos tais que se coloquem em evidência, como disse, as contradições que ele via subsistir entre a sua personalidade, o ambiente da cultura europeia no qual se move durante a maturidade e também as contradições *nas quais* ele mesmo tinha se calado tanto por não poder quanto por não querer vê-las” (Jesi, 2001, p. 70).

Ainda que Kerényi tenha tido grande influência sobre a obra de Furio Jesi (a ponto de, em outra carta dirigida ao mestre em 1965, Jesi dizer-se curado do *erro de visão* na interpretação do mito genuíno<sup>1</sup> – interpretação esta que, é preciso anotar, Jesi irá superar, anos depois, na construção de seu próprio modelo gnosiológico ao qual nomeará *máquina mitológica*), é possível notar claramente nas cartas ora traduzidas a diferença política que os levou à separação – a quase reprimenda em tom impositivo por parte de Kerényi e a resposta pronta e peremptória de Jesi só são menos duros que os tons assumidos nas duas últimas cartas trocadas por ambos. A insinuação de uma *ortodoxia abstrusa* no modo de ver de seu *aluno* – indicando, sobretudo, que esta estaria fixada numa tentativa injustificada de alegações de *não legitimidade* do Estado de Israel com base, justamente, numa leitura *confusa* do Antigo Testamento – revela

<sup>1</sup> Cf. JESI, Furio; KERÉNYI, Károly. *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*. A cura di Magda Kerényi e Andrea Cavalletti. Macerata: Quodlibet, 1999. p. 60-62. Há uma tradução dessa carta, chamada *Carta da cura*, publicada em <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/09/carta-da-cura.html>.

ainda a aposta de Kerényi numa vida fundada num *mito autêntico* (“Essa unidade de Estado e Povo, que é confrontável somente com a dos suíços e, no entanto, majoritariamente se aproxima da religião!”), numa possibilidade de *salvação do homem*. Jesi, que muito respeita a postura de mestre,<sup>2</sup> não aceita no entanto essa interpretação e lança-lhe a prova da própria ideia: não há *mito autêntico* quando tal mito se substancia, e é exatamente uma *substantivação* o que parece acontecer nessa defesa do Estado de Israel por parte de Kerényi. Jesi insinua que as próprias ideias de Kerényi poderiam rechaçar tal posição: ou seja, Kerényi estaria *tecnicizando o mito*, de modo muito próximo ao que ele mesmo afirmara ter feito o nazismo (mesmo assim, anos depois, Jesi reconhece que a *direita* de Kerényi não fora uma *direita fascista*).

O conjunto de cartas aqui apresentados, portanto, revela algo muito próprio à perspectiva jesiana: o questionamento teórico se redobra sobre si mesmo, e os *materiais mitológicos* – divisão jesiana fundamental para a compreensão de seu modelo *máquina mitológica* –, mas também a própria *problematização*. Isto é, a tentativa dos mitólogos de conhecer o *impossível* – o conhecimento do mito – deve, também ela, ser colocada em questão: o *sangue* que dá vida ao modelo gnosiológico, a vida do mitólogo está irremediavelmente inserida no que se pretende conhecer (como, na década de 1970, ironicamente irá falar Jesi em seu ensaio autorreflexivo – e autoirônico – *Gastronomia mitológica*<sup>3</sup>). Neste debate epistolar com o mestre, o

<sup>2</sup> E os vários ensaios sobre Kerényi – escritos tanto quando o mestre ainda era vivo quanto depois de sua morte – são, nesse sentido, um reconhecimento da dívida intelectual de Jesi. Cf. ao menos os três textos dedicados à análise específica do método kerényiano: JESI, Furio. *Materiali Mitologici: mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Nuova edizione a cura di Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001. p. 3-80.

<sup>3</sup> Cf. JESI, Furio. *Gastronomia Mitologica*. In.: *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Nuova edizione a cura di Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001. pp. 174-182. Há também uma tradução para o português publicada em *Sopro*, n. 52, jun./2011. Florianópolis: Cultura e Barbárie. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko (disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gastronomia.html>). O início do texto marca já seu tom: “Chamei de ‘máquina mitológica’ um modelo que se assemelha, pelo menos em aparência, àqueles usuais nas ciências naturais. Esse modelo deve servir para configurar seja os objetos historicamente verificáveis, seja os objetos historicamente hipotéticos que estão sobre a mesa da assim chamada ciência do mito ou da mitologia. Configurar esses objetos significa colocá-los em relação entre si e com o observador, com intento gnosiológico. Mas, no âmbito dos mitos e da mitologia, quem compõe um modelo

jovem Jesi ainda está fomentando essas suas reflexões epistemológicas que lhe vêm como prova de superação do modelo kerényiano. Ou seja, o problema judaico, a questão do sangue e da salvação do homem – e aqui a contiguidade com o problema kafkiano pode ser suscitada –, parece causar uma *cegueira* epistemológica em Kerényi e a *abstrusa ortodoxia* do mitólogo italiano será a lente que faz com que ele perceba que o confronto com as *mitologias*, seja qual for o método do estudioso, esbarra sempre num limite: ao intelectual é impossível eximir-se de sua posição, seja epistemológica, seja, sobretudo, política.

#### Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Il Talismano di Furio Jesi*. In: JESI, Furio. *La Lettura del “Bateau Ivre” di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996.
- CAVALLETTI, Andrea. Alterità Divina e Femminile in Kafka: Una lettera di Furio Jesi a Max Brod. In: *Il Gallo Silvestre*, Siena, n. 13, 2000, p. 77-78.
- \_\_\_\_\_. Presentazione. In: *Il Gallo Silvestre*, Siena, n. 13, 2000b.
- JESI, Furio. *Germania Segreta*. Milano: Feltrinelli, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Károly Kerényi III. Il “mito dell'uomo”*. In.: JESI, Furio. *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Nuova edizione a cura di Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001.
- \_\_\_\_\_. ; KERÉNYI, Károly. *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*. A cura di Magda Kerényi e Andrea Cavalletti. Macerata: Quodlibet, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo. *La Sequenza del Fiore di Carta*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Per il cinema. I*. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milão: Arnoldo Mondadori, 2001.

---

arrisca-se sempre a compor ou combinar entre mitos e mitologia materiais mitológicos, isto é, tornar-se mitógrafo mais do que mitólogo. De fato – é um lugar comum, um conceito óbvio, para não dizer uma trivialidade –, os materiais mitológicos que se encontram na história apresentam quase sempre uma tendência vivíssima para fazer-se modelos, imagens exemplares; e toda operação gnosiológica que objetive colocá-los em relação entre si sem destruir-lhes as presunções pode conferir novo ardor a essa tendência. Compostos, combinados juntamente num modelo, os materiais mitológicos cederão à qualidade exemplar a que se arrogam ao próprio modelo que os reúnem todos. Desse modo, o instrumento gnosiológico que o modelo deveria ser, torna-se ele mesmo um material mitológico. A ‘máquina mitológica’ acaba assim mitológica porque reingressa entre os materiais da mitologia, não porque serve para conhecê-los”.

De Furio Jesi a Max Brod \*

Turim, 15 de janeiro de 1965.

Caro senhor,

agradeço-lhe muito pela sua carta de 21 de dezembro. O seu esclarecimento (“O castelo de Kafka não é impossível, mas ainda muito difícil de alcançar”) é extremamente importante para as minhas pesquisas. Jamais esquecerei que essa sugestão me foi dada por um amigo de Kafka e pelo autor de *Ruebeni, Fürst der Juden* e das *Erste Stunde nach dem Tode*. Nomeio assim as suas duas obras que particularmente fascinaram meu espírito.

Permita-me ainda lhe escrever? O senhor é, aos meus olhos, a testemunha e o protagonista de uma aventura intelectual exemplar, e as suas palavras para mim são sempre um ensinamento admirável.

“O castelo de Kafka é muito difícil ou, talvez, impossível de alcançar”: a possibilidade de não negar que o senhor me sugere é para mim realmente importante. Também eu sou judeu por parte de pai e o sangue hebraico – o senhor bem o sabe – dá muitas incertezas.

Creio que o sangue hebraico tenha ajudado Kafka a reconhecer a presença do rosto fascinante e fatal que, invisível, reina sobre a vida e sobre os esforços de suas personagens. E suponho – mas apenas o senhor pode confirmar – que esse rosto tenha se identificado com o das mulheres que Kafka amou: diante desse rosto ele estava sempre em culpa.

Li várias vezes, e a cada vez com emoção, as cartas de Kafka a Milena. Ali encontrei, com medo e piedade, o horror de Gulliver que retorna de sua esposa (ocultado, se bem se entende, sob o sentimento de uma terrível culpa que coloca o culpado fora da comunidade dos homens).

Lerei sempre com comoção o que gostaria de dizer-me a respeito. Tenha, caro senhor, a expressão da minha mais sincera gratidão.

Furio Jesi.

\* Carta originalmente publicada em: CAVALLETTI, Andrea. *Alterità Divina e Femminile in Kafka: Una lettera di Furio Jesi a Max Brod*. In: *Il Gallo Silvestre*. n. 13. 2000. Siena. p. 77-78.

De Furio Jesi a Károly Kerényi \*

Turim, 24 de junho de 1967.

Caro Professor Kerényi,

Recebi com grande prazer e gratidão o seu cartão-postal e os seus dois ensaios. Estou verdadeiramente feliz que a revista *Arte hoje* tenha lhe agradado (de pronto escrevi à administração para que lhe sejam enviadas outras cópias) e que também o meu escrito tenha lhe interessado. Hoje é tão difícil poder contar com um verdadeiro mestre, que o seu julgamento representa para mim a única garantia “externa” da coerência – senão do sucesso – do meu trabalho. Peço-lhe agora que o senhor me indique onde poderei encontrar o *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* de 1965 e onde está publicado o seu estudo sobre Perséfone e Prometeu que me interessa muitíssimo.

O que o senhor escreve sobre o antropomorfismo do mito grego me tocou muito, uma vez que exatamente nestes dias de desorientação moral diante da sorte de Israel retomei o livro de Buber (*Gottesfinsternis*) e procurei extrair dele a serenidade necessária. É certamente difícil que diante do pensamento de Buber deva-se hoje encontrar essencialmente a necessidade de estabelecer paz ou mesmo sereno ensinamento. *Paz e sereno ensinamento* parecem-me duas coisas muito diferentes: uma é o difundido silêncio dos movimentos da alma, tornado necessário pela justiça e pela liberdade; a outra é o trabalho que se cumpre quando a paz é condição quotidiana. E mesmo hoje, enquanto os meus consanguíneos em Israel conquistam *com as armas* Jerusalém, é preciso reconquistar a paz e então o ensinamento virá. Lembrei várias vezes nesses dias um escrito de S. Zweig sobre o *Candelabro sepultado*: ele me confortou na minha espontânea crítica à existência e ao comportamento do Estado de

\* Carta originalmente publicada em: JESI, Furio; KERÉNYI, Károly. *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*. A cura di Magda Kerényi e Andrea Cavalletti. Macerata: Quodlibet, 1999. pp. 101-103.

Israel, já que um *Estado* de Israel poderia existir com justiça somente se tivesse voltado o instante messiânico do amor fraterno.

Politicamente, por outro lado, o problema é quase insolúvel, uma vez que ninguém pode negar o direito à vida dos colonos do deserto israelense e, desgraçadamente, tal direito nem sempre é respeitador da liberdade e da justiça em relação aos árabes. Erram os árabes em querer o massacre de Israel; erram os israelenses em acreditar que o seu seja um estado de direito divino.

Mudando completamente de assunto: na calma universitária de Oxford o meu amigo Rex Wit ficou satisfeito e honrado por receber um ensaio seu com dedicatória. Escreveu-me com viva comoção e estou feliz por ter participado disso. Kerényi permanece verdadeiramente o mestre sobre o destino angustiante dos nossos tempos.

Com as mais cordiais saudações ao senhor e aos seus, creia-me com o afeto que conhece

Seu

Furio Jesi.

De Károly Kerényi a Furio Jesi \*

Ascona, 30 de junho de 1967.

Caro Jesi,

É um pecado que o senhor não possa julgar as circunstâncias israelenses por experiência pessoal! Ou ao menos graças a contatos de longos anos com amigos israelenses. Dos meus, fazem parte seja Martin Buber, sejam outros homens notáveis, que revi nesses dias. É totalmente falso atribuir a toda comunidade dos israelenses a convicção de que “o seu seja um estado de direito divino”! Ao contrário, seria uma notável tarefa científica estabelecer o que, na união dos hebreus – entre as infinitas diferenças religiosas, uma ortodoxia abstrusa que não quer, com efeito, outro Estado senão o messiânico e que, por isso, é também filo-árabe (e em tal comportamento imperturbável nesse Estado democrático ideal!), até o ateísmo marxista –, seja ainda sempre religioso no sentido do Antigo Testamento! Provavelmente vale somente a comparação com o que uniu os atenienses contra os persas. Para o humanista – por que ele não pode ser um místico-ortodoxo estranho ao mundo – a realidade do Estado hebraico e a sua magnífica vitória são uma grande e humana consolação, e que algo de similar seja ainda humanamente possível! Essa unidade de Estado e Povo, que é confrontável somente com a dos suíços e, no entanto, majoritariamente se aproxima da religião! Esse Estado é fundado, desventurosamente de modo muito e até mesmo demasiado humano, sobre um fragmento de um dissoluto “Estado divino”, reino otomano que se torna califado, já que os ingleses queriam conservar de maneira míope o fragmento cujo protetorado dizia-lhes respeito depois da Primeira Guerra Mundial. Mas, desde que as primeiras violências cessaram, o hebreu voltou a ser, como na época nazista, a pedra de toque:

\* Carta originalmente publicada em: JESI, Furio; KERÉNYI, Károly. *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*. A cura di Magda Kerényi e Andrea Cavalletti. Macerata: Quodlibet, 1999. pp. 104-105.

o homem está com ele, o anti-homem contra ele. Os israelenses salvam a imagem do homem, e querer tornar inútil ou totalmente nulo esse ato de salvação por meio de calúnias ou especulações fora do mundo, que sem o querer são parentes da calúnia – para não dizer as refinadas mentiras da propaganda –, é inumano. Não é preciso dizer-lhe isso, se o senhor toma partido comigo desde o ponto de vista humanístico, que é ao mesmo tempo o do historiador, do homem normal e razoável! Anexo aqui um trecho da minha contribuição aos escritos em homenagem a Oppermann, no Anuário da *Raabe-Gesellschaft*, e desde já lhe agradeço muito pelas cópias prometidas de *Arte hoje*. Com o desejo do melhor verão, seu

K.K.

De Furio Jesi a Károly Kerényi \*

Torino, 3 de julho de 1967.

Caro professor Kerényi,

Sou-lhe grato pela sua última carta que atesta um respeito tão vivo e comovido pelo Estado de Israel. Efetivamente, eu não visitei pessoalmente Israel. Mas a tradição e o ambiente da minha família – Jesi é nome hebraico de muito velha estirpe e os meus antepassados foram também rabinos – sempre me mantiveram em contato com o mundo hebraico e facilitaram as minhas relações pessoais com os seus melhores representantes. Confesso, no entanto, que – por esse caminho ou por outros caminhos secretos que eu mesmo ignoro – sobreviveu em mim aquilo que o senhor define “abstrusa ortodoxia”. O adjetivo “abstrusa” me chocou um pouco na sua carta, não porque seja pejorativo (não duvido da sua compreensão!), mas porque parece sublinhar certa distância entre tal ortodoxia e o genuíno exercício do humanismo. Admito subitamente, no entanto, que posso ter me enganado sobre o tom do adjetivo (talvez por conta do meu imperfeito conhecimento do alemão).

Não coloco em dúvida a boa qualidade democrática do Estado de Israel e não discuto nem mesmo por um instante o seu direito à vida. No entanto, o que não posso aceitar são os sentimentos de estreito nacionalismo que senti serem manifestados por tantos cidadãos do Estado de Israel (entre os quais, alguns parentes ou quase parentes meus): trata-se de pessoas irreligiosas e que substituíram à comum devoção e ao sentimento de eleição religiosa um irreligioso orgulho de povo eleito (por próprias virtudes, não porque chamado por Deus).

Permanece, além disso, o problema complexo e fundamental da relação com a “terra”. Reli a introdução de Martin Buber para o volume *Israel und Palästina. Zur Geschichte einer Idee*: “A eleição divina consagra

\* Carta originalmente publicada em: JESI, Furio; KERÉNYI, Károly. *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*. A cura di Magda Kerényi e Andrea Cavalletti. Macerata: Quodlibet, 1999. pp. 106-108.

o povo como a classe que Ele governa diretamente e a Terra como a sua sede real e confia um ao outro”. Isso que entendia quando falava de um “estado de direito divino”. Então, exatamente a minha “abstrusa ortodoxia” me leva a crer que tal relação entre Deus e o seu povo e a sua terra possa configurar-se em um *Estado* somente se existe também o amor necessário para enobrecer-lhe a forma. De outro modo, talvez teria sido preferível fundar o Estado de Israel não na Palestina, mas nos outros lugares propostos por alguns dos primeiros sionistas. Mas também isso – indubitavelmente – era difícil, já que podia significar uma desconfiança em relação à iminência dos tempos messiânicos, isto é, um desmentir do “... amanhã em Israel” da famosa oração.

Não obstante as inegáveis qualidades do atual Estado de Israel, confesso que não posso reconhecer a dominante de amor fraterno pretendida. E se tal amor não há (ou, digamos ainda, não pode manifestar-se na atual contingência histórica), o Estado de Israel permanece um Estado, respeitável enquanto se queira, mas não o Estado de Israel.

Analogamente, não posso aceitar que homens como Ben Gurion (que é profundamente ateu, ainda que seja ótimo conhecedor da Bíblia), quando seja necessário politicamente, munam-se com o *talesh* e recitem preces distantes de seus corações. E não posso aceitar que a anexação da antiga Jerusalém, cumprida somente porque se é mais forte, assuma valor religioso. A verdadeira Jerusalém está mais no coração dos homens do que nas pedras conquistadas em guerra: e, se é algo mais do que uma cidade, não se deve presumir sua obtenção apropriando-se do seu simples simulacro.

Muito cordiais congratulações por *Perséfone e Prometeu*, cujo envio me anuncia. Com a gratidão e a devoção de sempre, creia-me seu

Furio Jesi.

## Susie and the sailor

Luca Argel

*como um decalque de Rodrigo Álvarez e Marília Garcia*

you buy boxes of strawberry ice cream  
in the middle of the day  
just to use the plastic spoons  
that they leave on the door of exit  
of the supermarkets?

you look carefully  
at the amount of calcium  
in the mineral water bottles?

you have already discovered  
how it is possible not to have  
pebbles in a place where there are  
so many sailboats?  
(you still stammer  
when you say the word  
v-e-l-e-j-a-r?)

you go to the park?  
when you go to the park  
you lean your head  
on the vertebrae  
of the giant wheel?

você não sabia tudo  
 sobre escavações?  
 você esqueceu  
 tudo o que você sabia sobre  
 escavações?

*você lembra*  
*o que você disse na hora? você gritou?*  
*doeu?*

como foram os sonhos  
 nos primeiros dias?  
 em que língua  
 você sonha agora?  
 quando olha para cima você  
 percebe  
 que o céu está invertido?

ainda tem lugares  
 onde você vai e sempre  
 se perde?

o que você faz quando  
 a areia começa a entrar por cada fenda  
 onde a luz também passe?  
 você tira uma foto?

como é o som  
 da maré alta expulsando o ar  
 de dentro das pequenas cavernas  
 do paredão?

dura muito tempo? dura o tempo  
 de um aceno de cabeça?  
 dura o tempo  
 de uma canção do Stevie Wonder?

você mantém o hábito de cumprimentar  
 coisas inanimadas pela manhã?  
 você mantém o hábito  
 de guardar o mais importante  
 no bolso esquerdo da camisa?  
 você tem algo guardado  
 no bolso esquerdo da camisa  
 neste exato momento?

como é o som da sirene  
 que dispara  
 pontualmente  
 três vezes por dia?  
 é como um aviso de terremoto  
 que ninguém levasse a sério?  
 é como uma invasão extraterrestre  
 que só você pudesse ouvir?  
 como é?  
 me conta, como é?

# O amigo\*

Giorgio Agamben

Tradução de Bernardo Romagnoli Bethonico

Revisão de Marcos Visnadi



Giovanni Serodine, *Encontro de São Pedro e São Paulo antes do martírio*, 1624-25 (detalhe).

1.

A amizade é tão intimamente ligada à própria definição da filosofia, que podemos dizer que sem ela a filosofia não seria realmente possível. A intimidade entre amizade e filosofia é tão profunda que esta inclui o *philos*, o amigo, no seu próprio nome e, como muitas vezes acontece em toda proximidade excessiva, arrisca não conseguir distinguir-se. No mundo clássico, essa promiscuidade e, quase, consubstancialidade do amigo e do filósofo era óbvia, e é certamente por uma intenção de alguma maneira arcaizante que um filósofo contemporâneo – no momento de fazer a pergunta extrema “O que é a filosofia?” – pôde escrever que essa é uma

\* Este texto foi realizado a partir do original *L'amico* (Roma: Nottetempo, 2007). Há também a tradução de Vinícius Nicastro Honesko, publicada no volume *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (Chapecó: Argos, 2009).

questão para ser tratada *entre amis*. Hoje a relação entre amizade e filosofia, na verdade, caiu em descrédito, e é com uma espécie de constrangimento e má consciência que aqueles que exercem a filosofia como profissão tentam acertar as contas com esse parceiro incômodo e, digamos, clandestino do seu pensamento.

Há muitos anos, eu e um amigo, Jean-Luc Nancy, tínhamos decidido trocar cartas sobre o tema da amizade. Estávamos convencidos de que esse era o melhor modo de aproximar e quase “encenar” um problema que de outro modo parecia fugir a um estudo analítico. Enviei a primeira carta e esperei não sem sobressalto a resposta. Aqui não será o lugar para tentar compreender por quais razões – ou, talvez, equívocos – a chegada da carta de Jean-Luc significou o fim do projeto. Entretanto, é certo que a nossa amizade – que, conforme pretendíamos, deveria abrir um acesso privilegiado ao problema – nos serviu, ao contrário, como obstáculo e por isso ficou, de alguma forma, pelo menos provisoriamente obscurecida.

É por um análogo e, provavelmente, ciente incômodo que Jacques Derrida escolheu como *leitmotiv* de seu livro sobre a amizade uma máxima sibilina que a tradição atribuiu a Aristóteles e que nega a amizade no mesmo gesto em que parece invocá-la: *o philoi, oudeis philos*, “ó amigos, não há amigos”. Um dos temas do livro é, com efeito, a crítica do que o autor define como a concepção falocêntrica da amizade que domina a nossa tradição filosófica e política. Quando Derrida estava ainda trabalhando no seminário que deu origem ao livro, discutimos juntos sobre um curioso problema filológico que se referia justamente à máxima – ou à pulga atrás da orelha – em questão. Ela se encontra citada, entre outros autores, em Montaigne e em Nietzsche, que a teriam trazido de Diógenes Laércio. Mas se abrimos uma edição moderna das *Vidas dos filósofos*, no capítulo dedicado à biografia de Aristóteles (V, 21), não encontramos a frase em questão, e sim uma ocorrência quase idêntica, cujo significado é, porém, diferente e bem menos enigmático: *oi* (ômega com iota subscrito) *philoi, oudeis philos*, “aquele que tem (muitos) amigos, não tem nenhum amigo”.

Uma visita à biblioteca foi suficiente para solucionar o mistério. Em 1616 surge uma nova edição das *Vidas* a cargo do grande filólogo genebrino Isaac Casaubon. Deparando-se com a passagem em questão – que, ainda na edição organizada por seu sogro Henry Etienne, declamava *o philoi* (ó amigos) –, ele corrigiu sem hesitar a enigmática lição dos manuscritos, que se tornava assim perfeitamente inteligível e, por isso, foi compilada pelos editores modernos.

Informando Derrida imediatamente sobre o resultado das minhas pesquisas, surpreendi-me, quando o livro foi publicado com o título *Politiques de l'amitié*, ao não encontrar nenhum traço do problema. Se a máxima – apócrifa, segundo os filólogos modernos – figurava ali na sua forma originária, não era evidentemente por um esquecimento: era essencial, na estratégia do livro, que a amizade fosse, simultaneamente, afirmada e colocada em dúvida.

Nisso, o gesto de Derrida repetia o de Nietzsche. Quando era ainda um estudante de filologia, Nietzsche havia começado um trabalho sobre as fontes de Diógenes Laércio, e a história do texto das *Vidas* (e, portanto, também a emenda de Casaubon) lhe devia ser perfeitamente familiar. Mas a necessidade da amizade e, ao mesmo tempo, uma certa desconfiança em relação aos amigos era essencial à estratégia da filosofia nietzschiana. Daí o recurso à lição tradicional, que já nos seus tempos não era mais corrente (a edição Huebner de 1828 traz a versão moderna, com a anotação: *legebatur o philoi, emendavit Casaubonus*).

2.

É possível que o particular estatuto semântico do termo “amigo” tenha contribuído para esse mal-estar dos filósofos modernos. É sabido que ninguém nunca conseguiu definir satisfatoriamente o significado do sintagma “te amo”, tanto que se pode pensar que seja de caráter performativo – ou seja, que o seu significado coincida com o ato do seu proferimento. Considerações análogas poderiam ser feitas para a expressão “sou seu amigo”, mesmo se aqui o recurso à categoria do performativo não pareça possível. Creio, antes, que “amigo” pertença àquela classe de termos que os linguistas definem como não predicativos, ou seja, termos a partir dos quais não é possível constituir uma classe de objetos na qual inscrever os entes a que se atribui o predicado em questão. “Branco”, “duro”, “quente” são certamente termos predicativos; mas é possível dizer que “amigo” defina nesse sentido uma classe consistente? Por mais estranho que possa parecer, “amigo” compartilha tal qualidade com outra espécie de termos não predicativos: os insultos. Os linguistas demonstraram que o insulto não ofende quem o recebe por inscrevê-lo em uma categoria particular (por exemplo, a dos excrementos, ou dos órgãos sexuais masculinos ou femininos, de acordo com as línguas), o que seria simplesmente impossível ou, de qualquer maneira, falso. O insulto é eficaz exatamente porque não funciona como uma predicação constativa, mas antes como um nome próprio, porque chama na linguagem de um modo que aquele que é chamado não pode aceitar, sem poder todavia defender-se (como se alguém insistisse em chamar-me

Gastone, sabendo que me chamo Giorgio). O que ofende no insulto é, assim, uma pura experiência da linguagem, e não uma referência ao mundo.

Se isso é verdade, “amigo” partilharia essa condição com os insultos e também com os termos filosóficos que, como se sabe, não têm uma denotação objetiva e, como os termos que os lógicos medievais definiam como “transcendentais”, significam simplesmente o ser.

3.

Na Galleria Nazionale di Arte Antica, em Roma, se conserva um quadro de Giovanni Serodine que representa o encontro dos apóstolos Pedro e Paulo a caminho de seu martírio. Os dois santos, imóveis, ocupam o centro da tela, rodeados pelos gestos desordenados dos soldados e dos carrascos que os conduzem ao suplício. Os críticos muitas vezes mostraram o contraste entre o rigor heroico dos dois apóstolos e a balbúrdia da multidão, visível aqui e ali por clarões respingados quase que por acaso sobre os braços, sobre os rostos, sobre as trombetas. Por mim, considero que aquilo que torna esse quadro propriamente incomparável é que Serodine representou os dois apóstolos tão perto um do outro, com os rostos quase colados, que eles não podem absolutamente ver-se: a caminho do martírio, eles se olham sem se reconhecer. Essa impressão de uma intimidade por assim dizer excessiva é ainda intensificada pelo gesto silencioso das mãos que se apertam abaixo, um pouco escondidas. Sempre me pareceu que esse quadro contivesse uma perfeita alegoria da amizade. O que é, na verdade, a amizade, senão uma proximidade tal que não é possível representá-la nem fazer dela um conceito? Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como “alguma coisa”. Não se pode dizer “amigo” como se diz “branco”, “italiano”, “quente” – a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito.

4.

Mas é tempo de começar a leitura do trecho de Aristóteles que me propus a comentar. O filósofo dedica à amizade um autêntico tratado, que ocupa os livros oitavo e nono da *Ética a Nicômaco*. Já que se trata de um dos textos mais célebres e discutidos de toda a história da filosofia, considerarei como dado o conhecimento das teses mais consolidadas: que não se pode viver sem amigos; que é preciso distinguir a amizade formada por utilidade ou por prazer da amizade virtuosa, na qual o amigo é amado como tal; que não é possível ter muitos amigos; que a amizade a distância tende ao

esquecimento etc. Tudo isso é muito conhecido. Há, no entanto, um trecho do tratado que me parece não ter recebido suficiente atenção, ainda que contenha, digamos, a base ontológica da teoria. Trata-se de 1170a28-1171b35. Leiamos juntos a passagem:

Aquele que vê sente (*aisthanetai*) que vê, aquele que escuta sente que escuta, aquele que caminha sente que caminha, e assim para todas as outras atividades há algo que sente que as estamos exercitando (*oti energoumen*), de modo que, se sentimos, nos sentimos sentir, e, se pensamos, nos sentimos pensar, e isso é a mesma coisa que sentir-se existir: existir (*to einai*) significa precisamente sentir e pensar.

Sentir que vivemos é, em si, doce, já que a vida é por natureza um bem e é doce sentir que um bem assim nos pertence.

Viver é desejável, principalmente para os bons, já que para eles existir é um bem e uma coisa doce.

Con-sentindo (*synaisthanomenoi*), experimentam doçura pelo bem em si, e aquilo que o homem bom experimenta em relação a si, experimenta também em relação ao amigo: o amigo é, certamente, outro si mesmo (*heteros autos*). E, como para cada um o fato mesmo de existir (*to auton einai*) é desejável, assim – ou quase – é para o amigo.

A existência é desejável porque sente-se que esta é uma coisa boa e tal sensação (*aisthesis*) é em si doce. Também para o amigo se deverá então con-sentir que ele existe, e isso acontece no conviver e no ter em comum (*koinonein*) ações e pensamentos. É assim que se diz que os homens convivem (*syzen*), à diferença do gado, que divide o pasto. [...] A amizade é, de fato, uma comunidade e, como ocorre em relação a si mesmo, assim também para o amigo: e como, em relação a si mesmo, a sensação de existir (*aisthesis oti estin*) é desejável, assim também será para o amigo.<sup>1</sup>

5.

Trata-se de uma passagem extraordinariamente densa, porque Aristóteles enuncia nela algumas teses de filosofia de forma nunca antes vista nos seus escritos:

1) Há uma sensação do ser puro, uma *aisthesis* da existência. Aristóteles repete isso muitas vezes, movimentando o vocabulário técnico da ontologia: *aisthanometha oti esmen*, *aisthesis oti estin*: o *oti estin* é a existência – o *quod est* – enquanto oposta à essência (*quid est, ti estin*).

<sup>1</sup> [N.T.] Traduzimos, do italiano, a tradução que Agamben faz de Aristóteles. Reproduzimos também a paragrafação apresentada no texto agambeniano.

2) Essa sensação de existir é em si mesma doce (*edys*).

3) Há equivalência entre ser e viver, entre sentir-se existir e sentir-se viver. É uma clara antecipação da tese nietzschiana segundo a qual: “Ser: nós não temos outra experiência senão viver”. (Uma afirmação análoga, entretanto mais genérica, se pode ler também em *De An.* 415b13: “Ser, para os vivos, é viver”.)

4) Nessa sensação de existir insiste outra sensação, especificamente humana, que tem a forma de um con-sentir (*synaisthanesthai*) a existência do amigo. A amizade é a instância desse con-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria. Mas isso significa que a amizade tem uma condição ontológica e, ao mesmo tempo, política. A sensação do ser é, realmente, já sempre dividida e con-dividida, e a amizade nomeia essa divisibilidade. Não há aqui nenhuma intersubjetividade – essa quimera dos modernos –, nenhuma relação entre sujeitos: antes, o ser mesmo é dividido, é não idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa con-divisibilidade.

5) O amigo é, por isso, um outro si, um *heteros autos*. Na sua tradução latina – *alter ego* – essa expressão teve uma longa história, e não é aqui o lugar de reconstruí-la. Mas é importante notar que a formulação grega é mais fértil de significados do que soa aos ouvidos modernos. Em primeiro lugar, o grego – como o latim – tem dois termos para nomear a alteridade: *allos* (lat. *alius*) é a alteridade genérica, *heteros* (lat. *alter*) é a alteridade como oposição entre dois, a heterogeneidade. Além disso, o latim *ego* não traduz exatamente *autos*, que significa “si mesmo”. O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na mesmidade, um devir outro do mesmo. No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um con-sentir que a desloca e deporta até o amigo, até o outro mesmo. A amizade é essa dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si.

6.

A esta altura, a condição ontológica da amizade em Aristóteles pode ser considerada exposta. A amizade pertence à *prote philosophia*, porque aquilo que nela está em questão diz respeito à própria experiência, à própria “sensação” do ser. Compreendemos então por que “amigo” não possa ser um predicado real, que se adiciona a um conceito para inscrevê-lo em uma certa classe. Em termos modernos, se poderia dizer que “amigo” é um existencial e não um categorial. Mas esse existencial – como tal, inconceitualizável

– é atravessado todavia por uma intensidade que o enche de alguma coisa como uma potência política. Essa intensidade é o *syn*, o “con-” que divide, dissemina e torna divisível – aliás, já sempre dividida – a própria sensação, a própria doçura de existir.

Que, para Aristóteles, essa divisibilidade tenha um significado político está implícito em um trecho do texto que analisamos há pouco e ao qual é oportuno voltar:

Também para o amigo se deverá então con-sentir que ele existe e isso acontece no conviver (*syzen*) e no ter em comum (*koinonein*) ações e pensamentos. É assim que se diz que os homens convivem, à diferença do gado, que divide o pasto.

A expressão que traduzimos como “condividir o pasto”<sup>2</sup> é *en to auto nemesthai*. Mas o verbo *nemo* – que, como vocês sabem, está repleto de implicações políticas, basta pensar no deverbal *nomos* –, entre outras coisas, significa, na voz medial, “ter parte”, e a expressão aristotélica poderia valer simplesmente como “ter parte no mesmo”. Essencial é, em todo caso, que a comunidade humana seja aqui definida, em relação àquela animal, por um conviver (*syzen* adquire aqui um significado técnico) que não é definido pela participação em uma substância comum, mas por uma divisibilidade puramente existencial e, por assim dizer, sem objeto: a amizade, como con-sentimento do puro fato de ser. Os amigos não compartilham alguma coisa (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são con-divididos pela experiência da amizade. A amizade é o compartilhamento que precede qualquer divisão, porque o que há para partilhar é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse con-sentir original, que constitui a política.

De que modo essa sinestesia política originária se transformou, no decorrer do tempo, no consenso ao qual hoje as democracias entregam as suas sortes, na última, extrema e exausta fase da sua evolução, é, como se diz, outra história, sobre a qual deixo vocês refletirem.

<sup>2</sup> [N.T.] A tradução de Agamben é *condividere il pascolo*. Optamos por um verbo inexistente nos dicionários do português, porque o *condividere* marca o convívio, o consentir a existência do amigo, na não coincidência da sensação íntima de si. O ser está dividido sem alienar-se; acompanha sem sair de si mesmo. O verbo “condividir” também foi utilizado na tradução de Vinícius Nicastro Honesko, no volume *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (Chapecó: Argos, 2009).

## Sobre crise, história e arte – Peppe Savà entrevista Giorgio Agamben\*

Peppe Savà e Giorgio Agamben

Tradução de Vinícius Nicastro Honesko

**O governo Monti invoca a crise e o estado de necessidade, e parece ser a única saída tanto da catástrofe financeira quanto das formas indecentes que o poder tinha assumido na Itália. A convocação de Monti era a única saída ou, ao contrário, poderia servir de pretexto para impor uma séria limitação às liberdades democráticas?**

“Crise” e “economia” não são hoje usadas como conceitos, mas como palavras de ordem que servem para impor e fazer com que se aceitem medidas e restrições que as pessoas não têm motivo algum para aceitar. “Crise” atualmente significa apenas “você deve obedecer!”. Creio que seja evidente para todos que a chamada “crise” dura já décadas e é apenas o modo normal em que funciona o capitalismo no nosso tempo. É um funcionamento que não tem nada de racional.

Para entender o que está acontecendo, é preciso tomar ao pé da letra a ideia de Walter Benjamin segundo a qual o capitalismo é, na verdade, uma religião, e a mais feroz, implacável e irracional religião que jamais existiu, pois não conhece nem redenção nem trégua. Ela celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro. Deus não morreu, ele se tornou Dinheiro. O Banco – com seus cinzentos funcionários e especialistas – assumiu o lugar da Igreja e dos padres, governando o crédito (até mesmo o crédito dos Estados, que docilmente abdicaram de sua soberania), manipula e gere a fé – a escassa e incerta confiança – que o nosso tempo ainda carrega consigo. Além disso, que o capitalismo seja hoje uma religião, nada o demonstra melhor do que a manchete de um grande jornal nacional [italiano] de alguns dias atrás: “Salvar o Euro a qualquer custo”. “Salvar” já é um conceito religioso, mas o que significa “a qualquer custo”? Também ao preço de “sacrificar”

\* Esta entrevista foi concedida por Giorgio Agamben ao jornalista Peppe Savà no verão de 2012, em Scicli e foi publicada em 16 de agosto de 2012 no site: <http://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-sci-cli-e-guccioni>.

vidas humanas? Só numa perspectiva religiosa (ou, melhor, pseudorreligiosa) podem ser feitas afirmações tão evidentemente absurdas e desumanas.

**A crise econômica que ameaça fazer sucumbir boa parte dos Estados europeus pode ser entendida como a condição de crise de toda a modernidade?**

A crise que a Europa está atravessando não é apenas um problema econômico, como gostar-se-ia de fazer crer, mas é, acima de tudo, uma crise da relação com o passado. O conhecimento do passado é a única via de acesso ao presente. É procurando compreender o presente que os homens – ao menos nós, europeus – são obrigados a interrogar o passado. Eu disse “nós, europeus” pois me parece que, admitindo-se que a palavra “Europa” tenha um sentido, este, como hoje é evidente, não pode ser nem político, nem religioso e ainda menos econômico, mas talvez consista nisto: que o homem europeu – diferentemente, por exemplo, dos asiáticos e dos americanos, para os quais a história e o passado têm um significado completamente diverso – pode ter acesso à sua verdade somente por meio de um confronto com o passado, somente acertando as contas com a sua história. Isto é, o passado não é apenas um patrimônio de bens e de tradições, de memórias e de saberes, mas também e sobretudo um componente antropológico essencial do homem europeu, que pode ter acesso ao presente somente olhando para aquilo que, a cada vez, ele foi. Daí a relação que os países europeus (e a Itália, ou melhor, a Sicília, sob tal ponto de vista, é exemplar) têm com as suas cidades, com as suas obras de arte, com sua paisagem: não se trata de conservar bens mais ou menos preciosos que, entretanto, são exteriores e disponíveis: em questão está a própria realidade da Europa, a sua indisponível sobrevivência. Por isso, ao destruírem com o cimento, as autoestradas e o trem de alta velocidade a paisagem italiana, os especuladores não nos privam apenas de um bem, mas destroem a nossa própria identidade. A própria expressão “bens culturais” é enganadora, pois sugere que se trata de bens entre outros bens, que podem ser desfrutados economicamente e talvez vendidos, como se fosse possível liquidar e colocar à venda a própria identidade.

Há muitos anos, um filósofo, que também era um alto funcionário da Europa nascente, Alexandre Kojève, afirmava que o *homo sapiens* tinha atingido o fim da sua história e tinha então diante de si apenas duas possibilidades: o acesso a uma animalidade pós-histórica (encarnada pelo *american way of life*) ou o esnobismo (encarnado pelos japoneses, que continuavam a celebrar as suas cerimônias do chá, esvaziadas, porém, de qualquer significado histórico). Entre uma América do Norte integralmente

reanimalizada e um Japão que se mantém humano somente ao preço de renunciar a todo conteúdo histórico, a Europa poderia oferecer a alternativa de uma cultura que permanece humana e vital, mesmo depois do fim da história, pois é capaz de confrontar-se com a sua própria história na sua totalidade e de alcançar, a partir desse confronto, uma nova vida.

**A sua obra mais conhecida, *Homo sacer*, pergunta pela relação entre poder político e vida nua, e evidencia as dificuldades presentes nos dois termos. Qual é o ponto de mediação possível entre os dois polos?**

O que minhas pesquisas mostraram é que o poder soberano funda-se, desde a sua origem, sobre a separação entre vida nua (a vida biológica que, na Grécia, tinha o seu lugar na casa) e vida politicamente qualificada (que tinha seu lugar na cidade). A vida nua foi excluída da política e, ao mesmo tempo, incluída e capturada por meio da sua exclusão. Nesse sentido, a vida nua é o fundamento negativo do poder. Tal separação atinge a sua forma extrema na biopolítica moderna, na qual o cuidado e a decisão sobre a vida nua se tornam a aposta em jogo da política. O que aconteceu nos Estados totalitários do século XX está no fato de que é o poder (também na forma da ciência) que decide, em última análise, o que é uma vida humana e o que não o é. Contra isso, trata-se de pensar uma política das formas de vida, isto é, de uma vida que jamais seja separada da sua forma e que jamais seja vida nua.

**O mal-estar, para usar um eufemismo, com o qual o homem comum se coloca diante do mundo da política está ligado à específica condição italiana ou é, de algum modo, inevitável?**

Creio que atualmente estamos diante de um fenômeno novo que vai além do desencanto e da desconfiança recíproca entre os cidadãos e o poder, e que diz respeito a todo o planeta. O que está acontecendo é uma transformação radical das categorias com as quais estávamos habituados a pensar a política. A nova ordem do poder mundial funda-se sobre um modelo de governabilidade que se define democrático, mas que não tem nada a ver com o que tal termo significava em Atenas. Que esse modelo seja, do ponto de vista do poder, mais econômico e funcional está provado pelo fato de que ele foi adotado também pelos regimes que até há poucos anos eram ditaduras. É mais simples manipular a opinião das pessoas por meio das mídias e da televisão do que ter de impor a cada instante as próprias decisões com a violência.

As formas da política que nós conhecemos – o Estado nacional, a soberania, a participação democrática, os partidos políticos, o direito internacional – já atingiram o fim da sua história. Elas continuam vivas como formas vazias, mas a política tem hoje a forma de uma “economia”, isto é, de um governo das coisas e dos homens. A tarefa que nos espera consiste, portanto, em pensar integralmente, do começo ao fim, o que até agora havíamos definido com a expressão, em si mesma pouco clara, “vida política”.

**O estado de exceção, que o senhor conectou ao conceito de soberania, parece hoje assumir o caráter de normalidade. Mas os cidadãos permanecem perdidos diante da incerteza na qual vivem cotidianamente. É possível atenuar essa sensação?**

Vivemos há décadas em um estado de exceção que se tornou a regra, exatamente assim como na economia a crise é a condição normal. O estado de exceção – que deveria ser sempre limitado no tempo – hoje é, ao contrário, o modelo normal de governo, e isso precisamente nos Estados que se dizem democráticos. Poucos sabem que as normas introduzidas, em matéria de segurança, depois do 11 de Setembro (na Itália já se tinha começado, a partir dos anos de chumbo) são piores do que as que vigiam sob o fascismo. E os crimes contra a humanidade cometidos durante o nazismo foram possíveis exatamente pelo fato de que Hitler, assim que assumiu o poder, tinha proclamado um estado de exceção que jamais foi revogado. E ele certamente não tinha as possibilidades de controle (dados biométricos, câmeras de vídeo, celulares, cartões de crédito) próprias dos Estados contemporâneos. Poder-se-ia dizer que hoje o Estado considera todo cidadão como um terrorista virtual. Isso pode apenas deteriorar e tornar impossível a participação na política que deveria definir a democracia. Uma cidade cujas praças e cujas estradas são controladas por câmeras não é mais um lugar público, mas uma prisão.

**A grande autoridade que tantas pessoas reconhecem a estudiosos que, como o senhor, investigam a natureza do poder político pode nos trazer esperanças de que, banalmente falando, o futuro será melhor do que o presente?**

Otimismo e pessimismo não são categorias úteis para pensar. Como escrevia Marx em uma carta a Ruge: “a situação desesperada da época em que vivo me enche de esperança.”

**Podemos fazer-lhe uma pergunta sobre a *lectio* que o senhor deu em Scicli? Alguém disse que a conclusão que se refere a Piero Guccione foi uma homenagem a uma amizade enraizada no tempo, enquanto outros viram nela uma indicação de como sair do xeque em que a arte contemporânea parece estar envolvida.**

É claro que se tratava de uma homenagem a Piero Guccione e a Scicli, uma pequena cidade onde residem alguns dos mais importantes pintores vivos. A situação da arte hoje em dia é talvez o lugar exemplar para compreender a crise na relação com o passado sobre a qual acabamos de falar. O único lugar em que o passado pode viver é o presente, e se o presente não sente mais o próprio passado como vivo, o museu e a arte – que de tal passado é a figura eminente – tornam-se lugares problemáticos. Em uma sociedade que não sabe mais o que fazer do seu passado, a arte se encontra premiada entre a Cila do museu e a Caribdis da mercantilização. E frequentemente, como naqueles templos do absurdo que são os museus de arte contemporânea, as duas coisas coincidem. Duchamp foi, talvez, o primeiro a dar-se conta do beco sem saída em que a arte tinha se metido. O que faz Duchamp quando inventa o *ready-made*? Ele toma um objeto de uso qualquer, por exemplo, um mictório, e, introduzindo-o em um museu, força-o a apresentar-se como uma obra de arte. Naturalmente – exceto pelo breve instante que dura o efeito do estranhamento e da surpresa –, na realidade, nada atinge aqui a presença: nem a obra, pois se trata de um objeto de uso qualquer produzido industrialmente, nem a operação artística, pois não há de modo algum *poiesis*, produção, e nem sequer o artista, pois aquele que assina com um irônico nome falso o mictório não age como artista, mas, quando muito, como filósofo ou crítico, ou, como Duchamp amava dizer, como “alguém que respira”, um simples vivente. Em todo caso, é certo que ele não pretendia produzir uma obra de arte, mas desbloquear o caminho da arte, fechada entre o museu e a mercantilização. Como vocês sabem, o que ao contrário aconteceu é que um conluio, infelizmente ainda ativo, de hábeis especuladores e de “espertalhões” transformou o *ready-made* em obra de arte. E a assim chamada arte contemporânea apenas repete o gesto de Duchamp, enchendo de não obras e performances museus, que nada mais são do que organismos de mercado, destinados a acelerar a circulação de mercadorias que, assim como o dinheiro, já alcançaram o estado de liquidez e querem, todavia, ainda valer como obras. Esta é a contradição da arte contemporânea: abolir a obra e, ao mesmo tempo, estipular seu preço.

# [ Vertigem viva a raiz vigia ... ]

Júlia de Carvalho Hansen

Vertigem viva a raiz vigia  
magia! Que já não tenho mais  
como dizer sem nós nos dedos  
é Ana – assumo  
quem me ensina  
a nascer

de novo, dançar de amor,  
até sem ti, menina errada,  
Ana do riso

teu risco  
foi discernir, diferir  
embriagar a autoridade de espelhos  
coração sem periferia, cansa  
Tanto que definir  
azul  
várias vezes te escape  
azul  
mulher  
partida  
coisas que nos combinam  
em gesto. E regresso.  
Embora – cada vez mais – eu goste  
de branco  
e vermelho  
de homem.

Meu verso é nossa declaração.

Ana, menina altera,  
toma a minha boca, fera,  
fere pelos dedos  
o tempo em que fazias destas comigo.  
Hoje eu, toda latifúndio do meu campo,  
Se temo, travo no bolso o trevo que tenho  
mastigo entre os dentes.  
Me digo: caminha, anda.  
Anda com Ana a errante  
entre os dedos dela: canta!

Tua ausência fertiliza  
o importante  
É não baixar a cabeça  
nem erguer demais  
os gritos por dentro  
Nem são indiferentes  
erros e acertos, Ana  
nossa!  
Se pudesse te embalava  
a revolta pra fora.  
Como numa fossa  
acende o fumo  
na vitrola dá a corda  
se toca

talvez a agudeza de tudo  
talvez a agulhada de tudo  
não era pra deixar tão só.  
Não sejas tão tua  
viga de uma figa

Ana agitada  
viva! *Dans mon île*  
seja minha bossa  
sem tontura, dança?  
Salsa ou valsa  
dá banana!  
Pra tortura que é do mundo  
Nossa resposta passa variada  
agarro quanto possa a varanda  
porque também, Ana seja!

Eu vô! Por ter te escrito.

# Cartas de um retornado. Quarta carta, de Hugo von Hofmannsthal\*

Seleção, apresentação e tradução de João Barrento

As “Cartas de um Retornado”, em número de cinco, constituem, com a mais conhecida “Carta de Lord Chandos”, ambas do austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), um dos mais importantes documentos da crítica civilizacional na Europa de começos do século XX, em vésperas da Primeira Guerra Mundial. Expressão de uma crise existencial com raízes históricas e culturais, estas cartas fictícias (datadas de 1901, mas publicadas realmente em 1907) reflectem, a partir de um olhar que passou por uma experiência extra-europeia (pretensamente mais “elementar” e mais próxima da “vida” – uma das grandes ideologias da época), o clímax de um processo de “doença civilizacional”, anunciado por Nietzsche (ou mesmo antes, pelo romance epistolar de Hölderlin *Hypérion*), que continuará a ser pensado no século XX por autores tão diversos como Freud (o do “mal-estar na civilização”) ou Georg Simmel (com a sua visão de uma “tragédia da cultura”), Max Nordau (as teorias da “degenerescência”), Heidegger ou Ernst Jünger (a “era do trabalhador”), até ao Husserl de *A Crise da Ciência Europeia...*, já de 1936. Para não falarmos, no caso português, dos folhetins de Eça de Queiroz na viragem do século, ou na vertente mais política e crítica de Pessoa e no *tedium vitae* que atravessa *O Livro do Desassossego*.

As “Cartas de um Retornado” são, assim, um espelho das sequelas do nihilismo e da desagregação de valores na Europa pós-nietzschiana, o reflexo especular e anamórfico de um mal-estar de raiz histórica e

\* Tradução feita a partir do original, “Die Briefe des Zurückgekehrten”. Primeira publicação na revista *Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur*, Verão de 1907

ideológica concreta, que irá manifestar-se, no caso de um autor como Hofmannsthal, sobretudo no plano de uma aguda, e contraditória, crise de linguagem que a “Carta de Lord Chandos” exprime exemplarmente já em 1902 (o tema é mais amplamente tratado no meu posfácio à edição bilingue desse texto, publicada Edições Chão da Feira). Vistas neste contexto, as “Cartas de um Retornado” apresentam-se como um significativo testemunho das três grandes obsessões, superstições ou ideologias que alimentam o pensamento e a criação artística de há um século: a superstição (epistemológica) da realidade/ do mundo como referente incontornável, mas problemático, da teoria do conhecimento, da literatura e de qualquer tentativa de articulação lógica dos discursos (como irá mostrar o *Tratado* de Wittgenstein); a superstição (metafísica) da *transcendência* que informa as posições de cariz místico, do Romantismo a Buber e Benjamin; e a superstição (fenomenológica) da essência, que levará a formas várias de projecções e ideologias regressivas (o mito das origens ou do “elementar”), a filosofias como a fenomenologia de Husserl e o intuicionismo de Bergson ou a poéticas tão diversas como o Saudosismo português, o Expressionismo alemão ou a “poesia pura” de Paul Valéry.

Na Quarta Carta que aqui se publica, a pintura de Van Gogh será o foco para onde converge toda esta problemática, e, para o seu autor e personagem, o lugar – ideal e ilusório – da “superação” de todas as contradições do real e do pensamento que o assolam.

#### Quarta Carta

26 de maio de 1901.

Os últimos tempos não foram nada bons, e eu talvez só tenha dado por isso depois de um certo acontecimento insignificante por que passei há três dias – mas vou tentar contar o sucedido pela ordem por que aconteceu. Uma coisa é certa: acho que não vais saber muito bem o que fazer com a minha história. Em resumo: tinha de ir a uma reunião, a decisiva, a última de uma série de negociações que tinham por finalidade a fusão da companhia holandesa, para a qual trabalho já há quatro anos, com outra empresa anglo-alemã já constituída. Eu sabia que esse dia era decisivo, de certo modo também para a minha vida futura, e percebi que não estava a conseguir controlar-me, de modo nenhum era senhor de mim mesmo! Sentia-me doente, de uma doença interior, mas não se tratava do meu corpo, eu conheço demasiado bem o meu corpo. Era a crise de um mal-estar interior, cujos sintomas anteriores eram extremamente insignificantes. E só agora compreendi, de um modo fulminante, que se tratava de tais sintomas, e que eles se relacionavam já com esta vertigem actual. Em situações de crise como esta compreendemos muito melhor as coisas do que nos momentos normais da vida. Aqueles sintomas anteriores eram pequenos sinais absurdos de desconforto, perturbações e insegurança do pensar ou do sentir, mínimas, quase sem duração, mas sem dúvida qualquer coisa de novo em mim. E, apesar da insignificância destes factos, de uma coisa tenho a certeza: de que nunca senti nada de semelhante a não ser nestes poucos meses em que voltei a pisar solo europeu. Mas, como enumerar estes sintomas esporádicos de um Quase-Nada? Seja como for, tenho de o fazer, ou então rasgo esta carta e deixo tudo por dizer. Por vezes acontecia de manhã, naqueles quartos de hotel alemães, que o jarro e a bacia, ou um canto do quarto com a mesa e o cabide, me pareciam irreais, absolutamente fora da realidade, apesar de se tratar de coisas indescritivelmente comuns; eu via-as como coisas fantasmáticas, e ao mesmo tempo provisórias, expectantes, como se tivessem tomado por uns instantes o lugar do jarro verdadeiro, da verdadeira bacia cheia de

água. Se não soubesse que és uma pessoa para quem nada é grande, nada é pequeno, e sobretudo nada é absurdo, não continuaria. É claro que posso sempre escrever a carta e não a enviar. Mas as coisas passaram-se assim. Naquelas outras terras por onde andei, mesmo nos tempos mais difíceis, o jarro ou o balde com a água mais ou menos fresca da manhã eram qualquer coisa de natural e, ao mesmo tempo, de vivo: um amigo. Aqui, posso dizer que se tornaram um fantasma. Ao olhá-las ficava com uma leve impressão de desagradável impostura, mas nada de físico. O mesmo podia acontecer ao chegar à janela e ver três ou quatro fiacres parados, à espera, do outro lado da rua. Eram fantasmas de fiacres. Olhar para eles provocava em mim um mal-estar quase intemporal: como um pairar por momentos sobre o abismo, sobre o Eterno-Vazio. Algo de semelhante – e tu talvez penses que eu não dava a devida atenção a estes sinais efêmeros – podia provocar em mim a observação de uma casa ou de toda uma rua. Mas não penses que falo de casas tristes e em ruínas: não, eram o que de mais trivial pode haver em fachadas de hoje e de ontem. Ou então umas quantas árvores, algumas árvores raquíticas, mas cuidadosamente tratadas, daquelas que se vêem nas suas praças entre o asfalto, protegidas por grades. Podia olhar para elas e saber que me lembravam árvores – mas não eram árvores –, e ao mesmo tempo alguma coisa me atravessava e fazia estremecer, me dividia o peito como um sopro, a indescritível aragem do Nada eterno, do eterno Sem-Lugar, um sopro, não de morte, mas de Não-Vida – indescritível. Depois, cada vez mais, o comboio. Naqueles quatro meses viajei muito de comboio, de Berlim até ao Reno, de Bremen à Silésia, em todas as direcções. Podia acontecer então, na mais trivial das luzes, às três horas da tarde ou a outra qualquer: uma pequena cidade à esquerda ou à direita da linha, uma aldeia ou uma fábrica, ou toda a paisagem, colinas, campos, macieiras, casas dispersas, tudo junto. E tudo isso ganhava um rosto, uma marca própria e ambígua cheia de incertezas interiores, de uma irrealdade pérfida – era um nada que ali estava, um nada fantasmático.

Meu caro, vivi três meses e meio da minha vida numa gaiola, sem outra vista que não fosse a de uma cerca vazia, cheia de esterco de búfalo seco, da altura de um homem, e no meio dele uma fêmea de búfalo doente a arrastar-se até já não conseguir andar, para ali ficando entre a vida e a morte; e ainda assim, nessa cerca, no monte de esterco cinzento amarelado e no animal moribundo, cinzento amarelado, ao olhar lá para fora, ao pensar nisso agora – chego à conclusão de que ali havia vida, a mesma que sinto pulsar no meu peito. Mas neste mundo para o qual olho por momentos através da janela do comboio, o que aí vive – nunca a morte me assustou,

mas assusto-me com o que vejo lá fora, com essa Não-Vida. Mas talvez tudo isto mais não seja do que o olhar maligno que por vezes lanço sobre as coisas, uma espécie de leve envenenamento, uma infecção oculta e rastejante que, neste ar europeu, parece estar à espera dos que regressam de longe, depois de uma longa ausência, talvez demasiado longa. Que o meu mal era um mal europeu, percebi-o (nestas coisas tudo é questão de uma intuição inexplicável) no momento em que tive consciência de que tudo se passava no meu interior, que agora eu próprio e a minha vida interior estávamos sujeitos a esse olhar maligno que, nos sintomas anteriores, afectava as coisas exteriores. Milhares de sensações e meias-sensações, confusas e simultâneas, levavam a minha consciência a arrastar-se de forma penosa e vertiginosa: creio que nesses momentos tive de repensar tudo aquilo que havia pensado desde que dera os primeiros passos na Europa, e ainda tudo aquilo que tinha reprimido.

Não consigo hoje expressar por palavras claras o que atravessou o meu Eu como um redemoinho: mas era claro que os meus negócios e o próprio dinheiro que ganhava teriam de me enojar, e isso foi-se manifestando na agitação imensa, mas silenciosa, da dança do meu íntimo em convulsão, só comparável à dos troncos à deriva na crista das ondas dos mares do Sul, altas como casas. Tinha interiorizado vinte mil exemplos de como tais negócios esquecem a própria vida em favor daquilo que não devia ser mais do que meio para chegar à vida, e que só poderá ser visto como instrumento. À minha volta concentrava-se, desde há meses, uma massa de rostos que nada mais movia a não ser o dinheiro que tinham, ou o que outros possuíam. As suas casas, os seus monumentos, as suas ruas, tudo isso era para mim, nesse momento um tanto visionário, apenas o esgar da sua fantasmática Não-Existência, mil vezes reflectida; e, sendo impulsiva como é, a minha natureza reagia violentamente, com nojo do pouco dinheiro que eu próprio possuo e de tudo o que com ele se relaciona. Ansiava, como o enjoado no mar, por pôr pé em terra firme, por sair da Europa e regressar àqueles belos países distantes que deixara. Deves imaginar que não era a melhor disposição para me sentar a uma mesa e defender os interesses da empresa. Nem sei o que daria para me recusar a ir à reunião. Mas isso era impensável, e o que tinha a fazer era mesmo ir e fazer o que pudesse da minha cabeça.

Tinha ainda quase uma hora, mas sentia que era impossível andar por aquelas ruas; entrar em algum lugar e ler um jornal era impossível, porque por toda a parte se falava a mesma linguagem dos rostos e das casas. Entrei numa rua lateral tranquila. Numa das casas havia um estabelecimento com um aspecto muito decente, sem montra, e com um cartaz junto à porta de entrada: exposição retrospectiva, pinturas e desenhos – leio o nome, mas a memória não o retém. Há vinte anos que não entro num museu nem numa exposição. E pensei: isto vai-me distrair dos meus pensamentos absurdos, e isso é o mais importante neste momento. E entrei.

Meu caro, digo-te que o acaso não existe, e estava previsto que teria de ver estes quadros, que teria de os ver nesta hora, neste estado de convulsão em que me encontro, nestas circunstâncias. Ao todo seriam uns sessenta quadros, de formato médio e pequeno. Alguns retratos, poucos, e o resto quase só paisagens; e dessas muito poucas em que a figura humana fosse o mais importante. Na maior parte dos casos eram as árvores, campos, barrancos, rochedos, terras lavradas, telhados, recantos de jardins. Sobre o estilo de pintura nada te posso dizer: provavelmente conheces quase tudo o que se faz, enquanto eu, como te disse, há vinte anos que não vejo um quadro. Ainda assim, lembro-me muito bem, nos últimos tempos da minha relação com a W., quando vivíamos em Paris (ela sabia muito bem apreciar um quadro), de ter visto em *ateliers* e exposições obras que tinham uma certa semelhança com estas: algo de muito claro, quase como cartazes, sem dúvida muito diferente dos quadros que se viam nas galerias. Estes que estava a ver agora pareciam-me, nos primeiros momentos, ter cores agressivas, uma certa inquietação, eram crus e muito estranhos, e tive de fazer algum esforço para ver os primeiros como imagem, como uma unidade. Mas depois vi, depois vi-os a todos, cada um e todos, e a natureza que havia neles, e a força humana anímica que neles dera forma à natureza, e a árvore e o arbusto e o campo e a encosta que ali estavam pintados, e ainda a outra coisa, o que estava por detrás do pintado, o singular, o destino absoluto e indescritível que neles vivia. Vi tudo isso de tal maneira que a força desses quadros me levou a perder o sentido de mim próprio, e a recuperá-lo fortemente e a perdê-lo de novo! Meu caro, foi

por tudo isto, que te quero dizer e nunca direi, que decidi escrever-te esta carta! Mas – como exprimir em palavras algo de tão inapreensível, tão súbito, tão forte, tão impossível de fragmentar? Podia arranjar fotografias destes quadros e enviar-tas, mas, que ganharias tu com isso? Como poderiam as fotografias comunicar-te a impressão que causaram em mim, provavelmente qualquer coisa de muito pessoal, um segredo guardado entre o meu destino, os quadros e eu próprio? Um campo recém-lavrado, uma alameda grandiosa com o céu do crepúsculo em fundo, uma azinhaga com pinheiros retorcidos, um canto de jardim com a parede das traseiras de uma casa, carroças de camponeses com cavalos magros numa pastagem rasteira, uma bacia de cobre e um jarro de barro, camponeses à volta de uma mesa a comer batatas – mas, de que te serve tudo isto? Queres que te fale das cores? Há um azul incrivelmente forte que se repete, um verde como de esmeraldas fundidas, um amarelo que chega ao laranja. Mas, o que são as cores se a vida mais íntima dos objectos não sair delas mesmas? Mas essa vida mais íntima estava ali, a árvore e a pedra e a parede e a azinhaga mostravam o que de mais íntimo tinham, como que o lançavam para mim. Mas o que eu sentia não era o prazer e a harmonia da sua bela vida muda, que em tempos por vezes vinham ao meu encontro a partir de quadros antigos como uma atmosfera mágica: não, o que me assaltava a alma era apenas a violência do seu estar-aí, o milagre gritante e envolto em incredulidade da sua existência nua. Como poderei fazer-te compreender que aqui todos os seres – cada árvore *um ser*, e cada mancha amarela ou verde de um campo, cada azinhaga aberta na colina rochosa; e um ser era também o jarro de estanho, o alguidar de barro, a mesa, a cadeira tosca –, todos esses seres se erguiam para mim como recém-nascidos do terrível caos da Não-Vida, do abismo do vazio? Como dizer-te que sentia, não, que sabia que cada uma destas coisas, destas criaturas, tinha nascido de uma terrível dúvida sobre o mundo e agora cobria para sempre, pela sua simples existência, o abismo do horror, o bocejo escancarado do Nada? Como dar-te uma ideia, ainda que apenas aproximada, desta linguagem que me falou à alma, pôs diante de mim a plena explicação das circunstâncias estranhas e insolúveis em que se encontrava a minha vida interior, fazendo-me compreender num instante aquilo que mal conseguia sentir na minha insuportável apatia, e que sentia nunca mais poder arrancar de mim? E eis que uma alma desconhecida, com uma força inimaginável, me dá a resposta, me dá a resposta através de todo um mundo! Sentia-me como alguém que, depois de um terramoto imenso, sente o chão firme debaixo dos pés, em torno de quem se soltou um furacão para dentro do qual queria saltar em júbilo. Foi no meio de um furacão que

nasceram, por mim e para mim, estas árvores com as raízes fincadas na terra, com os ramos fixados nas nuvens; no meio de um furacão se me revelaram aqueles sulcos na terra, aqueles vales entre colinas, e até na violência dos blocos rochosos havia um furacão petrificado. E agora, passando de quadro em quadro, eu sentia algo de indefinido, podia sentir a comunidade, a co-pertença das sensações, como a sua vida íntima irrompia das cores, e como as cores viviam umas para as outras, como uma, secreta e poderosa, suportava todas as outras; e eu sentia em tudo isto um coração, a alma de quem o fez e com estas visões deu resposta a si próprio e à paralisação provocada pelas mais terríveis dúvidas; pude sentir, pude saber, pude entender, pude desfrutar de abismos e cimos, do fora e do dentro, cada coisa e todas num décimo de milésimo do tempo de que preciso para escrever todas estas palavras; e sentia-me como duplo, senhor da minha vida e das minhas forças, do meu entendimento, sentia o tempo a passar, sabia que já só faltavam vinte minutos, dez, cinco, já estava na rua, chamei um carro e saí dali.

As reuniões em que a grandeza dos números apela para a imaginação e a diversidade, a dispersão de forças em jogo exigem o dom de uma visão comum, não são decididas pela inteligência, mas por uma força misteriosa de que não sei o nome. Por vezes ela está do lado dos mais inteligentes, mas nem sempre. Desta vez esteve, mais do que nunca, do meu lado, e talvez nunca mais volte a estar. Consegui para a minha companhia muito mais do que aquilo que o Conselho de Administração me tinha sugerido como solução mais favorável, e consegui-o do mesmo modo que, em sonhos, colhemos flores de um muro despido. Os rostos dos senhores com quem negocie pareciam-me estranhamente próximos. Sobre eles te poderia dizer algumas coisas que não têm a mínima relação com o objecto dos nossos negócios. Sinto agora que um grande peso me saiu dos ombros.

P.S.: O homem chama-se Vincent Van Gogh. De acordo com os anos indicados no catálogo, que são recentes, ainda deve estar vivo. Há qualquer coisa em mim que me leva a acreditar que ele pertence à minha geração, e que será um pouco mais velho do que eu próprio. Não sei se terei uma segunda oportunidade de ver estes quadros, mas talvez compre um deles, sem o levar para casa – prefiro deixá-lo ao cuidado do comerciante de arte.

# Carta de Dimitris Christoulas

## Apresentação de Rui Tavares

Diz-nos a história das doenças transatlânticas que elas podem ser mais destrutivas no continente onde não nasceram. Os europeus levaram o sarampo, a varicela e a papeira para o outro lado do Atlântico, onde estas doenças simples mataram milhões de ameríndios. E foi no regresso dos barcos de Cristóvão Colombo que os seus marinheiros importaram para o Velho Mundo a sífilis, que permaneceria incontrolável até ao século XX.

Embora Dimitris Christoulas se tenha matado sozinho num dia primaveril, na praça Syntagma, em Atenas, frente ao parlamento grego, foi de uma doença transatlântica que ele morreu. Essa doença terá um dia um nome definitivo nos livros de história. Por agora sabemos apenas que é a crise financeira que começou em 2008 e não acabou ainda.

A crise financeira nasceu nos EUA, fruto das relações entre o sistema financeiro e o mercado de imobiliário norte-americano, e sob o olhar corrompido dos políticos no Congresso estado-unidense e na Casa Branca. Mas foi na Europa que ela sofreu a sua mutação mais perigosa. O mercado único europeu era o ambiente ideal para esta estirpe de contágio financeiro; os estados-membros da União Europeia não tinham anti-corpos suficientes para combater a infeção dos seus bancos nacionais. Os sintomas espalharam-se rapidamente para a dívida pública, a economia real e para toda a Zona Euro. Quando isto sucedeu, a União e os seus estados-membros precisariam de protocolos muito claros sobre como agir nestas situações e acionar os mecanismos de solidariedade em que supostamente os tratados se fundavam. Mas os tratados não só não tinham quase nada do que era preciso como por vezes proibiam expressamente as ações que agora eram necessárias.

Quando uma crise destas ocorre há uma retração por parte dos indivíduos e das famílias, dos empregados e dos patrões. Historicamente os estados têm tentado compensar essa retração com políticas públicas que permitam estabilizar a economia. Mas na União Europeia do início do século XXI, empenhada no projeto de construção de uma moeda única, o euro, os estados tinham auto-limitado a sua esfera de ação sem terem dado à União as ferramentas com que historicamente se tinham compensado as crises económicas. Ao passo que o resto do mundo tomou ação perante a crise, os países da União Europeia puderam apenas fazê-lo durante os primeiros dois anos; a partir daí alguns deles descobriram horrorizados que se tinham metido num beco sem saída: eles já não podiam fazer uso das suas ferramentas históricas, em particular a de imprimir moeda e emitir dívida, e a União Europeia ainda não o podia fazer, desde logo porque não tinha um governo democraticamente legitimado.

O primeiro país a ficar doente foi a Grécia. Na verdade, a Grécia já estava doente, mas tinha mentido sobre a condição das suas finanças públicas — uma mentira que toda a gente conhecia mas que tinha deixado passar em tempos que eram economicamente mais felizes. Agora que a crise se tinha agravado, havia nas contas da Grécia um buraco de cerca de cinquenta mil milhões de euros (na escala “curta”, europeia — cinquenta bilhões na escala “longa”, americana — daqui em diante, 50bi).

Esta é a doença económica. A Europa estava especialmente vulnerável por não ter anti-corpos políticos. E agora vamos assistir ao momento em que a doença sofreu uma mutação cultural.

Quando foi descoberto o buraco grego, a chanceler Angela Merkel da Alemanha encontrava-se em campanha eleitoral no estado federado da Renânia do Norte / Vestefália, e por razões de conveniência política recusou que a União Europeia prestasse ajuda ao estado Grego. A posição da chanceler alemã era crucial porque, não sendo a União Europeia uma democracia mas apenas um clube de democracias, acontecia ser naquele momento a Alemanha o sócio mais poderoso do clube. Mas essa resposta teimosa fez com que um problema de 50bi de euros se tornasse numa ameaça existencial para a União Europeia.

Merkel fez mais ainda: em plena campanha eleitoral insinuou que os povos do Sul da Europa trabalham menos do que os povos do Norte. Não é verdade: os povos do

Sul da Europa trabalham mais horas por dia, e dias por ano, do que os seus concidadãos do Norte. Mas uma vez solto de novo o terrível animal do preconceito entre europeus, não houve maneira de o voltar a pôr na jaula. Quando os líderes europeus finalmente se renderam à evidência de que era necessário emprestar dinheiro para resolver o problema grego, esse empréstimo teve de vir com condições agressivas e exageradas que se destinavam principalmente a aplacar os preconceitos que os próprios políticos tinham lançado. O governo grego, para aceitar o dinheiro, teve de fazer cortes em todos as funções do estado, na maior parte das vezes sem qualquer racionalidade. E como a doença já se tinha espalhado, o mesmo sucedeu em breve na Irlanda, em Portugal, na Espanha, na Itália e em outros países. Quase um século depois da Primeira Guerra Mundial na Europa ter acabado com a globalização do século XIX, e setenta anos depois de a Grande Depressão ter sido uma das causas da Segunda Guerra Mundial, a Europa volta a viver uma das suas clássicas convulsões.

E foi assim que Dimitris Christoulas, um farmacêutico aposentado que tinha trabalhado toda a vida por uma pensão que agora seria muito substancialmente cortada, saiu um dia do seu apartamento e se dirigiu para o centro de Atenas levando uma arma e um bilhete de suicídio, no qual comparava o então governo grego com o governo do país que durante a ocupação nazi tinha sido chefiado por um oficial do exército chamado Georgios Tsolakoglu, que ficou na memória dos gregos como um traidor e colaboracionista com o nazismo. Era a manhã do dia 4 de abril de 2012. Dimitris desceu a Rua Logotheidi, entrou na Praça Syntagma, e escolheu uma árvore a poucos metros do Parlamento. Apontou a arma à cabeça e antes de dar um tiro gritou: “não sou eu que me suicido! são eles que me matam!”

### Bilhete encontrado junto ao corpo de Dimitri Christoulas\*

O governo colaboracionista de Tsolakoglou aniquilou literalmente a minha capacidade de me sustentar, que estava fundada numa pensão digna que durante 35 anos eu somente (sem apoio do estado) paguei.

Por ter já uma idade que não me permite a capacidade individual de uma ação robusta (se excluir a possibilidade de que se um primeiro grego pegasse numa metralhadora kalashnikov, eu seria o segundo a fazê-lo), não encontro outra solução que não seja a de um fim digno, antes que tenha de começar a remexer no lixo para encontrar comida.

Acredito que esta juventude sem futuro irá um dia pegar em armas e em plena Praça Syntagma pendurar os traidores de cabeça para baixo, como fizeram em 1945 os italianos a Mussolini (piazza Poreto de Milão).

Η καταπιεστική κυβέρνηση Τσολακόγλου εφάνδρυνσε  
υπερμεγέθη την δυνατότητα επιβίωσής μου που  
επιβίωσαν σε μία αξιοπρεπή σύνταξη που επί 35  
χρόνια επέβαλλον (χωρίς ενίσχυση κράτους) πληρώνω  
γι' αυτή.

Επειδή έχω μία ηλικία που δεν μου δίνει την ατομική  
δυνατότητα δυναμικής αντίδρασης (χωρίς βέβαια  
να απομυθώ αν ένας Έλληνας έπαιξε τό καλό παιχνίδι  
ο δεύτερος θα ήκουε ούω) δεν βρίσκω άλλον δρόμο από  
ένα αξιοπρεπές τέλος πριν αρχίσω να γράφω στα  
κουρνιαστά για την διατροφή μου.

Πιστεύω πως οι ρίσι χωρίς τίττον, κείνον μέρα  
θα πάρουν τα όπλα και στην ημερία συνθήκας  
θα κρεμάσουν ανάποδα του εθνικού προσώπου  
όπως έκαναν το 1945 οι Ιταλοί στον Μουσολίνι.  
(Πιάτσα Πορέτο του Μιλάνου).

\* Protesilaos Stavrou traduziu do grego para o inglês, e Rui Tavares do inglês para o português.

# Extrapolando Oswald de Andrade

Henrique Estrada Rodrigues

Para Mateus Pereira e Andréa Werkema, cordialmente

Só o homem arrisca a sua identidade.

Maria Gabriela Llansol

Em março de 1954, Oswald de Andrade – escritor iconoclasta, bem conhecido desde sua ativa participação na Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo – encontrava-se internado e com a saúde bastante debilitada. Pois foi nesse momento em que, convalescente, escreveu uma comunicação para ser lida no Encontro dos Intelectuais, marcado para o Rio de Janeiro. Mais que uma comunicação, tratava-se, na verdade, de um apelo. Duplo apelo, pode-se dizer: de um lado, para que toda uma tradição intelectual sobre a “importância autônoma do primitivo”, inaugurada com o ensaio de Montaigne sobre “Os canibais”, fosse continuamente repensada; de outro, para que sua própria contribuição ao debate, explicitada desde o “Manifesto antropófago” (de 1928), não fosse esquecida. É difícil não perceber certo sentimento de urgência nessa comunicação, num momento em que a saúde lhe faltava e sua obra era muito pouco lida.

Esse pequeno texto, de apenas duas folhas datilografadas, caminha aos sobressaltos, nem tanto pelo andamento antilinear que caracterizava muitos de seus ensaios e conferências, mas, talvez, pelo fôlego que começava a faltar ao seu autor. Isso ele confessa em suas últimas linhas: “devido ao meu estado de saúde, não posso tornar mais longa esta comunicação que julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o homem da América” (Andrade, 2011, p. 373). O texto sequer foi

nomeado. O título que atualmente o identifica na 2ª edição de *Estética e política*, um dos volumes de suas “obras completas”, é “A reabilitação do primitivo”, atribuído pela organizadora do volume (Maria Eugênia Boaventura) a partir da sua primeira linha: “a reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos. Todo mundo sabe o conceito deprimente de que se utilizaram os europeus para fins colonizadores. Essa época passou e a um conceito cristão da vida que reservava para o branco o privilégio de ter alma se opôs a idéia da igualdade da raça humana. Foi, no entanto, preciso que um papa outorgasse essa dádiva do céu aos homens de raça e cor diferentes que apareceram com o novo mundo descoberto. [...] Ficou, no entanto, um resíduo que consiste no preconceito de julgar inferiores as raças primitivas. Ora, ao nosso indígena não falta sequer uma alta concepção da vida para se opor às filosofias vigentes que o encontraram e o procuraram submeter” (2011, p. 372).

Se Oswald de Andrade, nessas linhas, enuncia seus propósitos, a sequência do texto se encarrega de retomar a idéia à qual dedicara boa parte de sua vida – a idéia antropofágica, seu modo específico de reabilitar a concepção primitiva da vida: “O indígena não come carne humana nem por fome nem por gula. Tratava-se de uma espécie de comunhão do valor que tinha em si a importância de toda uma posição filosófica. A antropofagia fazia lembrar que a vida é devoração opondo-se a todas as ilusões salvacionistas” (2011, p. 373). De resto, a palavra “todas”, na obra oswaldiana, aponta para duas sortes de ilusão: de um lado, aquelas voltadas à salvação do primitivo – as catequese jesuíticas ou as novas catequese modernizadoras, ambas dedicadas a transformar o índio (ou o bárbaro ou o atrasado) em civilizado (ou cidadão ou moderno); de outro lado, aquelas ilusões dirigidas à salvação do próprio civilizado – a exemplo de visões idílicas e reconfortantes que pensam a vida indígena como alternativa às angústias de um individualismo possessivo, urbano e industrial. A perspectiva antropofágica não se pergunta pelo melhor caminho a ser trilhado entre duas identidades fechadas, não quer ser o recipiente para uma mistura ideal entre raças ou culturas e se afasta radicalmente de qualquer pedagogia da prosperidade. Se a filosofia da devoração filosofia é, ela o seria por pensar por que motivo a alteridade

não poderia ser anterior à identidade; a relação, superior aos termos; a transformação, interior à forma. E sem exotismo.

Ou com um “exotismo estratégico”, como sugere o antropólogo Viveiros de Castro, parafraseado, por minha conta e risco, nas três últimas frases do parágrafo acima (Castro, 2011, p. 6). E não o faço por acaso. Pois o “exotismo estratégico” – o do próprio Viveiros de Castro, não o de Oswald de Andrade – não apenas escutou aquele apelo sobre a “importância autônoma do primitivo”, como tem buscado reconectar a antropofagia oswaldiana à antropologia amazônica, reconexão estratégica para um desafio teórico que vale a pena conhecer: o desafio de uma filosofia da alteridade cultural radical. Tal filosofia, na trajetória de Viveiros de Castro, tem um ponto de partida específico: sua tese de doutorado sobre os índios Araweté (povo da Amazônia Oriental), defendida no Museu Nacional do Rio de Janeiro e publicada em 1986, embora ensaios escritos a partir dos anos 90 – alguns dos quais republicados no livro *A inconstância da alma selvagem* – indiquem uma virada mais especulativa em suas pesquisas. Em meio a essa virada, ao que parece, é que se deu seu encontro com Oswald de Andrade, ainda que o velho escritor modernista fosse retomado em novos termos. Se ao indígena, na versão oswaldiana, não faltava uma forma própria de pensamento, para Viveiros de Castro essa forma ganha um nome específico: o de “pensamento ameríndio”, a pedra de toque de um mundo “metafisicamente antropofágico”, com o qual não se quer mais saber o que seria a identidade nacional. A virada especulativa de Viveiros de Castro virava as costas, pois, aos que se perguntam sobre o que seria o “próprio” do Brasil, esse “próprio” que, no mais das vezes, aprisiona a imaginação de outros possíveis às catequese do fato consumado – as raízes do Brasil – ou às do fato a consumir – o “Brasil grande e de futuro” de antigos e novos desenvolvimentismos.

Aliás, Viveiros de Castro não quer mais saber nem mesmo “o que é próprio do humano: se a linguagem, o simbólico, a neotenia, o trabalho, o *Dasein*... Queremos saber o que é próximo do humano, o que é próprio do vivente em geral, o que é próprio do *existente*. O que é, enfim, o *comum*. Aqui também há muito que aprender com a ‘filosofia deles’ – com as metafísicas indígenas, que afirmam a humanidade como condição original comum da humanidade e da animalidade, antes que o contrário, como em nossa vulgata evolucionista, e que, ao princípio solipsista e dualista do ‘penso, logo existo’, contrapõem o pampsiquismo perspectivista do ‘existe, logo pensa’, que instaura o pensamento imediatamente no elemento

da alteridade e da relação, fazendo-o depender da qualidade sensível do outro” (2011, p. 16). E onde entraria Oswald de Andrade nisso tudo? Tudo se passa como se o antropólogo instaurasse um procedimento de leitura e interpretação da obra oswaldiana semelhante àquele que, um dia, instaurou diante da sua principal influência: Lévi-Strauss. Ou seja, talvez ele estivesse fazendo, diante do autor do “Manifesto antropófago”, o mesmo esforço teórico que fizera perante o autor das *Mitológicas* e de *O pensamento selvagem*: um “esforço de extrapolação”, a partir do qual o próprio “Manifesto antropófago” poderia ser repensado como “estando em continuidade epistêmica com as formas de pensamento ameríndias” (Viveiros de Castro, 2011, p. 5).

Sendo assim, por que não continuar todo esse esforço extrapolando, aqui, a própria extrapolação de Viveiros de Castro? Que se recorde um texto de Oswald de Andrade que, não comentado pelo antropólogo, vai direto ao ponto, qual seja, o de querer instaurar o pensamento na relação, “fazendo-o depender da qualidade sensível do outro”. Esse texto, escrito em 1950 e intitulado “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”, parece ser, à primeira vista, um comentário ao conceito de cordialidade, tal como definido no capítulo V de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Cordialidade que, como explicitara Sérgio Buarque em nota para a segunda edição do livro (publicada em 1948), não significava “bondade”, mas cultura do coração (*cordis*). Em outros termos, tal conceito fora central para identificar e analisar, criticamente, espaços de sociabilidade pautados por afetos, por preferências e repugnâncias, enfim, pela intromissão do privado no interior da vida pública. Mas como extrapolar também era próprio do escritor modernista, sairia de mãos vazias quem buscasse no texto de Oswald de Andrade uma leitura corriqueira sobre as raízes da identidade brasileira, sobre as substâncias da cultura nacional ou sobre as dificuldades de se erigir, no Brasil, uma ordem política impessoal. Pois o homem cordial, na versão oswaldiana, “compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão. De outro lado a devoração traz em si a imanência do perigo. E produz a solidariedade social que se define em alteridade” (Andrade, 1995, p. 159).

Ao que parece, aquela “reabilitação do selvagem” também implicou isto: minar por dentro a obra de Sérgio Buarque, reabilitar o homem cordial e mostrar que o corpo – ou o *cordis* – e suas qualidades sensíveis não constituem, sem mais, uma substância

primitiva a ser educada ou depurada, mas um modo incessante de devoração, vale dizer, de “alter-ação”. De fato, o imaginário filosófico de Oswald de Andrade sempre foi um pouco alterado, vale dizer, do “alter”, “positivo antes que opositivo, possibilista antes que necessitarista”, pode-se dizer, outra vez, com Viveiros de Castro (2011, p. 6), embora alterando um pouco o contexto original de sua formulação. Imaginativo – ou alterado –, Oswald de Andrade pensara o homem cordial como um corpo selvagem e incorporante, como se, desse modo, buscasse desenquadrar aquelas velhas catequeses do fato consumado ou do fato a consumir. Mas é possível que eu já esteja alterando um pouco demais as extrapolações dos outros. Ou não.

#### Bibliografia

- ANDRADE, Oswald. A reabilitação do primitivo. In: *Estética e política: obras completas de Oswald de Andrade*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2011.
- \_\_\_\_\_. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial. In: *A utopia antropofágica: obras completas de Oswald de Andrade*. 2ª edição. São Paulo: Globo, 1995.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Transformação na antropologia, transformação da antropologia. In: *Sopro: panfleto político e cultural*, n. 58, set. 2011. (Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/transformacoes.html>>.)
- SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2007.

## Uma carta

Ana Martins Marques

Uma carta não guarda o tempo  
que durou a escrita.  
No entanto adivinho  
no papel azul  
indícios de rascunho  
horas de café  
palavras cuidadosamente evitadas  
e pelo menos três cigarros.  
Uma carta não guarda  
a vontade que a ditou.  
No entanto em tua letra  
– o discreto desequilíbrio do t  
o i inquieto  
e o o em espera –  
leio rastros de um hesitante amor.  
Decifro assim  
o teu ou o meu  
desejo?

## Imagem, deriva e dança

Júlia Studart

1.

Em entrevista concedida a Pedro G. Romero, Georges Didi-Huberman afirma que um dos conceitos mais importantes para o seu trabalho é o de *sintoma*. E deixa muito claro que com isso não quer dizer que busque o que provoca ou causa o sintoma, o “sintoma de”. O que procura, na verdade, são os próprios sintomas (porque sintoma é um conceito semiótico – fala do sentido –, mas é também corporal). E isso é precisamente um gesto: um movimento do corpo que se encontra investido de certa capacidade de significado ou de expressão. É importante remeter ao sentido da palavra grega “*syntoma*”, que tem a ver diretamente com queda, naufrágio, derrubada, coincidência e acontecimento fortuito (Antelo, 2009, p. 74). E a *imagem*, por sua vez, está numa relação direta com o *gesto*, com o *corpo*, mais ou menos próxima a essa deliberação, a essa atribuição. Porque, lembra Didi-Huberman, o que interessa é, de fato, o que acontece entre o mundo dos signos e o mundo do corpo, e isso é o que seria, precisamente, uma imagem.

Assim, Didi-Huberman elabora o seu conceito de imagem a partir da expressão fugaz da *imagem mariposa*, algo muito mais perto do corpo e do desejo, uma imagem vivente e fulgurada:

Se você realmente quiser ver as asas de uma mariposa, primeiro você tem que matá-la e logo colocá-la em uma vitrina. Uma vez morta, e só então, você pode contemplá-la tranquilamente. Mas, se você quer conservar a vida, que afinal é o mais interessante, só verá as asas fugazmente, em muito pouco tempo, um abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma mariposa. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em um *flash*. (Didi-Huberman, 2007)

Ou seja, a “capacidade de verdade” só ocorre em momentos muito breves, brevíssimos. Esta proposição, apontada na entrevista citada, comparece antes no texto “A imagem mariposa” (2006), quando Didi-Huberman diz acerca dos enganos do pensamento, que constituem, de certa maneira, a ambivalência da imagem, da imagem mariposa, em

alguns pontos: 1) afirma que é um erro crer que, uma vez que aparece, a coisa *está*, permanece, resiste, persiste no tempo tal qual em nosso espírito, que a descreve e conhece. Uma coisa como a mariposa, por exemplo, aparece apenas para desaparecer num instante seguinte. Ou seja, temos sempre que levar em conta o ponto de vista temporal de sua fragilidade; 2) depois afirma, acerca da permanência no tempo, que o que *já não está* permanece, resiste, persiste tanto no tempo como em nossa imaginação, que sempre rememora. 3) Por fim, diz ainda que toda aparição pode ser vista como uma dança ou como música, como um ritmo que vive da agitação, da palpitação e que morre do mesmo modo. O ponto importante é que, para ele, um conceito de *imagem* é como uma *aparicação visual* e, ao mesmo tempo, uma *experiência corporal*.

No mesmo texto, Didi-Huberman faz também algumas breves alusões ao filósofo e historiador francês Jules Michelet para referendar as suas teses acerca da imagem. Chama a sua atenção, principalmente, a dedicação e o empenho de Michelet ao observar detidamente as mariposas, numa espécie de lepidopterologia depurada, tanto que passa a chamá-las de “imperceptíveis construtoras” de formas. É que Michelet reclamava e exigia uma maior aproximação a esses insetos, porque se poderia estabelecer a partir deles algum caráter de renovação do pensamento da arte. É interessante lembrar que Roland Barthes, em seu livro dedicado aos procedimentos de Michelet, vai constituir um sintoma para o pensamento de Michelet, como deliberação: o de que esse pensador sofria de terríveis enxaquecas (o que nos leva de volta ao problema do *sintoma* tão caro a Didi-Huberman, tanto quanto ao problema do gesto e do corpo como significado – ou sentido – e expressão). Uma passagem do texto de Barthes acerca disso é fundamental; diz ele:

A doença de Michelet é a enxaqueca, esse misto de ofuscamento e de náusea. Tudo para ele é enxaqueca: o frio, a tempestade, a primavera, o vento, a história que ele narra. Esse homem que deixou uma obra enciclopédica feita de um discurso ininterrupto de 60 volumes, declara-se a todo momento “ofuscado, sofredor, fraco, vazio”. (Barthes, 1991, p. 15)

Para Barthes, Michelet é um doente da história, ou um doente de história. Tanto que procura esclarecer esse movimento próprio em torno das enxaquecas de Michelet como uma demarcação do percurso que ele provoca através de suas narrativas e do seu estilo interrompido para cumprir um sentido de ritualidade. Chama-lhe a atenção o caráter enciclopédico da obra de Michelet como uma busca desenfreada pela compreensão de todos os tempos – “da era dos répteis a Waterloo – e também

de todas as ordens possíveis de objetos históricos – da invenção da infantaria à alimentação do bebê inglês” (Barthes, 1991, p. 23) – e da sua participação política, e aí tanto faz se com a desmedida de suas enxaquecas ou das suas anotações. Para Barthes, a história só pode ser – como para Michelet – um objeto de apropriação quando se constitui como um objeto verdadeiro, provido de duas extremidades: de um lado, a história como alimento pleno, ovo ou tecido; de outro lado, quando passa a ser e é a história, uma filosofia da história; mas, por fim, ainda numa terceira possibilidade, a história consumada, terminada e realizada por um lado e, ao mesmo tempo, por outro, ambivalente, devorada, ingerida e pronta a ressuscitar o historiador.

2.

O escritor português Gonçalo M. Tavares, por sua vez, provoca essa dimensão da imagem em sua literatura como um corpo que dança, como um corpo que precisa treinar até ser FUNDO: “O corpo é estranho e FUNDO/ Treinar o corpo a ser FUNDO./ Ser Profundo nos ENSAIOS e mostrá-lo depois à superfície./ SER PROFUNDO no dia da EXIBIÇÃO Profunda” (Tavares, 2001, p. 115). Para ele, a literatura comparece como um corpo-dançarino, porque a literatura se enfrenta e se apruma como uma resistência e como um pensamento para a resistência no mundo agora, ou seja, quando todo esse seu gesto pode ser lido no movimento de *mariposear*. A partir daí é possível perceber a tentativa da mobilidade de escrita de Gonçalo M. Tavares, a escrita como um corpo que se move, quando, ao mesmo tempo em que procura se desvincular de uma linguagem apenas literária e se aproximar da filosofia, procura também se desvincular da filosofia e aproximar a palavra da literatura; por isso, sempre, a escrita como um corpo que dança entre a ficção e a demonstração, o delírio e a lógica, a abertura do sentido e a sua validação etc. O que é possível ler no fragmento abaixo, ao armar o problema entre o livro de filosofia e o livro de poemas como máquinas diferentes e, ao mesmo tempo, indistintas:

[...]

Quero comprar uma máquina que pense por mim.

Tenho o livro de um filósofo.

Tenho 2 livros de um filósofo.

Um livro é uma máquina que pensa por mim

e é uma máquina barata.

Mas eu não quero que pensem por mim sempre da mesma maneira.

O mesmo livro pensa sempre da mesma maneira.  
 Se eu fechar o livro, calo-me, e as pedras pesam-me  
 mais no crânio.  
 Se eu abrir o livro começo a falar, mas digo sempre  
 a mesma coisa.

Alguém me disse que um livro de poesia é diferente.  
 É uma máquina muito mais rápida.  
 A cada vez que passa, passa de outra maneira.  
 [...]

(Tavares, 2005, p.7-8)

Assim, Gonçalo M. Tavares elabora o que podemos chamar, com Barthes, de seu *grau zero*. Uma escrita que vem como um corpo que constantemente hesita entre um termo e outro, nesse jogo nada claro entre polaridades – nem um nem outro, mas também um e outro ao mesmo tempo, um *ne-uter* –, na sua abertura ou extinção do sentido, na dissolução do conflito gerador de sentido que move o paradigma da imagem, a partir da figuração de uma imagem que dança ou de uma imagem da dança: constituir as filigranas do *mariposeio*, uma *imagem mariposa*, numa escrita que pode dançar ou ao menos perguntar a si própria se é capaz de dançar.

#### Bibliografia

ANTELO, Raúl. Acaso, acidente. In: LIMA, Manoel Ricardo de. *Quando todos os acidentes acontecem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BARTHES, Roland. *Michelet*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Imagen Mariposa*. Tradução de Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

\_\_\_\_\_. *Un conocimiento por el montaje*. Edições Minerva. Entrevista concedida a Pedro G. Romero, 2007. Disponível em: <[http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141)>.

TAVARES, Gonçalo M. *Livro da dança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

\_\_\_\_\_. *O homem ou é tonto ou é mulher*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

# Carta coisa encharcada

Maria Archer

– só para afogados

o que o cervo bebeu do charco  
 o que o reflexo mostrou à canoa  
 o que os deuses enviaram aos distraídos  
 o que a boca jaguar disse ao dente  
 o que joana ofereceu à fogueira  
 o que salomão clivou para sailormoon  
 o que narciso leu na poça  
 o que o sereio deu ao marujo

ARAPES SON ADAN

# Do objecto-sim

Maria Archer

descerá o índio

mapa do que é sem esforço –

Margem. Ah sim, margem. Que viagem suporta o êxodo? Não entendendo nada, assim que vamos. Como? Comendo claro, seu Osvaldo. E como ir ao exótico sem lhe ficar eternamente lambendo as bordas? O exótico é como a carne de uma hóstia, mesmo encarnando nunca se prova. Convém não esquecer o sangramento que não é feito de nuvem. Os rios. O que dura neles.

Alguém cantou o amor – só o amor com a sua inocência nos torna inocentes. Pela margem que compete com a minha canoa gostaria de louvar os seus esmeros. Os rios. O que amas dura.

Voam centros, escutas? Se alguém exagera sou o diapasão de deus. Louco, vibrante, expectante, anunciante. Sem esforço. Interromper esta gestação de bondade é o que lobos me pedem. Repara, deles sou a branda vontade lírica e a carne. Repara, são casos em que a fúria purifica. Dizem que são sempre dois. Perguntam qual dos dois alimentar, mas não está em vista a vitória. De um sobre o outro. Dos dois entre mim. Honre, não honre. Que mais pedir do meu melhor amigo que a sua natureza? Quem está aí contigo? É com esse que eu vou, bicho. Lume d'água, bordas existem para a ânsia. Mas aí aparecem seres por ansiar: Ava me perdoe. Sem o enfeite do efeito, declaro a morte do artista: eis o homem animal. É, pisa lenta a pata do não ornado. Índio quer dizer homem. Perdoadora

canoa perduradora da perda. Uma figa: ela desliza perdedora da dobra supérflua do re-sentimento. O conhecimento excede um rancor que se diluiu, já não é mais genético (do jeito que as coisas estão, muitos se esforçam para que seja quinético). Kaput, alçou. O seu remédio é que é perder a dor. Por isso essa gestação. De mil em mil anos. Seiscentos já foram, o grosso está à frente ou adiante? Espero que os outros quatrocentos se destroquem em quatro centros, uns poucos de dias e a gente avance um tico. Vamos, vá em frente aceite este cachimbo. Portal do tempo é afinal acelerar processos. Talvez se galguem numa tarde. Também me pediram segredo todas as noites do sonho. Só não entendo porque o acampamento quer esquecer o grande relento. Entender até atendo. Apesar de tudo, gostaria de descer um pouco. O presente? O correcto uso da palavra. Agora basta meu filho, vá para dentro. Escreve-se esta carta nas várias direcções. Vai-se enredando, enredando vai. Como o mosquito. Também o âmbar impermanece. Vamos, vá, suas irmãs foram na frente.

# Carta de Maria Gabriela Llansol a Eduardo Prado Coelho

Seleção e apresentação de João Barrento

A carta de Maria Gabriela Llansol ao crítico e ensaísta Eduardo Prado Coelho foi transcrita da cópia feita pela autora, que se encontra no arquivo de correspondência do seu espólio, no Espaço Llansol em Sintra. A finalidade da carta era dupla: por um lado, agradecer a Eduardo Prado Coelho o envio do 2º volume do seu diário (*Tudo o que não escrevi. Diário II*. Porto: Edições ASA, 1994), fazendo alguns comentários que tanto se aproximam como se demarcam dos pontos de vista do crítico – que foi, aliás, um dos mais profícuos e regulares comentadores da Obra de Llansol na imprensa portuguesa ao longo de mais de vinte anos (e também os seus Diários contêm uma vintena de páginas com referências, por vezes muito significativas, à Obra da escritora); por outro lado, a real intenção da carta é a de convidar Eduardo Prado Coelho a apresentar o primeiro volume de *Lisboaleipzig*, anunciado aqui por Llansol como fazendo parte de “uma série de seis a sete volumes”, de que saíram, de facto, apenas dois: *O encontro inesperado do diverso* e *O ensaio de música*, ambos neste ano de 1994. Llansol ocupa-se, no entanto, durante mais de quinze anos da matéria desta Obra, em que levará Fernando Pessoa (Aossê) à casa da família Bach em Leipzig, para um encontro decisivo e transformador com o músico e com o filósofo Baruch Spinoza. Eduardo Prado Coelho apresentaria, de facto, o primeiro volume do livro na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, no dia 18 de Julho de 1994, e escreveu sobre ele no jornal Público (em 15 de Outubro), um texto que dá a justa medida do duplo (ou múltiplo) universo de escrita de Maria Gabriela Llansol, com o apelativo título “Ervilhas e Bach”.

Colares/Sintra  
15 de Maio de 1994  
domingo

Para E. Prado Coelho \_\_\_\_\_

Caro Amigo,

só agora lhe agradeço o envio do II vol. do seu Diário<sup>1</sup>. Leio e demoro a ler. Tive pena de certas críticas enviesadas que li. Mas é quase o preço a pagar pelo trabalho que faz e pelo lugar que ocupa. Deve-se-lhe um trabalho de definição de fronteiras. Como as define, em função do seu gosto e do seu prazer, embora poderosamente sustentadas pela sua inteligência; e como as fronteiras, ou linhas de resistência, como lhes chama, têm sempre uma parte de racionalização, é mais acessível a muitos tratarem de Jacqueline Bisset do que daquilo que é mais grave, manso e duro no que o Eduardo fala.

Dito isto, tenho sempre uma certa dificuldade em entrar nas suas viagens. Partilho a vertente eufórica, o não largar o fio do prazer e do gosto, a passagem das fronteiras.

Vou publicar agora o primeiro volume de *Lisboaleipzig*, a que outros se seguirão. Este chama-se *O Encontro Inesperado do Diverso*, a que anexe uma série de textos de reflexão que já conhece e que pensei, como deve estar lembrado, publicar autonomamente. Será uma série de seis a sete volumes, onde tentarei abordar as figuras dos que considero a minha linhagem, e que sempre tanta dificuldade teve em encontrar viabilidade para os estranhos afectos que vive, e que foram, todavia, a fonte do que quiseram fazer e dizer. Por um lado, creio que aquilo a que chamou, em tempos, presenças espectrais, são para mim outra coisa. Creio que tudo continua e que, no tempo, os afectos são reversíveis. Em outras circunstâncias, que não se repetem, como Frederico N. temia, mas que são as mesmas na sua forma, é-nos dada a hipótese de refazer impecavelmente o inacabado e o incompleto, porque é sempre a obra da criação que está em “vias de se perfazer”, agora que Deus

<sup>1</sup> *Tudo o que não escrevi. Diário II*. Porto: ASA, 1994.

definitivamente se afastou. Colocando-os e colocando-nos na “ordem figural do quotidiano”, que resultará, desta vez, de “o eterno retorno do mútuo”? Demorei a fazê-lo, em forma de livro, porque temo a compreensão e o resultado. Aliás, a nossa experiência afectiva é fundamental, porque o risco de viabilizar os afectos continua integral. Tudo continua em jogo, nada está decidido, apesar do que se veicula acerca da inanidade do afecto – e da presença face ao Amante. Aproveito para lhe dizer que foi um pouco desta perspectiva que li as suas incursões na fantasmática erótica que, de vez em quando, e na terceira pessoa, chega ao texto do Diário. Sei que, do ponto de vista do masculino – e não só –, olhar o sexo exposto, livremente exposto, exposto por contrato erótico entre dois seres, é das maiores revelações do *logos*. É desse olhar que nasce a dissidência e o sentido sem retorno do sentido. É um acto cru, de respeito radical, de visão.

Procurei também, porque já me sinto com força para o fazer, encontrar um tom que exija um potencial maior de referência, como diz o Vergílio<sup>2</sup>.

Gostaria, desta vez, de fazer uma apresentação pública do livro, e convidá-lo para o apresentar formalmente (junto envio-lhe *Lisboaleipzig I*<sup>3</sup>). Gostaria de convidar gente que sei que me lê, e gente que outros sabem que me lêem, para um encontro onde o Eduardo, se aceitasse, se encarregaria da apresentação. Poderia, em seguida, haver leitura de excertos – e o mais que naturalmente houvesse. Pensei na Casa Fernando Pessoa, mas, ao que parece, há dificuldade na cedência do espaço.

Que acha de tudo isto? Gostaria de ter a sua anuência e a sua opinião.

Estou igualmente interessada em pôr de pé uma Fundação, onde teriam lugar *ateliers* de escrita, mas disto lhe falarei depois.

Com um abraço amigo,

Maria Gabriela Llsansol

<sup>2</sup> Vergílio Ferreira (1916-1996), escritor português amigo de Maria Gabriela Llsansol e de Eduardo Prado Coelho.

<sup>3</sup> M. G. Llsansol. *Lisboaleipzig I. O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.

# A caça de Ana C.

Júlia de Carvalho Hansen

dedicado à Cecília Rosas  
com quem ainda escreverei  
a autobiografia de Ana Cristina –  
e para Marcos Visnadi, caçador

“Quem caça mais o olho um do outro?” e a seguir “caça, caça”<sup>1</sup> dizem-nos dois versos do meio do primeiro poema de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar. Sem título, diafragma que separa o que ainda não era livro do corpo de poemas que se segue, o primeiro poema do livro publicado em 1982, um ano antes do suicídio de sua autora, contém e antecipa *A teus pés*. Isto quer dizer que poema e livro estão elaborados em unidade, feito um bicho, vá, para não exagerar em lebre que se caça e come, feito um besouro que caminha e inquieta na sua organização animal. Creio que podemos caçar a força que assina Ana Cristina Cesar escutando e vendo sua movimentação.

São dois os problemas que aqui me perseguem: a enunciação do eu lírico enquanto diálogo instável entre escrita e leitura; e a poesia como caça da significação e do sentido. Na escrita de Ana C. faço a hipótese de que esses problemas se dão das seguintes maneiras: a primeira é a capacidade de sobrepor em fusão pronominal quem lê, criando a sensação de que “eu poderia ter escrito/pensado isto” e a decorrente necessidade de separação, quase um asco do excesso de intimidade. O segundo problema é o de *A teus pés* movimentar em tensão o sentido, inventando um difícil eixo entre ficção e sinceridade.

<sup>1</sup> Este ensaio foi inicialmente apresentado no sexto dos encontros XYZ, em 29 de setembro de 2011, na Universidade Nova de Lisboa. As apresentações no XYZ têm como característica a escolha de uma palavra-guia por cada um dos três debatedores de um mesmo texto. A minha palavra para discutir o *A teus pés* foi “caça”, a de Cátia Pereira, “ilha”, e Bernardo RB escolheu “cortante”.

*Quem caça mais o olho um do outro?*

Dizer uns versos é ouvir a sintonia de uma estação, tão funda rádio da superfície terrestre. A caça da palavra começa, entre os ruídos do redor, ou o redor que é tudo em nós. O poema vai imantando seu corpo de fantasia e fabricação. Vamos lê-lo:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das asas batendo freneticamente.  
 Apuro técnico.  
 Os canais que só existem no mapa.  
 O aspecto moral da experiência.  
 Primeiro ato da imaginação.  
 Suborno no bordel.  
 Eu tenho uma idéia.  
 Eu não tenho a menor idéia.  
 Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.  
 Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.  
 Autobiografia. Não, biografia.  
 Mulher.  
 Papai Noel e os marcianos.  
 Billy the Kid versus Drácula.  
 Drácula versus Billy the Kid.  
 Muito sentimental.  
 Agora pouco sentimental.  
 Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu amor de ontem.  
 Gertrude: estas são idéias bem comuns.  
 Apresenta a jazz-band.  
 Não, toca blues com ela.  
 Esta é a minha vida.  
 Atravessa a ponte.  
 É sempre um pouco tarde.  
 Não presta atenção em mim.  
 Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio.

Estamos em cima da hora.  
 Daydream.  
 Quem caça mais o olho um do outro?  
 Sou eu que admito vitória.  
 Ela que mora conosco então nem se fala.  
 Caça, caça.  
 E faz passos pesados subindo a escada correndo.  
 Outra cena da minha vida.  
 Um amigo velho vive em táxis.  
 Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não chora.  
 Não esqueço mais.  
 E a última, eu já te contei?  
 É assim.  
 Estamos parados.  
 Você lê sem parar, eu ouço uma canção.  
 Agora estamos em movimento.  
 Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis no meio.  
 Você anda um pouco na frente.  
 Penso que sou mais nova do que sou.  
 Bem nova.  
 Estamos deitados.  
 Você acorda correndo.  
 Sonhei outra vez com a mesma coisa.  
 Estamos pensando.  
 Na mesma ordem de coisas.  
 Não, não na mesma ordem de coisas.  
 É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).  
 Quando a memória está útil.  
 Usa.  
 Agora é sua vez.  
 Do you believe in love...?  
 Então está.  
 Não insisto mais.

O poema é também sumário da sua instrumentação. “Apresenta a Jazz-band./ Não, toca blues com ela”, para além de mostrar, tem que participar. Esse jazz é mais um blues, lamento experimental de dignidade. Como uma moldura narrativa, há música tocando de fundo, o violino que se ouve acompanhando a dor de dentes no romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, aqui é um piano misturado com vozes. Irônico, sentimental, saloon de western, o poema é um bordel – que, além de ser casa de putas, onde se paga pelo desejo, é uma bagunça, um amontoado de restos.

Se calhar todo poema é uma carta em que remetente e destinatário se misturam. Ou é um mapa: perambulação que leva pra onde? Sem dúvida para dentro de sua própria encenação, o poema se faz filme desde a entrada: com seus créditos, recortes que recolhe e esconde, sem protagonista, como quem nos diz que, para além dos atores centrais, existiu até uma senhora fazendo o café para a equipe e que, se fosse outra, o filme todo mudaria nas mãos da realizadora. Isso se a diretora não desistir do filme, duvidando de que o filme seja mesmo um filme. Mas não. A sabotagem é o filme da poética de Ana Cristina.

Note-se que vai acontecendo um acúmulo de versos linha a linha, lances soltos, até aparecer uma “idéia” que logo se nega, muito pelo seu contrário: a idéia se perde em “Eu não tenho a menor idéia”. O vazio da falta de idéia inventa reflexão mais demorada, dobram-se os versos de uma frase só em um verso de duas frases: “Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.”. Verso que é explícita auto-análise, reflexão que sabota e clarifica a forma do poema, estancando a barganha de vozes. A partir de então o poema começa a ter atos e reflexos, comentários, diálogos, imagens: até parar: “Então está./ Não insisto mais.”

Anunciar a trilha de fundo é denunciar os efeitos, assim como analisar o tecido do poema na sua construção é desconstruir a fabricação. O procedimento de criar uma narrativa dentro da narrativa é tática comum em literatura, talvez tão antiga quanto a descrição do escudo de Aquiles em Homero. A capacidade de sobreposição de tempos narrativos é uma inteligência elástica da memória e explícita a capacidade plástica dos textos e da imaginação. De maneira similar, evidenciar a constituição do poema é fazer escrita e leitura comentarem o gesto entre si. É transmitir ritos de caça, dividir com o leitor as armas, afinal, mostrar que os efeitos literários também são escolhas é levar a atividade do leitor ao cerne do fazer poético. São seus próprios olhos, leitor, que dizem a escuta: “quem caça mais um o olho do outro?”.

Como responder? A escrita e a leitura criam condição de possibilidade para a impossível transubstanciação entre os seres. A separação, a distinção entre um e outro, “eu”, “tu” e “ele/ela”, são realidades gramaticais que acompanham a matéria do cotidiano. A poética de Ana Cristina, debruçada sobre o escrever enquanto diálogo, correspondência, intimidade revelada ou forçada, que tanto se desdobra da prática do diário como se inventa nela, enuncia “eu”, “tu” e “ela” a todo momento, como movimento de mistura. Com quem a poesia de Ana Cristina fala? De quem?

Quem caça mais o olho um do outro?/ Sou eu que admito vitória./ Ela que mora conosco então nem se fala./ Caça, caça./ E faz passos pesados subindo a escada correndo./ Outra cena da minha vida./ Um amigo velho vive em táxis./ Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não/ chora./ Não esqueço mais./ E a última, eu já te contei?/ É assim./ Estamos parados./ Você lê sem parar, eu ouço uma canção./ Agora estamos em movimento.

A não-fixidez referencial permite e obriga o imaginário a encenar-se, o corpo da linguagem é um lugar de todos, bordel de confluência onde se revela que as separações pronominais não são tão claramente divididas no pensamento, ou na sensação do pensamento. Ou o que seria então o amor, o desejo, ou mesmo a amizade, além dessa espécie de rapto, onde o discurso de um “eu” é vivenciado pela capacidade incapaz de tornar-se outro? Ou o que são os encontros além de transformações de rumo que nos levam (ou a quem estiver suficientemente disposto para perceber) a outro? Leio agora um poema que me encanta pela vivência:

Segunda história rápida sobre a felicidade – descendo a colina ao escurecer – meu amor ficou longe, com seu ar de não ter dúvida, e dizia: meus pais... – não posso mais duvidar dos meus passinhos, neste sítio – agora você fala até mais baixo, delicada que eu reparo mais que os outros depois de um tempo fora – é como voltar e achar as crianças crescidas, e sentar na varanda para trocar pensamentos e memórias de um tempo que passou – mas quando eu fui (aquele dia no aeroporto) ainda havia ares de mistério – agora, é agora, descendo esta colina, sem nenhum, que eu conto então do amor distante, e não imito a minha nostalgia, mas a delicadeza, a sua, assim, feliz.

Há uma cena do re-encontro de quem é “delicada”. Este “eu” que percebe na outra a delicadeza e a imita, por delicadeza. Uma espécie de transtorno que havia se resolve quando o gesto se junta ao acontecimento mais próximo, como se a distância tivesse que ficar a distância e os gestos de partilha fossem não exatamente a revelação de uma memória, ou de uma mensagem que a outra ignora, mas um acompanhamento do estar. O outro é uma causa de atualização. E a poesia, ou o canto, penso eu, é, por excelência, atualização.

Com estes efeitos de alternância e cumplicidade a poesia de Ana Cristina amplifica e estremece a noção central da voz poética, já que o eu lírico é uma impessoalidade radiante de eu, uma espécie de lugar de confluência entre vozes que, em sua condição de serem distintas, se tornam a mesma. São um sonho do “em comum”. Lembro da generosa música que Mercedes Sosa canta:

Gracias a la vida que me ha dado tanto/ Me ha dado la risa y me ha dado el llanto / Así yo distingo dicha de quebranto/ Los dos materiales que forman mi canto/ Y el canto de ustedes que es el mismo canto/ Y el canto de todos que es mi propio canto.

Espécie de transe do livro, ler poesia é cantar, eco da voz, voz que se faz em si. Mas a poesia de Ana Cristina acontece nesse lugar ancestral, arcaico? Não e sim. Sim: porque é comum na sua escrita o raptos de versos de outros. Procedimento comum em poetas, de constituir o próprio verso na caça dos de outros, esses registros novos dos velhos criam uma espécie de comunidade. Tais gestos certamente são homenagens, piscar de olhos para os leitores que reconhecem, são modos de convívio. Mas também contam a violência dos ecos dos mortos, que teimam em restar, subir à fala, permanecer. E não, a poesia de Ana C. não se constrói numa aceitação *gracias a la vida*. Por mais que eu gostasse que o inevitável canto seja de todos, ela quer é sabotar o impossível, modernamente na *tradição da ruptura*: “Pirataria em pleno ar./ A faca nas costelas da aeromoça.” (do “Instruções de bordo”). Sendo assim, “quem caça mais um o olho do outro?”, mostra também uma competição: “Sou eu que admito vitória”, a relação não é pacífica. É inclusive uma ilusão (fabulosa) da leitura a impressão de que se pode escrever com quem escreve.

### Caça, caça

Agora falaremos da poesia de Ana Cristina Cesar enquanto caça da significação, do sentido. Com “sentido” quero dizer fluxo e também significado. Sua força não está, como por vezes acontece em poesia, no conhecimento compartilhado que silencia, transmite o que ensina. O modo como esse problema vive em *A teus pés* se insere num quadro maior, também chamado de literatura moderna, e coloca alguns problemas. Para isto, voltemos ao primeiro poema.

Penso com muita frequência no par do verso: “Autobiografia. Não, biografia”: e me pergunto: o que será que isto quer dizer? A resposta mais convincente a que já cheguei é de que não se trata de escrever sobre si, mas de fazer falar uma biografia de tudo, que alcança amplidão, como se assim alcançasse o “bio”, o natural, no que se investe o termo seguinte de particularidade: “Mulher.” A primeira partícula sozinha do poema, uma palavra que em si é só um verso, sem alteridade, ou pelo menos sem a duplicação que vinha acontecendo nos versos que a antecipam e seguem. Palavra que, aproximada dos irreais “Papai Noel e os marcianos”, tem a sua alteridade não na natureza, não em “homem”, mas no fato de ser uma categoria que, vista assim, de perto e sozinha, pode muito bem ser só ficção, ilusão vazia, discurso, uma possibilidade-impossível. O que se discute é tanto a possibilidade de “mulher” existir em si, como a possibilidade de estabilizar discursos sobre “mulher”.

Como dissemos, o primeiro poema de *A teus pés* encena cinema, seus versos são fotogramas em continuidade que simulam movimento. A definição de Nietzsche de que a verdade é um exército de metáforas móveis parece funcionar na poesia de Ana Cristina Cesar com paralela perfeição. Mas então eu pergunto: mas a poesia não trabalha com o verossímil? Sim.

Em linhas gerais, “verossímil” é aquilo que parece ser verdade. A verossimilhança é a relação que se estabelece entre o discurso da ficção e outros discursos considerados verdadeiros. Assim como a verdade, o verossímil também é um acúmulo histórico. É variável. É histórico o fato de pensarmos “verdade” no plural: “verdades” enquanto variáveis temporais, culturais, referenciais e com uma possível arqueologia sempre por se fazer. Nas letras antigas, as obras são feitas nos gêneros em que se escrevem

correspondendo a uma série de normas internas a sua própria execução. A verossimilhança, neste sentido, funcionava enquanto legitimidade interna à execução da obra, mas também correspondia a um sistema de regras determinado pelo que se considerava verdadeiro. A fusão e a implosão dos gêneros é um fenômeno relativamente recente, datado entre os séculos XVIII e XIX, quando também a secularização progressiva dos poderes instituídos destituiu Deus de sua maiúscula e tanto os sistemas de interpretação como os modos de construção discursiva se alteram radicalmente. Em crise, a verdade se multiplica e esvazia e é claro que, se o verossímil tem correspondência com a verdade, paralelamente a verossimilhança também entra em crise. Diz o verso:

Gertrude: estas são idéias bem comuns.

Aproximado da ironia do desinteresse, o poema é palco para encenação de sua própria crise, afinal, a verossimilhança da representação moderna é a destruição do que seria possível e permitido dizer. Se o verossímil é aquilo que parece ser verdade, a oscilação contínua da poesia da Ana Cristina incide justamente no lugar fulcral do que, parecendo ser, poderia ser outra coisa – balanço que se apóia no invisível e tomba, lúcida, na incapacidade das coisas de terem essência.

Se, por um lado, essa poesia tem frescor pela autoconsciência, ao fazer da neurose da análise um procedimento literário, o inconsciente tem uma casca de cebola sempre por descascar e o inapreensível acaba por caçar a própria possibilidade de dizer. A necessidade de estar sempre atenta pode estiolar de extrema lucidez. Ana Cristina Cesar ousa dismantelar as possibilidades de significação estáveis, fazendo corpo forte da ficção, como se “ficção” fosse uma cidade para onde e de onde todas as rotas dos discursos chegam e partem. Isso me parece ser ainda necessário e contemporâneo. E um risco problemático, porque o fictício não pode virar um buraco negro que nos traga para dentro e onde, ao limite, tudo e nada significam. Creio que a movimentação que se gera da não-coincidência entre palavra e gesto é um perigo. Há a necessidade de não confundir personagem com gesto vivo, porque identificar o vazio que

há no discurso com a vitalidade do que vive é cínico. E o cinismo interessa tão pouco quanto a afasia.

É curioso como a poesia de Ana C. resiste ao dismantelamento da significação justamente quando não propõe idéias, mas somente imagens ou sons em verso e então o poema produz efeitos de beleza próximos da redenção. Por exemplo:

A história está completa: wide sargasso sea, azul  
azul que não me espanta, e canta como uma  
sereia de papel.

Por fim, com a implosão dos gêneros em constante mutação e fusão, o verossímil se inventa em auto-referência e a coerência exigida de uma obra literária é interior a ela. Mas não está restrita nela. Primeiro por conta de o código da língua continuar sendo a regra de verossimilhança por excelência da escrita (embora experiências poéticas consigam encontrar só em sonoridade poesia), parece que a escrita faz amálgama de tudo o que for re-incidência do gesto de escrever, e a santa do século XX, a linguagem, é a grande matrona do que é possível e permitido.<sup>2</sup> Em segundo lugar, creio que a poesia de Ana Cristina levanta o problema da verossimilhança enquanto relação entre vivência e escrita. E nela não há paz possível para essa relação.

É notável a produção de Ana Cristina Cesar fazer do cerne do livro a escrita de diários, de correspondências, ou de poemas cujo tom é autobiográfico, confessional. Imagem, intimidade, cartas, sexo, relato, descrição, fantasia, invenção, realidade etc.: todas as categorias pulsam de um mesmo núcleo cheio de veias: o caráter fictício da poesia. Mas isto assim bem resolvido não me convence. Era mais fácil dizer que sim, que em livro, com holofotes em cima, é tudo poema, cena, teatro. Mas acho que não. Justamente acho que a poesia de Ana Cristina Cesar equaciona sem resolver o problema da sinceridade no literário, ou da poesia enquanto resto da resposta do que se vive, decalque da percepção, caçada que procura o encontro do que dizer. Há violência nesta caça. E se repete a palavra caça, duplicada em verso: “Caça, caça”, é na ação em si que os substantivos são imperativos necessários, em movimento.

<sup>2</sup> Como sugerido no debate após a apresentação, talvez mais puta do que santa a linguagem seja nosso bordel.

A falta de sentido exterior ao verso coincide com a necessidade de encontrar o que dizer. Uma proliferação de símbolos que são, em si, vazios, mas que comunicam. E se alteram uns aos outros, em barganha. É como se a simbolização excessiva, a tagarelice tentasse encostar em alguma coisa que ainda resta de perceptível, de verdadeiro, de em si. Mas como nada é um ser em si, no movimento da palavra a caça da significação é uma ruína. Significados implodidos, poesia sem transcendência, onde o eu lírico vive um desejo inevitável por uma mitologia de si, que o salve. Porém o espelho, o reconhecimento de si enquanto imagem, é um buraco por onde tudo comunica. É a tática do primeiro poema, ser um transmissor que recebe os acontecimentos vivos, retalha, faz fatos dos indícios e indícios dos fatos, movimentado por caçar na escrita uma correspondência. Cito: “Vacilo da vocação”:

Precisaria trabalhar – afundar –  
– como você – saudades loucas –  
nesta arte – ininterrupta –  
de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional –  
me deixa sola – solta –  
à mercê do impossível –  
– do real.

Machado de Assis escreveu: “A melhor definição de amor não vale um beijo de namorado”. É como se o real, sendo a matéria da poesia, fosse a condição da sua impossibilidade, ainda mais no contexto de uma saudade. Em que a matéria da realidade é tão impalpável que o que a solidão consegue consumir enquanto realidade é o fazer poético, meia dúzia de palavras vazias, que invejam o fazer de carne da pintura e que, pelas mesmas forças de impossibilidade – de ofício e distância – se consomem em poema. O real é impossível porque tudo é ficção, mas, ao mesmo tempo, ele é a matéria poética. O real da ausência é o invisível. O real do poeta é o impossível. A poesia se inventa fazendo o caminho por onde não pode passar.

## “Carta para o HIV”

Marcos Visnadi

sem destino  
nem destinatário  
acordei sem deus  
sem estar acordado  
numa grande fila  
sem antepassados  
meus amigos mortos  
mas acordo:

meus amigos vivos  
e eu também

ainda tenho  
as mãos boas  
por quanto tempo  
ninguém sabe  
e não importa  
quanto tempo  
você tem  
ninguém sabe  
também

o tempo  
meu amor  
empapado  
nas nossas células  
nos protege

contra o vácuo  
que o universo  
nos promete  
e vai inflando  
por dentro  
dos núcleos  
multiplica  
e explode  
ficamos cheios  
da carga do tempo  
o resto é medo  
e amor que nasce

morrer antes  
de todos  
os meus amigos  
ou pra sempre  
no pensamento  
positivo  
vitaminas e exercício físico  
o exame periódico da glicemia  
e o CD4 controlado  
um marido com plenos direitos  
janta, sonho  
da casa própria  
e do mestrado  
sobreviver  
sem anticorpos  
com os mais felizes prognósticos

para quê?

\*

como é que faz  
se o meu corpo me diz  
não te quero mais  
e falta tanto por descobrir  
o povo tem fome  
de cravos da índia  
as caravelas esperam  
feito águas-vivas  
do porto desbravaremos  
continentes

mas não eu  
coberto de escorbuto  
prévio a negra peste  
mãos esqueléticas sem remo  
fico jovem  
nem pra velho do restelo  
as portuguesas choram  
as noivas ficam por casar  
o mar engole meus companheiros  
num futuro de horizonte  
terra redonda que some

e eu  
manhã  
que medo  
acordo tremendo  
deitado na areia  
rápido esfria  
a madrugada

sem água  
 o sol queimando  
 o sarcoma de kaposi  
 naufrágio na terra  
 dos meus pais  
 como é que eu faço  
 se o meu corpo me disser  
 não te quero mais?

a sífilis  
 descoberta epidêmica  
 no século quinze  
 matava rápido como a aids  
 nos anos oitenta,  
 se esperar  
 século trinta  
 vencerá  
 as novas formas  
 epidêmicas  
 me deixarão  
 datado entre a praga do século  
 um romance  
 de moças nas montanhas  
 tísicas tirando  
 as costelas em resguardo  
 de pureza e de sexo e uma gripe  
 mais forte e uma cura  
 qualquer

deus antes de ir-se me deu  
 a historicidade das doenças  
 para que eu não me aborreça

tudo vai e tudo é vão  
 deus nos deu só o que é bom

\*

todas as tartarugas  
 rompem ao mesmo tempo  
 ou quase  
 seus ovinhos  
 de casca mole pra répteis  
 tão duros, nascidos nos dinossauros  
 depois atravessam  
 uma vez eu vi  
 na televisão que uma cidade  
 tinha migração de sapos no meio das ruas  
 ou seriam aligátors  
 crocodilos mais que grandes  
 mal nascidos e já migrantes

depois  
 conseguiram um salário  
 e contas a pagar  
 subiam a correnteza  
 pulando contra as águas  
 para desovar  
 a menos que um urso  
 os agarrasse  
 para viver

nos reunimos  
 eu e os bichos  
 a trocar experiências

eu conto que contraí uma doença  
 e antes disso era hippie  
 embora seja meia verdade  
 mantivemos a música dramática  
 depois comemos salgadinho  
 enquanto os colegas de trabalho  
 balançavam a cabeça  
 compadecidos e diziam  
 “que dureza...”

duro  
 é o que eu tenho entre as pernas  
 que acorda  
 apesar de tudo  
 mesmo quando eu não quero  
 e sai da toca  
 se arrasta na areia  
 e chega no mar

grande água na nossa carapaça  
 sal e rumo sem fronteiras de correntes  
 no entanto solte um bote à deriva  
 ainda que afunde ele chega  
 ainda que aporte ele entrega

filhotes de futuro diluídos no presente  
 antigas técnicas de decantação me são passadas  
 depois de tantas vezes que eu não morri  
 durmo adulto sobre os bens adquiridos  
 mas faço, da matéria que não tenho:

um casco que sustenta  
 às minhas costas, quatro elefantes

nas suas trombas, continentes,  
 tudo o que você quer  
 mas também tudo

aquilo que ninguém nem imagina

existir

*Para Pablo<sup>1</sup> e Maria<sup>2</sup>.  
 Também para Al Berto, que escreveu: “A alma é húmida.”*

<sup>1</sup> <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2523-2012-07-06.html>

<sup>2</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=JRycq-dtbjQ&feature=autoshare>

# O método de Balzac

Marcílio França Castro

Desde que descobriu Balzac, não parou de revirar sua biografia. A identificação com o escritor, com a história de suas dívidas, alterou-lhe de certa maneira o humor, o modo de encarar os próprios fracassos. Sente-se orgulhoso da afinidade com um grande nome da literatura universal. Hector Passos tem quarenta e um anos, é o escrevente mais antigo do meu tabelionato. Desde que sua primeira tentativa de montar um negócio fracassou, quando tinha cerca de vinte, vem construindo lentamente uma dívida – que não dá sinais de acabar. Desperdiçou a pequena herança do pai, comprometeu as finanças do melhor amigo. Metade do seu salário vai diretamente para os bancos. Conta com a ajuda dos outros escreventes para driblar os agiotas. Quando lhe pergunto sobre a situação, ele cita uma frase de Balzac, diz que está em boa companhia.

Hector Passos não é leitor de romances, mal gosta de literatura. Mas conhece gramática como poucos (todas as notas de rodapé) e tem memória enciclopédica. É ele quem toca no assunto, depois de baixarmos as portas, enquanto adianta umas escrituras. “Vocês não compreendem o mecanismo da minha miséria”, repete, sem levantar a cabeça dos papéis (nunca erra um registro). A frase, depois ficamos sabendo, aparece em uma das cartas que Balzac escreveu à condessa Eveline Hanska, sua última mulher e maior correspondente. Hector, que faliu algumas vezes, gosta de comparar seus empreendimentos aos do escritor francês, e vê entre eles uma relação de complementaridade. “Em menos de três anos”, nos diz, “Balzac afundou uma editora, uma tipografia e uma casa de fundição de caracteres. Eu perdi uma papelaria e um sebo. Entre os

escribas é assim; somos todos solitários, mas um continua o tempo do outro.” Os colegas o ouvem, não retrucam. Hector olha pela janela ao lado da mesa, medindo a possibilidade de chuva.

De vez em quando, Hector cisma com um personagem, passa semanas investigando-o. Chegou a fazer uma lista dos endividados da *Comédia Humana*. Menciona sempre Maxime de Trailles, o impostor, o almofadinha, o eterno devedor, que sumiu de Paris para evitar a prisão – “tal como Balzac”, ele diz, “que, na sua casa da rua Raynouard, a única das suas residências ainda de pé, usava uma passagem secreta para escapar dos credores...” A rota de fuga de Balzac, um beco chamado Berton, desemboca, eu mesmo quis conferir, na avenida Marcel Proust. “Não é mesmo uma ironia, tabelião?”, pergunta Hector, feliz com a minha pesquisa. “Que satisfação para Balzac achar uma saída dessas, abastada como Proust... Balzac empurrava a vida para a frente; Proust queria reaver o passado. Eles tinham mesmo que se encontrar em alguma esquina.”

O escrevente Hector Passos caminha pelas ruas em dias de chuva, só em dias de chuva, e explica que assim se sente limpo, que essa é uma maneira estimulante de pensar. Atribui suas ideias, suas melhores ideias, ao contato natural com a água. Há algum tempo, começou a disseminar uma teoria. Afirma que a vida de Balzac deveria ser dividida em duas grandes fases, não do ponto de vista literário, mas do de sua relação com a dívida. Assim, até os vinte e seis anos, Balzac escrevia para saldar despesas e preparar o futuro. Nesse ponto, parece que há acordo entre os biógrafos. Essa seria a primeira fase, a fase anônima, apócrifa, dos escritos renegados pelo próprio Balzac, na qual ele produziu um tanto de romances fajutos, um lixo para ganhar dinheiro rápido. Balzac tinha esperanças de que essas porcarias (como ele mesmo as chama) pudessem lhe trazer a independência financeira. Esse era o seu plano – mas o que

ocorre é exatamente o contrário. Balzac mete-se no mundo editorial. Para bancar os negócios, faz empréstimos que não consegue pagar. A partir daí, a dívida se instala e não cessa (é na tipografia do escritor que se imprime um pequeno tratado, de autoria duvidosa, talvez do próprio Balzac, intitulado *A arte de pagar suas dívidas e de satisfazer seus credores sem desembolsar um tostão*). Começa então a segunda fase, a melhor, a estupenda, que fez o nome de Balzac ficar para a história e afirmou o seu método. É o momento em que Balzac publica *Le dernier Chouan*, seu primeiro romance assinado. A ascensão da dívida coincide com o surgimento do escritor.

O fato (não assinalado pelos biógrafos) é que Balzac não precisava ter dinheiro para fazer uma grande obra; precisava devê-lo. Ao longo dos anos, houve várias chances de quitar a dívida, mas ele prefere o desperdício, o luxo, a extravagância (tem obsessão por antiguidades, tapetes, móveis, objetos de arte). Na sua correspondência, conta Hector, o escritor sempre reitera que, no futuro, em um futuro que nunca chega, vai liquidar suas dívidas. Está sempre prestes a pôr um ponto final na história, mas nunca o faz. Balzac prolonga a dívida como prolonga sua obra. Ambas têm a pretensão de ser infinitas. A verdade (ignorada pelos biógrafos) é que Balzac *fazia dívidas para escrever*. Dever era seu combustível, a fonte de seu ânimo, de sua resistência. A grande conquista de Balzac não foi, pois, a independência financeira, foi a própria dívida. Essa inversão permitiu-lhe escrever a *Comédia Humana* e explica sua prodigalidade. De acordo com Hector, não se trata de acaso, mas sim de uma estratégia deliberada de Balzac para constituir a sua obra – um *método deliberado*, ele diz, contundente. “A mulher que antes de todos reconhece o seu talento, Laure de Berny, é a mesma que lhe faz o primeiro empréstimo. A última, Eveline, não o salva das dívidas senão após a morte do autor. Ainda que não o entendessem, ambas favoreceram o mecanismo de Balzac. Se Balzac tivesse um dia quitado suas dívidas, jamais voltaria a escrever.”

Hector Passos, açoitado pelos credores, vem perdendo os últimos amigos. “Já passei dos quarenta, ninguém me perdoa mais”. Depois de muita investigação, tem-se empenhado em usar o método de Balzac a seu favor. Caminha na chuva para pensar. Crê que pode se redimir pela escrita, que a chave para sair do atoleiro está na escrita (alguém lhe falou de outros escritores endividados, Dostoievski, Poe, Baudelaire, mas ele não quer trair o mestre). O escrevente Hector Passos não tem vocação literária; sua memória saturada é incompetente para narrar. Pensando no otimismo do escritor francês, na sua habilidade de manter os acontecimentos em suspenso, vem desenvolvendo uma fórmula própria de negociação. Começou a escrever cartas, cartas para os seus credores. Afinal, um pouco disso o cartório lhe ensinou. Antecipando-se às cobranças, redige “cartas de ajuste”, como ele as denominou. São cartas cuidadosas, variadas, destinadas a adiar, surpreender, confundir. Cartas laboriosas, anacrônicas, absurdas, algumas manuscritas, que ele sela e manda pelos correios. “A carta é o gênero inacabado por excelência”, afirma, “está sempre sujeita a uma resposta.” A técnica, Hector confessa, orgulhoso, tem rendido adiamentos e até perdões (mas os perdões lhe interessam menos). Vagaroso, aperfeiçoa seu repertório epistolar. Talvez um dia publique o conjunto da obra (essa ideia é minha). Enquanto isso, segue andando na chuva, à cata de novos protocolos e evasivas, e assim mantém sua dívida inabalável, constante.

# Sebald: o viajante da pós-memória

João Barrento

A minha memória do nome, e da leitura de textos seus, recua até princípios dos anos setenta, altura em que devo ter lido a sua dissertação sobre o dramaturgo expressionista Carl Sternheim, saída em 1969. Na capa desse primeiro livro vem ainda o nome (quase) completo e, para o futuro romancista, “demasiado alemão” – Winfried Georg Sebald –, que o ficcionista reduziria depois a W. G. Sebald, e os amigos, a Max. Mais tarde, o nome reapareceria em alguns livros de ensaios sobre autores austríacos. Pela ficção teríamos de esperar mais alguns anos: o seu primeiro livro de histórias, *Schwindel. Gefühle (Vertigem. Sentimentos)* é publicado apenas em 1990.

Trata-se de um caso no mínimo singular no actual panorama literário, revelação tardia que, no entanto, a partir de meados da década de noventa, será descoberta e traduzida em vários países europeus e nos Estados Unidos. Não se poderia conceber maior distância, no universo e nas linguagens dos ficcionistas contemporâneos de expressão alemã, do que aquela que separa o mundo corriqueiro, narcisista, desmemoriado dos novíssimos, ou também carregado de lastro moralista nos cronistas do trauma alemão do pós-guerra, do trabalho oblíquo sobre a memória pessoal e histórica nos livros híbridos de W. G. Sebald, em que o ficcional se cruza com o biográfico e o documental, com fotos sem legendas semeadas pelo meio do texto, prolongando-o e visualizando testemunhos que a linguagem não pode dar (e que são mais pedras de um texto ficcional paralelo do que documentos, visões fragmentárias e vestígios de uma memória que nem a ficção nem a história recentes integraram). Se a isto se acrescentar um sentido muito particular da paisagem urbana e arquitectónica como ingrediente testemunhal insólito, o gosto do pormenor e da observação das coisas que são “o livro da história aberto diante dos nossos olhos”, as sequências e digressões escritas com um sentido apuradíssimo do estilo – faremos uma ideia do tom envolvente e algo “*démodé*” desta escrita, que vai de par com uma certa melancolia (indispensável, segundo o autor, à boa literatura), por detrás da qual

se perfila a visão de uma Europa perdida, perigosamente enredada numa “tragédia do esquecimento” semelhante à do protagonista de *Austerlitz*, o primeiro livro de Sebald em Portugal. Entendem-se, a esta luz, as sucessivas comparações que a crítica foi fazendo, com Borges e Calvino, com Kafka e Nabokov, ou, no que toca à subtilidade das vozes narrativas, com Proust e Henry James. Mas também se poderia dizer que a prosa de Sebald, para além dos paralelos que possa apresentar com todos esses seus pares na escrita do século XX, é mais do que isso: tem uma capacidade muito sua de cativar o leitor, uma originalidade inconfundível, uma fluência de prosa não pensada, mas meticulosa, uma série de traços que são próprios de um narrador nato. Talvez isso se explique com o que o próprio Sebald, num dos seus livros (*O caminhante solitário*), atribui à prosa de um autor esquecido do século XIX alemão, Johann Peter Hebel: “a língua apura-se, e quase sentimos o contista pôr-nos a mão no braço”. É isso que também distingue Sebald: proximidade e cumplicidade com o leitor. Por isso ele é leitura para o momento de leitura, satisfaz assim: nem precisamos de a levar connosco para outros lugares, nem também de a “interpretar”. Aqui, a própria leitura é acontecimento, basta-se a si mesma.

Naturalmente que W. G. Sebald constrói também, à sua maneira, grandes edifícios ou ciclos ficcionais. *Austerlitz* é o mais romanesco dos atípicos “romances” de Sebald, e surge (em 2001, no original) na sequência de dois outros livros com os quais constitui uma clara unidade (*Os emigrantes*, de 1992, e *Os anéis de Saturno*, de 1995), uma paisagem da memória que põe à vista, num “relato” (o subtítulo do romance no original) torrencial e sem parágrafos, “os vestígios dolorosos da história”. No entanto, se pensarmos no que foi a revisitação romanesca da história alemã e europeia desde o nazismo durante várias décadas, concluiremos facilmente que o processo criativo dos livros de W. G. Sebald, com as suas práticas intertextuais e reflexivas, está muito mais próximo daquilo a que já se chamou “pós-memória” (Pierre Nora), ou seja a memória indirecta e fragmentária de uma segunda e terceira gerações cuja relação com objectos como o holocausto passa mais pela via criativa e pelo investimento imaginativo do que pela experiência. A obra de Sebald situa-se, por isso, no reverso dos debates e das manifestações comemorativas da “memória cultural” em curso desde há algum tempo, explorando o caminho, mais especificamente literário e transfigurado pela memória pessoal, da nomeação e do testemunho daquilo que normalmente passa ao lado das reconstituições históricas e dos grandes frescos romanescos.

A memória é, sem dúvida, a espinha dorsal da literatura para Sebald. Mas essa memória é sempre uma memória indirecta e particular, que passa por lugares, imagens, vivências e linguagens que, ainda que convocados por uma poética que tenta a síntese entre a memória e o arquivo, se revelam sempre insuficientes e inacabados – e por isso literariamente mais convincentes. A busca de uma origem e a experiência da emigração evidenciam a complexidade da relação entre memória e linguagem, e mostram que a possibilidade de transmissão do testemunho nasce da consciência da quase impossibilidade do discurso, como evidenciam os casos afins de Agamben, Jean Améry ou Primo Levi.

O órgão privilegiado deste tema central parece ser desde sempre, na obra de W. G. Sebald, o olhar, como mostra o livro, publicado postumamente, *Unerzählt* (*Por contar*, de 2003, ainda não traduzido para português), uma série de pequenos poemas epigramáticos que mais parecem epitáfios, acompanhados de gravuras de um amigo de infância, o pintor Jan Peter Tripp, e que reproduzem, com um verismo impressionante, exclusivamente pares de olhos de figuras conhecidas e menos conhecidas, vivas e mortas (entre outros, Javier Marías, Francis Bacon, Borges, Beckett, Proust, Rembrandt, André Masson, o próprio Sebald, a sua mulher Anna e o cão Maurice). Esses olhos fixam-se, com os breves textos, no que restou da História, nas suas margens, como os olhos dos animais nocturnos no “Nocturama” de Antuérpia, aonde o narrador vai dar no início de *Austerlitz*. Também as fotografias inseridas neste lugar do romance mostram apenas olhos, de um mocho e uma coruja, de Wittgenstein e do pintor J. P. Tripp. No romance diz-se desses bichos da noite (num diagnóstico negro do mundo actual) que têm “olhos anormalmente grandes e esse olhar fixo, inquiridor, que se encontra em determinados pintores e filósofos que, com recurso à pura observação e ao puro pensamento, procuram penetrar nas trevas que nos cercam.” O mundo vai-se esvaziando, porque, lemos noutra página, “as histórias que as coisas trazem consigo nunca são ouvidas, registadas ou contadas por ninguém” (o penúltimo epigrama de *Unerzählt* diz: “Por contar// fica a história/ dos rostos que/ desviam o olhar”). Os livros de Sebald são também relatos sobre esta perda da capacidade de ver para além da superfície dos lugares e do tempo, e o romancista-fotógrafo, grande caminhante e observador nos baldios da pós-memória, procura suprir essa lacuna olhando e descrevendo minuciosamente as coisas, as de aqui e agora e as do passado, para que se levante o edifício de uma outra memória. Nisso, segue as pisadas de um outro cultor da minúcia, o suíço Robert Walser, que

considera seu “avô”. A diferença está na direcção dos olhares. Enquanto Walser olhava para o grande vazio do futuro, que preenchia com as suas intermináveis caligrafias micrológicas, Sebald lança olhares de viés para um passado que é tanto seu como nosso, privilegiando os atalhos laterais da grande estrada da história, que não vão dar a lugar nenhum. Mas a literatura sempre meteu pelos becos sem saída da história. E quando esta os não quer dar a ver, ela inventa-os.

## Algumas imagens e textos de *Unerzählt* / *Por contar*, de W. G. Sebald

Munique: Hanser Verlag, 2003. Imagens de Jan Peter Tripp.  
Tradução de João Barrento

### 1. Jan Peter Tripp



*Wenn die Blitze*

*herabfahren sah  
man die tief  
gefalteten Berge  
& immerzu rauschte  
der Regen ins Tal*

Quando os relâmpagos

caíam viam-se  
as montanhas e  
os seus fundos sulcos  
& a chuva não parava  
de encher de ecos o vale

## 2. Maurice/Morris



*Sende mir bitte*

Manda-me por favor

*den braunen Mantel  
aus dem Rheingau  
in welchem ich vormals  
meine Nachtwanderungen machte*

o casaco castanho  
de Rheingau  
aquele que antigamente vestia  
para as minhas caminhadas nocturnas

## 3. Jorge Luis Borges



*My eye*

My eye

*begins to be obscured  
bemerkte Joshua Reynolds  
am Vorabend des Sturms  
auf die Bastille*

begins to be obscured  
observou Joshua Reynolds  
na véspera da tomada  
da Bastilha

## 4. Marcel Proust



*Aber die Zeit*

Mas o tempo

*dieweil die  
Finsternis ist  
die Zeit siehet  
man nicht*

enquanto durarem  
as trevas  
o tempo  
não se vê

## 5. Samuel Beckett



*Er wird Dich*

Ele vai

*bedecken mit  
seinem Gefieder  
&  
unter seinem  
Flügel dann  
ruhest Du aus*

cobrir-te com  
as suas penas  
&  
sob as suas  
asas depois  
repousarás

## 6. Anna Sebald



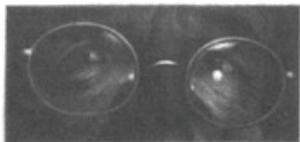
*Unerzählt*

*bleibt die Geschichte  
der abgewandten  
Gesichter*

Por contar

fica a história  
dos rostos que  
desviam o olhar

## 7. W. G. Sebald



*Zuletzt*

*werden bloß soviel  
überbleiben als  
herumsitzen können  
um eine Trommel*

Por fim

só sobreviverão  
aqueles que  
couberem sentados  
à volta de um tambor

# Carta de Lisboa

Ana Martins Marques

meu querido,

hoje passei todo o dia a escrever-te uma longa carta de Lisboa. Tomei primeiro um café que durou duas linhas, pedi um café bem forte para que se lesse bem, depois segui meio sem rumo pelas ruas, que são como as linhas dos livros exceto pelo fato de que se cruzam e passam umas sobre as outras. Tomei a precaução de seguir pelos trilhos do eléctrico para que sempre me pudesses reler ao caminhar pela cidade seguindo os trilhos do eléctrico, ou para que sempre que tomasses o eléctrico releses minha carta rapidamente. Não é curioso que se escreva lentamente e se possa ler rapidamente? Não seria melhor que se tomasse tanto tempo para ler quanto para escrever? Mas estou mudando de assunto, e então é como se tomasse ruas laterais, entrasse pelas travessas ou escrevesse fora das linhas, como se desenhasse nas margens do papel ou caminhasse pelas beiras da cidade, onde não há mais ruas ou nomes de ruas. Depois, cansada de escrever-te, andei para o lado do rio, e passei muito tempo olhando o rio e pensando que é bom que as cidades tenham rios, que são como as margens não escritas das páginas, e por isso vai a seguir meia página em branco, que é o que são os rios, pedaços não escritos da cidade

então voltei a escrever-te. Alguns lamentam o desaparecimento da arte epistolar mas é tolice; as cartas continuarão a escrever-se enquanto houver gentes e enquanto houver distância, enquanto houver duas pessoas separadas por um pedaço de distância maior do que o alcance da voz e do que o alcance das mãos se continuará a escrever, sobre o papel ou a tela se continuará a escrever, e o que está a desaparecer não é a arte de escrever cartas mas o ato de dobrar o papel e metê-lo num envelope e destiná-lo à viagem, o que está a se perder é uma arte da dobradura, e a ciência material do papel, e os pequenos gestos associados: alisar a página, testar-lhe a espessura, experimentar a tinta, desenhar as letras de tal modo que possam ser lidas por outra pessoa, isso está a desaparecer (a caligrafia não está a desaparecer; está talvez a se tornar veículo exclusivo da escrita íntima, para si). O que está a se perder é essa coreografia, esse pequeno repertório de gestos que acompanha a escrita das cartas, e também o repertório de gestos associado à leitura: esperar, recolher a carta com as mãos, decidir o momento de abri-la, deixá-la pousada talvez por muito tempo sobre a mesa ou o aparador, ou mesmo espetá-la como um inseto morto no quadro de avisos, e também o

gesto eventual de cheirá-la, o ato posterior de guardá-la, a possibilidade de relê-la ou de encontrá-la por acaso numa gaveta ou dentro de um livro que se pretende reler, e ainda a possibilidade de sua destruição, pela água, pelo incêndio ou pela errância natural dos objetos (uma vez em uma livraria de Lisboa ouvi um livreiro repreendendo seu jovem assistente dizendo-lhe: “então perdeste um livro, perdes-te uma coisa que não se move?”, e era fácil ver que estava errado o livreiro). Escrevo-te sobre a cidade, sobre esta cidade em que tantas outras cartas foram escritas, e chamo-te talvez amorzinho ou meu bebé querido (em certas cartas antigas as fórmulas de saudação ocupavam às vezes um espaço maior do que a mensagem em si, e isso está certo, porque a carta é antes de tudo um endereçamento, é antes de tudo esse ato de lançar-se para um destinatário, essa palavra que contém a palavra destino). Se em lugar desta carta eu te enviasse um cartão-postal ao menos haveria, no verso destas frases, uma fotografia – a floresta dos becos ou o eléctrico, o Tejo ou o mar, tornado bidimensional como uma fachada de azulejos –, mas como escolhê-la? O modo como se entra numa carta é tão importante quanto o modo como se entra numa cidade, em ambos os casos pode-se mudar de rumo mas não é fácil que se mude. Há momentos em que não sei o que te escrever, e então o certo seria, em vez de procurar preencher tudo, deixar espaços em branco, como nas cartas destruídas pelo tempo e tu então muito tempo entregue à e ao corpo da carta como um dia . Escrevo para me sentir mais perto de ti, mas quem escreve cartas sabe bem: a cada palavra cava-se a distância com as mãos, e ao fim estamos mais longe do que ao começo. Escrevo-te, quer dizer: cavo mais e mais no papel a distância entre nós.

# A câmara escura interior\*

Ana Mata

*Criar é endereçar*

O amor e a criação são gerados, imaginados, são fantasmas nascidos no mesmo lugar: na câmara escura interior que cada humano guarda. Esse é o lugar onde o desejo pode ser inscrito, onde pode surgir a palavra e a imagem. É como se o amor pudesse abrir um obturador que revela o vazio de um espaço interior, o lugar onde pensamos o outro e a ele nos dirigimos esperando um dia um contacto. Tal *abertura* pode ser encontrada na génese da obra, o que lança, aqui, a intuição de que ela é uma carta de amor.

Criar é endereçar se a obra põe em ato uma transmissão, é endereçar quando o criar é simultâneo e inseparável da dádiva, de um remeter essencial ao gesto artístico que, como o amor (e com o amor), é algo que acontece *entre* os homens – e de corpo em corpo, de obra em obra. É também o ressoar no reduto íntimo de um outro ser humano o que a obra visa – a obra tocante, a obra que produz algo como uma ferida que pode abrir quem verdadeiramente a recebe ao lugar da sua própria interioridade. Contudo, essa partilha num fundo mudo de entendimento só acontecerá *entre semelhantes*. Também amar será sempre isso: o encontro de dois impessoais, o encontro do mais íntimo<sup>1</sup> (aquele mais íntimo que encontramos no lugar da maior estranheza em nós).

\* Este texto enquadra-se numa pesquisa de Doutoramento em Pintura que se encontra, no tempo desta escrita, em desenvolvimento sob a orientação da Professora Isabel Sabino na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

<sup>1</sup> Tomás Maia, no livro *Assombra*, escreve sobre esse encontro. Procura aproximar o termo *alma* com o “[...] limite do corpo, o seu sem-fundo íntimo, o seu dentro pleno de vazio, excedendo-se como vazio [...]” (p. 154). Sobre a obra como endereçamento veja-se a sua nota inicial do livro *A persistência da obra*.

*Eco, a apóstrofe*

Roland Barthes escreveu sobre um abismo: “assim é a ferida do amor: uma fenda radical (até às raízes do ser)” (2001, p. 227). O amor é uma ferida que nos abre, que nos retira de nós próprios na esperança de que possamos acolher o outro, que nos abre no momento em que começamos a pensar o lugar que o outro é (se penso *em ti* – e também quando, penses em mim ou não, e quase sem querer, o meu pensamento não se ocupar senão da tua imagem).

O desejo provoca a memória, provoca a repetição das palavras e das imagens amadas e, de um modo especial, o vocativo amoroso que, em Ovídio, nas *Metamorfoses*, podemos encontrar na forma de uma estranha mudez na história triste da ninfa da voz, a “ressoante Eco” (livro III, §357, p. 94). Ela mostra o seu amor que ressoa eternamente, poder-se-ia dizer, constitutivamente, mesmo não tendo sido correspondido. A narrativa, que visava a explicação do efeito sonoro do eco nas grutas, nos poços ou entre as montanhas, revela a obstinação de um paixão eterna e devotada. A história de Eco cruza o fado de Narciso (que só poderia ter uma vida longa se nunca se conhecesse) e, separadas as narrativas, encontramos o paralelo do reflexo e da ressonância, encontramos a visão abissal, fatal, e o rumor sem fim. É dito como, um dia, Narciso, um ser de beleza extrema, mas insensível ao amor, é avistado pela ninfa da voz que, nesse tempo, era ainda um corpo (embora já tivesse sido condenada a nunca falar por si, a repetir apenas o final daquilo que ouvia). O diálogo entre os dois é estranho – e impossível o amor deles, pois quando Narciso lhe diz “‘Antes morrer do que entregar-me a ti!’ / [e Eco] Nada consegue retorquir a não ser ‘entregar-me a ti!’” (§390-402, p. 95), com vergonha, *a ressoante* desde aí esconde-se para sempre nos bosques passando a viver numa obscuridade solitária. Contudo, em vez de se desvanecer, o seu amor permanece e grava-se, intensifica-se, e com o sofrimento e as insónias emagrece e chora até ser só ossos, até ser só pedra:

toda a humidade do corpo  
evola-se para os ares. Somente restam a voz e os ossos:  
a voz ficou; os ossos, dizem, tomaram o aspeto de pedra.  
(Desde aí oculta-se em bosques e em monte algum é vista,  
e, porém, todos a ouvem: é tão-só som o que vive nela.) (ibid.)

Eco chorará ainda quando Narciso morrer, ecoando a voz do próprio lamento dele ao mergulhar no logro da sua imagem. Esta é a história do amor eternamente gravado, a história em que o desgosto amoroso gera a invisibilidade de Eco, que se torna uma voz mas enquanto silêncio, enquanto silêncio que guarda a possibilidade de todo o som: torna-se uma plenitude sonora.

Mas, o que é o eco?, o que é o eco senão o que acontece num espaço, no lugar de uma abertura que permite um ressoar, um ressoar como o que permite qualquer poço que nos devolve a nossa voz (o chamamento, quando chamamos) e que, se responde, é porque espelha, devolvendo o enviado. Será nessa vibração vinda do fundo encontrada a estranheza do outro, uma estranheza naquela voz que não parece a nossa? Talvez Narciso tenha primeiro acreditado que era de um outro a sua imagem porque esta, ao ser de água, também vibrava interiormente, por baixo da superfície estável. É estranho o lugar onde se ouve um eco, um lugar que tem de ter por condição ser simultaneamente aberto e fechado – *o vazio* – o lugar que é espaço.

Em nós, a experiência de Eco é a de um ressoar, sendo o eco um vazio constitutivo. Trata-se de um íntimo aberto – e aberto à possibilidade de aceitar as vozes (ou as imagens, pois a pintura também poderá nascer aqui) que ressoam no nosso próprio silêncio.

A câmara escura interior – de escrita e escuta – é o lugar da evocação, da apóstrofe, uma câmara de eco dos desejos secretos, o lugar da possibilidade de todos os sons, de todas as imagens e, sobretudo, de todas as imagens que estão ausentes, em falta, que não podemos ver com os olhos (aí, face a nós mesmos). Em saudade, o desejo permanece desejo e a voz que se dirige – e a imagem que em nós se projeta – pode, nos artistas, levar ao gerar de uma obra feita assim de inscrição e de desejo. Kierkegaard, num livro que será aqui retomado, *A repetição*, escreveu: “Só aquele que é capaz de amar realmente, só esse é que é um homem, só aquele que consegue dar uma qualquer expressão ao seu amor, só esse é artista” (2009, p. 46).

O vazio ressoante de eco é o vazio do artista, o lugar da possibilidade e do desejo de contacto, pois o seu movimento é o do percurso da distância que pode ir do meu coração ao teu, uma distância que, se implica uma polaridade (de mim até ti), deseja também um encontro, a partilha do lugar íntimo. É curioso que no conjunto dos

livros da Bíblia haja um, muito especial, que no seu título se afirme o mais belo, *O cântico dos cânticos*, e, sobretudo, que esse seja não um louvor ao divino, mas um diálogo de amor entre um homem e uma mulher que se chamam (se nomeiam e se evocam, acendendo um a imagem do outro e também a lembrança dos seus gestos amorosos) e um coro que os louva. O cântico superlativo, *a obra*, é o *Cântico dos cânticos*, é a apóstrofe do amor que segue o vaivém do diálogo do desejo, um apelo de atração no ritmo do endereçamento das palavras de amor.

Se as motivações que conduzem à escrita de uma carta, no modo do seu diálogo, podem indicar algo sobre a criação artística, é então porque esta parece ser uma *escrita dos ausentes* – fundada porque houve uma ausência, porque há um apelo que exige ser dirigido numa inscrição (em obra) que se destina a tocar um outro. Se existem aproximações, é também porque, por exemplo (apontando agora apenas um motivo), para escrever uma obra e “para escrever uma carta preciso de mais do que material indispensável: necessito de um pouco de calma e isolamento e de uma hora apropriada” (Rilke, 2003, p. 57). Depois, no pensamento dos amorosos e no dos artistas verifica-se a necessidade de um momento particular de *incubação* e mesmo de um certo *suspense*, expectativa.

Se alguém nos escreveu, sabemos que nos invocou, que pensou em nós; se eu escrevo a alguém, faço-o na esperança de que as minhas palavras, e talvez a minha imagem, possam ecoar no interior do outro. Será a obra de arte precisamente projetada para esse futuro? Não será por isso – e por vezes de formas absolutamente espantosas – que a arte é tão sedutora? (E que tem essa mesma sedução como condição?)

Cruzando cartas de amor ficamos suspensos entre duas palavras, em escrita ou em espera. Jean-Philippe Arrou-Vignod, no seu livro dedicado à carta, ao *discurso dos ausentes*, afirma como esta é uma ponte lançada sobre a ausência, algo com o poder de reunir as solidões.

A carta é a obra do amor à distância – e a carta, como o amor, voa, podendo ser também escrita sem que seja entregue, porque apenas no seu escrever há já um desejo que se cumpre, o da evocação. Segundo Ortega y Gasset, um amor verdadeiro não pode morrer, inscreve-se perenemente e, mesmo que haja afastamento e distância, esse amor permanece intacto e a pessoa que amou sempre ligada à pessoa amada. “É

este o sintoma do verdadeiro amor: estar ao lado da pessoa amada, num contacto e proximidade mais profundos que os espaciais. Estar vitalmente com o outro” (2002, p. 29). Amar, para Ortega y Gasset, implica “atuar na direção do amado. [...] Imóveis, a cem léguas do objeto e sem que pensemos nele, se o amamos, emanaremos na sua direção um fluxo indefinível, de caráter afirmativo e quente” (ibid., p. 29). Será possível?

“Parece-me que te estou a falar enquanto te escrevo e que tu me estás um pouco mais presente” (Alcoforado, 1974, p. 73). Escrever uma carta pode fazer agir a memória até esta se tornar um acontecimento estranhamente vivo que, diferente de um mero lembrar, é fundado num querer trazer à vida alguém que *falta*, um desejo insano que, num extremo (num extremo quase louco), quer acreditar, porque tanto, tanto o deseja, que é possível com o pensamento agir sobre o pensamento do outro, que é possível a provocação de uma *emoção à distância*: a telepatia. A carta é certamente a forma mais saudável dessa louca, mas comum, apóstrofe ao outro que assenta no puro desejo de evocação, de um trazer mais próximo. Talvez toda a loucura comece com um *como se...*

Será possível um toque assim? É o meu eco que me é devolvido quando grito para um poço... Contudo, se não é possível que alguém receba algo como uma emanção à distância, não pode ser descurada a vontade da esperança que é feita de desejo, ou mesmo o desejo do *incrível* que impele fortemente à evocação e à escrita. Ou seja, o facto de ser inacreditável (de ser uma loucura, uma escuta entre amantes) não se sobrepõe ao tão desejável e, sobretudo, ao desejável que é permanecer na *medida do incrível*.

Esse *incrível*, aqui evocado, estará próximo do sentimento que Freud definiu como *das Unheimliche*, um certo choque do mundo que não parece o *habitual*, um sentimento de que há algo sinistro no seio do que era mais familiar – algo verdadeiramente chocante ao quebrar um sistema de crenças que era não só constitutivo, como porto seguro.

Viver na medida do incrível implica aceitar permanecer numa espécie de fronteira, no “sentimento de algo de ameaçadoramente estranho resultante do silêncio, da solidão, da obscuridade” (Freud, s.d., p. 233), um sentimento que pode persistir no artista – naquele que fabrica fantasmas – ou no apaixonado, naquele que quer que algo aconteça precisamente porque tanto o deseja, tal como aconteceu a Pigmalião espantado, por exemplo. Contudo um qualquer amor impossível pode ser da ordem

do incrível, quando uma aventura deixa de ser algo que só acontece nos livros, tornando-se subitamente puro encanto realizado. Talvez o incrível só aconteça a quem se permite habitar no seio do inacreditável (e é algo paradoxal que, aí, o que nos chega como um choque do real seja o mais *fantástico*).

Porque, nas cartas, falamos a ausentes, segundo Arrou-Vignod, “Toda a carta é loucura. Quem já perdidamente esteve apaixonado e sozinho sabe do que falo. Foi aquele que fala em voz alta num quarto deserto, que interpela o silêncio num solilóquio sem fim com os seus fantasmas. A carta não colmata o afastamento: ela fomenta-o no sentido inverso” (1993, p. 29).<sup>2</sup> A carta fomenta o desejo desse contacto à distância, lançando uma apóstrofe que começa e que pode existir sem que haja qualquer escrita, como foi já referido, que pode ser um simples pensamento que se dirige. Arrou-Vignod propõe uma imagem desta estranha comunicação perguntando:

Existe algum ponto do espaço onde se cruzam e se enlaçam os lamentos separados dos amantes? Eles são como duas silhuetas erigidas de ambos os lados de um abismo: vemos os seus lábios moverem-se, e o som da voz chega apenas mais tarde, as suas palavras encontram-se acima do vazio, num ponto médio onde nenhuma orelha os pode ouvir. Conversamos através das cartas como conversamos com Deus: estupefação, noite onde a voz se perde. Escutamos. Esperamos. (Arrou-Vignod, 1993, p. 29-30)

Sonhamos. E desejamos enquanto permanecermos atentos ao incrível. O apaixonado, como o artista, afastar-se-á na direção do seu silêncio, da sua obscuridade, esperando que algo se cumpra um dia. Talvez como Eco vivendo num lugar da ausência, no lugar que é preenchido pela imagem do amor que se vê (também como Narciso), do amor que deseja tocar o vazio do outro semelhante a si.

*A câmara escura da noite e do sonho, a imagem*

Num texto de María Zambrano, em que esta toma a voz e o título de *Diotima de Mantineia*, é dito:

Uma constante ausência, o oco de alguém, encheu a minha vida mais que nenhum outro acontecimento. A ausência era como plana quando eu era jovem e dilatava-se nas intermináveis tardes em que preferia sumir-me em algum recanto solitário,

<sup>2</sup> São minhas as traduções.

recusando-me a ver e a ser vista por alguém. Assim me fui afastando das raparigas da minha idade, até que ninguém já se lembrava de mim. (Zambrano, 2000, p. 147)<sup>3</sup>

O amor, o desejo extremo de uma aproximação, conduz ao afastamento dos outros que não têm lugar no pensamento daquele que está assim ocupado pelo *oco de alguém*. É já aqui uma evidência de que amar provoca a ânsia pela procura de um espaço de acolhimento em si: a solidão ou o pensamento noturno, em todo o caso a experiência de uma certa obscuridade (mesmo ao telefone, quem nunca fechou os olhos? Quem nunca apagou as luzes?).

Que para que possamos ver melhor devemos fechar os olhos não é um estranho ensinamento. A projeção começa quando se inaugura a noite. Denis Diderot escreveu aí – *onde não havia nada* – uma carta às escuras a Sophie Volland (que foi sua amiga, amante e sua correspondente privilegiada). Dela sabe-se apenas o que nos é dito através das cartas do escritor, lemos apenas o lado do diálogo dirigido à musa ausente, assim:

Eu escrevo sem ver. Eu vim. Queria beijar-vos a mão e regressar. Regressarei sem essa recompensa; mas não serei suficientemente recompensado se vos mostrar como a amo? São nove horas. Eu escrevo que a amo, queria pelo menos escrever-lhe; mas não sei se a pena se presta ao meu desejo... Não virá para que eu lho diga e fuja? Adeus, minha Sofia, boa noite. O seu coração não lhe disse que eu tinha vindo. Eis a primeira noite em que escrevi nas trevas. Esta situação devia inspirar-me as coisas mais ternas. Não encontro senão uma, o facto de não conseguir sair daqui. A esperança de a ver por um momento retém-me, e continuo a falar-vos sem saber se estou a formar letras. Em todos os lugares onde nada houver, leia que a amo. (Diderot, carta de 10 de julho de 1759)

Estranha nictografia, estranha arte de escrever às escuras que parece indiferente à própria realização da sua escrita, indiferente porque aspira talvez ao pensamento que se forma no reduto escuro, à comunicação *onde nada houver* que, não sendo apenas da ordem da escrita, é sobretudo puro endereçar de si na direção do outro (embora o coração de Sophie não lhe tivesse dito que ele tinha vindo...).

Contudo, nesse prazer de evocar o outro e a sua imagem, o grande livro de Marcel

<sup>3</sup> O texto citado, "Diotima de Mantinea", é de 1983.

Proust impõe-se – até porque é retirada dele a expressão (e sempre a ideia) de uma câmara escura interior. Quando o narrador do *Tempo perdido* regressa ao hotel onde habitava, é dito como, nesse lugar, ele teve a possibilidade de voltar a ser ele mesmo: "Há prazeres como fotografias. O que se tem na presença do amado não passa de um negativo, revelamo-lo mais tarde, chegados a casa, quando reencontramos à nossa disposição aquela câmara escura interior cuja entrada está interdita enquanto há gente à vista" (Proust, 2005, vol. 2, p. 456). Constata como perante os olhares dos outros se dispersa e que, mesmo perante aquela que ama, só quando a observa dormir é que a pode verdadeiramente amar, pois, só aí, está só, não precisando de viver à superfície de si (Cf. Proust, 2005, vol. 5, p. 64-65). As palavras de Proust – que dizem que apenas na solidão é possível o pensamento do amor – conduzem à intuição de que amar é, de certa maneira, uma experiência noturna. Sem dúvida é exigente de uma hora apropriada.

A noite – e essa espécie de cegueira visionária que é a forma que o desejo toma na ausência – exalta as imagens, as estranhas comunicações (e o medo de dormir sozinho). Note-se como para muitas pessoas a hora de deitar é coincidente com o rito diário da oração, algumas evocam ausentes queridos que recordam assim melhor, de olhos fechados, num momento diferente porque vazio dos gestos das ocupações úteis aos dias que tomam o tempo e o espaço de si, vazio também, seguindo Proust, porque ninguém está a ver, porque *não é preciso viver à superfície de si mesmo*. E, depois, na reza e no amor espera-se e deseja-se muitas vezes que essa interioridade seja partilhada segundo uma comunicação muda – o que é intensificado porque a fadiga, no aproximar do sono, gera o baixar de uma guarda que desperta tanto os sonhos como os fantasmas e todas as imagens intensas que se podem desvanecer com as manhãs.

Uma oração, um pensamento amoroso, pode ser uma aventura que acontece ao corpo, uma aventura que talvez seja prolongada e vivida depois (quando, no sono, se torna real para quem dorme).

Foi visto como o amor produz imagens num certo reduto, também num aninhar do corpo. Diz Ortega y Gasset (2002, p. 54): "a cabeça tende a inclinar-se sobre o peito, o corpo, se puder, requebra. Todo o aspeto tende a representar, através da figura humana, qualquer coisa de côncavo e de certa forma fechado. No recinto hermético

da nossa atenção incubamos a imagem do amado”. Tal gestação é um trazer à luz que é, nas palavras de Arrou-Vignod (1993, p. 33-34):

[...] o que dizem as cartas. Que há em cada ligação um pequeno altar secreto diante do qual os amantes se recolhem. Eles encontram, cintilante na sombra, o ícone eternamente adorável do outro; mas também, preservado e intacto, esse puro fragmento de felicidade, de uma perfeição nunca renovada, que é entre eles a recordação do encontro, e sobre o qual doravante repousa a consciência do seu amor.

O enamorado evoca o rosto do outro e a recordação do encontro: relembra aquilo que o olhar beijou, sendo o beijo do olhar outro modo de amar à distância, um amar que espera aflorar a profundidade interior de um outro olhar. “Ardia nos seus olhos tal sorriso, que pensei com os meus tocar o fundo da minha graça e do meu paraíso”, lê-se na *Divina comédia* (“Paraíso”, Canto XV).<sup>4</sup> A aura da imagem persiste e existe também na distância, quando a imagem abre aquele que vê fundando o seu olhar medusado, afundando-o, poder-se-ia dizer. O amor à primeira vista é o amor desperto pelo fascínio de uma imagem – como o de Narciso – que abraça com o olhar, tocando amorosamente, ou como o pintor seguindo as palavras de Alberti: “Que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão o abraçar com arte a superfície da fonte?” (1992, II, §26, p. 96), abraçar com arte uma imagem amada.

O amor dita a necessidade da imagem? “Se eu te visse”, escreve Diderot a Sophie Volland, “se apenas tivesse um espelho mágico que me mostrasse a minha amiga em todos os instantes...” (Diderot apud Arrou-Vignod, 1993, p. 80), tal seria a tirania de uma videovigilância, mas, sem o movimento vivo, bastaram as pinturas ou fotografias, sendo essas imagens a cristalização daquele ícone amado e gravado, primeiro, como se disse, o mais obscuramente. Neste sentido a imagem nasce como fantasma, é o veículo que permite o diálogo, como se o ausente estivesse presente, e isso numa escrita também desejada sempre na falta do melhor que tornaria desnecessária toda a letra, toda a imagem.

Qual é a realidade de uma imagem?

Dizer que uma imagem nascida da ausência se gera com a necessidade igual que leva à escrita de uma carta conduz ao pensamento do caráter fantasmático das imagens

<sup>4</sup> Tradução de Elsa Castro Neves.

que tanto parece ter perturbado Platão. Qual é a realidade de uma imagem? O que são esses estranhos fantasmas desejados? Platão encontra-os no fazer dos poetas; em *A república*, diz: “estes poetas só representam fantasmas e não seres reais” (X, 599a, p. 395), e estes são de certo modo fantasmas semelhantes aos sonhos fabricados para os que estão acordados, assim como são nomeadas as pinturas, no diálogo platônico *O sofista*, pinturas também enganadoras, também um meio onde se perturba a certeza do real.<sup>5</sup> No final, aquilo de que Platão desconfia, nas imagens e nas palavras escritas, é da estranheza das ausências que se manifestam como vivas: desconfia das presenças nascidas da distância – onde foi encontrada a aura das imagens fotográficas.

Nascida da sombra, das projeções (variadíssimas), a imagem é a forma, o corpo, que tomou o desejo, a forma gerada para colmatar o vazio de uma ausência, gerada no trabalho vivo da saudade e da memória. “Trabalho vivo” pois a imagem não matará a saudade, apenas dará à lembrança uma melancólica doçura.

Zambrano (2000, p. 80), evocando a crítica de Platão aos fabricantes de fantasmas, poetas ou pintores que, afinal, não copiam senão *os fantasmas que são as aparências*, refere como parece que Platão

nem por um momento tem piedade do homem que necessita que perdurem os seus fantasmas. Com que fria inexorabilidade decreta a sua morte, sem deixar-se vencer pela persuasão nem pela suspeita de que os fantasmas estão agarrados às entranhas do homem, de que, embora sendo “fantasmas” confrontados com a invulnerável realidade do que é, são algo muito íntimo, imediato e mergulhado no coração do homem. De que *estes fantasmas são a realidade para o amor que os buscare*.

Zambrano conclui que, para aquele que ama, tais aparências são mais reais do que qualquer outra coisa do mundo; de resto, no *Fedro*, as aparências são salvas através da beleza e do amor.

Aparentemente contraditório é, também, o amor de escrever.

<sup>5</sup> Aí Platão distingue dois modos de fazer imagens, a cópia que produz os *icônes*, ou seja, a reprodução imitativa e fiel de um modelo e uma arte do simulacro, uma arte enganadora, ilusória, produtora de fantasmas (*phantasmes*). Maurice Blanchot, no texto *La bête de Lascaux*, refere como também a crítica de Platão à escrita se funda no temor dos fantasmas pois as palavras escritas guardam a voz de alguém que se faz presente na leitura estando também ausente, não se responsabilizando por aquilo que diz, nunca respondendo de viva voz (como na carta).

*Amar escrever, amar a ausência*

O pensamento amoroso pleno de imagens, o pensamento suspenso na esperança e na expectativa pode ser por si desejável. Pode ser desejável até ao ponto de não se querer arriscar perder sequer o seu estado suspenso. Pode-se querer nunca chegar ao risco da possibilidade do desgosto, ou pode-se desejar manter a expectativa com receio até da calma felicidade (do fim da aventura, *felizes para sempre*), pode-se temer que se quebre um encanto. Arrou-Vignod (p. 27) evoca as palavras de Mme. de Sévigné, conhecida pelas cartas que, no séc. XVII, enviou: “Como? Eu amo escrever-vos! Isso é então um sinal de que eu amo a sua ausência: isso é terrível!”

O amor do artista pelo seu fazer é uma paixão real que tem de ser apontada, um amor que, contudo, pode ser fomentado pelo amor de alguém – sobretudo quando esse amor gera, no artista, um estado que se pode arriscar dizer ser *inspirado*.

Kierkegaard dedica a este tema parte do seu ensaio, já referido, sobre *A repetição*, pois o narrador, trocando correspondência com um poeta, entende que este sofre de um estranho dilema amoroso – aquele mesmo que faz dele um poeta. Este deixa de poder criar quando percebe que a sua musa também o ama, deixa de a amar se ela o ama e é essa a sua confusão – e o seu orgulho revolta-se no pensamento de que tem de lhe explicar “que ela era apenas a forma visível, enquanto o pensamento dele, a sua alma, buscava outra coisa que ele transferia para ela” (p. 42). Pede à rapariga a sua liberdade, deixa-a afinal, nunca lhe explicando que ela era a sua musa, e Kierkegaard conclui: “Vê-se uma vez mais que ele é um poeta. Um poeta é por assim dizer aquele que nasceu para ser um parvo com as raparigas” (p. 128).

O poeta que descreve Kierkegaard é, obviamente, um poeta romântico, aquele que poderia dizer “que mérito há em amar os que nos amam?”, aquele que ama o próprio amor nunca cumprido porque, afinal, só é feliz numa infelicidade violenta e bela. O poeta seria aquele que cria com o pensamento na sua amada e, sobretudo, no pranto – que, como em Orfeu,<sup>6</sup> gera o canto. É estranho assim esse uso do amor, esse desejar permanecer desejante, este desejar permanecer ausente e distante do que se deseja e desejar o impossível (como na antiga história de amor entre o Sol e a Lua, esta que logo vai para a sua noite assim que é entrevista, procurada e procurando o Sol).

<sup>6</sup>Outro parvo com as raparigas, pela sua impaciência distraída. A impaciência e a inspiração são evocadas por Blanchot no capítulo “Le regard d’Orphée” do livro *L’espace littéraire*, p. 225-232.

O artista, aqui também romântico como o poeta criado por Kierkegaard, poderá ser aquele que segue o seu amor de viver em expectativa, seguindo um certo dom de viver sobre o abismo, sempre em véspera de um prodígio, sendo a expectativa a condição e a esperança de que algo aconteça numa vida em inquietação e em abertura ao imprevisível, vida em desejo, mantendo vivo o amor. Não poderá ser a inspiração isso?, o sentir do movimento em que a realidade parece ressoar? Em que a vida se apresenta como um mistério? Talvez o estado enamorado seja semelhante ao cuidado, à *atenção* do artista.

A este amor o artista será fiel: à obstinação e à constância em si, um estado por vezes obcecado, feito de uma espécie deliciosa de alienação – para os outros parecendo que se tem a alma noutra lado (como no amor). Talvez o artista – e, de um modo particular, o pintor – seja alguém que escolheu viver e permanecer num estado de amor à primeira vista, no estado em que os sentidos se despertam, perpetuamente desejantes quando – em *ressoante eco* – simplesmente se dirigem, ainda sem saber se o seu esforço será correspondido. Mas não valerá já bastante o prazer da espera e da expectativa, a *possibilidade* que existe a par do nascimento da imagem? E também a vivência da sua medida do incrível...

Se as imagens se *fixam* é porque houve um olhar *fixo*. O olhar aberto como o olhar perante o espanto. Poderá a pintura ser a partilha dessa ressonância, dessa visão em interioridade que aspira um dia a um atravessar que a levará à interioridade de outros? Estranho espaço aquele onde se ouve o eco, um lugar fechado mas oco, aberto por dentro, aberto também aos destinos. É aí que o artista endereça a sua urgência escrevendo às escuras, soprando palavras e imagens que saltam abismos.

Depois, perante a obra de arte há sempre algo que se apresenta como uma presença viva – presença que em nós toma a forma de um espanto ou de um mistério *que se abre em nós*. Como a vertigem de um novo amor.

Criar é a transmissão disso.

## Bibliografia

- ALBERTI, Leon Battista (1435). *Da pintura*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- ALCOFORADO, Soror Mariana (1669). *Cartas portuguesas*. Livros de bolso Europa-América, 1974.
- ARROU-VIGNOD, Jean-Philippe. *Le discours des absents*. Paris: Gallimard, 1993.
- BARTHES, Roland (1977). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2009.
- \_\_\_\_\_ (1958). *La bête de Lascaux*. Paris: Fata Morgana, 1982.
- DIDEROT, Denis (1759). *Lettres à Sophie Volland*. Disponível em: <[http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres\\_%C3%A0\\_Sophie\\_Volland/Texte\\_entier](http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_%C3%A0_Sophie_Volland/Texte_entier)>. Acesso em 18 ago.2012.
- FREUD, Sigmund (1919). "O sentimento de algo ameaçadoramente estranho". In: *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Seleção, prefácio, revisão e notas de José Pereira Bastos e Susana Pereira Bastos. Tradução de Manuela Barreto. Lisboa: Publicações Europa-América, s. d.
- KIERKEGAARD, Søren (1843). *A repetição*. Tradução, introdução e notas de José M. Justo. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- MAIA, Tomás (Org.). *A persistência da obra*. Tradução de Jorge P. Pires. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.
- MAIA, Tomás. *Assombra, ensaio sobre a origem da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- OVÍDIO (8). *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- PLATÃO. *A república*. Tradução de Elísio Gala. Oeiras: Guimarães Editores, 2010.
- PROUST, Marcel (1913-1927). *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003-2005. 7 volumes.
- ORTEGA Y GASSET (1939). *Estudos sobre o amor*. Tradução de Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- RILKE, Rainer Maria (1903-1908). "Cartas a um jovem poeta". In: *Cartas a jovens poetas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- ZAMBRANO, María (1993). *Metáforas do coração e outros escritos*. Introdução e tradução de de José Bento. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

## Fator contato

Laura Erber

Você citou uma frase de Macedônio sobre a desordem dos dicionários – onde “divorciado” vem antes de “solteiro” – me deixando apenas a vontade de te convidar a fazer em ordem alfabética, bem no centro de Buda, onde nenhum de nós havia estado até então.

Há um sistema com tarifas interessantes para países úmidos.

A aprendizagem da aranha não tem aplicabilidade imediata.

A história se confunde com a história de uma recusa mal disfarçada.

Se a sabedoria consiste em manter os olhos abertos durante a queda, subir as escadas dizendo a verdade não fará o mundo derreter mais devagar.

Chamemos criancice a isso que mantêm dois pontos ligados.

Nossa educação sentimental? Nós guardamos em bolas de naftalina. A fala alterada também tem seu preço. A sala escura. O espectador com sono. A nostalgia do contato.

---

Entre as morsas e os bonobos a promiscuidade é crônica, já as fêmeas dos crocodilos são mais fiéis do que se imaginava: “Não esperávamos encontrar fidelidade entre os exemplares”, disse Stacey Lance do Laboratório Ecológico de Savannah River.

---

Não era mais ou menos isso que você dizia quando dizia que o talvez nos protege da crueldade do não? Nesse ponto os críticos do amor e os críticos de arte coincidem: todo adiamento, é já, por si só, um ato de destruição.

---

Mas? Aqui mesmo.

## Parado no meio do ar: Dylan e a crise da forma-canção

Emílio Maciel

– *Hypocrite lecteur – , mon semblable – , mon frère!*

C. B.

Estendendo-se por pouco menos que um minuto, mas dando a impressão de concentrar em si toda a tensão do universo, o intervalo que precede à execução de “*Like a rolling stone*”, no *Free Trade Hall* de Manchester, é um dos momentos mais emblemáticos da carreira de Bob Dylan como compositor e *performer*, ao assinalar o paroxismo do acirramento de sua relação com a plateia. Tendo como ponto de ignição um grito de “Judas” de um transeunte, que é então respondido à altura por Dylan com duas frases que primeiro desqualificam e depois acusam diretamente o autor do grito, e em seguida culminam na raivosa injunção em surdina aos músicos do *The Hawks* [“*play fuckin’ loud!*”], o momento em que se passa finalmente de uma canção a outra – a partir de um golpe triunfal da banqueta anunciando a entrada em unísono dos outros instrumentos – empresta ao concerto como um todo *status* de divisor de águas, ao marcar o definitivo adeus do cantor à sua condição de porta-voz da juventude universitária bem-pensante. Abdicando ao conforto proporcionado por seu antigo público – que nos primeiros festivais de Newport, poucos anos antes, parecia sempre ávido a assentir de imediato a tudo o que ele cantasse, com uma docilidade que beirava não raro a fusão narcísica –, a sequência de micro-eventos quase ininteligíveis que o intervalo condensa se prolonga num *continuum* em

que se torna difícil muitas vezes distinguir a vaia do urro de aprovação, a léguas de distância portanto da aura de catarse comunitária que dominava a fase *folk*. Ao mesmo tempo, ao sinalizar para a perda de um código comum mediando as duas partes, os ruídos e silêncios angustiantes trespassando o intervalo sublinham o ponto onde evanesce em definitivo toda presunção de consenso entre plateia e cantor, que, transformados em partes em litígio desde a adesão deste último à guitarra elétrica, agora se entreolham quase como se fossem perfeitos estranhos. Quadro em certa medida já discretamente prenunciado em muitas das grandes anti-canções de amor do primeiro Dylan, como “*Don’t think twice*” e “*I don’t believe you (she acts like we never have met)*” – nas quais a súbita descoberta de um fosso se abrindo entre dois amantes sugere quase a versão em miniatura de uma trama de Antonioni –, é curioso notar como, se relida à luz do impacto gerado pelo *show* em questão, a fratura encenada nessas obras-primas traz à tona um fio de continuidade oculto unindo esses dois momentos, o que sem dúvida confere uma carga semântica extra à poderosa revisão elétrica de “*I don’t believe you*”, que, sendo um dos pontos altos do concerto de Manchester, pode funcionar quase como um duplo alegórico da situação que ele encena. Em última análise, porém, dada a completa falta de precedentes para descrever o que aí tem lugar – quando, recusando-se a manter a ilusão de um acordo tácito, as canções passam agora a operar claramente no contrapelo da expectativa média do público, que é por elas muito mais cindido do que conciliado –, não há dúvida de que a situação cristalizada no *show* de 66 torna-se sob muitos aspectos um evento paradigmático – e não apenas no que diz respeito à obra de Dylan. Encontrando seu ponto de fervura nos dois últimos números executados, quando ocorre finalmente a alteração explícita entre o artista e o ex-fã Keith Butler, suas implicações atingem o próprio entendimento mais ortodoxo dos usos e funções da forma-canção na tradição da música popular americana, que se veem decididamente postos em colapso na brutal cisão comunicativa que o concerto dramatiza. Em termos mais estritamente formais, ainda – na medida em que parece levar às últimas consequências muitas das implicações latentes nessas novas canções elétricas –, não é exagero dizer que, ao submetê-las ao atrito e aspereza de uma plateia hostil, o concerto opera também como uma formidável lente de aumento para a audácia e complexidade que elas materializam, permitindo-nos flagrar o exato instante em que, de instrumento posto a serviço de uma partilha segura de experiência – tendo sempre como esteio o vínculo de identificação instaurado entre autor e ouvinte –, a canção passa a funcionar acima de tudo como um suporte de referencializações

instáveis, mantendo-se como uma espécie de pergunta em aberto endereçada ao leitor. Antes porém de proceder à análise mais detalhada de tal dispositivo – que, correspondendo à assinatura intransferível do cantor e compositor Bob Dylan, terá repercussões incalculáveis sobre muito do que virá a seguir na música pop –, talvez seja interessante fazer um pequeno recuo estratégico à sua fase inicial, e mais especificamente a “*Blowin’ in the wind*”, que sendo, como se sabe, a gravação mais representativa desse período, pode nos ajudar a definir melhor o tamanho e a audácia do salto concretizado na trilogia elétrica.

Como de hábito em Dylan, é uma ruptura que, a exemplo do que se viu com as duas canções intimistas há pouco citadas, adquire uma estranha mas persuasiva coerência no olhar retrospectivo, bastando se pensar na forma como o tipo de suspensão provocado por “*Ballad of a thin man*” – e que passa exatamente pela dificuldade de definir de forma irrefutável o endereço da canção – já aparecia de certa maneira prenunciada na elipse que opera em “*Blowin’ in the wind*” quase como um ponto de interrogação enviesado pedindo para ser preenchido. Em que pesem todas as flagrantes discrepâncias entre as duas músicas, esse curioso recuo tático que ambas realizam – abrindo cada qual a seu modo uma inusitada clareira para a imaginação do ouvinte – torna muito forte a tentação de subsumi-las em uma sequência narrativa única, na qual a agressividade aberta da faixa de 65 emerge tanto como um desdobramento quanto como o oposto simétrico da canção mais antiga, não obstante as inevitáveis diferenças de tom e escala. Simetrias e ecos à parte, entretanto, quando se passa à análise mais vertical dessas duas peças, forçoso reconhecer que, uma vez colocadas ao lado da outra, o salto que vai de “*Blowin’ in the wind*” a “*Ballad of a thin man*” sinaliza muito menos para a retomada do que para uma quebra irreversível, impressão de resto ainda mais realçada pela inegável afinidade temática entre as duas, ao colocar em destaque o doloroso processo de tomada de consciência a que submetem o ouvinte. Coincidência que de novo está longe de ser arbitrária, o percurso delineado entre esses dois momentos – se tomarmos como eixo o crescendo de incerteza que aí se perfaz, tendo como foco a carga de instabilidade projetada sobre termos em aparência tão inofensivos quanto “eu” e “você” – lembra em mais de um aspecto uma clássica narrativa de perda de inocência, no qual a fase do idílio juvenil e da certeza ingênua coincidiria em linhas gerais com o pano de fundo de valores partilhados que subjaz à poderosa interpelação comunitária de “*Blowin’ in the wind*”, desdobrada numa série de perguntas retóricas

que parecem desde o início calculadas para produzir consenso. E nem poderia ser de outra forma: encontrando, como se sabe, como caixa de ressonância imediata o movimento dos *Civil Rights*, que tinha justo no Dylan dos *early 60's* o seu ícone supremo, a canção avança por meio de um rigoroso jogo de paralelismos entre imagens de natureza e cultura, convertidas assim em ponte para um impasse no qual, a cada retorno da apóstrofe ao seu narratário, essa dicotomia é deliberada e suavemente embaçada no rumor do vento, tendo como ponto de apoio um gerúndio, por sua vez, que, ao reforçar o lastro gnômico da enunciação indireta, reitera também a inscrição da mesma no presente concreto que clama por ser mudado. Passando aqui portanto ao largo da elusiva ambiguidade dos números da safra elétrica – nos quais muitas vezes nem o próprio narrador parece saber ao certo o sentido daquilo que conta –, o que vai se depreendendo aos poucos da soma de imagens poderia soar à primeira vista quase como um caso clássico de pregação aos convertidos, não fosse pelo tato como, no verso-clímax, a recusa dessa mesma voz gnômica a apontar o caminho – procedendo a um nada inocente passo atrás no momento final – torna-se também um artifício reforçando a possibilidade de se deslocar a canção de seu foco temático mais óbvio, para colocar em destaque, portanto, menos a indignidade daquilo que se mostra do que a não pouca dificuldade envolvida no empenho para retirar o ouvinte da sua condição passiva; *telos* que encontra no branco a ser preenchido a sua mais eloquente prolepse. Em compensação, na medida em que esse salto se vê naturalizado e atenuado no sopro do vento, devidamente mediado pela pausa que subsume incisiva mas serenamente o ouvinte na condição de amigo (“*The answer, my friend, is blowin’ in the wind*”), não parece difícil entender como, no confronto com esse autêntico campo minado que é a “*Ballad of a thin man*”, o número de 63 acabe soando quase como a relíquia tardia de um mundo pastoral perdido. Nesse caso, porém, trata-se de uma impressão que se deve muito menos ao que é aí retratado em termos literais do que ao peso praticamente irrecusável da sua resposta, desenhando um circuito onde, no salto de cada evidência mostrada até o ritornelo, a intimação universalizante de que o vento é portador, ao acenar para a evidência de um sentido comum passível de ser partilhado, coloca-se decididamente nos antípodas da turbulência e ansiedade condensadas na canção de 65, na qual cenas e falas se sucedem sem que jamais se possa identificar ao certo de que trata a música, que em alguns trechos soa aliás quase tão hermética como uma piada interna. No plano por assim dizer mais microscópico dos seus versos – que lembra por vezes um exercício de maiêutica selvagem no cotejo com a brechtiana sobriedade

da antecessora –, muito dessa acachapante sensação de falta de norte pode ser creditada sem hesitação ao uso reiterado de termos como “*something*”, “*it*”, “*that*”, “*someone*”, os quais, ao irromper sem aviso prévio logo nas primeiras linhas, parecem nos jogar sem mais cerimônia bem no meio de um fogo cruzado entre um “eu” e um “você” – ao mesmo tempo, entretanto, em que, ao travar seguidamente a possibilidade de uma leitura unívoca, nos colocam na mesma situação desnorteada do Mr. Jones da letra. Embora não chegue em momento algum a materializar-se no arco da canção, a demanda de especificidade que isso provoca é concebida para resistir deliberada e perversamente ao conforto de uma leitura temática mais direta; o que tampouco constitui empecilho a que, tanto em disco quanto ao vivo, os dêiticos atravessando de fora a fora a letra elíptica passem a operar em cada performance como pontos de sucção para as mais distintas possibilidades de sentido, num espectro que abrange desde a situação instaurada *ipsis litteris* pela execução da música – e que tem decerto no show do *Free Trade Hall* o seu momento mais incisivo – até a leitura que identificaria em Mr. Jones a súplica de toda boa consciência autoenganada (associação tornada aliás quase irresistível na menção às “*tax deductible charity organizations*” da estrofe 4). Contudo, em que pese o alívio proporcionado por ancoragens desse tipo – com as quais aparentemente conseguimos nos desvencilhar com certa facilidade da condição de alvo, convertendo o tal Mr. Jones em emblema de tudo o que não somos e/ou não queremos ser –, óbvio que, em meio a tantos jogos de palavras e imagens surreais, uma leitura que simplesmente codifique essa apóstrofe como um *roman à clé* está longe de exaurir por completo o escopo de hipóteses, num arco que inclui ainda a pergunta em torno da imagem que o seu ouvinte irá constituir do seu próprio presente, tão logo tome para si a tarefa de delimitar um sentido minimamente preciso para esse elíptico “*something*” do refrão. Dada a extrema rarefação de certos trechos, é porém – com seu proliferar de subentendidos que parecem nos colocar terminantemente do lado de fora do sentido da letra –, interessante perceber como, tão ou mais decisiva para o efeito final, é a habilidade como, na sucessão de cenas mais ou menos em que somos jogados, as elipses vão também desarmando de forma sistemática referencializações mais diretas – sem chegar todavia em momento algum a desautorizá-las de todo, mas antes forçando-nos a habitar uma espécie de intervalo anterior ao da cristalização do sentido, quase como se se estivesse assistindo a um filme sem legenda. Ou – o que é ainda mais drástico e desnorteante – como se, a partir da soma de reviravoltas que a canção aciona, fosse a própria credibilidade do narrador que se visse gradativamente

posta em xeque, até dar lugar a um tipo de suspeita que, na medida em que vai se alastrando por todos os níveis do texto – podendo ser comprimida ou esticada dependendo do estado de ânimo do seu leitor –, torna mais e mais remota a esperança de amarrar minimamente os fios que a canção deixa soltos a cada vez que ela declina de circunscrever o alcance de seus dêiticos.

De um momento a outro, portanto, na falta de um código disponível para amenizar tais arestas – tornadas aliás cada vez mais cortantes com a sucessão dos *non sequiturs*, com menções a um felliniano engolidor de espadas e um anão *expert* em trocadilhos –, a situação criada nesse entremeio põe em evidência um desconcertante blecaute comunicativo entre emissor e receptor da mensagem, que, *pari passu* ao encalacrar-se da canção em torno do seu “ser-sobre”, traz à tona a instabilidade constitutiva de noções como mundo e/ou acontecimento, palavras que, a crer-se no refrão, pelo menos, (“*Because something is happenin’ here, but you don’t know what it is./ Do you, mr Jones?*”), parecem ter perdido por completo sua auto-evidência. Resultado: ao abandonarem de vez o território daquilo que se dá por sabido, e forçarem portanto o ouvinte a refletir sobre o que está em jogo toda vez que se trata de delimitar o escopo de um pronome, termos à primeira vista tão inofensivos quanto “você”, “isso” e “alguma coisa” eclodem agora como eternos pomos de discórdia de uma negociação em aberto, à qual se soma ainda a distorção inerente aos maiores ou menores graus de confiabilidade das diferentes filtragens, que, nos casos mais graves, aliás, parecem precisar de fones de ouvido para dar conta do entorno. Apenas que, a começar pela imensa carga de agressividade que a letra transpira – apontando para um *agón* completamente desproporcional entre um “eu” e um “você”, em que o primeiro se empenha em arrombar por todos os meios disponíveis a consciência embotada do segundo –, fácil entender como uma leitura que se limite apenas a ancorar esse diálogo de surdos numa referência concreta – e quem sabe revelar então o que vem a ser exatamente isso que Mr. Jones não sabe – corre o risco de passar ao largo da novidade de que é portadora essa interpelação assimétrica, evidente tanto na violência com que se joga o ouvinte de um lado para outro, ao longo das

8 estrofes, quanto na deliberada falta de pressa com a qual, ao mesmo tempo em que endossa o suspense de uma revelação a ser feita, essa mesma voz se recusa a partilhar conosco o seu suposto excedente de informação. Que, diga-se de passagem, aliás, ganha na frase adversativa do ritornelo o caráter de uma carta na manga que pode ou não ser usada (“*But you don’t know what it is.*”), sem eliminar de todo a possibilidade de que se trate apenas de um puro blefe. No desdobramento desse refrão, entretanto, isso que já parece até bastante áspero quando modulado em frase afirmativa acaba revelando-se apenas o salto preparatório para a estocada fatal à segunda pessoa, a ter lugar quando, num volta-face tipicamente dylanescos, o mesmo “*Do You?*” que à primeira vista teria como endereço uma suposta deficiência cognitiva do destinatário deixa entrever a possibilidade de que esta seja apenas o epifenômeno da falta de coragem moral, levando-nos assim a uma drástica revisão do sentido da linha anterior. O mais impressionante, porém, é que na medida em que jamais se definem de forma explícita os termos do embate – que nesse sentido lembram um pouco a *mise-en-scène* da Batalha de Waterloo no início d’*A cartuxa de Parma* – é como se, a rigor, a própria sensação de superioridade ativada no gesto acusatório tivesse que ser pouco a pouco posta em perspectiva pela ansiedade gerada pelas diabólicas idas e vindas dos pronomes, que, nesse aspecto, parecem desdobrar também o mecanismo de interpelações e recuos encenados em “*It’s all right, ma*”, de “*Bringing it all back home*” (1965), com seu brilhante uso de frases relativas ao mesmo tempo atraindo e repelindo o ouvinte (“*Advertising signs they con/ you into thinking you’re the one/ that can do what’s never been done/ that can win what’s never been won*”). Atingindo talvez seu ponto de máxima intensidade na estrofe 2, numa troca de perguntas paratáticas que nada fica a dever a Beckett (“*You raise up your head/ and you ask, ‘Is this where it is?’/ and somebody points to you and says: ‘It’s his?’ And you say, ‘What’s mine?’/ and somebody else says, ‘Where what is?’*”), são recursos que juntos forjam ao redor de si um muro de opacidade quase intransponível, convertido aqui em viga de sustentação de um insistente jogo de morde-assopra com o ouvinte, em estrofes protagonizadas por figuras e imagens decerto bem mais enigmáticas do que a pomba, os mares, estradas e montanhas de “*Blowin the wind*”. Via de regra, entretanto, como grande ponto de condensação desse dispositivo está o cada vez mais insuportável crescendo de angústia gerado pelas 3 frases sibilinas do ritornelo, gerando uma expectativa de resolução jamais de todo satisfeita no andamento do texto, que, em certas passagens, se parece um pouco com uma metralhadora giratória atirando ao léu. Não que possa resumir-se apenas a isso: transposta para o ambiente

confrontativo e inóspito do *Free Trade Hall*, essa mesma indefinição referencial – que é aí a um só tempo, como se vê, tema e efeito da música; cuja força não passa senão pelo rigor como, criando um embate incessante entre figura e fundo, ela nos coage a vivenciar *in media res* toda a insegurança e falta de clareza de um evento em estado nascente – pode muito bem se tornar, ainda, dependendo do nível de crueldade hermenêutica de cada leitor, quase uma alegoria em ato da situação da performance, cujo ápice tem lugar no salto em que, no escorregadio “*Do you, Mr Jones?*” com que o refrão se fecha, a música dá a impressão de furar com um golpe violento a venda protetora do público, empurrando-o para um confronto face a face com a sua própria má fé. Por aí se entende, enfim, como, na passagem imensamente crispada entre o primeiro e o segundo Dylan, as modulações suaves e convictas de “*Blowin’ in the wind*” – em meio às quais a resposta emerge quase como o corolário instantâneo de se ver e entender bem as coisas – dão lugar a um cenário onde, sem mais nenhuma certeza sólida em que se apoiar, os endereçamentos precisam a partir de agora transpor à força o caminho que os separa de seu alvo, sem que haja mais qualquer garantia *a priori* de que se será de fato compreendido. Não sem motivo, é uma dificuldade já dramatizada por antecipação no próprio mecanismo disruptivo da canção, que nesse aspecto parece estar sempre um passo à frente da leitura que dela se faça, ao tornar manifesta uma zona de instabilidade oculta toda vez que diz “*you*” – sem jamais saber ao certo a que ou a quem irá se atingir. Em termos mais restritos, contudo, é bem verdade que, ouvindo tais canções hoje do conforto de uma distância segura – o que, no caso muito peculiar do *Free Trade Hall*, significa basicamente saber sem sombra de dúvida quem são os vilões e heróis da história; distinção que talvez nem estivesse assim tão clara na noite do *show* –, muito da estudada obliquidade de “*Ballad of a thin man*” tende a ser consideravelmente atenuado pela quase inevitável monumentalização *post festum* daquilo que vem antes e depois da réplica de Dylan, que, no momento em que devolve ao ex-fã as suas próprias palavras [“*You’re a liar*”], parece relegar também à plateia arisca o posto de Mr. Jones. Na pior das hipóteses, aliás, no imediato efeito de pregnância que daí advém – quando a situação da letra é como que reiterada e diferida nos 40 segundos que se seguem ao seu acorde final – está uma guinada que sem dúvida reitera mais uma vez a extraordinária força da música enquanto aparelho de captura, na mesma tacada, porém – e eis aqui o grande risco inerente ao olhar *a posteriori* –, que nos permite ouvi-la hoje como se fôssemos apenas os serenos expectadores de uma espécie de confronto épico entre bem e mal; confronto que, se já não nos concerne de modo tão

direto, é exatamente por ter lançado as fundações do nosso próprio presente. Ou, pelo menos, daquilo que se entende como uma canção capaz de incorporar em si toda a dissonância e incerteza da experiência moderna. Em mais de um aspecto, todavia, essa mesma progressão inexorável rumo à maturidade – que, ao outorgar com todas as honras a Dylan o peso de pai fundador, torna cada vez mais remoto para nós o risco de uma eventual identificação com Mr. Jones, relegado assim a nome cifrado para todos os que avalizaram o grito de Keith Butler – não deixa de funcionar quase como um desafio momentâneo em meio ao massivo tiroteio semântico que a canção promove, sem prejuízo de também pavimentar o caminho para uma reversão no mínimo perturbadora, graças à qual, em retrospecto, na cesura que vai do “*you*” inespecífico até o nome próprio, o ouvinte pode enfim se desvencilhar, aliviado de todas as farpas e golpes que a música lhe desfez, no breve hiato em que ainda não se sabe direito qual é o seu endereço. Para, naquela que talvez seja a mais diabólica das ironias que a canção aciona, não só descartar qualquer possibilidade de ser indexado por ela como transferir sem mais dificuldade esse fardo ao Mr. Jones de sua preferência, num recuo que faz também as vezes de cordão sanitário barrando o alcance da apóstrofe, ao mesmo tempo em que massageia com a devida sutileza o ego de quem contempla a cena a distância – e a essa altura, muito provavelmente, certo de que todas aquelas insinuações nada têm a ver com ele.

Ora, que um dos resultados mais persuasivos dessa operação vá exatamente na direção contrária da instabilidade da música – que, longe de autorizar qualquer identificação autocongratatória da parte do ouvinte, passa antes pelo tato para preservar o nome próprio interpelado na posição de incógnita – dá bem a medida da sutileza do artifício posto em ação no penúltimo número do famigerado *show* de Manchester, quando a cisão entre segunda e terceira pessoa que o refrão leva a cabo desponta quase como o eco invertido da ambiguidade dos ruídos que emanam da audiência, num trecho em que já não parece haver mais qualquer dúvida sobre a quem caberia desempenhar o papel de saco de pancadas. Não obstante, se é certo que, no primeiro momento, pelo menos, essa distância surge quase como um desdobramento espontâneo da dêixis especificadora – que a princípio parece colocar toda a carga de culpa e má fé na conta de um outro –, intrigante notar como, estreitando-se um pouco mais o foco de observação, a calculada inespecificidade desse mesmo nome próprio – que não seria nada absurdo traduzir por “Zé Ninguém” –, pode funcionar também como uma apóstrofe oblíqua a esse mesmo ouvinte auto-

confiante do fim do outro parágrafo, acionando uma torção na qual, em última análise, é exatamente a convicção de estar além de todo auto-engano que o torna uma presa por excelência da melíflua indexação da música. Vale observar, porém, que, no contrapelo de um giro auto-implosivo desse tipo, destaca-se a própria sedução gerada pelo grau de ambiguidade e polivalência que a canção condensa, ao colocar à mostra todas as costuras que tornam possível o seu jogo de identificação com a plateia, sem embargo de, na série de pendências acionadas por tais ambiguidades, projetar de imediato uma sombra de suspeita sobre cada solução aventada. Embora esta não seja provavelmente a atitude mais esperável daqueles que ouvem o *show* – ainda mais tendo por anteparo a moldura sacralizante das *Bootleg series*, que já parecem decidir de saída o certo e o errado por nós –, é interessante perceber como, na sequência do concerto, a execução de “*Like a rolling stone*” como a declaração final parece desamarrear toda essa ambiguidade em progressão narrativa perfeita, devolvendo ao “*you*” do número anterior a sua primitiva carga de risco e ambiguidade; efeito que irrompe a essa altura quase como desdobramento necessário de uma violenta ampliação do seu escopo – mas agora já sem qualquer Zé Ninguém e/ou Mr. Jones por perto para servir de *pharmakós*. Sendo nos seus próprios termos uma prova a mais da extrema sofisticação da performance – que torna-se deliberadamente quase um *mise-en-abîme* tão logo toda a plateia hostil é por esta subsumida em um único “*you*” –, curioso notar como, nesse momento-soleira, reestabelecer em definitivo a abertura de sentido parece implicar uma espécie de recuo tático face à suspensão gerada pelo número anterior, que cede agora terreno a uma apóstrofe na qual, para fazer do refrão uma armadilha capaz de incluir todo e qualquer ouvinte, a canção se vê obrigada – ao menos em sua camada mais conspícua – a moderar de forma considerável o seu grau de ambivalência, num perde-ganha tornado especialmente sensível quando, amaciando a vertigem referencial implícita na menção a Mr. Jones, ela apresenta-se como nada mais que uma feroz diatribe dirigida a uma pobre menina rica. Mal comparando, se for o caso de encontrar um possível equivalente sensorial para tal gradação, é como se, na gangorra que vai de cada estrofe até o refrão catártico – tendo sempre como fio da meada o confronto da segunda pessoa no feminino com a aspereza e desorientação de um presente em aberto –, o que era ainda em “*Ballad of a thin man*” um desenho centrífugo se estabilizasse agora num de contínuo vaivém do geral à circunstância específica, obrigando o ouvinte a habitar um intervalo onde, sob o sortilégio das rimas do refrão, o tom entre raivoso e libertário dos versos-chave parece funcionar como uma

espécie de empurrão revitalizador sobre um “*you*” aparentemente destituído de força automotora; situação, como veremos, que está muito longe de ser apenas aqui uma condição negativa. No primeiro nível de leitura, porém, é preciso admitir que, antes mesmo que tenha lugar a espiral da catarse, o quadro oferecido ao ouvinte, ao longo das 4 estrofes, se parece muito mais do que “*Ballad of a thin man*” com uma narrativa com início, meio e fim, cabendo a verbos como “*realize*” e “*discover*” fazer a mediação entre os dois extremos cobertos em cada uma das estrofes, nas quais sublinha-se a irreversível perda das ilusões da personagem feminina. A mesma personagem, por sinal, que reaparecerá no refrão convenientemente destituída de suas marcas de gênero. Sem dúvida, seja pela instigação automática que provoca no público, seja pelo próprio caráter muito mais evasivo e ambíguo do sentido desses versos (“*How does it feel?/ To be on your own?/ Like a complete unknown? Like a rolling stone?*”) – no qual pode-se ver um epítome telegráfico de todos os temas e estilemas básicos da condição moderna –, trata-se de artifício de capital importância para explicar o repto de amplificação súbita que esse refrão provoca, quase como se passássemos sem cinto de segurança de um *close* claustrofóbico para um plano geral. Num desenho que lembra em mais de um aspecto os mecanismos auto-deceptivos da forma-romance – gênero que tem não por acaso exatamente por foco esse choque de expectativa e experiência que a canção encena –, é um cenário sem dúvida bem menos rarefeito do que o de “*Ballad of a thin man*”, na qual os pronomes funcionam quase como bolsões de incerteza em meio aos versos da música; resultado para o qual concorre ainda a feição calculadamente desfocada do Mr. Jones da letra. No caso de “*Like a rolling stone*”, entretanto, é como se o ar de superioridade da voz que fala, exatamente por dispor agora de uma panóplia de evidências concretas para respaldar seu rosário de acusações – desde o namorado que some sem mais aviso levando tudo o que pode até o mendigo misterioso com que a moça parece disposta a “fazer um trato” no fim da estrofe 2 – marcasse também a distância do tom de mestre de cerimônias perverso que prevalece em “*Ballad of a thin man*”, substituído na faixa de abertura de *Highway 61*... por intermitentes rompantes de ira profética, em cenas que, tendo sempre como pivô um contraste estudadamente melodramático entre um antes e um depois, perfazem um desenho muito mais facilmente parafraseável do que o cronótopo esparso e rapsódico de “*Ballad of a thin man*”. Consequentemente, se o movimento da narrativa como um todo parece aí caminhar no sentido de um esclarecimento progressivo – pouco importa se este tenha como ponto de chegada a completa falta de norte –, interessante perceber como, na

leitura verso a verso de alguns trechos, é como se a canção minasse com *zooms* abruptos essa mesma impressão apolínea, com uma violência de resto já bastante evidente logo na linha de abertura, (“*Once upon a time, you dressed so fine*”), na qual um trecho típico de conto de fadas é de súbito fraturado por um “*you*” que anula num átimo toda e qualquer distância, delineando um trajeto, como se vê, onde a sugestão de sermos jogados num tempo e num espaço remotos é cancelada em menos de alguns segundos pela interpelação agressiva do narrador, que nessa passagem lembra alguém apontando um revólver na cara de um outro. Mais do que isso: ao acionar de chofre um perigoso curto-circuito entre dicções antagônicas – comprimindo numa única frase o máximo de proximidade e distância –, a mistura de prosaico e romanesco que o verso condensa se dá a ver quase como uma sínédoque, antecipando o movimento da música como um todo, e ao mesmo tempo provocando um cerrado jogo de espelhamentos entre seus distintos níveis. Até encontrar finalmente seu ápice no rolo compressor do refrão, que, a bem dizer, na medida em que nos comprime contra a parede com uma série de perguntas sem resposta, nada mais faz que levar ao extremo a súbita perda de coordenadas do verso de abertura – quando a cesura cortando num só golpe a frase em dois mundos estanques é o que basta para tirar de saída todo o chão do espectador.

Para os familiarizados com as reviravoltas características das letras de Dylan – que numa canção como “*It’s all over now, baby blue*”, menos de um ano antes, já havia feito o tapete literalmente mover-se debaixo de nosso pés (“*Tha carpet, too, is moving under you*”) – não se pode dizer que se trate apenas de força de expressão, quando mais não fosse porque, se alçada a imagem emblema do *modus operandi* do autor, o movimento condensado no verso inicial – elegendo justo como ponto de partida a mais automatizada e familiar de todas as aberturas (“*Once upon a time*”) – torna-se um bom exemplo do modo, em pequenas sutilezas como essas, é o próprio espaço da forma-canção que se vê colocado inapelavelmente em crise nessas performances fundadoras, para converter-se menos no lócus de confirmação de comunidades de afetos do que numa espécie de terra de ninguém na qual é a própria posição estável do ouvinte que está *sub judice*; quadro que já encontra sem dúvida uma concretização emblemática no modo como somos inadvertidamente sacudidos na segunda metade do verso. Nada a espantar, enfim, que, quase como num desdobramento lógico dessa situação – na qual uma expectativa de familiaridade é engendrada apenas para poder ser implacavelmente destruída logo depois –, a instabilidade acabe por impregnar

também até a posição aparentemente mais vantajosa do eu nem um pouco confiável que distribuí as cartas; o mesmo eu, entretanto, que, ao solicitar ansiosamente o endosso de sua interlocutora imaginária, logo na linha seguinte (*didn’t you?*), dá a impressão de chegar um pouco perigosamente perto demais daquilo que ataca. Nem que seja apenas para disso depois se afastar com outro golpe súbito. Na medida em que os versos avançam, por certo, é uma tensão à qual responde também a própria instabilidade do ritornelo, que, sem constituir a referência de solidez e clareza que seria de se esperar – e indo portanto mais uma vez exatamente no contrapelo de qualquer ilusão de comunhão e/ou comunidade –, concorre antes para reiterar essa sensação de desarraigamento que se manterá até segunda ordem como a última palavra do texto – sem que todavia jamais se possa definir de uma vez por todas a sua conotação positiva ou negativa. Pelo contrário: mantendo-se antes como um acorde em suspenso repelindo e atraindo o ouvinte, esse ritornelo cumpre no final de cada estrofe uma função estranhamente flutuante e polivalente, e que, em certo sentido, poderia ser até aproximada do salto generalizador de um contador de histórias, não fosse esse salto realizado aí sob a forma de uma obsessiva pergunta-fermata, que, se por um lado arredonda em clave de acusação aberta cada uma das quatro digressões, por outro, funciona também como uma armadilha, puxando o ouvinte hipócrita para dentro da canção. Operando portanto quase como um movimento em espiral elevando a abrangência da história, o instante em que tem lugar tal captura assoma como uma espécie de *Aufhebung* a fórceps do trecho narrativo dedicado à “*princess in the steeple*”, que parece claramente trocar de sinal com a chegada do refrão, quando o que era para ser a princípio um golpe de misericórdia se deixa ler como uma intimação de viés que a canção endereça ao ouvinte, como se quisesse incitá-lo a se guiar sem a direção de outrem em meio à radical indeterminação que esta lhe impinge. Não por acaso, a julgar pelo próprio “*How does it feel*” com que o refrão se abre – com uma rima que a um só tempo reforça e tensiona o vínculo com a estrofe anterior –, o que vai então aflorando, nesse ponto, remonta menos à tentativa de subsumir o caos em salto moralizante do que à inevitável abertura de sentido gerada pelo jorro de imagens

agressivas que a música despeja, num salto que curiosamente também impele a reler com um grão de sal a sua inscrição mais direta. Entende-se por quê: na medida em que de novo joga sobre o interlocutor a responsabilidade da síntese, estabelecendo assim a falta de norte menos como um estado provisório do que como condição transcendental, essa tomada de distância do refrão instaura um contraponto bastante esclarecedor com a metralhadora giratória de títulos como *“Subterranean homesick blues”* e *“Highway 61”*, nas quais a aceleração característica da experiência moderna – narrativizada em *“Like a rolling stone”* quase como se fosse a versão envenenada de um conto da carochinha, em que nem mesmo o anel da princesa escapa à penhora – é concretizada na incômoda sensação de colapso iminente que a chuva de frases no imperativo engendra, de modo a tornar cada vez mais confusa a linha separando *slogan* de sabedoria, *insight* de pista falsa: correspondendo o lugar de autoridade, nesse entremeio, menos à habilidade para encontrar uma posição privilegiada em meio à enxurrada – a partir da qual seria possível compreender e sintetizar suas grandes linhas de força – do que àquilo que vai emergindo à medida que todas essas vozes são colocadas sistematicamente umas contra as outras, como tática para levar talvez a uma gradativa destituição recíproca de suas reivindicações, venham elas de um sinal de trânsito ou de um clichê surrado. Acaso ou não, ao ser transposta para o cenário muito menos dispersivo da mais célebre canção de Dylan, essa compulsão a virar o texto contra si mesmo – se entendido como um método para forçar o ouvinte a encontrar seu próprio caminho em meio à cacofonia e ao mesmo tempo induzir ao incessante descrédito das n vozes de autoridade que o texto convoca – encontra outro momento marcante nos dois versos que fecham a última estrofe (*When you got nothing, you got nothing to lose/ You’re invisible now, you got no secrets to conceal*), com os quais o compositor parece de certa forma juntar as duas pontas do percurso, elevando-o a um novo patamar de abrangência e força indexadora. À primeira vista, na medida em que brincam deliberadamente com a tautologia, esses versos fazem sem dúvida um aceno evidente à linha que abre a estrofe 2 de *“She belongs to me”* (*“She never stumbles/ she got no place to fall”*) – com a pequena mas crucial ressalva de que, na passagem da terceira para a segunda pessoa, é como se o próprio sentido de carência fosse então virado pelo avesso com um golpe de Witz. De uma canção a outra, portanto, o que era antes vazado em tom de veneração – tendo sempre como baixo-contínuo a qualidade paradoxal e inescrutável da musa celebrada – ganha nitidamente em *“Like a rolling stone”* acento inquisitivo, o que concorre então para injetar um jorro de energia *in extremis* no

desfecho da música – que nesse ponto parece estar à beira de inverter bruscamente o seu tom disfórico. Com efeito, se entendidos como uma variante bizarra da tópica de consolação – na qual o desespero se torna o ponto de partida de um estado ainda indefinível, e que decorre justamente do reconhecimento de que nada mais se tem a perder –, é como se, elevando todos os outros arrancos a um novo patamar, esses versos tornassem um pouco menos escarpada a passagem ao refrão; do que resulta também um desvio bastante incisivo em relação às três estrofes anteriores, que, ao desembocar sempre numa imagem endossando o descenso da protagonista, transformam cada estado antecedente em cifra de paraíso perdido. De sorte que, tendo sempre esse trajeto de cima para baixo como pano de fundo, pode-se também entender como, sem diminuir em nada a contundência do refrão, a reviravolta tendo lugar no fecho da quarta estrofe – com a conversão do significante *“nothing”* em termo positivo (*“You got nothing to lose”*) – parece de súbito redesenhar num só golpe todas as coordenadas da cena, numa torção que de certo modo atenua um pouco o contraste entre as duas tonalidades extremas nas quais a música oscila, no mesmo giro que iguala a uma viagem sem volta a progressão narrada, quando é o próprio cuidado com os segredos que parece se tornar de repente uma prevenção inútil. E aí está o ponto: ao voltar o sentido da frase contra si mesma, é quase como se, a partir dessa espécie de valor agregado que o chiste provoca, identificássemos um outro eco diferido do *zoom* do primeiro verso; tudo culminando num desenho onde, depois de pular do *“era uma vez”* à apóstrofe acusadora, a potência instabilizante dessa abertura reaparece disfarçada no ágil encalacrar-se sobre si mesmos dos dois clichês que constituem a primeira metade de cada um desses versos, sutileza que tem sem dúvida uma participação decisiva no sofisticado jogo que aí se propõe entre o dito e o implicado. Ou melhor, entre a degradação narrada no nível mais evidente – tendo sempre por mote a inexorável derrocada da *“Senhorita solitária”* – e a estranha e ao mesmo tempo quase irresistível intimação combativa que daí se extrai, quando é o próprio ouvinte convidado a chegar a bom termo com essa condição de estranhamento e perplexidade em que a história desemboca.

Na medida em que faz portanto incidir o seu foco terminal numa irrestrita perda de vínculos, sem contudo jamais ousar definir o que virá na sequência, a situação que vai emergindo, a partir disso, está muito longe de garantir ao ouvinte uma vida tranquila; efeito que responde também por muito de seu potencial emancipatório, ao consubstanciar um trajeto no qual, por força desse empuxo para cima que tem

lugar no desfecho, toda a incisividade e impacto dos três micro-relatos anteriores aparecem a um só tempo negados e conservados na pergunta-clareira do refrão, capaz de funcionar tanto como a punhalada definitiva amarrando a história quanto como uma interpelação, salvo engano, que, se agora passa de certo a milhas de distância de uma simples pergunta retórica, é exatamente por ter como foco o momento anterior à própria definição do sentido. Na ênfase sobre o que há de indecível nessa situação-base, convertida com isso em apelo a que o ouvinte tente processar a seu modo os eventuais pontos cegos, pode-se identificar sem dúvida um dos traços mais recorrentes das maiores canções de Dylan, cuja força desestabilizadora, em grande parte, não passa senão pelo convite a habitar esse eterno estado de suspensão em que elas nos lançam, quer quando colocam em xeque a própria idéia de um fundo conversacional comum mediando o eu e a plateia – um fundo, como vimos, ainda bastante palpável no caso de *“Blowin’ in the wind”* –, quer, ainda, quando mantém deliberadamente pendente seu endereço final, como artifício para pôr a descoberto os mecanismos que garantem a eficácia de seus jogos de identificação. Com toda certeza, são jogos que encontram nessa *“Like a rolling stone”* do *Free Trade Hall* uma de suas condensações mais maduras e impressionantes, por mais que, nesse específico, o conforto gerado pela distância do tempo pareça também nos transformar um pouco em espectadores assistindo à procissão da segurança da praia; sensação que vai aliás exatamente na direção contrária daquilo que essas canções produzem, quando deixam o espectador como que parado no ar em meio a solicitações tão fortes quanto contraditórias. E, no entanto, tentar entender o que está por trás de impasses desse tipo é um problema que se mantém ainda hoje como um ponto de partida valioso para a compreensão do que tem lugar nos dois números que fecham de forma esmagadora o concerto de 17 de maio de 66, quando a recusa em prover uma ancoragem inequívoca à trama dos significantes torna-se a alavanca para a definitiva saída da minoridade do ouvinte de música pop, coagido então a tentar se haver como pode com essa paradoxal condição de desterro que essas canções estranhamente celebram, tanto no plano temático quanto formal. Não só: ao escancarar uma fenda virtualmente intransponível entre os dois pólos da troca, a suspensão criada nesse interregno – no qual, uma vez descartadas as velhas muletas do ouvinte, é a própria idéia de um sentido comum que se revela subitamente uma ficção – delineia um cenário onde os possíveis mínimos denominadores viabilizando o comércio operam antes de tudo como uma espécie de trégua provisória num embate sempre retomado, cabendo à voz que rege intrusivamente o curso da narrativa minar

e implodir por dentro uma a uma todas as certezas do ouvinte. É o que ajuda enfim a entender por que, ao transformar a partilha do sentido num espaço agônico e, por tabela, abdicar em definitivo de lisonjear e/ou tutelar seu narratário, artefatos como *“Like a rolling stone”* e *“Ballad of a thin man”* promovem cada qual a seu modo a implacável demolição da própria fantasia fundamental que lhes serve de esteio, ao mesmo tempo em que nos forçam a ver com outros olhos a impressionante miragem de familiaridade ativada pelo uso do “você”, em Dylan revelado como a mais insidiosa de todas as armadilhas. E não se trata, evidentemente, apenas de um acidente feliz: tragando o ouvinte de modo quase irresistível para dentro da música e, ato contínuo, removendo com impiedosa insistência o seu pé de apoio, o que temos aqui é um cenário onde, a cada brusca mudança de ênfase ou angulação, é como se fôssemos colocados cara a cara com as próprias engrenagens que põem em funcionamento o jogo projetivo da plateia, tendo sempre como pivô esse “você” fantasmático que tais canções apostrofam; mecanismo que, a exemplo do que se viu no fecho da quarta estrofe de *“Like a rolling stone”*, abre de chofre então um vazio vertiginoso no que há pouco se acreditava um pouso seguro, deixando muito apropriadamente a cargo do leitor a tarefa de definir o escopo e o alcance do que aí acontece. Da habilidade para formalizar em estrutura esses e outros desconfortos – alçados aqui a premissa *sine qua non* para que o ouvinte possa finalmente tentar pensar por si próprio em meio ao nevoeiro –, decorre sem dúvida uma das grandes razões da longevidade e poder de corte das canções de Dylan, que, quando atacam a própria miragem de acordo prévio que torna a comunicação possível é muito menos por terem desesperado de qualquer contato – hipótese por sinal veementemente desautorizada pela forma como mantém intacto o poder de enredar e implicar todo e qualquer ouvinte – do que para fazer jus à própria vacilação e indeterminação intrínsecas ao evento genuíno, cuja ressonância quase incalculável, de resto, passa muito menos pelo reconhecimento e reconfirmação de uma evidência *a priori* – por meio dos quais eu e comunidade teriam assim ratificadas suas velhas identidades – do que pela crise capaz de forçar uma nova demarcação dessas mesmas fronteiras, sempre que, no ir e vir da identificação à tomada de distância, da frase aparentemente assertiva até a pequena pergunta sutil que a vira de cabeça para baixo, nos descobrimos habitando por tempo indefinido o próprio coração da incerteza. Encontrando muito provavelmente seu ápice nos últimos 15 minutos do *show* do *Free Trade Hall*, a forte sensação de desterro que daí advém na verdade não faz senão levar à sua conclusão lógica o jogo de claro e escuro das letras, cujo termo corresponde ao limiar no qual,

em face do excesso a que vem responder esse “*How does it feel?*”, já não parece mais possível saber direito onde termina a comunhão e começa o mal-entendido, enquanto as posições de interpelado e interpelante, de primeira, segunda e terceira pessoas vão incessantemente mudando de lugar no fogo cerrado dos versos, um pouco como se pudessem pertencer ao mesmo tempo a todos e a ninguém. Mesmo se ao ônus, por vezes, de, naqueles que são também seus momentos mais ofuscantes e cruciais – quando, abandonados por Dylan a nossa própria sorte, somos de novo desafiados a separar o literal do retórico nas perguntas do refrão; apenas para reconhecer logo depois a inviabilidade inerente a semelhante tarefa – se tornarem em nada menos indistinguíveis do que o lusco-fusco de vaiais e aplausos entre uma canção e outra.

#### Bibliografia

- BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Néri. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
- DYLAN, Bob. *Lyrics: 1962 – 2001*. Nova York: Simon & Schuster, 2004.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998
- HINTON, Brian. *Bob Dylan: gravações comentadas e discografia completa*. Tradução de Estúdio Candombá. São Paulo: Larousse, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MARCUS, Greil. *Like a rolling stone: Bob Dylan na encruzilhada*. Tradução de Celso Paciornik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo e Samuel Titan Jr. . São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SHELTON, Robert. *No direction home: a vida e a música de Bob Dylan*. Tradução de Gustavo Mesquita. São Paulo: Larousse, 2011.

# Confissão de uma estranheza

Maria Filomena Molder

1º Episódio: *Respiração boca a boca*

Em 13 de Setembro de 1931, ano muito fértil em anotações – cuja selecção e edição se ficou a dever a G. Henrik von Wright sob o título de *Vermischte Bemerkungen*, mas se tornou mais conhecida pela sua versão em inglês, *Culture and Value* – Wittgenstein escreveu:

Kleist schrieb einmal, es wäre dem Dichter am liebsten, er konnte die Gedanken an sich ohne Worte übertragen. (Welch seltsames Eingeständnis.)

MS 111 173: 13.9.1931

Kleist escreveu uma vez que a coisa que o poeta gostaria mais seria de poder transmitir os pensamentos em si sem palavras. (Que estranha confissão).

“[U]ma vez” refere-se a uma “Carta de um poeta a outro”, datada por Kleist de 5 de Janeiro de 1811, mas sem destinatário, só sabemos que é outro como ele. A tradução em português desta carta foi feita por José Miranda Justo, integrando o volume *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*, editado pela Antígona em Lisboa, no ano de 2009, pp. 153-158. Vejamos o que escreve Kleist:

Se ao compor os meus poemas me fosse dado abrir o meu peito, agarrar os meus pensamentos, e com as minhas mãos, sem outro ingrediente, colocá-los nas tuas: então, para te confessar a verdade toda a exigência que brota da minha alma estaria satisfeita. E também a ti, amigo meu, quer-me parecer que nada te restaria que pusesse desejar: o homem

sequioso, enquanto tal, não se interessa pela fruteira mas sim pela fruta que nela lhe trazem. Só porque o pensamento, para se manifestar, precisa de vir unido a algo mais grosseiro, de corpóreo, como aquelas substâncias químicas fugidias que não se deixam apresentar por si só: só por esse motivo me sirvo do discurso quando me quero comunicar à tua pessoa e só por isso mesmo precisas também dele para me entenderes.

Língua, ritmo, harmonia sonora, etc., por mais encantadoras que estas coisas sejam na medida em que dêem envolvimento ao espírito, nada são em si e por si, quando observadas deste ponto de vista superior, nada senão um verdadeiro mal, embora natural e necessário; e, no que a tais coisas diz respeito, a arte não pode ter senão o intento de, tanto quanto possível, fazê-las *desaparecer* [...] Porque a propriedade específica da forma genuína reside no facto de a partir dela o espírito se destacar de modo imediato e instantâneo, ao passo que a forma deficiente, como se fosse um mau espelho, mantém o espírito prisioneiro, e recorda-nos apenas ela mesma. Assim, quando enaltesces, no momento da primeira concepção, a forma dos meus pequenos e despreziosos trabalhos poéticos: despertas em mim muito naturalmente o receio de que haja neles encantos rítmicos e prosódicos completamente erróneos e de que o teu ânimo, por força da sonoridade ou da versificação, tenha sido totalmente desviado daquilo que afinal me importava. Pois, se assim não fosse, por que motivo haverias de não fazer justiça ao espírito que me esforcei por chamar à liça e, precisamente como na conversa que tivemos, sem atenderes a que se trata da roupagem do meu pensamento, investi-la com o teu espírito? [155-157].

Primeiro: abrir o peito, agarrar os pensamentos com as mãos e depositá-los nas mãos do outro poeta, tudo gestos que só o corpo engendra; brotar também só se diz de qualquer coisa que sai do íntimo de outra, como a água da fonte (“toda a exigência que brota da minha alma”). E ainda matar a sede com a fruta sem querer saber do desenho da fruteira. São modos de dizer que procedem de forças e desejos. Ele chama-lhes pensamentos.

Já quanto às substâncias químicas fugidias que precisam de se compor com outras para persistirem, ficamos a perceber que as palavras são mais grosseiras do que aquilo a que se agarram, como a roupa ao corpo, ao mesmo tempo que impedem que o pensamento se dissolva no ar, elas retêm-no, salvam-no. Por isso o poeta que escreve a carta se serve delas.

Segundo: a substituição de pensamento por espírito, muito melhor. Podemos dizer “o espírito destas palavras”, “deste gesto”, “desta canção”, etc., etc. Experimentem com pensamento. Não dá ou dá mal. E se nós prosseguirmos, substituindo espírito por vida, os exemplos podem manter-se. O que o peito aberto, as mãos agarrando os pensamentos e depositando-os noutras mãos que estão preparadas para os receber, parecem indicar é que é sempre a vida, o sopro da vida, o espírito, que se comunica, que se expande, a água que se bebe, a fruta que mata a fome. Pensamentos no plural também é bom, pois o sopro da vida gosta dos muitos e dos vários: “mais vale uma pedra e um anjo do que dois anjos”. São Tomás de Aquino *dixit* e nós aplaudimos.

A língua, o ritmo, a harmonia sonora abandonados a si próprios são um verdadeiro mal. Estamos diante de uma severidade crítica relativa a tudo o que não for contacto imediato, transporte directo, que provém de um sofrimento exercitado, de uma dor por não ser capaz de comunicar sem tudo o que a língua sabe e nós também para comunicar no dizer, dor que retorna, ferida que reabre. Outros, para além de Kleist experimentaram esta dor. Mas que este mal seja natural e necessário arranca a dor do seu lugar, obriga-a a uma metamorfose em que todo o dizer é absorvido pelo poder, pelo desejo, pela sede, pela fome. E então descobrimos que a linguagem está ao serviço de uma coisa que sem a linguagem não se poderia reconhecer: o sopro da vida. Por isso a boa forma poética é aquela que transporta e se apaga, não aprisiona o sopro, mas deixa-o correr por entre as sílabas, por entre as figuras e os ritmos, mantendo-os vivos. Que o espírito do poeta amigo do poeta que lhe escreve tenha de investir as palavras do seu poema, significa assim que ler é uma espécie de respiração boca a boca.

2º Episódio  
(a continuar)

## *Officina* (e o problema do método): cartas de Pasolini, Leonetti, Roversi e Sereni\*

Seleção, apresentação e tradução de Davi Pessoa Carneiro

Logo nos primeiros meses do ano 1955, Pier Paolo Pasolini, Francesco Leonetti e Roberto Roversi decidem colocar em ação o projeto da revista que viria a se chamar *Officina*. Num primeiro momento, no entanto, Pasolini propõe o nome “*Secondo Novecento*”; Leonetti e Roversi indicam outro que lhes é sugerido pelo título de um texto de Roberto Longhi, “*Officina bolognese*”; por fim, a revista recebe mesmo o nome *Officina*, como tinha sido sugerido por Pasolini aos seus amigos. Em maio de 1955, é publicado o primeiro número do “fascículo bimestral de poesia”, com uma tiragem de seiscentas cópias. A revista teve duas séries impressas pela *Arti Grafiche Calderini* de Bolonha, sendo a primeira série composta por doze números, com finalização em abril de 1958, e a segunda, editada por Bompiani, com início em março-abril de 1959, mas apenas com dois números publicados. A administração da revista se encontrava na livraria *Palmaverde*, de Roberto Roversi, onde os organizadores se encontravam com frequência. Segundo Gian Carlo Ferretti, “desde o início a revista *Officina* se esforça muito mais na organização de um grupo cultural do que na formação de uma possível associação literária, como lugar de encontro mais ou menos casual de individualidades singulares”. Ferretti não deixa de destacar também que “os três redatores mantinham um

forte contato, viajando e se reunindo com frequência, fazendo a correção recíproca de seus textos (ensaísticos ou poéticos)”, mas, ao mesmo tempo, como escreve Ferretti, “eles dão à revista um caráter *aberto*: assim como provam as cooptações de alguns colaboradores fixos e, sobretudo, a presença recorrente de numerosos *hóspedes*”<sup>1</sup>.

Os seus primeiros colaboradores foram Angelo Romanò e Gianni Scalia, enquanto outros convites eram feitos, no decorrer do tempo, a Franco Fortini, Italo Calvino, Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, Paolo Volponi, Mario Luzi etc. A seleção de cartas traduzidas, aqui, traz brevemente a singularidade do pensamento de cada um dos organizadores da revista *Officina*, ou seja, como eles a pensaram e como a organizaram. Lemos também uma carta de Vittorio Sereni a Pasolini, que transmite uma reflexão aguda de um dos futuros colaboradores ao projeto afetivo e político de Leonetti, Pasolini e Roversi.

Após a publicação dos dois únicos números editados por Bompiani, outros editores, como Einaudi e Mondadori, se oferecem para continuar publicando a revista, no entanto as crises internas no grupo de amigos provocaram um impasse, e *Officina* teve seu último número publicado entre maio-junho de 1959. Pasolini, a respeito da experiência vivida durante os anos de realização da revista, se questionou: “Qual foi a função da revista *Officina*?”, e argumentou: “Vencer o mito residual do século XX (que, agora, reaparece em revistas que parecem boletins paroquiais – não apenas, mas readquire prestígio e fascínio juntos aos incultos ou aos últimos hóspedes-arrivistas) e reconstruir uma noção de poesia como produto histórico e cultural, criticamente descritível e narrável também nos seus momentos de angústia mais mergulhados nas trevas do íntimo, ou de semelhante alegria, pois não há emoção psicológica que não seja, ao mesmo tempo, sociológica. Isso, entenda-se, era um problema crítico, mas este também operava no interior dos textos em versos, nos redatores da *Officina*, do mesmo modo, enquanto poetas. Muitas vezes esse problema no seu conjunto ou nos seus aspectos particulares se tornava, de fato, objeto, ou conteúdo, daqueles versos”.

\* As cartas aqui selecionadas e traduzidas estão presentes em Pier Paolo Pasolini, *Lettere (1955-1975)*. Organizado por Nico Naldini. Turim: Einaudi, 1988, nas páginas 14-15, 27-28, 32-33, 44-45, respectivamente. [N. T.]

<sup>1</sup> Gian Carlo Ferretti. *Officina: cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*. Turim: Einaudi, 1975. p.4.

Francesco Leonetti a Pasolini

Bolonha, 29 de janeiro de 1955.

Caro Piero,

aquilo que você me disse me desagradou. Entendo bem os seus compromissos impreteríveis, e finalmente dignos (dos quais me alegro por você); e também sei que os compromissos da vida prática, em Roma, tornam o seu cotidiano frenético e sem espaço. Nessa situação – e seguindo o curso da sua sorte – importante é que você não mude, e que você possa gozá-la sem danos. Portanto, se nos encontrarmos, aqui, no final de fevereiro, faça com que isso não seja uma coisa tumultuosa; se os seus programas para o futuro sempre estão mais complicados, você pode estabelecer ao menos um dia para nos encontrarmos em Roma.

Começemos, por enquanto, o trabalho concreto, com astúcia e rigor. Estimo que aquilo que não é dito, mas vivo, circulante, implícito, entre nós dois, é muito válido para dispor bem e de modo proveitoso as coisas sobre as quais falaremos, isto é, muito mais do que complicar a nossa próxima conversa. Assim, você poderá examinar o material, aguçando no fato a sua atenção. Sem dúvida, pense naquilo que pode nos mandar e que tem em mãos.

Temos no corpo um título portentoso. (E Rizzardi também faz parte da redação, com o intuito de nos trazer os jovens do Sena e do Tâmisia.)

Fique bem, abraço-o com afeto,

Francesco.

Pasolini a Francesco Leonetti

Roma, 2 de fevereiro de 1955.

Caríssimo Leonetti,

não entendi muito bem a sua última carta: é diplomática? Preciso lê-la nas suas entrelinhas? Não entendi a sua pressa repentina: no mais, os dias 19 e 20 de fevereiro não estão muito distantes... E depois, se o tem no corpo, o título portentoso, por que não o elimina? Por que quer me deixar ansioso? E também lhe parece uma boa coisa me colocar diante do fato realizado, ou seja, da inclusão de Rizzardi? E quem seriam os jovens do Sena e do Tâmisia, se já há tantos ao redor dos rios e das torrentes insignificantes italianas? Mas, sobretudo, o que não me convence é que – assim como você diz – “aquilo que não é dito, mas vivo, circulante, implícito, entre nós dois, valha tanto assim para dispor as coisas em ordem e de modo funcional etc.”. Sim, é verdade que, se não tivéssemos uma simpatia recíproca, não falaríamos, de forma alguma, de revista alguma: mas eu penso que, antes de nos comprometermos publicamente, precisamos esclarecer completamente e profundamente as ideias que nos levam a fazer uma revista: dar uma razão para sua existência. Porque apenas se existir uma razão verdadeira e honesta, nascerá uma fórmula, e somente se existir uma fórmula haverá sucesso\*. Você não quer fazer mais um daqueles materiais gratuitos habituais, unicamente mais inteligente e rigoroso do que os outros já existentes? Pense nisso, e escreva-me logo. Abraço-o com todo o afeto,

seu Pier Paolo.

\* Não na acepção vulgar, mas etimológica da palavra.

Pasolini a Vittorio Sereni

Roma, 2 de março de 1955.

Caríssimo Sereni,

a revista nasceu: humilde, deserdada, mas, e certamente você a sentirá, “nova”. A redação é formada por Roversi, Leonetti e por mim. As colaborações serão muito circunscritas: além dos redatores, um pequeno número de “selecionados”, com preferência muito mais pelos escritos críticos ou “ideológicos”, tal como diz Romanò, do que pelas narrativas.

O pequeno grupo, ao menos nas intenções (também porque não poderíamos pagar: a revista é um pequeno ato de heroísmo no mundo das revistas ilustradas), seria formado por Calvino, Fortini, Romanò – algum poeta objetivamente interessante da IV geração (interesse objetivo, que a sua coleção conhece bem) e também por Caproni, Bertolucci, e por *você* da III... Você dirá: está é uma coação. Sim, estamos chantageando-o, colocamo-lo diante de uma decisão...

Mas à parte as brincadeiras: você entende bem que temos intenções muito sérias, que temos o objetivo de inaugurar uma revisão, mesmo nos limites das nossas possibilidades subjetivas e objetivas, do mundo literário em que vivemos... Você se esforçaria a nos dar algo? De você esperaríamos, sobretudo, uma página de confissão, de reflexão, feita pelo sujeito, sobre um momento da poesia contemporânea, aparentemente muito breve e pessoal, na realidade repleta de prefigurações e de futuro.

Espero logo, e com ansiedade, uma sua resposta. Uma saudação afetuosa do seu

Pier Paolo Pasolini.

PS: Esqueci de lhe dizer que queria encarregá-lo de falar sobre o assunto com Fortini: acredito que você possa colocá-lo, pessoalmente, de modo mais adequado do que eu possa fazer por uma carta. Eu me limito a mandar-lhe um bilhete. Desculpe-me esta exigência apriorística de paixão e coparticipação...

Vittorio Sereni a Pasolini

Milão, 6 de março de 1955.

Alguns dias atrás, eu pensei justamente – ou melhor, estive tentado a – escrever um texto análogo àquele que você me pede. Milão de ontem e Milão de hoje, fazer poesia ou pensar em fazê-la numa cidade como Milão de agora, o ambiente e os seus interesses divergentes etc. Mas também, neste caso, vale o meu discurso habitual. Diz respeito à condição de trabalho. Ainda não consegui construir – ou ainda não consegui durante esses anos criar uma para mim – uma condição de trabalho. Luto para criá-la e tenho medo de abandonar a caneta nesta luta completamente preliminar. Em outros termos, tenho necessidade de criar para mim um hábito para o trabalho pessoal, de ser eu aquele que irá decidir aquilo que quero escrever ou ler, que eu possa escolher, acolher ou recusar algo. Hoje, exatamente como hoje, mesmo uma coisa muito simples como a que você me pediu coloca em jogo todo um modo de vida, comporta a necessidade de um gesto que não é mais natural, quase como se se tratasse não de um *pezzullo*,<sup>2</sup> mas de um verdadeiro livro a ser escrito. Há um pouquinho de embaraço, de falta de naturalidade. E não é apenas questão de tempo material.

A revista poderá fazer um ótimo trabalho, direcionada como está, tendo selecionado os seus colaboradores. No que me diz respeito, eu desejaria, subtendendo-se que é feita por pessoas da IV geração, começar enviando aos poucos o discurso sobre as gerações, expediente mesquinho nomeado por aqueles que acreditam que em poesia a união faz a força e que cultivam uma politicagem literária pessoal, fingindo uma ação realizada por pelotões colocados lado a lado, talvez tocando a desforra do Sul contra o Norte.

<sup>2</sup> Na gíria jornalística, breve artigo de argumento pouco importante. [N. T.]

Leonetti e Roversi a Pasolini

Bolonha, 8 de março de 1955.

covarde, você está se esquivando do título que pegamos num salto. Parece-nos que você esteja agora procurando, com fervor, não um título, mas uma fórmula (miragem em que também caímos); e o título é destinado ao comércio humano, enquanto uma fórmula é imatura, neste momento, diante de uma experiência da revista que nos levará, todos, com os desenvolvimentos dramáticos que são característicos do trabalho em questão, a muito distante, ou melhor, seremos mais profundos e mais ricos do que até então. “*Secondo Novecento*” é título compreensivo para todos nós; é tão novo, amplo e ambicioso quanto parece; indica contrato e continuidade, e deixa que a experiência e o movimento se realizem e, melhor, aos poucos, qualifiquem o próprio título. O que o desagrada nele?

Pasolini a Francesco Leonetti e a Roberto Roversi

Roma, 11 de março de 1955.

Caríssimos,

“calei-me” até o momento a respeito do título “*Secondo Novecento*” na esperança de ainda encontrar algo melhor. Mas, agora, vejo que é necessário renunciá-lo definitivamente, porque numa pequena nota no jornal *Avanti!*, de [Elio Filippo] Accrocca, vi que um *Secondo Novecento*, quem sabe onde, já existe. O que vocês diriam de: “*IL CARDUCCI*”? Romanò e Bertolucci gostaram...

Marcaria para o dia 21, dia augural, o nosso encontro, para termos dois dias a mais para preparar com antecedência o texto sobre Pascoli. Mas se vocês preferirem, porque será feriado, o dia 19 ou 20, encontramos-nos num destes dois dias... Recebi a resposta, ela também afirmativa, porém um pouco cautelosa, de Sereni, mas Calvino não me respondeu ainda, não compreendo o motivo. No entanto, acredito que o grupo esteja formado. Em relação aos outros colaboradores, tive uma ideia: realizar uma circulação de convites entre os jovens poetas (inserimos dois por número, ou seja, doze no decorrer de um ano: ou três por número – dado que os dois primeiros já estão ocupados), segundo a seguinte fórmula: cada texto poético será seguido por uma carta, muito empenhada e sincera, explicando a posição ou, mesmo sinteticamente, a poética, ou a polêmica do convidado. Acredito que por hoje é isso... Abraço-os com afeto,

seu P. P. P..

Pasolini a Vittorio Sereni

Roma, 24 de março de 1955.

Caro Sereni,

obrigado pela sua nova promessa: você não sabe como me comoveu. Espero com todas as forças que você a mantenha, seria uma coisa muito bonita não apenas para a revista, mas também, e sobretudo, para você. De resto, eu acredito que um lugar melhor – no sentido de mais livre, feliz, que requer o máximo do empenho verdadeiro e o mínimo do empenho falso, diplomático e mundano – não poderia encontrar... Mando-lhe, por aqui, um esboço do frontispício do primeiro número:<sup>3</sup> você irá identificar quatro rubricas fixas. “A nossa história”: em que serão colocados estudos sobre poetas ou períodos literários a partir do ponto de vista dos seus efeitos culturais e estilísticos no século XX, porém não no século XX beletista e falquiano, ou também neste, dada a objetividade histórica, porém com uma finalidade revisionista e tendencial, já que existe o esforço, embora ainda incompleto e em devir, de uma superação. No entanto, você terá uma ideia melhor daquilo que procuro dizer lendo no primeiro número o meu texto sobre Pascoli. De qualquer maneira, tenha presente que a nossa revista deseja ser o “concentrado”, em outras palavras, de uma revista dez vezes maior, e que, portanto, cada ensaio é concebido potencialmente como um estudo aprofundado, necessariamente reduzido a apontamento e esquema, mas encontrando nele uma sua fórmula original, uma sua forma e uma sua maior atualidade polêmica. A segunda rubrica, “Textos e anexos”, será composta por textos poéticos do grupo que você conhece, porém sempre acompanhados de uma nota teórica, ideológica ou polêmica, e pelos textos poéticos de convidados – especialmente da IV geração – sempre acompanhados como “atos” da documentação programática, redigida pelo autor.

A terceira rubrica, “A cultura italiana”, é um pouco uma ampliação e uma variação da primeira, em que geralmente terá um texto de um autor consagrado acerca de um problema cultural específico, observado através das relações com a sua experiência como escritor: um trecho documentário e filológico de um jovem sobre o mesmo tema, mas visto objetivamente e historicamente; e dois apêndices fixos: uma parte com resenhas, organizadas por Romanò, e um *carducciano* “Esboços e duelos” (se não recordo mal), aberto a todos, para criar polêmicas ou para discutir em tom menor. Por fim, um “Apêndice” com um texto poderoso de Gadda,<sup>4</sup> você pode imaginar. Poupe-me, por favor, de uma segunda cartinha como esta, e mostre-a também para Fortini... Receba – esperando a sua visita em Roma – as saudações mais afetuosas do seu

Pier Paolo Pasolini.

<sup>3</sup> *Officina*, n. 1, maio de 1955.

<sup>4</sup> *Il libro delle Furie*, de Carlo Emilio Gadda, que será parcialmente publicado em quatro números da revista, de maio de 1955(n.1) a fevereiro de 1956 (n.5). [N.T.]

# Antonin Artaud: correspondência com Jacques Rivière\*

Apresentação de Maria Carolina Fenati

Tradução de Érica Zíngano, Marcela Vieira e Eduardo Jorge

A vida é queimar perguntas.

*L'ombilic des limbes*  
Antonin Artaud

A história destas cartas é conhecida: em 1923, o jovem Antonin Artaud envia para a revista *Nouvelle Revue Française* alguns de seus poemas no intuito de publicá-los. O diretor, Jacques Rivière, recusa-os, mas Artaud insiste e inicia-se entre eles uma correspondência. Artaud tenta explicar porque não está disposto a abandonar os seus poemas, mesmo que imperfeitos – nas cartas, escreve que sofre de uma terrível doença do espírito, o seu pensamento o abandona, e os poemas são, apesar de tudo, os restos que ele pôde apreender, o quase nada que arrancou à sua inexistência central. O que valem esses poemas defeituosos? Não teriam eles o direito de existir literariamente? As cartas continuam e Rivière acaba por rever suas posições e propor a Artaud que elas sejam publicadas na revista (e os poemas, nesse caso, inseridos apenas como testemunho e documento do que nelas era afirmado). Artaud aceita, colocando como condição a inclusão de todas as cartas, para que os novos destinatários – os leitores futuros e anônimos – possam ter em mãos, escreve ele, “os elementos de um romance vivido”.

\* Publicada em *La Nouvelle Revue Française* nº 132, 1º de setembro de 1924, com o título de *Une correspondance*. Na capa da revista, o nome de Antonin Artaud é substituído por três estrelas; no seu interior as cartas de Jacques Rivière terminam com as iniciais de seu nome e aquelas de Artaud com a sua assinatura. Em outubro de 1927, a *Correspondência com Jacques Rivière* é reproduzida no volume das edições da *Nouvelle Revue Française*, na coleção “Uma obra, um retrato”, com um retrato de Antonin Artaud feito por Jean de Bosschère (OC I, pp. 21-46). É a primeira vez em que esta correspondência é publicada em português.

*Une correspondance* é publicada pela primeira vez em setembro de 1924. Na leitura, acompanhamos com atenção o confronto das vozes, a princípio muito dissonantes, mas que, no hiato temporal da correspondência trocada, acabam por deslocar-se: Jacques Rivière aos poucos reconhece a exigência de questionar os frágeis critérios que erigem o lugar do juiz, e isso não significa apenas uma revisão de seus valores estéticos e literários, mas o estremecimento de qualquer coisa de mais grave e decisiva. É que a voz de Artaud atrai e fascina como se, vindo de longe, o incêndio do seu pensamento invadisse calma e subitamente o nosso, com uma intensidade que continua a irradiar. No entanto, Artaud não é um romântico “gênio arrebatado por um raio”<sup>1</sup>, e seria pouco imaginar que se trata de loucura – essa, como a morte, só nos tranquiliza quando nos imaginamos imunes. Talvez, e de modo impreciso, poderíamos imaginar que, quando Artaud escreve sobre a doença do seu espírito, somos confrontados simultaneamente com uma lucidez extrema e sem reservas, com a exposição violenta de um combate que arrasta ao limite o pensamento e a poesia. As cartas entre Artaud e Rivière são uma das suas primeiras publicações e, endereçando-se também a nós, nos fazem aprender o que nunca chegaremos a saber, deixando-nos suspensos e inquietos, a murmurar infinitas questões: quais as relações entre a poesia e a erosão do pensamento? Por que é que aquilo que desse combate advém não é apenas silêncio mas uma palavra incendiária e errante? Como podem ser simultâneos, e mesmo inseparáveis, o sofrimento extremo e a afirmação de uma potência de vida tão frágil quanto persistente?

<sup>1</sup> Essa expressão é colocada e refutada por Maurice Blanchot, quando escreve sobre Artaud: “Para ter-lhe acesso, renunciaremos à imagem convencional do gênio atingido por um raio. Não esqueceremos o espaço de dor, de compreensão, de grito no qual ele foi mantido, mas não o veremos jamais dirigir a si próprio um olhar de complacência visando unicamente a si. Se ele se interrogou, com suspeita, sobre o enigma que representava, foi porque essa exigência enigmática o pôs constantemente diante de condições e de relações novas, exigidas pelo espírito da poesia, e em que lhe foi necessário situar-se sem tomar apoio em formas sociais ou religiosas tradicionais. Que não tenha sucumbido, que se tenha achado entre nós, estranho, mas de uma estranheza pura e preservada, com uma autoridade que sua linguagem não traía, eis aí aquilo que unicamente nos espanta e deve auxiliar-nos a nele discernir a força da razão poética”. (Maurice Blanchot. “A cruel razão poética”. In: *Conversa Infinita* - vol. 3. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 22.)

I

Jacques Rivière a Antonin Artaud

1º de maio de 1923.

Senhor,

Lamento não poder publicar seus poemas em *La Nouvelle Revue Française*. Mas eles despertaram meu interesse, a ponto de querer conhecer o autor. Se for possível para si passar pela revista em uma sexta-feira entre as quatro e as seis da tarde, eu ficaria feliz em vê-lo.

Receba, Senhor, a garantia dos meus mais simpáticos sentimentos.

Jacques Rivière.

Antonin Artaud a Jacques Rivière

5 de junho de 1923.

Senhor,

Com o risco de importuná-lo, queira permitir retomar alguns pontos da nossa conversa desta tarde.

É que a questão da receptividade desses poemas é um problema que lhe interessa tanto quanto a mim. Refiro-me, para que fique bem entendido, à receptividade em absoluto, à existência literária dos poemas.

Sofro de uma doença terrível do espírito. Meu pensamento abandona-me, em todos os graus. Desde o simples fato de pensar até o fato externo da sua materialização nas palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, simples reações do espírito, estou em uma perseguição constante do meu ser intelectual. Então, a partir do momento em que *posso apreender uma forma*, por mais imperfeita que ela seja, eu a fixo, com medo de perder todo o pensamento. Estou aquém de mim mesmo, sei disso, sofro com isso, mas aceito, temendo não morrer abruptamente.

Tudo isso, que está muito mal exposto, corre o risco de iniciar um espinhoso equívoco no seu julgamento sobre mim.

É por respeito ao sentimento central que os meus poemas me impõem e pelas imagens ou intensos modos que consegui encontrar, que, apesar de tudo, proponho a existência desses poemas. Esses volteios, essas expressões indesejáveis pelas quais você me reprova, eu os senti e os aceitei. Lembre-se: eu não os contestei. Eles provêm da profunda incerteza do meu pensamento. Exulto quando esta incerteza não é substituída pela inexistência absoluta da qual algumas vezes sofro.

Ainda aqui temo o equívoco. Gostaria que você compreendesse bem que não se trata disso que é mais ou menos relativo à existência que se sobressai àquilo a que se costuma chamar de inspiração, mas de uma falta total, de uma verdadeira perda.

É por isso, ainda, que eu lhe disse que não havia nada, nenhuma obra em suspenso, as coisas sem importância que lhe apresentei constituíam os pedaços que eu pude recuperar sobre o pleno nada.

Importa-me muito que as várias manifestações da existência espiritual que pude dar a mim mesmo não sejam consideradas como inexistentes pela falta de marcas e expressões indesejáveis que as constelam.

Parecia-me, ao lhe apresentá-las, que os defeitos e as desigualdades nelas presentes não eram tão gritantes a ponto de destruir a impressão de conjunto de cada poema.

Acredite, Senhor, eu não tenho em mente nenhum objetivo imediato ou mesquinho, quero apenas esvaziar um problema palpitante.

Pois eu não pude desejar que o tempo ou o trabalho remediassem essas obscuridades ou essas falhas, eis a razão por que reivindico, com tanta insistência e inquietude, essa existência também abortada. E a pergunta para a qual eu gostaria de uma resposta é a seguinte: Você acredita que se pode conferir menos autenticidade literária e poder de ação a um poema defeituoso, mas semeado de intensas belezas, do que a um poema perfeito, mas sem grande repercussão interior? Admito que uma revista como *La Nouvelle Revue Française* exige um certo nível formal e uma grande pureza de matéria, mas, à exceção disso, será que a substância do meu pensamento está tão misturada e que a sua beleza, como um todo, é restituída tão pouco ativa por causa das impurezas e indecisões que a disseminam, que ela não chega a existir LITERARIAMENTE? É todo o problema do meu pensamento que está em jogo. Não se trata, para mim, nada menos do que saber se eu tenho ou não o direito de continuar a pensar, em verso ou em prosa.

Em uma dessas próximas sextas-feiras, dar-me-ei a permissão de presenteá-lo com a pequena plaquete de poemas que M. Kahnweiler acabou de publicar e que tem como título: *Tric Trac du Ciel*, assim como o pequeno volume de "Contemporains": as *Douze chansons*.<sup>2</sup> Você poderá, então, falar-me da sua apreciação *definitiva* sobre meus poemas.

Antonin Artaud.

<sup>2</sup> [N.T.] *Tric Trac du Ciel*, primeira reunião de oito poemas de Artaud, foi publicada em 112 exemplares ao mesmo tempo em que seu prefácio para *Douze chansons*, de Maurice Maeterlinck, na coleção "Les contemporains", da editora Stock, em maio de 1923.

Jacques Rivière a Antonin Artaud

25 de junho de 1923.

Caro Senhor,

Li com muita atenção o que você gostaria de submeter ao meu crivo e é com toda sinceridade que acredito poder assegurá-lo sobre as inquietações que revelava sua carta, e pelas quais eu estava tão tocado por ter-me escolhido como confidente. Há, em seus poemas, e eu lhe havia dito desde o início, uns desajeitamentos e, sobretudo, umas estranhezas desconcertantes. Elas, no entanto, parecem corresponder mais a uma certa pesquisa de sua parte do que a uma falta de controle sobre seus pensamentos.

Evidentemente (é o que me impede no momento de publicar em *La Nouvelle Revue Française* qualquer um dos seus poemas), você, em geral, não alcança uma unidade satisfatória de impressão. Mas eu tenho o costume frequente de ler os manuscritos para entrever que essa concentração dos seus meios em direção a um simples objeto poético não está, de forma alguma, sendo-lhe impedida por causa do seu temperamento, e que, com um pouco de paciência, mesmo que isso seja feito apenas pela simples eliminação de imagens ou traços divergentes, você conseguirá escrever poemas perfeitamente coerentes e harmoniosos.

Ficarei sempre contente em vê-lo, em conversar com você e ler isso que lhe dará satisfação em submeter-me. Devo reenviar-lhe o exemplar que me havia trazido?

Por favor, caro Senhor, aceite os meus mais simpáticos sentimentos.

Jacques Rivière.

## II

Antonin Artaud a Jacques Rivière

Paris, 29 de janeiro de 1924.

Senhor,

Você tem todo o direito de ter se esquecido de mim. No decorrer deste maio último, eu lhe fiz uma pequena confissão mental. E lhe fiz uma pergunta. Essa confissão, permita-me hoje concluí-la, retomá-la, ir até o fundo de mim mesmo. Não estou tentando justificar-me diante dos seus olhos, pouco me importa dar a impressão de existir a quem quer que seja. Para curar-me do julgamento dos outros, tenho toda a distância que me separa de mim. Peço-lhe que não veja nisso qualquer insolência, mas a confissão muito fiel, a penosa declaração de um estado doloroso de pensamento.

Durante muito tempo aguardei sua resposta. Entreguei-me a você como um caso mental, uma verdadeira anomalia psíquica, e você me respondia com um julgamento literário sobre poemas que eu não tinha, que eu não podia ter. Sentia-me lisonjeado por não ter sido compreendido por você. Percebo hoje que talvez eu não tenha sido explícito o suficiente, e também por isso peço desculpas.

Acreditei atrair-lhe, senão pelos meus versos, pelo menos pela raridade de certos fenômenos de ordem intelectual, que, justamente, não permitiam que esses versos fossem outros, eles não podiam ser outros, já que eu possuía, justamente, o que era necessário para levá-los ao cabo extremo da perfeição. A afirmação é vaidosa, sei que exagero, mas é intencional.

De fato, minha pergunta talvez fosse ilusória, mas eu a dirigia-lhe, a você e a mais ninguém, por causa da sensibilidade extrema, da penetração quase doentia do seu espírito. Sentia-me lisonjeado por ter-lhe apresentado um caso, um caso mental característico, e, como eu lhe considerava curioso por toda deformação mental, por todos os obstáculos destruidores do pensamento, eu pensava, ao mesmo tempo, chamar a sua atenção para o valor *real*, o valor inicial do meu pensamento, e das produções do meu pensamento.

Essa dispersão dos meus poemas, esses vícios de forma, essa constante flexão do meu pensamento devem ser atribuídos não a uma falta de exercício, de

posse do instrumento que eu manejava, de *desenvolvimento intelectual*; mas a um desmoronamento central da alma, a uma espécie de erosão, essencial e ao mesmo tempo fugaz, à não-posseção passageira dos benefícios materiais do meu desenvolvimento, à separação anormal dos elementos do pensamento (à impulsão a pensar, a cada uma das estratificações terminais do pensamento, passando por todos os estados, todas as bifurcações, todas as localizações do pensamento e da forma).

Existe, assim, algo que destrói meu pensamento; algo que não impede que eu seja o que poderia ser, mas que me deixa, se é que posso dizer isso, em estado de suspensão. Algo de furtivo que me rouba as palavras *que encontrei*, que diminui minha tensão mental, que destrói progressivamente em sua substância a massa do meu pensamento, que me tira até a memória das voltas pelas quais se exprime e que traduzem com exatidão as modulações mais inseparáveis, mais localizadas, mais existentes do pensamento. Não vou insistir. Não tenho como descrever meu estado.

Disso tudo, eu só queria dizer-lhe o suficiente para ser finalmente compreendido e considerado por você.

Dê-me, então, algum crédito. Reconheça, eu lhe peço, a realidade desses fenômenos, reconheça a furtividade e a eterna repetição deles, reconheça que eu não teria escrito essa carta hoje se não me encontrasse nesse estado. E eis aqui mais uma vez minha pergunta:

Você conhece a sutileza, a fragilidade do espírito? Eu não lhe disse o bastante para lhe provar que tenho um espírito que existe *literariamente*, assim como T. existe, ou E., ou S. ou M.. Restitua ao meu espírito o conjunto dessas forças, a coesão que lhe falta, a constância da sua tensão, a consistência da sua própria substância. (E tudo isso é, objetivamente, tão pouco). E diga-me se isso que falta em meus poemas (antigos) não lhes seria restituído de uma só vez? Você acredita que, em um espírito bem formado, a emoção anda junto com a extrema fraqueza, e que é possível surpreender e decepcionar ao mesmo tempo? Enfim, se eu julgo muito bem meu espírito, apenas posso julgar as produções do meu espírito na medida em que elas se confundem com ele, em uma espécie de inconsciente bem-aventurado. Esse será o meu critério.

Então, para terminar, eu lhe envio, lhe apresento, a última produção do meu espírito. No que me diz respeito, ela vale muito pouco, ainda que, apesar de tudo, ela seja melhor do que nada. É o pior que pode acontecer. Mas a questão, para mim, é a de saber se vale mais a pena escrever isso ou não escrever nada.

Responderá a isso aceitando ou recusando essa pequena tentativa. Você irá julgá-la do ponto de vista do absoluto. Mas direi-lhe que, para mim, seria um belíssimo consolo pensar que, ainda que *tudo* não seja eu mesmo, tão elevado, tão denso, tão extenso quanto a mim, eu ainda posso ser alguma coisa. É por isso, Senhor, que precisa ser realmente absoluto. Julgue essa prosa sem considerar a questão de tendência, de princípios, de gosto pessoal, julgue-a com a caridade da sua alma, com a lucidez essencial do seu espírito, repense-a com o seu coração.

Ela provavelmente indica um cérebro, uma alma que existem, a quem a um certo lugar retorna. Em favor da irradiação palpável dessa alma, afaste-a apenas se sua consciência protestar com todas as suas forças, mas, caso tenha alguma dúvida, que ela se resolva a meu favor.

Ofereço-me a seu julgamento.

Antonin Artaud.

*Postscriptum* de uma carta em que foram discutidas  
algumas teses literárias de Jacques Rivière

Você irá dizer-me: para opinar sobre questões como essas, seria preciso uma outra coesão mental e uma outra penetração. Pois bem! Trata-se da minha fraqueza característica e do meu *absurdo* em querer escrever a todo custo, e me exprimir.

Eu sou um homem que sofreu muito do espírito e por isso tenho o *direito* de falar. Sei como tudo isso se decorre aqui dentro. Aceitei de uma vez por todas submeter-me à minha inferioridade. E, no entanto, não sou idiota. Eu sei que deve ser possível pensar além do que eu penso, e talvez de outra forma. Espero apenas que meu cérebro mude, e que gavetas superiores sejam abertas. Dentro de uma hora e talvez amanhã, eu já tenha mudado de ideia, mas esse pensamento agora existe, não vou deixar se perder meu pensamento.

A. A.

## GRITO

O pequeno poeta celeste  
Abre as janelas do seu coração  
Os céus entrechocam-se. O olvido  
Faz a sinfonia perder o vínculo.

Empregado a casa louca  
Que te entrega os lobos para o cuidado  
Não suspeite dos enfurecimentos  
Que incubam sob a grande alcova  
Do abaulado que pende sobre nós.

Em consequência noite e silêncio  
Toda impureza amordace  
O céu a largos passos  
Avança para o cruzamento dos bulícios.

A estrela come. O céu oblíquo  
Em direção às alturas abre seu voo  
A noite varre os excrementos  
Do nosso repouso a contento.

Sobre o chão anda uma lesma  
Que dez mãos brancas cumprimentam  
Por onde rasteja uma lesma  
A mesma terra se dissipou.

Ouro dos anjos em paz entravam  
Que nenhuma obscenidade aclame  
Aquando a voz real se eleve  
Do espírito que os chamava.

O sol mais baixo do que o dia  
Vaporizava todo o mar.  
Um sonho estranho porém claro  
Nasceu no chão em desarmonia.

O pequeno poeta perdido  
Deixa sua celeste posição  
Com a ideia d'além-terra  
Cerrada em seu cabeludo coração.

Duas tradições se encontraram  
Mas nossos pensamentos aprisionados  
O lugar que deveriam não ocupavam,  
Experiência para recomeçar.

A. A.

Antonin Artaud a Jacques Rivière

22 de março de 1924.

Minha carta merecia ao menos uma resposta. Devolva-me, Senhor, as cartas e os manuscritos.

Eu gostaria de ter encontrado algo de inteligente para dizer-lhe, para demarcar muito bem o que nos separa, mas isso é inútil. Sou um espírito ainda não formado, um imbecil: pense de mim o que bem entender.

Antonin Artaud.

Jacques Rivière a Antonin Artaud

Paris, 25 de março de 1924.

Caro Senhor,

Mas claro, estou de pleno acordo com você, suas cartas mereciam uma resposta; de fato, ainda não pude dar-lhe uma: é apenas isso. Perdoe-me, eu lhe peço. Uma coisa me surpreende: o contraste entre a extraordinária precisão do seu diagnóstico sobre si mesmo e o impreciso, ou, pelo menos, a informidade das realizações a que se propõe.

Eu, sem dúvida, estive enganado em minha carta do ano passado, em querer tranquilizar-lhe a qualquer preço: agi como esses médicos que pretendem curar seus pacientes recusando acreditar neles, negando a singularidade dos seus casos, obrigando-os a todo custo à normalidade. É um péssimo método. Estou repensando minhas práticas.

Mesmo sem ter tido outro testemunho, sua escrita atormentada, vacilante, em desmoronamento, como que absorvida, aqui e ali, por torvelinhos secretos, seria suficiente para me garantir a realidade dos fenômenos de “erosão” mental dos quais você se lamenta.

Mas como pode escapar disso tão bem, ao tentar definir seu próprio sofrimento? Deve-se, por acaso, acreditar que é a angústia que lhe dá essa força e essa lucidez que lhe faltam quando não é o senhor mesmo quem está em causa? Ou é, então, a proximidade do objeto que você se esforça em apreender que lhe permite subitamente uma tomada de posição tão segura? Em todo caso, ao analisar seu próprio espírito, você realiza grandes conquistas, conquistas notáveis, que devem oferecer-lhe confiança a esse mesmo espírito, já que, também, o instrumento que você procura neles continua sendo o espírito.

Outras considerações talvez possam ajudar-lhe não a esperar a cura, mas a transformar pelo menos todo o mal em paciência. Elas são de ordem geral. Em algum lugar da sua carta, você fala da “fragilidade do espírito”. Ela está mais do que provada pelos desequilíbrios mentais que a psiquiatria estuda e cataloga. Mas, talvez, ainda

não foi suficientemente demonstrado o quanto o pensamento dito normal é o produto de mecanismos aventureiros.

Que o espírito exista por si mesmo, que ele tenha tendência a viver de sua própria substância, que ele se desenvolva na pessoa com um tipo de egoísmo e sem se preocupar em mantê-la em consonância com o mundo; é isso o que, ao que parece, não pode mais ser contestado em nossos dias. Paul Valéry representou maravilhosamente essa autonomia, em nós, da função pensadora, em sua famosa *Soirée avec Monsieur Teste*. Tomado em si mesmo, o espírito é um tipo de câncer; ele se propaga, avança constantemente em todas as direções; você pode perceber isso em si mesmo como um dos seus tormentos “o impulso para pensar, para cada uma das estratificações terminais do pensamento”; as desobstruções do espírito são ilimitadas em quantidade; nenhuma ideia o bloqueia; nenhuma ideia lhe traz fadiga e satisfação; mesmo esses apaziguamentos temporários, que encontram por meio do exercício nossas funções físicas, são-lhe desconhecidos. O homem que pensa se consome exaustivamente. Salvo o Romantismo, não há outra saída para o pensamento puro senão a morte.

Há toda uma literatura que – eu sei que ela lhe preocupa, da mesma forma que ela também me interessa – é o produto do funcionamento imediato, e, se assim o posso dizer, animal do espírito. Ela tem o aspecto de um vasto campo de ruínas: as colunas que nele permanecem de pé são sustentadas pelo acaso, apenas. O acaso impera aí, e também um tipo de morna aglomeração. Pode-se dizer que ela é a expressão mais exata e mais direta desse monstro que todo homem carrega em si, mas que procura instintivamente, por hábito, impedir nesses recônditos de acontecimentos e experiências.

E, no entanto, irá dizer-me que é exatamente isso que deve ser chamado de “fragilidade do espírito”? Enquanto me lamento de uma fraqueza, você me pinta uma doença outra, originária de um excesso de força, de um transbordamento de potência.

Tentarei ser ainda mais preciso: o espírito é frágil quando existe a necessidade de obstáculos – obstáculos exteriores. Mas, sozinho, se ele

se perde, se destrói. Tenho a impressão de que essa “erosão” mental, de que esses furtos interiores, essa “destruição” do pensamento “em sua substância”, que afligem seu espírito, não têm outra causa senão a excessiva liberdade a que você lhe permite. É o absoluto que o perturba. Para se entregar, o espírito precisa de um limite, e que em seu caminho apareça a bem-aventurada opacidade da experiência. O único remédio para a loucura é a inocência dos fatos.

Ao aceitar o plano mental, aceitará todas as perturbações e, sobretudo, todos os relaxamentos do espírito. Se por pensamento entende-se *criação*, como você parece fazer a maior parte do tempo, é preciso que ela, necessariamente, seja relativa; a segurança, a constância, a força só podem ser encontradas ao se comprometer o espírito em algo.

Eu o sei: há um tipo de embriaguez no instante da sua emanção pura, nesse momento em que seu fluido escapa diretamente do cérebro e encontra uma quantidade de espaços, uma quantidade de andares e de planos onde pode se desenrolar. É essa impressão certamente subjetiva, de completa liberdade, e até mesmo de completa licença intelectual, que nossos “surrealistas” tentaram traduzir pelo dogma de uma quarta dimensão poética. Mas o castigo dessa ascensão já está preparado: o universal possível transforma-se em concretas impossibilidades; para se vingar, o fantasma capturado encontra vinte fantasmas interiores que nos paralisam, que devoram nossa substância espiritual.

Então, isso quer dizer que o funcionamento normal do espírito deve consistir em uma imitação servil do enunciado, e que pensar não seria mais do que reproduzir? Não acredito nisso; é preciso escolher o que se quer “oferecer” e isso sempre deve ser uma coisa não somente definida, não somente reconhecível, mas principalmente ainda desconhecida; para que o espírito encontre toda sua potência, é preciso que o concreto assuma uma função de misterioso. Todo “pensamento” bem-sucedido, toda linguagem que apreende, as palavras a partir das quais se reconhece o escritor, são, sempre, o resultado de um compromisso entre uma corrente intelectual que dele emana, e uma ignorância que lhe sucede, uma surpresa, um impedimento. A adequação de uma expressão sempre comporta um resto de hipótese; é preciso que a fala tenha atingido um objeto surdo, e antes até do pretendido pela razão. Mas exatamente onde o objeto, onde o obstáculo fazem falta, o espírito permanece, débil e inflexível; e tudo se desintegra em uma imensa contingência.

Talvez eu esteja julgando-lhe ao mesmo tempo de um ponto de vista muito abstrato e com inquietações muito pessoais: parece-me, porém, que seu caso explica-se em grande parte pelas considerações que acabo de proferir de modo bem mais detido, e que ele se encaixa nesse esquema geral que acabei de tentar traçar. Desde que deixe sua força intelectual espalhar-se no absoluto, ela será trabalhada por tormentas, ornamentada por impotências, alvo de sopros arrebatadores que irão desorganizá-la; mas se, tão logo você for levado pela angústia do seu próprio espírito, a dirigir para esse objeto próximo e enigmático, ela vai condensar-se, intensificar-se, tornar-se útil e penetrante e entregando-lhe bens positivos, como verdades enunciadas com toda a distinção que pode tornar-lhes comunicáveis, acessíveis aos outros, algo que então ultrapassa seus sofrimentos, sua própria existência, que lhe faz expandir e consolidar, oferecendo-lhe a única realidade que o homem pode de maneira sensata esperar adquirir por meio de suas próprias forças, a realidade em outrem.

Não sou sistematicamente otimista; mas me recuso a me desesperar por sua causa. Minha simpatia por você é das maiores; estive muito enganado ao deixar-lhe tanto tempo sem notícias.

Guardarei seu poema. Envie-me tudo o que fizer.

Aceite, por favor, os meus melhores sentimentos.

Jacques Rivière.

### III

Antonin Artaud a Jacques Rivière

Paris, 7 de maio de 1924.

Meu muito caro Senhor,

Para voltar a uma discussão já antiga, basta imaginar, por um minuto, que essa minha impossibilidade de exprimir-me aplica-se às necessidades mais imprescindíveis da minha vida, às minhas mais urgentes eventualidades – e ao sofrimento subsequente, para compreender que não é por falta de obstinação que renuncio a mim mesmo. Eu estou disponível para a poesia. É apenas por causa de circunstâncias fortuitas e exteriores às minhas reais possibilidades que não me realizo. Basta-me que se acredite que tenho em mim possibilidades de cristalização de coisas, em formas e com as palavras que forem necessárias.

Tive que esperar todo esse tempo para sentir-me capaz de enviar-lhe este bilhete banal que certamente está claro, apesar de não estar bem escrito. Você pode tirar as conclusões que quiser.

Mas há algo que, para mim, ainda permanece um pouco obscuro em sua carta: é o uso que pretende fazer do poema que lhe enviei. Você tocou em um ponto muito pessoal; a literatura propriamente dita quase não me interessa, mas, se você por acaso achar que é bom publicá-lo, peço para que me envie as provas, é muito importante que eu mude duas ou três palavras.

Todos os meus melhores pensamentos.

Antonin Artaud.

Jacques Rivière a Antonin Artaud

24 de maio de 1924.

Caro Senhor,

Tive uma ideia à qual resisti por algum tempo, mas que, decididamente, me seduziu. Agora é a sua vez de pensar a respeito. Espero que seja do seu agrado. Aliás, ela ainda precisa ser afinada.

Por que não publicaríamos também esta – ou outras cartas que me escreveu? Ainda há pouco, acabo de reler aquela do dia 29 de janeiro; ela é, na verdade, completamente extraordinária.

Haveria apenas um pequeno esforço de transposição a ser feito. Quero dizer que inventaríamos nomes para o destinatário e para o signatário. Eu poderia, talvez, redigir uma resposta a partir daquela que lhe enviei, mas um pouco mais desenvolvida e bem menos pessoal. Quem sabe devêssemos também acrescentar um fragmento dos seus poemas ou do seu ensaio sobre Uccello? O conjunto formaria um pequeno romance feito de cartas que ficaria bastante curioso.

Espero a sua opinião, e, enquanto isso, tenha-me como seu.

Jacques Rivière.

Antonin Artaud a Jacques Rivière

25 de maio de 1924.

Caro Senhor,

Por que mentir, por que tentar colocar no plano literário uma coisa que é o próprio grito da vida, por que dar aparências de ficção a isso que é feito da substância inextirpável da alma, que é como a queixa da realidade? Sim, a sua ideia agrada-me, encanta-me, ela me preenche, mas sob a condição de dar àquele que nos lerá a impressão de que ele não está assistindo a um trabalho fabricado. Temos o direito de mentir, mas não sobre a essência da coisa. Eu não preciso assinar as cartas com o meu nome. Mas é absolutamente necessário que o leitor pense que tem entre as mãos os elementos de um romance vivido. Seria necessário publicar as minhas cartas desde a primeira até a última e, para isso, voltar até ao mês de junho de 1923. É necessário que o leitor tenha em mãos todos os elementos do debate.

Um homem apropria-se de si por pequenas iluminações, e mesmo quando ele se apropria ele não se atinge completamente. Ele não percebe essa coesão constante de suas forças sem a qual toda verdadeira criação é impossível. Este homem, no entanto, existe. Quero dizer que ele tem uma realidade distinta e que o valoriza. Irão condená-lo ao nada sob o pretexto de que ele só pode oferecer fragmentos de si mesmo? Você mesmo não acredita nisso, e a prova está na importância que atribui a esses fragmentos. Eu tinha, há muito tempo, o projeto de lhe propor reuni-los. Não o ousei até agora e a sua carta corresponde ao meu desejo. Isso tudo para dizer-lhe a tamanha satisfação com que recebo a ideia a mim proposta.

Percebo perfeitamente as interrupções e os abalos dos meus poemas, abalos que tocam na própria essência da inspiração e que provêm da minha indelével impotência em concentrar-me em um objeto.

Por fraqueza psicológica, fraqueza que toca na própria substância disso que, por convenção, chamamos de alma e que é a emanção da nossa força nervosa coagulada em torno dos objetos. Mas a nossa época sofre de toda essa fraqueza. Ex.: Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy. Mas eles, a alma deles não está psicologicamente afetada, não substancialmente, ela o está em todos os aspectos em que se une a outra coisa, ela não está *fora do pensamento*; então, de onde vem o mal?, é, de fato, o ar da época, um milagre flutuando no ar, um prodígio cósmico e malvado – ou a descoberta de um mundo novo, um alargamento verdadeiro da realidade? Disso, só resta saber que eles não sofrem, e que eu sofro, não apenas no espírito, mas na carne e na minha alma de todos os dias. Essa inaplicação ao objeto, que caracteriza toda a literatura, é, em mim, uma inaplicação à vida. Na verdade, posso dizer que eu não estou no mundo, e isso não se trata de uma simples atitude de espírito. Meus últimos poemas pareciam manifestar-me um progresso sério. Será que, em sua totalidade, eles são tão impubescíveis? Aliás, pouco importa, prefiro mostrar-me tal como sou em minha inexistência e em meu desenraizamento. Em todo caso, poderiam ser publicados importantes fragmentos. Acredito que a maioria das estrofes vista separadamente é boa. É o conjunto que lhes destrói o valor. Você mesmo vai escolher esses fragmentos, organizar as cartas. *Aqui, eu não sou mais juiz*. Mas, aquilo com o que eu mais me preocupo é que um equívoco não se introduza na natureza dos fenômenos que eu invoco em minha defesa. É preciso que o leitor acredite em uma verdadeira doença e não em um fenômeno de época, em uma doença que toca na essência do ser e em suas possibilidades centrais de expressão, e que se aplica a toda a minha vida.

Uma doença que afeta a alma em sua realidade mais profunda, e que lhe infecta as manifestações. O veneno do ser. Uma verdadeira *paralisia*. Uma doença que lhe tira a palavra, a lembrança que lhe desenraiza o pensamento.

Acho que, para ser compreendido, já falei o bastante, publique também esta última carta. Percebo, ao terminá-la, que ela poderá servir de explicação e conclusão ao debate na parte que me concerne.

Acredite, caro Senhor, em meus sentimentos de grande e afetuoso reconhecimento.

Antonin Artaud.

Antonin Artaud a Jacques Rivière

6 de junho de 1924.

Caro Senhor,

.....

Minha vida mental está toda atravessada por dúvidas mesquinhas e certezas peremptórias que se exprimem em palavras lúcidas e coerentes. E minhas fraquezas são de uma composição mais trêmula, elas são em si mesmas larvais e mal formuladas. Elas têm raízes vivas, raízes de angústia que tocam no coração da vida; mas elas não possuem o desespero da vida, não se sente este sopro cósmico de uma alma abalada em suas bases. Elas são de um espírito que não teria pensado sua fraqueza, senão ele a traduziria em palavras densas e atuantes. Eis então, Senhor, todo o problema: ter em si a realidade inseparável, e a clareza material de um sentimento, tê-lo a um ponto em que não é possível que ele se exprima, ter uma riqueza de palavras, de volteios aprendidos e que poderiam entrar em dança, servir ao jogo; e que, no momento em que a alma se prepara para organizar sua riqueza, suas descobertas, essa revelação, para esse minuto inconsciente em que a coisa está a ponto de imanar, uma vontade superior e má ataca a alma como um *vitriol*, ataca a massa palavra-e-imagem, ataca a massa do sentimento, e deixa-me, a mim, ofegante como à porta própria da vida.

E essa vontade, agora, suponha que eu experimente fisicamente sua passagem, que ela me estremeça com uma eletricidade imprevista e repentina, uma eletricidade repetida. Suponha que cada um dos meus instantes pensados seja, em alguns dias, estremecido por estes tornados profundos e que nada no exterior é capaz de corromper. E diga-me se uma obra literária qualquer é compatível com semelhantes estados. Que cérebro a isso resistiria? Que personalidade nisso não se dissolveria? Se eu apenas tivesse a força para tal, eu me daria às vezes o luxo de submeter em pensamento à maceração de uma dor tão premente, não importa que

espírito renomado, não importa que velho ou jovem escritor produzisse, e de quem o pensamento nascente exerça autoridade, para ver o que dele restaria. Não se deve se apressar muito para julgar os homens, é preciso dar-lhes crédito até ao absurdo, até à escória. Estas obras arriscadas que frequentemente lhe parecem ser o produto de um espírito que ainda não tem a posse de si mesmo, e que talvez nunca vai se possuir, que sabe qual cérebro elas escondem, qual potência de vida, qual febre pensante que apenas as circunstâncias sozinhas reduziram. Falei bastante de mim e das minhas obras que estão para nascer, eu não lhe peço nada além do que sentir o meu cérebro.

Antonin Artaud.

Jacques Rivière a Antonin Artaud

Paris, 8 de junho de 1924.

Caro Senhor,

Talvez eu tenha confundido-me um pouco, indiscretamente, com minhas ideias, com meus preconceitos, ao seu sofrimento, à sua singularidade. Talvez eu tenha tagarelado demais, quando era preciso compreender e lamentar. Eu quis assegurá-lo, curá-lo. Isso deve-se sem dúvida à espécie de raiva com a qual eu sempre reajo, no que me diz respeito, no sentido da vida. Na minha luta para viver, eu me assumiria derrotado apenas se perdesse o próprio sopro.

As suas últimas cartas, em que a palavra “alma” vem substituir várias vezes a palavra “espírito”, despertam em mim uma simpatia ainda mais grave, mas ainda mais embaraçante do que as primeiras. Eu sinto, eu toco em uma miséria profunda e privada; eu fico em suspenso diante dos males que apenas posso vislumbrar. Mas talvez esta atitude interdita irá trazer-lhe mais segurança e encorajamento do que meus raciocínios precedentes.

E – no entanto – não tenho eu meios para compreender seus tormentos? Você diz “que um homem se apropria de si apenas por pequenas iluminações, e mesmo quando ele se apropria ele não se atinge completamente”. Este homem é você; mas eu posso lhe dizer que também sou eu. Não conheço nada que se assemelhe aos seus “tornados”, nem a esta “vontade má” que “ataca de fora a alma” e seus poderes de expressão. Mas para ser mais geral, menos dolorosa, a sensação que às vezes eu tenho da minha inferioridade diante de mim mesmo não é menos nítida.

Assim como você eu afasto, para explicar as alternativas pelas quais eu passo, o símbolo cômodo da inspiração. Trata-se de qualquer coisa de mais profundo, de mais “substancial”, se ousar desviar esta palavra do seu sentido, como um bom vento que me viria, ou não, do fundo do espírito; trata-se de graus que eu percorro na minha própria realidade. Não voluntariamente, infelizmente, mas de modo puramente acidental.

Há isto de notável: o próprio fato de a minha existência, como você mesmo o percebeu, não se apresentar em nenhum momento para mim como o objeto de

uma dúvida séria; sempre resta-me algo de mim, mas é bem frequente que seja algo de pobre, de inábil, de inválido e quase suspeito. Nesses momentos, não perco a noção de toda a minha realidade; mas, algumas vezes, perco toda a esperança de não poder reconquistá-la jamais. Ela é como um teto acima de mim que ficaria no ar por milagre, e até o qual eu não veria nenhum modo de me reconstruir.

Meus sentimentos, minhas ideias – os mesmos que de costume – passam em mim com um pequeno algo de fantástico; eles são de tal modo enfraquecidos, de tal modo hipotéticos que parecem fazer parte de uma pura especulação filosófica; no entanto, eles continuam aqui, mas olham-me como que para fazer-me admirar sua ausência.

Proust descreveu as “intermitências do coração”; seria necessário agora descrever as intermitências do ser.

Evidentemente, há, nesses desvanecimentos da alma, causas psicológicas, que são muito fáceis normalmente de identificar. Você fala da alma “como emanção da nossa força nervosa coagulada”, você fala que ela pode estar “psicologicamente afetada”. Penso, assim como você, que ela se encontra muito dependente do sistema nervoso. Essas crises, no entanto, são tão caprichosas que, em certos momentos, eu compreendo que se fique tentado a ir procurar, como você o faz, a explicação mística de uma “vontade má”, obstinada exteriormente em sua diminuição.

Em todo caso, é um fato, eu acho que toda uma categoria de homens está sujeita a oscilações do nível do ser. Quantas vezes, colocando-nos maquinalmente em uma atitude psicológica familiar, não descobrimos, bruscamente, que ela nos ultrapassava, ou, ainda, que nos tornamos, face a ela, sub-repticiamente inegáveis! Quantas vezes nossa personagem mais habitual não nos apareceu de repente artificial, e mesmo fictícia, pela ausência de recursos espirituais ou “essenciais”, que deveriam alimentá-la!

Onde passa, e de onde volta nosso ser, para que toda a psicologia até os dias de hoje, tenha fingido considerar como uma constante? Trata-se de um problema quase irresolúvel, se não se recorre a um dogma religioso, como este da Graça, por exemplo. Eu admiro que nossa geração (penso em Pirandello, em Proust, onde isto está implícito) tenha ousado colocá-lo, deixando o seu ponto de interrogação, limitando-se à angústia.

“Uma alma psicologicamente afetada.” É uma herança terrível. Eu acredito, no entanto, que, sob uma certa relação, a relação de clarividência, isso também pode ser um privilégio. Ela é o único meio que temos para compreendermo-nos um pouco, para nos enxergar, pelo menos. Quem não conhece a depressão, quem nunca sentiu a alma cortada pelo corpo, invadida por sua fraqueza, é incapaz de perceber no homem alguma verdade; é preciso ir além, é preciso olhar o inverso; é preciso não mais poder se mexer, nem esperar, nem acreditar, para constatar. Como iremos distinguir nossos mecanismos intelectuais ou morais, se não ficarmos temporariamente privados deles? Isto deve ser a consolação daqueles que experimentam assim, a pequenos golpes, a morte de que eles são os únicos a saber um pouco como a vida é feita.

E, depois, “a maceração de um sofrimento tão urgente” impede que neles se erga a nuvem ridícula da vaidade. Você me escreveria: “Eu tenho, para me curar do julgamento dos outros, toda a distância que me separa de mim”. Tal é a utilidade dessa “distância”: ela “nos cura do julgamento dos outros”; ela nos impede de nada fazer para seduzi-lo, para acomodarmo-nos a ela; conservando-nos puros e, apesar das variações da nossa realidade, ela nos assegura um grau superior de identidade a nós mesmos.

Bem entendido, a saúde é o único ideal admissível, o único ao qual isso a que eu chamo de homem tem o direito de desejar; mas quando ela está dada de imediato em um ser, ela lhe esconde a metade do mundo.

Apesar da minha própria resistência, permiti-me ir reconfortá-lo, tentando mostrar-lhe o quanto, até mesmo em matéria de existência, o “estado normal” pode ser precário. Espero, de todo o meu coração, que os degraus que descrevia sejam acessíveis para você, tanto na direção de ascendência quanto na que lhe é contrária. Um momento de plenitude, de igualdade a você mesmo, porque, depois de tudo, isso lhe será interdito, se você já teve essa coragem de desejá-lo. O perigo absoluto existe apenas para quem se abandona; a morte integral existe apenas para quem toma o gosto de morrer.

Peço-lhe para confiar em minha profunda simpatia.

Jacques Rivière.

# Cartas de Pyelito Kue e Mbarakay

Apresentação de Karlene Pires e Tonico Benites<sup>1</sup>

Por volta das 15h do dia 4 de outubro de 2012, recebemos a primeira das três ligações de Lide Solano Lopes, um dos líderes do *tekoha* Pyelito Kue. Filho de Francisco Solano Lopes e sobrinho do velho Tito Solano Lopes, ainda vivo na aldeia de Porto Lindo, Lide capitaneia as comunidades de Pyelito Kue e Mbarakay desde a morte de Adélio Rodrigues, espancado e torturado pelos *pistoleiros*<sup>2</sup> na retomada do seu *tekoha*<sup>3</sup>, em julho de 2012. Lide estava desesperado e pedia para que nós o encontrássemos com urgência, pois precisava nos entregar uma carta que eles haviam escrito e que precisava ser divulgada. No dia seguinte, partimos bem cedo de Dourados<sup>4</sup> em direção àquele *tekoha*. Ao final da manhã, encontramos com Lide e seu companheiro Ademir, que nos esperavam à beira da estrada de terra que dá acesso a Pyelito. Ali mesmo, na estrada, recebemos das mãos dos dois líderes a carta que, três dias depois, divulgamos nas redes sociais e que está, nesta revista, republicada. A urgência de Lide é a urgência dos mais de trinta *tekoha* reclamados e reocupados pelos Guarani e Kaiowá no estado do Mato Grosso do Sul. Diante de uma política de desmantelamento sucessivo da Funai<sup>5</sup> e das tensões criadas pela política de subsídios ao agronegócio sucroalcooleiro pelo governo federal, aliados

ao controle jurídico, midiático, policial e político dos latifundiários sul-matogrossenses, na figura do *agrogovernador* André Puccinelli, os Guarani e Kaiowá de Pyelito Kue e Mbarakay decidem descumprir a liminar de despejo e reintegração de posse da terra, deferida pelo juiz federal Sergio Henrique Bonacheia, e prometem resistir ali, onde estão enterrados seus mortos e seus cordões-umbilicais, até a morte. A carta de Pyelito Kue e Mbarakay é, antes de mais nada, um documento do genocídio perpetrado atual e historicamente contra os povos indígenas no Brasil, e a afirmação da força de vida que a ele resiste. Esta carta foi veiculada juntamente com uma outra, de mesma data, assinada por todos os Guarani e Kaiowá do Mato Grosso do Sul por meio da nossa Assembléia geral político-religiosa, a *Aty Guasu*, que é também publicada nesta revista.

<sup>1</sup> Colaborou Bernard Belisário.

<sup>2</sup> Serviço do qual os fazendeiros dispõem, chamado também de “segurança privada”, cujas práticas de espancamento, estupro, tortura e assassinato relembram as práticas coloniais de expulsão e aniquilamento dos povos nativos.

<sup>3</sup> Território sagrado e ancestral na língua guarani.

<sup>4</sup> Cidade ao sudoeste de Mato Grosso do Sul – estado brasileiro animado economicamente pelo crescimento do agronegócio da soja e dos agrocombustíveis (etanol e biodiesel).

<sup>5</sup> Órgão federal responsável pelo estabelecimento e execução da política indigenista brasileira.

Carta da comunidade Guarani e Kaiowá de Pyelito Kue e Mbarakay (Iguatemi-MS) para o Governo e Justiça do Brasil

Nós (50 homens, 50 mulheres, 70 crianças) comunidades Guarani-Kaiowá originárias de tekoha Pyelito kue/Mbrakay, vimos através desta carta apresentar a nossa situação histórica e decisão definitiva diante de despacho/ordem de nossa expulsão/despejo expressado pela Justiça Federal de Navirai-MS, conforme o processo nº 0000032-87.2012.4.03.6006, em 29/09/2012. Recebemos esta informação de que nós comunidades, logo seremos atacada, violentada e expulsa da margem do rio pela própria Justiça Federal de Navirai-MS. Assim, fica evidente para nós, que a própria ação da Justiça Federal gera e aumenta as violências contra as nossas vidas, ignorando os nossos direitos de sobreviver na margem de um rio e próximo de nosso território tradicional Pyelito Kue/Mbarakay. Assim, entendemos claramente que esta decisão da Justiça Federal de Navirai-MS é parte da ação de genocídio/extermínio histórico de povo indígena/nativo/autóctone do MS/Brasil, isto é, a própria ação da Justiça Federal está violentando e exterminando e as nossas vidas. Queremos deixar evidente ao Governo e Justiça Federal que por fim, já perdemos a esperança de sobreviver dignamente e sem violência em nosso território antigo, não acreditamos mais na Justiça Brasileira. A quem vamos denunciar as violências praticadas contra nossas vidas?? Para qual Justiça do Brasil?? Se a própria Justiça Federal está gerando e alimentando violências contra nós. Nós já avaliamos a nossa situação atual e concluímos que vamos morrer todos mesmo em pouco tempo, não temos e nem teremos perspectiva de vida digna e justa tanto aqui na margem do rio quanto longe daqui. Estamos aqui acampados 50 metros de rio Hovy onde já ocorreram 4 mortos, sendo 2 morreram por meio de suicídio, 2 morte em decorrência de espancamento e tortura de pistoleiros das fazendas. Moramos na margem deste rio Hovy há mais de um (01) ano, estamos sem assistência

nenhuma, isolada, cercado de pistoleiros e resistimos até hoje. Comemos comida uma vez por dia. Tudo isso passamos dia-a-dia para recuperar o nosso território antigo Pyleito Kue/Mbarakay.

De fato, sabemos muito bem que no centro desse nosso território antigo estão enterrados vários os nossos avôs e avós, bisavôs e bisavós, ali estão o cemitérios de todos nossos antepassados. Cientes desse fato histórico, nós já vamos e queremos ser morto e enterrado junto aos nossos antepassados aqui mesmo onde estamos hoje, por isso, pedimos ao Governo e Justiça Federal para não decretar a ordem de despejo/expulsão, mas solicitamos para decretar a nossa morte coletiva e para enterrar nós todos aqui. Pedimos, de uma vez por todas, para decretar a nossa dizimação/extinção total, além de enviar vários tratores para cavar um grande buraco para jogar e enterrar os nossos corpos. Esse é nosso pedido aos juízes federais. Já aguardamos esta decisão da Justiça Federal, Assim, é para decretar a nossa morte coletiva Guarani e Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay e para enterrar-nos todos aqui. Visto que decidimos integralmente a não sairmos daqui com vida e nem morto e sabemos que não temos mais chance em sobreviver dignamente aqui em nosso território antigo, já sofremos muito e estamos todos massacrados e morrendo de modo acelerado. Sabemos que seremos expulsas daqui da margem do rio pela justiça, porém não vamos sair da margem do rio. Como um povo nativo/indígena histórico, decidimos meramente em ser morto coletivamente aqui. Não temos outra opção, esta é a nossa última decisão unânime diante do despacho da Justiça Federal de Navirai-MS.

Atenciosamente,

Tekoha Pyelito Kue/Mbarakay-Iguatemi-MS, 08 de outubro de 2012  
170 comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay

Carta da *Aty Guasu* Guarani e Kaiowá

Este relatório é do conselho da *Aty Guasu* Guarani e Kaiowá, explicitando a história e situação atual de vida dos integrantes das comunidades Guarani-Kaiowá do território tradicional Pyelito Kue/Mbarakay, localizada na margem de RIO HOVY, 50 METROS DO RIO HOVY no município de Iguatemi-MS. Este acampamento da comunidade guarani e kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay NA MARGEM DO RIO HOVY começou no dia 08 de agosto de 2011.

É importante ressaltar que os membros (crianças, mulheres, idosos,) dessa comunidade reocupante, no dia 23/08/2011, às 20h00min, foram atacados de modo violentos cruéis pelos pistoleiros das fazendas. Na sequência, a mando dos fazendeiros, os homens armados passaram permanentemente a ameaçar e cercar a área minúscula reocupada pela comunidade Guarani-Kaiowá na margem do rio que este fato perdura até hoje.

Em um ano, os pistoleiros que cercam o acampamento das famílias guarani-kaiowá, já cortaram/derrubaram 10 vezes a ponte móvel feito de arame/cipó que é utilizada pelas comunidades para atravessar um rio com a largura de 30 metros largura e mais de 3 metros de fundura. Apesar desse isolamento, cerco de pistoleiros armados e ameaça de vida constante aos integrantes indígenas, porém 170 comunidades indígenas reocupante do território antigo Pyelito kue continuam resistindo e sobrevivendo na margem do rio Hovy na pequena área reocupada até os dias de hoje, um ano, aguardando a demarcação definitiva do território antigo Pyelito Kue/Mbarakay.

No dia 8 dezembro de 2009, este grupo já foi espancado, ameaçado com armas de fogo, vendado e jogado à beira da estrada em uma desocupação extra-judicial, promovida por um grupo de pistoleiros a mando de fazendeiros da região de Iguatemi-MS. Antes, em julho de 2003, um grupo indígena já havia tentado retornar, sendo expulso por pistoleiros das fazendas da região, que invadiram o acampamento dos

indígenas, torturaram e fraturaram as pernas e os braços das mulheres, crianças e idosos. Em geral, os Guarani e Kaiowa são hoje cerca de 50 mil pessoas, ocupando apenas 42 mil hectares. A falta de terras regularizadas tem ocasionado uma série de problemas sociais entre eles, ocasionando uma crise humanitária, com altos índices de mortalidade infantil, violência e suicídios entre jovens.

No último mês a Justiça Federal de Navirai-MS, deferiu liminar de despejo da comunidade Guarani e Kaiowá da margem do rio Hovy solicitado pelo advogado dos fazendeiros e, no despacho cita “reintegração de posse”, mas observamos que o grupo indígena está assentada na margem do rio Hovy, ou seja, não estão no interior da fazenda como alega o advogado dos fazendeiros. De fato, não procede a argumentação dos fazendeiros e por sua vez juiz federal de Navirai sem verificar o fato relatado, deferiu a reintegração de posse. É primeira vez, não é possível despejar indígenas da margem de um rio. Por isso pedimos para Justiça rever a decisão de juiz de Navirai-MS.

No sentido amplo, nos conselhos da *Aty Guasu* recebemos a carta da comunidade de Pyelito Kue/Mbarakay em que consta a decisão da comunidade que passamos divulgar a todas as autoridades federais e sociedade brasileira.

Tekoha Pyelito kue/Mbarakay, 08 de outubro de 2012.

Atenciosamente,

Conselho/Comissão de *Aty Guasu* Guarani e Kaiowá do MS.

# Perigo e teleologia

Gustavo Rubim

A poesia é uma loucura  
de palavras  
espectáculo de folhas  
o poema

Ruy Belo

Agradecendo o convite para este encontro,<sup>1</sup> gostaria de tomar a liberdade de levar à letra o seu pretexto declarado, que é a primeira publicação do livro *Aquele grande rio Eufrates*, em 1961. Significa que, apesar de nos reunirmos para falar de Ruy Belo, prefiro fazer como se não apenas o pretexto, mas o próprio objeto do encontro fosse só mesmo aquele livro, que a meu ver mais do que justificaria, sozinho, esta reunião. O “homem de palavra(s)” de que vou falar aqui não é, portanto, o autor do livro *Homem de palavra(s)*, mas apenas um poeta que em 1961 publicou o livro *Aquele grande rio Eufrates* e que em 1972 voltou a publicá-lo, modificado nos seus poemas e acompanhado de uma “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição” e que passou a fazer parte inapagável do livro, isto é, do seu texto e da sua história de livro corrigido. Estou convencido de que, caso tivesse acontecido Ruy Belo ser apenas esse poeta a que estou a restringi-lo, nem ele deixaria de poder definir-se como “homem de palavra(s)” – com este s incrustado entre parêntesis que complica um bocadinho, sem no entanto tornar ambígua, uma ideia aparentemente óbvia – nem a importância de Ruy Belo para a poesia em língua portuguesa sairia diminuída. Não pretendo,

<sup>1</sup> A primeira versão do texto foi lida no dia 3 de novembro de 2011, no Colóquio Internacional Ruy Belo: um Homem de Palavra(s), na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

naturalmente, demonstrar o que, aliás, seria indemonstrável, quero só justificar nestes termos o facto de, sendo só a segunda vez que me ocupo com textos de Ruy Belo, repetir o gesto de escolher apenas esse primeiro livro e, dele, apenas um poema. Um poema de cada vez: em tempo de crises, restrições e urgências várias, acho que a poesia de Ruy Belo permite liberalmente, favorece e solicita este género de luxo que poderia definir a economia de um “homem de palavra(s)”.

Começo então pelo poema de Ruy Belo, um dos mais pequenos do livro *Aquele grande rio Eufrates*, extraído à sua penúltima secção, “A Cidade”:

## A MISSÃO DAS FOLHAS

Naquela tarde quebrada  
contra o meu ouvido atento  
eu soube que a missão das folhas  
é definir o vento<sup>2</sup>

A bem dizer, começando pelo próprio poema e sendo este o poema, poderia também já terminar por aqui. Porque, aparentemente, ou estamos perante uma evidência que não admite mais comentário ou diante de um enigma que é vão pretender decifrar. Mas entendamos: o sentido aqui nem se oferece à transparência nem se oculta na obscuridade; antes se dá a ver no próprio momento em que se esquiva, de tal maneira o óbvio deixa a impressão de só poder significar outra coisa – ou nada. Derrida escreveu algures que um poema corre sempre o risco de não fazer sentido e que sem esse risco ele nada seria – neste caso, o poema de Ruy Belo parece estar tão seguro da sua condição de poema que não teme de modo nenhum deixar-se ler como se fosse só a exibição do enfrentamento desse risco, como se o sentido do poema “A missão das folhas” fosse qualquer coisa como: vejam, eu sou um poema!

<sup>2</sup> O poema está na p. 100 da 2ª edição de *Aquele grande rio Eufrates* (Lisboa: Moraes Editores, 1972) e na p. 71 do volume *Todos os poemas* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2000).

ou, numa glosa mais estendida: eu sou o exemplo do que um poema tem de *fazer* para ser um poema. Essa espécie de interpretação metapoética, pelo menos se for formulada nestes termos, nada tem de muito forçado, não só porque qualquer poema é sempre de algum modo metapoema, como ainda e sobretudo porque nesse poema a palavra “missão” está em grande destaque e não é possível riscar o sentido da palavra “missão”. Quero dizer: no sentido da palavra “missão” o sentido está sempre envolvido, não é possível riscá-lo de lá e, portanto, o poema “A missão das folhas” é sempre, quer se queira quer não, um poema sobre o sentido ou sobre a relação do poema com o sentido.

É exatamente por isso, aliás, que o poema de Ruy Belo corre o risco de que falava Derrida, risco que, com certeza, Ruy Belo conhecia bem sem precisar de o aprender em Derrida. Recordo, a propósito, o que escreveu na “Explicação” anteposta à 2ª edição de *Aquele grande rio Eufrates*, situando a origem dos poemas desse livro “nos breves intervalos de um silêncio durante muitos anos imposto, a pretexto de que, de contrário, a minha alma correria perigo, como se eu tivesse uma coisa como alma, como se correr perigo não fosse talvez a minha mais profunda razão de vida.”<sup>3</sup>

Um dos perigos corridos no poema “A missão das folhas” é, no entanto, o de falhar a tentativa de mostrar o que faz um poema para se tornar poema. De facto, a evidência de que é um poema marca-se entre outras coisas pela extensão: quatro versos apenas, uma pequena quadra, uma inscrição breve e lapidar. Mas poderíamos sempre imaginar, tratando-se de Ruy Belo e de *Aquele grande rio Eufrates*, que não se trata de um poema inteiro, mas antes, por exemplo, do fragmento inicial de um poema a que falta a continuação. A hipótese poderia até surgir logo da leitura do primeiro verso – “Naquela tarde quebrada” –, que sugere um daqueles cenários narrativos e meditativos em que Ruy Belo, nesse livro, se mostrou mestre, caso possa chamar-se mestre a quem mal tem tido o prazer de gerar discípulos dignos desse nome. Naquela hipótese, portanto, o poema teria ficado, como a tarde que evoca, *quebrado*, quebrado logo no início, ou seja, antes de ter chegado a dizer tudo o que lhe estaria destinado dizer. Se assim fosse, o que aconteceria? O poema falharia a sua missão, seria apenas um poema falhado, ou, pelo contrário, iria ainda mais longe no cumprimento da missão, mostrando o seu poder de se cumprir enquanto poema, mesmo quando falha logo no início?

<sup>3</sup> A passagem lê-se nas p. III-IV da “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”, também reproduzida no volume *Todos os poemas* (p. 16).

Esta pergunta também se poderia fazer doutra maneira. Por exemplo: quando correr perigo é uma “profunda razão de vida” e até, *talvez*, a mais profunda, qual é a diferença entre falhar e cumprir? Porque, a partir do momento em que correr perigo se torna “razão de vida”, transtorna-se o sentido comum da relação entre vida e finalidade. A “missão” é o sentido enquanto finalidade, é o sentido do fim que é preciso realizar, alcançar ou atingir para cumprir a totalidade de um ato orientado por uma intenção ou por uma “razão”. Mas quando correr perigo é essa razão, então quando (ou, se quiserem, em que racionalidade) é que se pode dizer que a ação ou a vida atingiu o seu fim, o seu objetivo, o seu sentido?

É boa altura para lembrar um belo ensaio de Philippe Lacoue-Labarthe sobre Paul Celan, intitulado *A poesia como experiência*, onde o filósofo francês descobre ou redescobre na palavra “experiência”, remetida à sua etimologia, ao étimo *experiri*, a travessia de um perigo. As diferenças, óbvias, entre Celan e Ruy Belo, como pessoas e como poetas, não bastam para rejeitar a aproximação; bem pelo contrário, é nessas diferenças que ela ganha sentido. Arrisco que “A missão das folhas”, enquanto metapoema, se deixa também ler sob o signo dessa ideia de experiência – e da afirmação do poema como “razão de vida”. Porque é um poema afirmativo, duplamente afirmativo: diz que naquela tarde o poeta *soube* alguma coisa, que efetivamente a *soube*, isto é, que ficou a saber o que não sabia, a conhecer o que não conhecia antes daquela tarde; e diz qual o teor desse saber novo, dessa aprendizagem ou dessa revelação, dizendo-o afirmativamente, mesmo categoricamente, a saber: “que a missão das folhas/ é definir o vento” (e sublinho a terceira pessoa do presente do indicativo do verbo *ser*). Justamente esse lado categórico da dupla afirmação é que torna difícil admitir a hipótese de um poema interrompido prematuramente. Há nele esse tom definitivo, resoluto, que aliás poderia fazer pensar que no Ruy Belo do primeiro livro, com toda a sua originalidade, não deixa de haver comunicação com outras vozes, marcas de aprendizagem, por exemplo, no caso de “A missão das folhas”, com a voz ou a lição de Sophia de Mello Breyner Andresen. Não me vou meter por esse atalho, mas se aquilo em que estivermos a pensar for num certo sentido da inteireza, ou em certa figuração do sentido como inteireza, então é importante sublinhar de novo o primeiro e o segundo versos desse poema de Ruy Belo e o modo como eles abrem caminho para o sentido justamente através do contrário, isto é, através da “quebra” e do choque: “Naquela tarde *quebrada*/ *contra* o meu ouvido atento”. A atenção da escuta, que poderia ser comum a Ruy Belo e a Sophia enquanto

modo de acolhimento do sentido, está aqui marcada como se fosse uma interrupção e, mais que isso talvez, uma fratura sem reparação possível.

Poeta tardio que seja, Ruy Belo não o será pois, de acordo com este poema, de tardes completas ou perfeitas posteriormente evocadas na tranquilidade ou na nostalgia – mas antes de tardes que, de um verso para outro, subitamente se interrompem e ficam marcadas pela irrupção nelas, ou contra elas, do “ouvido atento” do poeta. Se seguirmos a lógica do poema, todo o acesso a uma finalidade, a uma ciência dos fins, a um conhecimento dos propósitos, se dá poeticamente na dependência de um acontecimento anterior que põe em contacto e em choque entidades tão heterogêneas como uma tarde e um ouvido que imprevisivelmente a vem quebrar. Não é, aliás, secundário que seja o ouvido (e não o olhar) a operar a quebra donde emergem o sentido e o saber: porque essa quebra, justamente, se faz ouvir nas linhas de um poema, isto é, no tecido sonoro dos primeiros heptassílabos do poema “A missão das folhas” e no ponto crítico que, entre “quebrada” e “contra”, marca a diferença entre mudança de verso e continuação do sentido. Note-se que sublinhar a articulação entre a atenção pelo ouvido e os próprios versos que, para serem lidos enquanto versos, requerem a atenção de um ouvido a que se dirigem não é (não pretende ser) mero procedimento de harmonização entre, como dantes se dizia, “forma e conteúdo”; é antes mais uma tentativa, mais um esforço para enfatizar a afirmação do poema enquanto poema. De facto, o que significa o “ouvido atento” senão uma reafirmação do entendimento emblematicamente poético da escrita, que é aquele em que deixa de haver oposição entre voz e inscrição, entre leitura e audição?

Vamos supor que toda a gente concorda com esta interpretação. O que resulta daí? Resulta que o poema “A missão das folhas” nada diz sobre a missão das folhas sem pressupor ou projetar um ouvido atento à *emissão* do poema “A missão das folhas”, nos seus quatro escassos, mas insubstituíveis, versos. Entre missão e emissão há um jogo necessário que não é apenas etimológico, embora a etimologia pareça aqui ela também insubstituível para traçar um perfil de poeta enquanto “homem de

palavra(s)”: essa necessidade é a do envio, a do movimento do envio, que justamente não é, por exemplo nesse poema de Ruy Belo, um movimento com destino seguro e garantido. Sem dúvida por isso mesmo, ele se impôs ao poema figurado em emblemas de movimento incerto, indefinido e no limite aleatório, como “folhas” e “vento”. O poema, no entanto, garante que a relação entre as folhas e o vento é uma relação que limita a incerteza ou resolve a indefinição. E sejamos claros: não se trata de fé. A fé não tem origem na contingência de uma tarde nem depende do ouvido do crente. É um saber, um conhecimento, e um conhecimento que não nasce de se estar simplesmente a olhar para as folhas sopradas ou varridas pelo vento. É preciso um “ouvido atento” e que esse ouvido seja “o meu”.

Dir-se-ia um pouco bizarro, se não irónico, esse conhecimento e o modo como ele se declara: um modo abrupto, por força do qual parece que a missão das folhas *passa a ser* a de “definir o vento” a partir do momento em que o poema diz (que sabe) que “...a missão das folhas/ é definir o vento”. O poema, note-se, não define as folhas, não diz de que folhas ou tipo de folhas está a falar: na sua fala extremamente elíptica, qualquer folha, todas as folhas, se calhar até as folhas dos livros, têm a mesma missão: “definir o vento”. Como se o poema inventasse aquilo que sabe, inventasse neste caso a missão que atribui às folhas ou inventasse para as folhas uma missão que antes do poema não se podia dizer que elas (já) tivessem. Está aí ao mesmo tempo a força e a fragilidade deste poema, quem sabe até se não será a força e a fragilidade de toda a poesia, de uma “arte tão pouco significativa no nosso tempo como a poesia”, para repetir a frase bem conhecida do próprio Ruy Belo. A esse “nosso tempo” houve quem chamasse “a era da suspeita”. Lembro-o só para sugerir que o breve poema de Ruy Belo é o oposto de uma lamúria por essa arte “pouco significativa”. Em segredo ou em surdina, no entanto com total evidência e em voz bem audível, ele guarda convictamente, diria até autoritariamente, a força que nos torna imprescindível, *hoje mais do que nunca*, um ouvido atento para a poesia: eu chamar-lhe-ia a invenção do insuspeitado. O poema guarda essa força. Mas não se limita a guardá-la, a protegê-la e a impô-la. Um poema é como folhas ao vento: expõe e expõe-se, correndo todos os perigos da exposição. Também podemos dizê-lo com palavras de Paul Celan, um homem de palavra(s) que afinal talvez não esteja tão longe de Ruy Belo como parece (assunto para outro encontro). Escreveu Celan numa carta datada de 18 de maio de 1960: “Poemas são também oferendas – oferendas àqueles que são atentos. Oferendas que transportam um destino”.

# 1 medida de açúcar, 1 medida de sal

Érica Zíngano

*“A quantidade dos segredos não diminuía nada, e uma observação mais penetrante ensinava-me que nunca poderia ser confessado tudo.”*

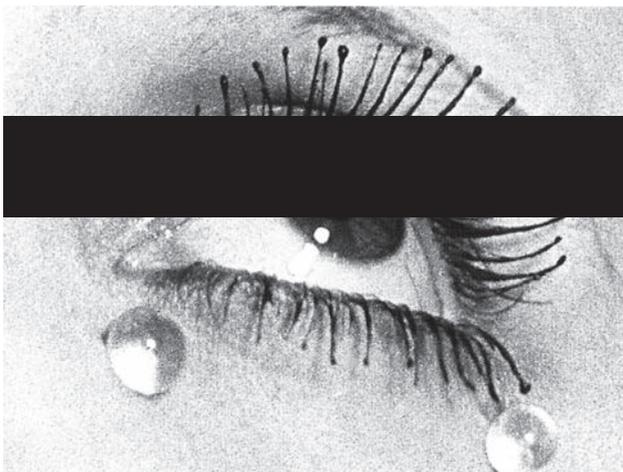
*Franz Kafka*

R.,

as espátulas não existiam antes de inventarem a forma como cair confortável – ainda insuficiente – claro. para certos fins. estava tudo dentro e de repente mole. as chaminés insistem. disputam espaço. querem porque querem fazer força de existir. como se não fosse involuntário. a fumaça imagino. a força dos braços. braços de máquinas. enfim. assistimos ontem à queda dos botões de aço. seu irmão disse que parecia um espetáculo de pirotecnia. só que invertido. ao invés de baixo para cima de cima para baixo. cápsulas. os chineses devem saber mais sobre isso. não tinham bocas os botões. caíam deitados. e iam arrumando casa pelo meio dos pés. achei bonito. sem grande relevo mas bonito. alguma utilidade extra para os pés. fazia uma multidão de línguas deitadas. já recebeu o resultado das análises? estou seca. não nos tocamos pelo suor há dias. é preocupante. bebo sucos de cores diferentes. todos os dias. não adianta. o ar-condicionado chupa todo nosso modo e leva para a piscina. não sei o que fazer. não guarda notícias para fora: manda todas as gavetas pretas. se não lavo o resto das cascas encrava. espero quando chegar poder sair. um beijo três quatro

D.





R.,

a sua boca manda todos os avisos possíveis: ainda não aprendi a chorar cubos de gelo. é uma lástima. poderia ser pior enfim. nem tudo que é redondo é macio – não suaviza o contato exterior. como ele me disse ontem como tudo cresce depois das cercas. as enxadas não bastam. precisam de mais braços – adorais – bem mais complexos – são geralmente ausentes. esforçou-se dizendo antes de recomeçar (dou detalhes). a uniformidade dos lados me cega as mãos. não consigo falar. preciso da sua ajuda. vem para os intervalos. ele não vai perceber. está cada vez mais preocupado com as cercas. chega a ser chato. não me distraio. os protozoários se multiplicam de noite. quando tentamos dormir sem poder suar. a espuma não se espalha pelas mãos. escapa pelas palmas. postais pendurados no pescoço. é quase decorativo (se não fosse um lembrete). quando você pode vir com o reforço das juntas? a única água que aqui faz presságio é pelas esgrimas. é grave. me canso só de pensar. compra uma grande quantidade de estrume. você conhece os hectares à vontade. pode servir. mais tarde talvez consiga falar. enquanto a estiagem não tiver desistido dos nós não. beijos meus  
muitos

D.



R.,

a prática do amor deitado é o ponto de inflexão das hastes. muda de lado. converte. não sossegamos de olhos abertos. preciso de mais noite. o veludo que trouxe não chega para as cortinas. muitos metros lavados. o petróleo artificial emborracha-me os ossos. ligaram uns fios para ver se volta a conduzir. sumariamente pensei em três saídas (possíveis) para as cercas: somos nós a pinça que puxa o elástico ou o alicate enferrujado sem força de trava ou a tesoura grande quando encontra a pequena por trás corta. quero sempre a sua opinião – da mais alta importância. em metros quadrados claro. onde estão as gavetas? os protozoários não param de se multiplicar e fazem cócegas no meu baixo ventre. principalmente pelo meio. pulsa. empurra. estoura. aprendi a morder para me proteger. era necessário. devagar e sem receio. talvez os disjuntores ajudassem a desligar. não tenho certeza. seu irmão está cada vez mais obsessivo (as cercas). não pensa no suor. não desconfia. falta-me voz nas vértebras. meus dedos estão plissados. cabem no segredo de uma chave. com serras conseguem deslizar. com alguma dificuldade. enguiçando. preciso de mais convicção e vicejo. quem sabe força de arranque – que fosse!. todos os meus beijos seus

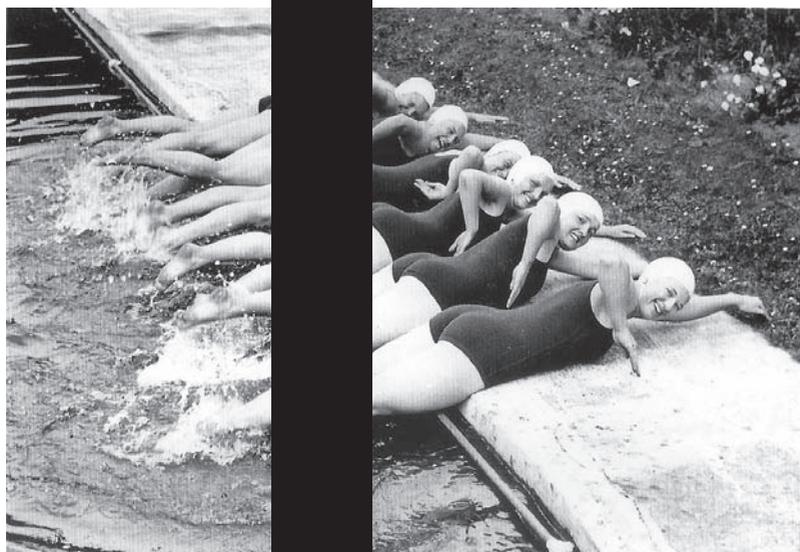
D.

R.,

os ajudantes chegaram ao mesmo tempo em que as gavetas pretas chegaram ao mesmo tempo em que as juntas começaram a se mexer. desconfio. não podem carregar o meu espaço que é fechado por aí. acham que são super-heróis? apertam na capa nos segundos. só pode ser. e ainda pensam que são os mesmos. interior. se eu pudesse falar diria. mas não gostaria de parecer intrometida. seu irmão poderia me castigar. você sabe como ele funciona. e agora com a ajuda dos braços mecânicos está pior. não consegue ver a diferença entre um pé e uma estaca por acaso? o traço – as agulhas fazem quando furam a gordura vegetal cristalizada. seu irmão não se importa. agora passa o tempo todo a desenrolar o arame farpado apareceu. estica pelo terreno os círculos. acha que a solução está nas cercas. disse ontem rumorejando (quando eu tentava caminhar com os fios nos ossos) para as cercas é isto: cercá-las com outras cercas: e outras: e assim conseqüentemente – desenrola. mas não percebe com os pés. e não sua. ele não bebe sucos como eu. eu também não suo. mas ao menos bebo sucos. desconfio. ele não. não consegue ver a diferença das mãos dos meus seios. só as cercas. sinto tudo como escasso. um dedo no copo de vidro serviria. comovente demais talvez. não sei. os meus beijos pelos seus sempre

D.



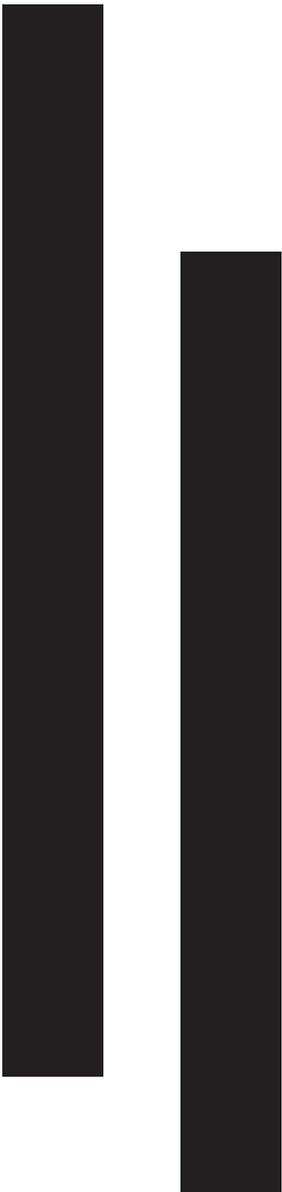


R.,

seu irmão queria por teimosia apostar comigo como consegui subir nos botões sem parecer um macaco de circo. adestrado. e com os dois pés em simultâneo. mas desistiu da ideia pelas cercas. está incontornável. não posso nem pensar em dissuadi-lo. os ajudantes colocaram uns tubos na minha pele que é para ver se o suor sai. de qualquer jeito. ele se recusou. agora além do arame farpado mandou vir técnicos. mas veio primeiro uma lista de mulheres. eles não se entenderam nos lugares certos. era óbvio. era a linha reta. não sincrônica. um pouco curva na verdade. e ele só pensava em círculos. não ficaram decepcionadas. ele talvez. elas riram. as mulheres riram. embirrou. é pela curvatura dos botões – na lombar. deduzi. mas virados para frente. esporas e colchetes. não combinam. não conversamos porque não converso. mas me juntei a elas para costurar toucas de silicone embaixo. as máquinas faziam tanto barulho. mesmo com os pés descalços. forte. centrífugo. impressionante. continuo o trabalho de noite nas gavetas. os protozoários não conseguem entrar ali. ficam cegos pelo preto. quero quando for você a chegar liquidar o assunto cercas. por tópicos. paliativamente. fazer um levantamento e realçar as pontas. um prognóstico. meus beijos todos seus

D.

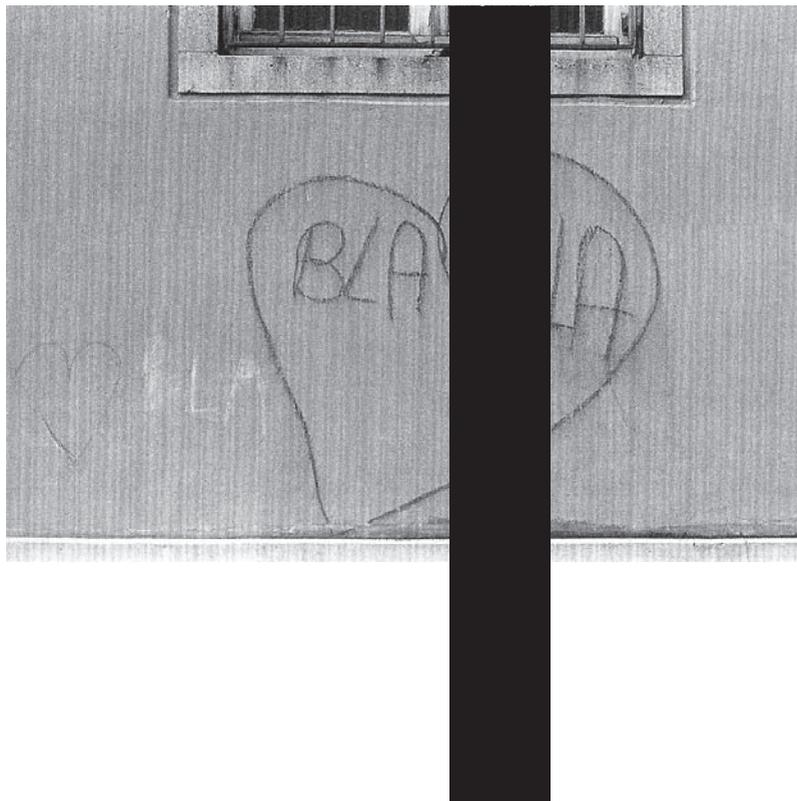
p.s. na sua última carta presa em uma das gavetas por dentro achei que seus dedos vieram com a sua letra. rápida. reta. direta. roubaram dois dos meus desejos do dia. a boca. o cotovelo. dobradiças móveis eu diria. nem mais ou menos. assim.



R.,

essa carta não chegaria. o despachante insistiu. disse que sem função não dá. ele despacha. leva as cartas (as brancas). se não tem não trabalha. não dá. insistiu. tem o vício dos carimbos nas mãos. três dias sem prenúncios seus é a morte. eles (os ajudantes) esticam os fios dos ossos nos pregos. e puxam. que é pra ver se volta a conduzir. puxam. mas não resulta. os ossos se dissolvem. sinto farelos no vermelho. não sei o que pensar. fiz peixe para a janta. como ia tirando as escamas fui descobrindo os esquemas. laborioso. os ajudantes não se dão conta. os protozoários sim. acho eu. não faço esforços para esconder meus medos em arapucas. não resolve. não é por mal. seu irmão acha que estou fingindo. que estou fazendo greve de silêncio. propositadamente. para mim não. não percebe as genitálias. pensa que tudo se resolve nas cercas. não é assim. por isso deitou fora todas as cercas anteriores. não estavam bem para o seu prumo. recomeçou. outra vez e de novo as cercas. por precaução. disse em voz alta. PARA TODO MUNDO OUVIR. me fiz de surda. me acostumei. foi o melhor. traz as lentes (de contato) quando vier. estou exausta. preciso de aumento em algumas partes. só a curvatura dos botões não encasca. tento descansar na piscina. mas toda vez que entro não sei. ela encrespa. cria um gosto de gelatina. talvez por conta das pestanas. acho eu. preciso averiguar melhor (a situação). tenho meus próprios métodos. você sabe. pode funcionar. aspectos com prospectos: remédios... hábitos à parte – beijos de beijos

D.



R.,

os patos quando se molham nunca se molham com o corpo todo. são tipo penas de plástico. eu vi. eles mergulham a cabeça. e quando voltam para a superfície parecem secos. deve ser a piscina. talvez eu. seca. o papel laminado em que te mando partes das gavetas pretas me corta os dedos. as pregas dos dedos. colhões e migalhas. duplicatas. duas vias assinadas. não sangro. sangro. às vezes. é pouco. seguro. só no primeiro dia. não dói. é pouco. só no primeiro dia. não é mais o mal-entendido das cercas. cada vez mais para fora. cada vez mais para dentro. elas entram. e não saem. os técnicos chegaram atrasados depois da lista de mulheres. e quando terminaram os buracos das estacas por hoje basta dançaram. eu não dancei. o seu irmão continuava esticando o arame farpado para fora para dentro. eu tentava puxar (em contraponto) o fio de alumínio das quebras. havia uma contradição. queria usar o som dos patos para conseguir falar. mas não saía nada – nem um plá. a lista de mulheres aumenta. não param de chegar mulheres. a cerca também aumenta. viram cercas. você viu? tivemos que inverter os sentidos: amantes no papel de amantes e vice-versa (jogamos limpo). algumas vezes faço força para andar deitada. são os fios nos ossos. ele já contratou os copistas para as chaves. achei bom. assim ao menos os segredos poderão ser passados a limpo. para trás e com cuidado. eles têm seus próprios critérios (para não dizer mistérios).  
beijos muitos  
os meus

D.

R.,

achei ridícula aquela roupa de guardanapo – na colônia de férias. eles não têm tantos critérios como eu pensava. comeram um pouco da minha noite. na minha mão. e acham que assim é que é. os técnicos. eu morde para me proteger. os protozoários não me dão folga. multiplicam-se. mas fazem revezamento em turnos. cócegas pelo meio. partindo do princípio “o equilíbrio natural da espécie”. é engraçado. tudo está acontecendo quando tudo está acontecendo. agora. é engraçado. então eles apareceram – os técnicos – fantasiados de ficção. ficção científica. eles disseram disfarçados. eu não acreditei. mas têm nuances e testículos. foi bem na hora da dança. galhofa não. porque nessa hora não teve nenhuma graça. as mulheres não riram. não era para tanto. eles trouxeram as ligas os tubos e instalaram. fizeram conexão com a piscina. vendiam uns botões de aço. em sacos. trouxeram junto uns pacotes de cigarro. fumei vários. de noite não. não gosto de fumar de noite. estraga o escuro. ascende essas faíscas. não gosto. você sabe. gosto do mercado negro quando é negro é negro. uma coisa pela outra: é a regra. não tem exceção. têm cortes. aceito jogar. aceito porque gosto. jogo é jogo: homem é homem: mulher é mulher. mas há divergências. respiramos todo o ar-condicionado que tem no espaço. não suamos. não é que esteja frio. mas também não é que esteja quente. é estável. comprimido. tenho a boca seca. o tempo todo. respiro. e seca-me. respiro. e seca-me. é a regra. você deveria trazer a bomba de gás quando chegasse. espero.

essa trinca de valetes. se valesse a pena eu lutava.

muitos beijos

D.

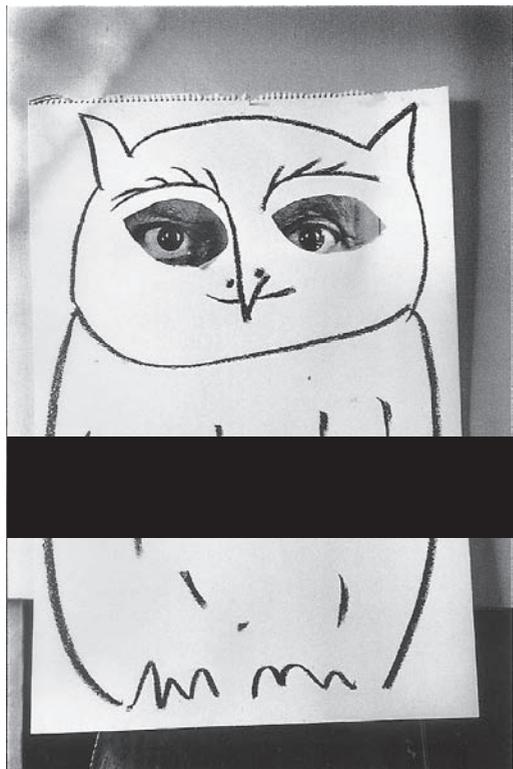


R.,

você me levou dentro do seu bolso. muitas partes da noite.  
 procuro ainda nas gavetas pretas. as que restam. mas resisto  
 aos protozoários. seu irmão não me olha nos olhos. acha que  
 estou doente. era previsível. os fios não me dão jeito aos ossos.  
 estou seca. ele também. mas não se contém com as cercas. quer  
 sempre mais. mais cercas. era previsível. o bolso. você viu. assobio  
 porque não falo. nossos dedos sim falaram. com as pregas.  
 quando não tinha cortes. não eram dobradiças duras. as mulheres  
 fizeram uma roda para ver. dançaram.  
 as lombares de botões quebrados também dançaram.  
 obrigada pela cesta de ovos. agora como omeletes no café da  
 manhã. agrada-me comer omeletes no café da manhã.  
 você esqueceu seu aparelho de barbear. uso as lâminas (sep-a-rad-  
 a-me-nte) para a costura. o som quando passa na pele é contínuo.  
 estrídulo de movimentos murchos para ficar reto. sinto saudades  
 das suas gravatas. quando apertam apertam. é bom. é funcional.  
 encaixa. manda-me avisos de chegada. as cercas emperram-  
 -me os ossos. diz depois quando já puder voltar. mesmo quando está  
 longe está perto. eu sinto. ponha minha cabeça no peito e verá  
 que palpita. a cabeça claro. sem exceção. mesmo dentro da regra  
 não quebra. beijos com mais beijos

D.





R.,

por trás da sua carta eu encontro raspas. por trás da sua roupa eu encontro pelos. por trás dos seus cabelos eu encontro dedos. mas por trás dos seus olhos eu não encontro mapas. não tive a intenção de mágoa. nem de réstia de vestido. não tive a intenção por decibéis. mas agora eu gritaria por eles. se eu gritasse. você bem sabe como eu posso engordar com os ovos. engulo um de cada vez. cria bolhas na imagem. como se não fosse natural. a fita cola cola e não desgruda. é culpa deles. dos protozoários dos ajudantes dos técnicos da lista de mulheres dos copistas do seu irmão. estão em todo lado. falam – falam – as cercas. querem comer minha noite. mas eu não deixo. resisto. guardo o resto nas gavetas pretas. nos buracos dentro. cavo e escondo os dedos (o jogo) pelo meio. suave coisa nenhuma. mostro apenas o verniz das unhas. dão-se por satisfeitos. uso os sacos dos botões contra as cercas. não resulta. faço fitas e firulas. não resulta. você colocou a capa de bicho para mim. para me lembrar de que está vivo. e vibra-vibra-vibraaa foi gentil. obrigada. mas não choro. não têm lágrimas. não têm armas. estou seca. sem aspas. dou estalos pelo asfalto. mormaço quente quando papoca explode. em intervalos mais ou menos regulares. de 15 em 15 segundos talvez. saídas de ar sentimentais. levanta sustos pelas cercas. mas não caem. chilros mais espirros. saliva nada. soluços. com a ajuda do gato escapa. marca o tempo com um compasso (aconselho) faz bem aos dedos. espero porque sempre espero. mas agora nada. galo não canta alto. canta horizontal. tenta com uma chave de rosca. quem sabe os tubos as brocas os parafusos – beijo seus beijos

D.

# A verdadeira poesia faz-se contra a poesia\*

Henri Michaux

Tradução de Rui Caeiro

Desde o início deste Congresso numerosas recomendações foram dirigidas ao escritor: debruçar-se sobre os problemas sociais, meditar nas repercussões da sua palavra, pesar as suas responsabilidades, sem falar de outras exortações que as mais das vezes podemos encontrar nos sermões.

Esta forma de conceber o homem e o artista dentro do homem como perfeitamente conscientes um do outro e associados, ou o segundo comandado pelo primeiro, se é muito natural tratando-se de jornalistas ou ensaístas, já o é menos tratando-se de criadores e só com muita dificuldade é aplicável aos poetas.

O poeta não é uma excelente pessoa que prepara a seu grado cozinhados perfeitos para o género humano.

O poeta não é uma pessoa que medita nessa preparação, que a segue com atenção e rigor para em seguida entregar ao consumo o produto acabado, com vista ao maior bem-estar de todos.

\* "A verdadeira poesia faz-se contra a poesia" é o discurso que Henri Michaux pronunciou no 14º Congresso Internacional dos PEN Clubes, que teve lugar em Buenos Aires de 5 a 15 de setembro de 1936. Esta tradução, de Rui Caeiro, foi publicada em 1988 pela editora &etc e em 2009 pela editora Bonecos Rebeldes, ambas de Lisboa, Portugal.

O poeta não se entrega a essa operação e, mesmo que o quisesse, seriam magros os resultados. A boa poesia é rara em regime de patronato, tal como nas salas de reuniões políticas. Se alguém se torna fogosamente comunista, não resulta daí que o poeta que em si há, que as suas profundidades poéticas, sejam atingidas. Exemplo: Paul Éluard; marxista encarniçado, mas cujos poemas são aquilo que sabeis, de sonho, e do género mais delicado. Temos um exemplo análogo num poeta fascista de verbo extremamente violento, que se manifesta apaixonadamente e quase exclusivamente animado pela grandeza de seu país, cujos poemas, no entanto, ficaram intactos, belos e iguais, de acordo com um clima interior eminentemente sereno e clássico e sempre fora do domínio da política. Terceiro exemplo, um homem que em tempos foi um burguês descontente, e grande poeta. Depois de Louis Aragon se tornar militante comunista, devotado como ninguém à causa, mas medíocre poeta, os seus poemas de combate perderam toda a qualidade poética. Pouco importam, aliás, estes exemplos a que outros se poderiam opor, onde o talento poético seria sem dúvida discutível. Há muito que o fenómeno de que falo surpreendeu toda a gente e, em primeiro lugar, os poetas.

Não, o poeta não faz passar para a poesia aquilo que quer. Não é uma questão de vontade, nem de boa vontade. O poeta não é senhor de si próprio.

Identicamente, não está de forma alguma dentro das nossas possibilidades fazer entrar a realidade no sonho, nem o dia na noite.

Não basta observar cavalos durante o dia para infalivelmente sonhar com eles à noite, não basta propormo-nos muito obstinadamente contemplá-los em sonho para aí os ver aparecer. Não há processo seguro de provocar a aparição de seres em sonho. Para isso não basta a vontade, nem a inteligência.

Assim acontece, em menor grau, com a Poesia de inspiração.

Misteriosamente, determinado problema social, político, que emociona e interessa o homem na prosa da existência, se assim posso dizer, perde, uma vez chegado à zona

das ideias poéticas, todo o dom de perturbação, toda a vida, toda a emoção, todo o valor humano. O problema aí não circula, já não vive, ou não chegou a descer até essas profundidades.

Em poesia, vale mais sentir um estremecimento a propósito de uma gota de água que cai em terra e comunicar esse estremecimento, do que expor o melhor programa de entreatada social.

Essa gota de água provocará no leitor mais espiritualidade do que os maiores estímulos à elevação de sentimentos e mais humanidade do que todas as estrofes humanitárias.

É isso a *transfiguração poética*.

O poeta mostra a sua humanidade por vias próprias, que frequentemente são inumanidade (aparente e momentânea, esta). Mesmo anti-social ou a-social, ele pode ser social.

Para evitar a contradição relativamente a nomes actuais, prefiro escolher o exemplo de um artista criador, de um género muito menos puro que a Poesia, mas em relação ao qual há unanimidade de simpatia: Charles Chaplin. Criou um tipo de vagabundo, chamado Charlot, nitidamente imoral. Pontapés, rasteiras aos polícias sempre que os encontra; escarnece de todas as autoridades, não trabalha. Se trabalha, parte tudo, engana o patrão, não respeita a mulher de outrem, é rapinante quando a ocasião se apresenta, é um não-valor social e, contudo, ele teve uma tal influência, de tal modo reconciliou pessoas com a vida que o podíamos considerar um dos benfeitores da nossa época.

Não tenhamos pontos de vista professorais sobre arte. Porque é que Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, personagens muito pouco recomendáveis do seu tempo, representam não obstante tantas coisas para nós e são de alguma maneira benfeitores?

Não seguramente pela sua moral, mas por terem conferido um novo impulso vital, uma nova consciência.

Por isso, em vez de os comparar a pregadores espalhando a boa ou a má nova, há que compará-los ao primeiro homem que inventou o fogo. Foi um bem, foi um mal? Não sei. Foi um novo começo para a humanidade. Uma sucessão de novos começos faz uma civilização. É isso também o que o poeta mais deseja, um novo começo, uma vitória sobre a inércia, sobre a sua, sobre a da época, sobre o entorpecimento sem fim dos reaccionários.

Vemos assim que a poesia, mais do que um ensinamento, mais até do que um encantamento, uma sedução, é uma das formas exorcizantes do pensamento. Pelo seu mecanismo de compensação, liberta o homem da atmosfera viciada, deixa respirar aquele que asfixiava. Transforma um estado de alma intolerável noutra satisfatório. É, pois, o social, mas de uma forma mais complexa e indirecta do que se diz.

Sem o parecer, respondo desta maneira à pergunta: “Qual a finalidade da poesia?” – A de nos tornar habitável o inabitável, respirável o irrespirável.

Para falar mais especialmente da poesia nova, esta tende a procurar obter o segredo do estado poético, da substância poética.

Abandonando o verso, o versículo, a rima, a rima interior e até o ritmo, despojando-se cada vez mais, ela busca a região poética do ser interior, região que outrora era talvez a das lendas, e uma parte do domínio religioso. (Uma parte apenas. O poeta e meu amigo Jules Supervielle acaba de exprimir uma ideia análoga.)

Uma confiança acrescida proveniente da confiança dada, uma confiança particular devida ao progresso da psicopatologia, da psicanálise, da etnografia, talvez da metafísica, e dum neo-ocultismo, um conhecimento cada vez mais circunstanciado das relações cérebro-inteligência, cérebro-glândulas, cérebro-sangue, espírito-nervos, o estudo dia a dia mais desenvolvido e experimental das perturbações da linguagem, da sinestesia, das imagens, do subconsciente e da inteligência, tende a dar ao poeta a curiosidade de tocar tudo isso do interior, e o gosto de incursões mais audaciosas nos estados secundários, nos estados perigosos do eu.

Por outro lado, as modificações na vida privada e social dos homens, cada vez mais rápidas graças ao maquinismo e à intrusão da ciência nos elementos mais humanos,

obrigarão o poeta a criar paralelamente uma nova óptica. Tal é, segundo creio, o maior futuro imediato da Poesia.

Mas um poeta (nasceu um hoje, talvez) subverterá sem dúvida esta nova poesia. Tanto melhor.

Porque a verdadeira Poesia faz-se contra a Poesia da época precedente, não certamente por ódio, embora por vezes ingenuamente dê essa aparência, mas porque é chamada a mostrar a sua dupla tendência, que é em primeiro lugar trazer o fogo, o impulso novo, a nova tomada da consciência da época, e em segundo lugar libertar o homem de uma atmosfera envelhecida, gasta, viciada.

O papel do poeta consiste em ser o primeiro a senti-la, a descobrir uma janela para abrir ou, mais exactamente, em abrir um abcesso do subconsciente.

Foi talvez neste sentido que se disse: “O poeta é um grande médico”, como aliás o cómico. Assim ele manifesta a sua segunda tendência, que chamei exorcizante. Faz desaparecer a sedução da época precedente, da sua literatura e, em parte, também da época presente. Essas duas tendências conjugam-se, de resto, numa só força em direcção ao futuro.

Vemos que no início o poeta está sozinho, parte sozinho à descoberta. A sua verdadeira acção social vem mais tarde, quando a humanidade quase sem ele querer o incorpora.

Esta incorporação faz-se de forma tão natural que muitas vezes imaginamos retrospectivamente, com algum simplismo, que o poeta deu o tom à época precedente.

Assim se torna eternamente actual o poeta que teve a coragem de não o ser demasiado cedo.

## Correspondência viva de r. ponts

*E-mails* escolhidos por Marcos Antonio de Moraes \*

[São Paulo, 6 de abril de 2003

Para: Ricardo Pontoglio]

Rique, meu irmãozinho.

comecemos já-já e aqui-aqui, então,  
aquela nossa prometida correspondência,  
a q. combinamos antes da minha retomada  
da nova-vida-antiga, lembrado?  
[...]  
tenho tanta-muita coisa pra contar,  
tantos-muitos projetos q. quero começar –  
alguns (de estudo) com vc. – ,  
tantas perguntas e muitas saudades,  
q. bem provável esta carta fique sem pé nem cabeça,  
ou uma mistureba daquelas complicadíssimas.  
então, sem planejar nada,  
conto o q. primeiro me vem à mente.

estou morando em Perdizes,  
um bairro cheio de velhinhos ricos aqui de Sampa.  
[...]  
e a vida cultural tem sido intensa mesmo fora da USP,  
q. q pauliceia desvairada aqui oferece tanta,  
mas TANTA coisa,

\* Agradeço a D. Vera e Ricardo Pontoglio e a Fabiano Calixto a autorização para divulgar, nesta revista, a correspondência eletrônica e os poemas de r.ponts.

q. naum dá tempo pra curtir nem uma mínima parte  
(nem dinheiro, q. muitas-a-maioria delas é paga, e bem paga).

[...]

tenho escrito um ou outro poema,

q. eu naum paro nunca,

[...]

ah, mas o q. eu ia escrever no comecinho da carta

e acabei me perdendo

é que eu sou vizinho do Haroldo de Campos!

ele mora a umas quadras daqui,

numa paralela.

dia desses, antes de ir pra aula,

munido do endereço

resolvi passar na frente pra ver como era o lugar em q. ele mora.

é uma casa escura,

com várias plantas na frente e toda fechada

('tá bom q. naum eram 7 da manhã),

mas eu fiquei com uma vontade grande de ir lá

e bater na porta.

ainda tomo coragem e vou,

levo a câmara e ainda peço pra dar um abraço nele e tirar uma foto junto.

eu gosto dele, apesar de todos os conflitos q. tenho com o Concretismo

[...]<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A mensagem integral pode ser lida em: MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *"Me escreva tão logo possa"*: antologia da carta no Brasil. São Paulo: Salamandra, 2005.

[Curitiba, 17 de junho de 2003

Para: Marcos Moraes

Assunto: Ready-made mariodeandradino]

olá, mano M.

[...]

quando aí em Sampa, antes de conhecê-lo,

mas enquanto conhecia a poesia do Mário,

eu fiz um ready-made a partir do

"Noturno de Belo Horizonte"

e faz uns dias, resolvi dedicá-lo a vc,

q. ele merece ser seu

(e meu próximo livro ainda sem nome

terá cada poema dedicado a algum amigo meu,

logo, incluo-o).

é singelo e, digamos, "pouco original",

mas espero q. seja do seu agrado.

### **ready-made marioandradino**

– tirado do poema

Noturno de Belo Horizonte –

(São Paulo, 3 de março de 2003)

para Marcos Moraes

Maravilhas de milhares de brilhos vidrilhos,

O silêncio fresco desfolha das árvores

Só as árvores árvores do mato-virgem

Estrelas árvores estrelas

E o silêncio fresco da noite deserta.

Um silêncio repleto de silêncio

As estrelas acordadas enchem de Ahs!... ecoantes o ar.

Silêncio brincalhão salta das árvores,

Folhas chorosas de eucaliptos.  
Na altura tudo era paz...

De longe em longe gritam solitários brilhos falsos  
Perfurando o sombral das figueiras:  
Não se escuta sequer o ruído das estrelas caminhando...  
Ar arejado batido nas pedras dos morros,  
Ar que brota nas fontes com água

---

e o Calixto me escreveu.  
obrigado pelo contato.

meu mais circunflexo abraço  
cheio de saudade aguda,

r. .s

[Curitiba, 18 de junho de 2003  
Para: Marcos Moraes  
Assunto: botões]

olá, meu caro Marcos  
[...]  
mando pra vc três poemas com ecos marioandradinos-cummingsianos  
q. creio vc reconhecerá.  
junto com o seu *pronto-poema*,  
formariam um conjuntinho chamado *botões*,  
coisa q. inventei agora, escrevendo este e-mail.  
seria pra qual revista, isso?

ainda naum mandei nada pro Calixto,  
q. preferi perguntar quantos poemas ele queria  
e se achava melhor eu enviar o *midriase* pra ele selecionar.

um dos poemas, o primeiro do arquivo anexo,  
integra o *midriase*.  
os outros dois devem entrar no próximo livro,  
ainda sem nome.  
entretanto, creio q. eles se odorizam muito bem mutuamente.

seus elogios me sensibilizaram muito, obrigado.  
ainda tenho tantíssimo o q. aprender,  
e estes saum ainda uns primeiros pios,  
mas assim q. o passarinho puder voar...  
o chato é a gaiola desta maldita doença,  
mas tudo a seu tempo.

mais uma vez,  
meu mais-que-obrigado e  
o melhor dos meus abraços.

seu mano,  
.s

[Curitiba, 1 de julho de 2003

Para: Marcos Moraes

Assunto: melhor]

mmMM

(meu mano Marcos Moraes)

[...]

eu tenho uma boa (?) notícia.

ano passado eu havia entrado em contato  
com o detentor dos direitos autorais do cummings,  
mas naum recebera resposta.  
antes de ontem, chegou.

ao q. parece,

é possível publicar as traduções,

contanto q. a revista/editora entre em contato com  
a Norton&Company  
e pague o q. eles chamam de uma  
*small fee for usage*.

qq. coisa,

se isso interessar,

eu posso passar o meu contato na Norton

pra quem quiser publicar as traduções.

talvez a gente pudesse pelo menos ver o preço, né?

estou montando um livro novo,

ainda sem título definitivo,

mas penso chamá-lo

*estalagmites*.

bem,

assim q. pronto envio

e eu gostaria q. o senhor fosse sincero

e me mandasse sua impressões de um poema q. escrevi.

eu tendo a naum gostar dele,

mas é um poema sincero.

como foi escrito agora,

está fresco e é sobre a minha situação,

acho piegas e fraco.

o que acha?:

---

pupilas pra tanto?

(Curitiba, 6 de junho de 2003)

antes eu tinha abraços

hoje eu tenho saudades/

antes eu tinha amigos

hoje eu tenho distâncias/

antes eu tinha um emprego

hoje eu tenho uma farmácia/

antes eu tinha uma alimentação saudável

hoje eu tenho paracetamol, codeína, etc/

antes eu tinha o cinema

hoje eu tenho dores de cabeça, nas pernas, na coluna/

antes eu tinha brilho

hoje eu tenho medo/

antes eu tinha um coração

hoje eu tenho um catéter/

antes eu tinha alegrias

hoje eu tenho um hematoma/

antes eu tinha defesas

hoje eu tenho quimioterapia citotóxica e leucopenia/

antes eu tinha um amor

hoje eu tenho tumores/

antes eu tinha sono

hoje eu tenho um leito/

antes eu tinha uma vida

hoje eu tenho câncer  
antes era melhor  
hoje não chega a ser

---

ah, passe-me seu telefone, novamente...

aceite meu abraço  
e abrace minha saudade.

r. ponts

[Curitiba, 23 de julho de 2003  
Para: Marcos Moraes  
Assunto: melhor]

Marcos, amigo.

[...]

tenho correspondido-me com o Fabiano Calixto  
e, graças [...] a ele,  
vou ser publicado na *Inimigo Rumor* 15.  
muito obrigado.

tb., eu e ele, temos conversado quanto a saírem alguns meus poemas  
no fanzine q. ele faz em Santo André,  
*Paupéria Poesia/Prosa*.  
vc deve conhecer.

como eu lhe disse,  
fiz o “primeiro corte” do meu livro novo,  
*estalagmites*,  
e mando-o em primeiríssima mão,  
mesmo sabendo q. vou trocar alguns poemas e,  
talvez, até mesmo escrever outros.  
numa primeira leitura,  
enquanto o estava montando,  
ele pareceu-me muito estranho,  
naum o q. eu pretendia.  
numa segunda,  
já detectei alguns poemas q. me incomodam,  
e q. substituirei, quase-certo.

eu queria conversar com alguém sobre o livro...  
gostaria muito q. vc me mandasse alguns comentários críticos  
e sugestões para alterações,  
principalmente do q. venha a achar ruim ou  
quanto aos q. lhe parecerem destoar do resto todo.

já tenho um amigo trabalhando a capa e,  
provável, a arte interna.  
penso em procurar uma editora,  
se eu achar q. finalmente cheguei àquele lugar indefinido  
a q. todos aspiramos,  
o “lá”.  
montar este livro está mais difícil q. o escrever,  
ainda q. menos dolorido.

já tenho + dois (três, provavelmente) projetos para novos livros.  
um seria uma re-escritura dos mitos gregos,  
livre adaptações dos clássicos,  
mas com minha visão e atualização.  
o outro seria o “potenciações”,  
poemas com um recurso formal q. eu inventei  
de elevar uma palavra a um expoente q. tb. é uma palavra.  
é quase uma promoção q. se dá a uma palavra,  
levando um processo matemático para alargar os limites da poesia.  
não deixa de ser, todavia, uma nova forma de metáfora.

no estalagmites,  
alguns poemas assim podem ser encontrados em  
*III - as elevadas ao máximo*,  
q. penso tirar dele  
para fazerem parte deste novo projeto.  
tenho pensado em novas possibilidades pra esse artifício...  
talvez surja algo de novo daqui.  
a ideia nasceu de uns exercícios com linguagem matemática aplicada à poesia,  
há alguns anos, no cri-cri [revista eletrônica] [...]  
mas vim a descobrir mais tarde q. há até um idioma inventado  
q. usava de expoentes com valor semântico.  
li em algum lugar do divertido livro de Paulo Rónai,  
*Babel & Antibabel*.

e tenho q. terminar de traduzir as “tulipas” do Cummings,

mas me faltam alguns livros importados,  
principalmente uma biografia cheia de referências  
imprescindíveis para meu total entendimento de alguns versos.  
no momento, falta-me o dinheiro... o frete custa o dobro do livro,  
o q. naum vale a pena.  
quando algum meu amigo for a esta roma pós-moderna,  
peço-lhe que me traga o volumezim’.

acho q. é só.  
obrigado pelo livro,  
q. aguardarei ansioso,  
e espero seu próximo contato  
deixando-lhe um abraço de 20 minutos.

do seu,  
r. ponts

[Curitiba, 30 de março de 2004  
Para: Fabiano Calixto  
Assunto: colibrilhos & colibreus]

oi, Calixto.

como eu comentei no último e-mail,  
estou mandando o q. será meu livro de estreia.  
acabei optando pelo título

*colibrilhos&colibreus*

vou guardar meus outros títulos pro livros futuros.  
já sei até quais serão suas objeções quanto a este... :c)  
acho q. já conheço um pouco do seu gosto  
e o q. nele há de diferente do meu.  
em todo caso, o livro está bem menos tracadilhesco  
e com mais poemas q. eu chamaria de *viscerais*,  
uma vez q. coloquei  
um pouco mais de mim nas peças líricas,  
talvez um pouco demais até,  
mas a vida boa é feita de excessos.

por haver poemas felizes de celebração da vida  
e poemas tristes de constatação da vida  
eu decidi por aquele título.  
*estalagmites e midriase* me davam e dão  
a ideia de crescimento, de algo q. melhora.  
naum combina com o livro como um todo,  
nem com o q. venho sentindo.  
infelizmente naum sou um poeta fingidor...

estou indo pro hospital às 14h00,  
devendo voltar daqui uns dois dias.  
em breve a gente se fala.

saudade,  
.s

[Curitiba, 19 de abril de 2004  
Para: Fabiano Calixto  
Assunto: mais um pouco de prosa]

Calixto, amigãozão

pulemos a parte chata de sempre,  
internamentos, transfusões, burocracias,  
o de praxe, ultimamente.  
nenhuma alteração q. mereça comentário.

portanto, literatura!  
acabo de mandar uma mensagem pro Carlito  
pedindo um exemplar da Inimigo pra ele.  
espero q. naum pegue mal,  
chegar já de-prima, pedindo coisas...  
bem, de qq. modo já está feito.

tenho, ao contrário de vc, lido muito,  
q. é a única coisa q. me torna a existência suportável,  
agora q. está tão difícil ir ao cinema  
(preciso q. alguém me leve, me busque,  
ou q. vá comigo, mas eu prefiro ir sozinho –  
é q. naum posso ainda pegar ônibus,  
nem consigo andar muito,  
então fica complicado).

acabei de ler uns contos do Eça de Queirós  
e, dele tb., *A Cidade e as Serras*.  
eu gosto bastante do Eça, e vc?  
acho q. ele escreve extremamente bem,  
e entendendo-o dentro do contexto do séc. XIX,  
no cenário português, acho-o primoroso.

agora, pra continuar entre os portugueses um pouco,  
comecei *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, do Saramago,

e estou adorando, embora esteja bem no comecinho, ainda. acho q. já falei, eu leio milhões de coisas ao mesmo tempo, minha cabeceira parece uma torre de livros, se cai em cima de mim eu morro sufocado...

ao mesmo tempo tenho lido poemas do Mário Chamie, q. ele foi muito gentil e me mandou dois livros recentes, e eu praticamente desconheço o trabalho dele... e continuo com meu dicionáriozinho de termos literários, devagarzinho, mas adiante, e o q. acho q., até hj, é o meu livro predileto, o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, do Pierre Grimal, vc conhece? lá estão todas as histórias!!! pena só ter descoberto este livro há tão pouco...

ah, estou mandando meu livro de volta. corrigi uns errinhos, mudei um ou outro verso, uma ou outra palavra. assim está melhor. se achar algum erro de digitação, ortografia, qq. coisa, por favor me ajude, q. estou enxergando mal pra corrigir sozinho. e se tiver tempo e saco, comente.

vc falou q. foi ver *A Paixão de Cristo*. eu fui tb., e fiquei com uma pulga atrás da orelha em alguns momentos. naum acho um puta filme, nem um filme de todo ruim. acho q. há momentos (perdoe o adjetivo) divinos, como quando Maria limpa o sangue de Jesus depois daquela cena de extremo mal gosto, a da flagelação. acho q. na cena da flagelação há, sim, exagero, e puro jogo de marketing. eu cheguei a ficar com dor de estômago... já li a Bíblia, sei q. foi muito pior,

mas esta maneira de mostrar, ultra-realista, chega, a meu ver, a ser pornográfica. dura uns 14 minutos na tela, como o estupro no filme *Irreversível*, mas neste acho q. há um porquê de perdurar por tanto tempo a violência explícita, coisa q. no filme do Gibson é gratuito, comercial, "explorativo". acho q. no balanço geral ele fez um ótimo filme-propaganda, muito bem feito tecnicamente, com momentos ótimos (Judas sendo perseguido pelas crianças-demônios, o Jardim de Getsêmani, a ressurreição, aquele ótimo Lúcifer andrógino, etc.), entremeados num monte de maniqueísmos de mal gosto (os centuriões romanos todos feios, rindo apelativamente, algumas cenas com os fariseus, embora estas estejam sendo expostas como anti-semitas, o q. naum é verdade: impossível confundir os fariseus do filme com os judeus de hj). naum sei, me senti ludibriado e o mais próximo q. consigo aproximar deste filme saum os filmes de propaganda nazista, mesmo q. eles tenham outro propósito. num nível simbólico, parecem-me estar num mesmo diapasão.

e q. inveja: eu adoro a Adriana Calcanhoto, admiro muito as letras dela, tb., mas conheço pouco, nem tenho cds dela, ainda. um dia vc me apresenta a moça, ok? fica a promessa?

como estou totalmente impedido de viajar, seria muito bom se vcs conseguissem fazer o lançamento do livro do Leminski aqui, pra gente se conhecer, sim, q. eu gostaria muitíssimo. vc daquela vez nem deu uma ligadinha... perdeu um ótimo lanche e um cicerone, q. à época eu ainda podia sair por aí, devargazinho mas podia.

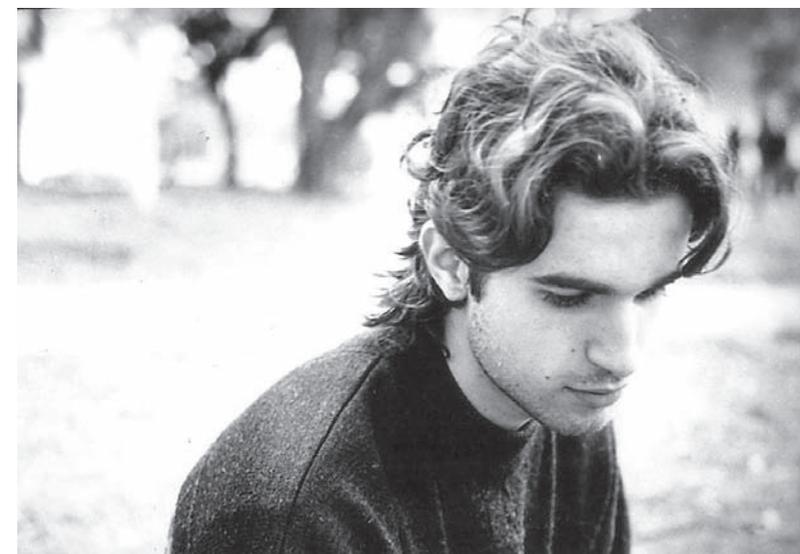
espero [...] q. tenha voltado a escrever.  
 basta um, aqui, q. escreve pouco demais:  
 coisas de pós-transplante(s),  
 mas isso naum é desculpa, eu sei...

saudades.  
 suas mensagens saum sempre um bálsamo  
 e, talvez por isso, sempre esperadas com carinho.

seu,  
 .s

## Celebração da vida, constatação da vida

Marcos Antonio de Moraes



Encontros com r. ponts

A sensibilidade artística de Maria Cecília Ferreira de Nichile captou, em um retrato em branco e preto, traços marcantes da personalidade de Rodrigo Pontoglio. O esfumaçamento da paisagem ao fundo realça o perfil do moço que, olhando para baixo, parece mergulhado em profunda contemplação. A placidez desse bonito semblante ensimesmado não esconde, contudo, a vivacidade dos vinte anos e uma pitada de tristeza, talvez presciência de algum futuro áspero. Resultado da habilidade estética da fotógrafa ou interpretação comprometida do observador extemporâneo, flagro sob a aparente serenidade da face de Rodrigo um tumulto de sensações. A alegria sutil vazada no sorriso contido resulta, certamente, de uma vivência plena, resultante do feliz encontro

consigo próprio nos estudos e na arte. Os olhos sem as íris definidas, lembrando a força significativa da técnica escultórica, favorecem a expressão sonhadora do jovem no retrato. Pressente-se uma vastidão de sonhos, projetos e ideais. Observando-se ainda com mais cuidado (e afeto), estampa-se nesse olhar o *pathos* de quem intuí a necessidade de sorver o mundo e suas transfigurações artísticas, com a maior intensidade possível. No retrato, por fim, intui-se a angústia mal disfarçada de quem sempre precisou lutar muito para tornar realidade os seus desejos.

O jovem que conheci no início de 2003, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, estava um pouco diferente da imagem que hoje reencontro nesse retrato. Um tanto mais magro, Rodrigo trazia no rosto, contudo, a expressão eufórica de quem reverencia a vida. Aluno do curso de Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da USP, era um curitibano enfrentando São Paulo cosmopolita, que lhe permitia amplos voos culturais. Naquela manhã, vinha à procura de um pesquisador da obra de Mário de Andrade para indagar se era possível estabelecer alguma relação entre a obra do criador de *Pauliceia desvairada* e a poesia do norte-americano e.e.cummings, ambos contemporâneos e tributários das experiências estéticas das vanguardas do início do século XX. Nessa busca, o moço curioso da literatura poderia ter se encontrado com Telê Ancona Lopez, mestra de todos nós nos estudos do modernismo, mas, por acaso, cruzou o meu caminho, quando me foi apresentado no saguão do Instituto pelo geógrafo Hans Ditter, a quem ele primeiramente se dirigira. Conversamos um pouco, levei-o até a biblioteca, onde ele poderia consultar os livros que pertenceram a Mário de Andrade, e, como o assunto que o interessava me pareceu sugestivo, propus a ele que escrevesse um pequeno projeto ou artigo para discutirmos.

Aos poucos, em nossa conversa, fui conhecendo a sua história, descobrindo aspectos de seu caráter, seus entusiasmos. Rodrigo havia passado por uma difícil batalha contra um câncer e o vencera. Durante o tratamento, mergulhara na poesia. Contou-me, quando nos despedíamos, que “tinha sido salvo pela poesia de cummings e de Mário”. Na ocasião, também me dizia que estava consciente da “sombra” de um eventual reaparecimento da doença. Dispersamos essa escuridão com a imagem luminosa do poeta modernista Manuel Bandeira, que driblou a tuberculose quando esse mal ainda não tinha cura...

Poucos dias depois, recebi, por *e-mail*, o projeto “Mário de Andrade e e.e. cummings: poesia nas cidades tentaculares”, que trazia também dois poemas deste último “recriados em português”. Fiquei surpreso pela qualidade do texto (ainda incipiente, mas promissor) e pela consistente tradução de cummings que, no Brasil, fora parcialmente realizada pelo poeta concretista Augusto de Campos.

Nunca chegamos realmente a conversar sobre esse projeto, pois ele descobriu, em uma viagem a Curitiba, a necessidade de retomar o tratamento. E, como viria a São Paulo pegar seus livros e pertences para iniciar em sua cidade a nova “estadia no inferno” dos hospitais, poderíamos nos falar uma segunda vez. Anotei em meu diário, em primeiro de maio de 2003: “Vida, de verdade. Fui conversar com Rodrigo Ponts em seu apartamento em Perdizes. Lá estava com a sua mãe [...]. Me contou o seu encontro com a literatura: por meio d’*Os Simpsons*!! Explicou-me: em um programa desse desenho humorístico as personagens mencionavam Poe. Foi, então, procurar o poema ‘O corvo’ e ficou apaixonado pela literatura!”. E contava-me suas viliagens literárias: “o único escritor ‘feliz’ que conheceu: cummings!”; estava lendo “muito lentamente”, a *Maçã no escuro*, de Clarice Lispector, porque lhe vinha a “cada momento a sombra da morte”; tinha ganhado de uma amiga *A montanha mágica*, de Thomas Mann... Ainda hoje, quando retomo essas páginas de diário, surpreendo-me com a abrangência apaixonada de seus gostos. Leitor voraz, cinéfilo, eclético em seu gosto musical, cheio de opiniões, nostálgico de um passado tão curto... Atento às manifestações culturais de sua época, tinha o (singular) anseio de uma sólida formação intelectual. Tomei conhecimento de algumas de suas aspirações: trabalhar em projetos de pesquisa em cinema, com o professor Carlos Augusto Calil (seu mestre mais querido), traduzir bastante o poeta estadunidense de sua predileção e dar muita linha para a sua própria poesia. Desses desígnios, infelizmente, só o primeiro não pôde ser cumprido, não por falta de convite do professor, mas porque havia uma intransponível pedra no meio do caminho.

Na terceira vez que vi Rodrigo, em dezembro de 2003, em Curitiba, a imagem ainda mais se distanciava do registro fotográfico feito por sua amiga Cecília. Frágil o corpo agora, tinha, entretanto, cada vez mais firmes suas convicções artísticas. Havia produzido muito, em meio a um sofrimento terrível. Lera como nunca e o cinema continuava sendo pão cotidiano. Apoiara-se nos amigos (os companheiros da USP e os mais próximos, como o vivaz Germano), no irmão, Ricardo (o “Rique”), interlocutor

atento e cúmplice, na mãe, “fortaleza” sempre lembrada por ele. Mostrou-me o número da revista *Coyote* que estampara a sua tradução de cummings, publicada por instância dos professores Alfredo Bosi (de quem Rodrigo acompanhara as aulas de literatura brasileira como ouvinte) e Viviana Bosi. Revelou-me, em seguida, a sua apaixonada tradução dos poemas de *Tulipas&Chaminés* (1923) de e.e.cummings, além de sua vasta produção lírica visceral.

Assisti, em vídeo, ao curta-metragem que tinha produzido, o comovente *Sonho de um ursinho de pelúcia*, no qual o ponto de vista, o de um boneco de pano, potencializa a expressão de nossos complexos sentimentos ao mesclar alegria possível, alumbramentos e tristeza ingênita. Nesse dia já algo distante, tantas conversas, tantos assuntos: filmes, música, Leminski (é claro), Poty ilustrador e muralista curitibano, Augusto e Haroldo de Campos (uma história ainda a ser contada, recuperando-se dedicatórias e uma carta que Augusto lhe endereçara). Sugeriu-me a leitura do poeta simbolista carioca que morou em Curitiba, Dario Velozo, de quem me ofereceu o exemplar de *Cinerário e outros poemas*. Andamos, em um final de tarde solarengo, pelas ruas do centro da cidade enfeitadas para o Natal. Rodrigo estava bem disposto, mostrando-me coisas, inventando planos e mais planos, que restaram, por fim, irrealizados, porque ele nos deixou, aos 24 anos, em 11 de maio de 2004.

Durante todo esse tempo difícil do tratamento, conversamos um pouco por telefone, trocamos *e-mails*. Não tanto quanto eu gostaria. Tentei remediar a minha sintética escrita em correio eletrônico, apresentando a ele o poeta Fabiano Calixto, que tinha sido meu aluno no curso de Letras, já autor, na época, de dois bons livros de versos, *Algum* (1998) e *Fábrica* (2000). Calixto, dono de um conhecimento técnico apurado e de refinada sensibilidade lírica (que se confirmam em sua obra atual), tinha recebido, em 2002, uma bolsa Vitae de poesia. Encontrou em Rodrigo um interlocutor à altura para o verdadeiro comércio de ideias e de poemas. Deu-se, então, o raro encontro entre dois poetas verdadeiros que nunca lograram se encontrar pessoalmente, mas que construíram uma correspondência “virtual” das mais ricas e consistentes que conheço, reunida no livro, ainda inédito, *Sementes de romã*. Rodrigo criou uma expressão idiossincrática para as suas mensagens, experimentalismo linguístico certamente bebido na poesia de cummings. Enquanto assunto dessas cartas, a doença é apenas uma sombra distante que não paralisava a sua fecunda intensidade criadora.

## Habitar passarinhos

Autocrítico e sensível ao lento e permanente processo de formação do poeta, Rodrigo Pontoglio escreveu-me, em meados de 2003: “ainda tenho tantíssimo o q. aprender, e estes saum ainda uns primeiros pios, mas assim q. o passarinho puder voar... o chato é a gaiola desta maldita doença, mas tudo a seu tempo”. O *e-mail* trazia ainda três poemas, “um silêncio quente que diz tudo”, “e tudo faz-se claro, de repente” e “baseado em fadas reais”, versos plenos de esperança, textos que deveriam fazer parte do volume a que ele dera o título de *midriase*. Esse primeiro projeto de edição será a gênese de *colibrilhos&colibreus*, que veio se constituindo ao longo desse ano e no início do seguinte, de modo inquieto e movente, trabalho de perfeccionista.

No final de março de 2004, Rodrigo confia a Fabiano Calixto: “estou quase terminando de montar o livro de q. lhe falei. já no meu próximo e-mail vc deve recebê-lo. escolhi alguns poemas do *midriase*, alguns do *estalagmites* e alguns novos, escritos recentemente, e acho q. ficou melhor q. os anteriores [...] acho q. chamarei o livro ou de *colibrilhos&colibreus* ou de *estalagmites&estalactites*... O q. vc prefere, num primeiro momento e sem ter lido o livro?” Logo em seguida, sem aguardar resposta, envia-lhe os poemas de seu “livro de estreia”, com o título definitivo. Os outros nomes poderiam aparecer na capa de “livros futuros”. O conjunto de versos reunidos em *colibrilhos&colibreus* primava pela organicidade. O jovem autor demonstrava uma clara consciência da arquitetura do livro e de suas potencialidades líricas. Explicava, assim, ao companheiro de ofício literário: “o livro está bem menos tracadilhoso e com mais poemas q. eu chamaria de *viscerais*, uma vez q. coloquei um pouco mais de mim nas peças líricas, talvez um pouco demais até, mas a vida boa é feita de excessos”. E oferecia também uma chave interpretativa, reveladora de seu perfeito domínio da argamassa poética a que tinha dado forma: “por haver poemas felizes de celebração da vida e poemas tristes de constatação da vida eu decidi por aquele título. *estalagmites* e *midriase* me davam e dão a ideia de crescimento, de algo q. melhora. naum combina com o livro como um todo, nem com o q. venho sentindo. infelizmente naum sou um poeta fingidor...”

*colibrilhos&colibreus*, na forma que atualmente o conhecemos, publicado em 2009, pela Com Arte de São Paulo, por Ricardo Pontoglio, de acordo com as indicações deixadas pelo irmão, forja-se, efetivamente, em estrutura binária, entre (coli)“brilhos” e (coli)“breus”, entre o claro e o escuro, “sombra-luz/ luz-sombra”. Ou, numa dimensão mais presa à trajetória do “destino [...] demasiado trágico” do poeta, a escritura lírica entremostra-se vincada pelos alentos e desalentos de uma terapêutica médica agressiva, entre o horizonte possível da vida e a “porta cerrada para qual não existe chave”. Na essência dessa poesia dual avultam o “viver” e o “morrer”, a “vida” e a “morte”, vocábulos que, estrategicamente, residem nos primeiros e nos últimos versos do livro. No termo luminoso dessa equação hermenêutica que vive de contrastes, impõe-se o sorvedouro do olhar.

A cada passo da primeira fase lírica demarcada na obra, nascem imagens fulgurantes: a luz do sol e das estrelas, a exploração de cores, tanto quanto a percepção aguda da realidade em sua plenitude, que reúne o grandioso, “os quase-nadas da vida” e os desajustes sociais de um tempo de parcas delicadezas. O eu lírico quer abarcar tudo com a visão. Dilata a pupila (midríase), até perder o foco, para se deixar “abraçar pela luminosidade”. Deseja apreender a realidade para além de sua superfície enganosa. “Olhos, olho, olhemos como quem rumina”. Contempla para “ver melhor, ver de verdade”, ou “ver mais/ e ver além/ ver-infindo/ ver-voraz/ o vero-olhar”. Mergulha, assim, em profundidade, nos domínios da poesia, que é uma das formas de conhecimento de si próprio e do mundo.

No outro lado da equação que fornece um sentido essencial para a poesia de r.ponts situa-se o (coli)“breu”, espaço marcado pelo tatear do eu lírico na escuridão, matéria lírica contemporânea do desencanto paroxístico e da real cegueira física do escritor, sofrimento incedível para aquele que sempre fez do cinema e da leitura o alimento vital. A partir do poema “argonauta-nos”, a poesia afunda-se na melancolia. A voz lírica vai à deriva no “mar de breu”, envolta em brumas. Tons de ocre e marrom invadem a seara de Calíope. Aquele que nasceu “foi pra brigar” sente o peso do destino, muito superior às próprias forças. Em seu corpo “talvez a âncora/ pesadíssima,/ pesadíssima...”. E, como um Édipo, dilacerado, fura os próprios olhos. Noite, é tudo noite: “eu: cego”.

As pistas de interpretação oferecidas pelo poeta em sua correspondência deixam entrever a riqueza desse universo lírico que, em tão pouco tempo, aperfeiçoando-se, ganhou consistência. *colibrilhos&colibreus* testemunham a aprendizagem do poeta. O cabedal de leituras (principalmente e.e. cummings, Leminski, Mário de Andrade, Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe), com o decorrente sentimento inelutável de que “só Adão foi original”, vai cedendo lugar, aos poucos, à experimentação da escritura poética, como aquela espelhada no misterioso e profundo (mas exato) sentido da linguagem matemática. E, não por acaso, os poemas das “potenciações” figuram no arremate do livro, como a sinalizar o que poderia, eventualmente, segundo a intenção firme do poeta moço, tornar-se uma marca literária singular. Em outro *e-mail* que me endereçou, Rodrigo explicitava os fundamentos desse “artifício”: “já tenho + dois (três, provavelmente) projetos para novos livros. um seria uma reescritura dos mitos gregos, livre adaptações dos clássicos, mas com minha visão e atualização. o outro seria o ‘potenciações’, poemas com um recurso formal q. eu inventei de elevar uma palavra a um expoente q. tb. é uma palavra. é quase uma promoção q. se dá a uma palavra, levando um processo matemático para alargar os limites da poesia. não deixa de ser, todavia, uma nova forma de metáfora. No *estalagmites*, alguns poemas assim podem ser encontrados em *III – as elevadas ao máximo*, q. penso tirar dele para fazerem parte deste novo projeto. tenho pensando em novas possibilidades pra esse artifício... talvez surja algo de novo daqui. a ideia nasceu de uns exercícios com linguagem matemática aplicada à poesia [...] mas vim a descobrir mais tarde q. há até um idioma inventado q. usava de expoentes com valor semântico. li em algum lugar do divertido livro de Paulo Rónai, *Babel & Antibabel*”.

Rodrigo iria, ainda, em *e-mail* de 14 de fevereiro de 2004, a Fabiano Calixto, apontar os versos de “isto<sup>aquilo</sup>” como um farol que “ensina a ler” os poemas potenciados:

isto elevado àquilo  
isto àquilo  
ou istoquilo  
simplesmente – promoções para todas as palavras da gente:

o luminoso<sup>limpidamente</sup>

transformá-las no que podem ser: expoente

o ínfimo<sup>lírico mais rico</sup>

do mínimo dos lumes para a máxima refulgência

o simples<sup>sublime</sup> de um vaga-lume<sup>estrela</sup>

e levá-las

à significantíssima potência

como numa metáfora

à Rumpelstiltskin – palha<sup>ouro</sup>

Esse instigante experimentalismo formal, empregado em alguns de seus poemas, capaz de suscitar desenvolvimentos técnicos profícuos, penso, contudo, que se esgotaria rapidamente no caminho literário desassossegado de Rodrigo. Antevejo a expressão lírica mais depurada de *colibrilhos&colibreus* e o seu valor como legado literário, justamente naquele ponto de confluência, no livro, entre o solar e o sombrio, quando a luz não ofusca mais e a escuridão é apenas uma possibilidade. A elaboração de imagens de grande impacto no leitor, a expressão sonora fluida e contundente instalam-se em dois poemas longos desse interstício poético, “Odelegia à quimioterapia” e “Tudo dentro de uma bola de sabão”, os quais se aproximam, pela iluminada descoberta do sentido da existência, para além do contingente, das obras-primas “A máquina do mundo” de Carlos Drummond de Andrade e “Juventude – ” de Mário Faustino. Nesses versos de r. ponts habita o escritor fatalizado, demiúrgico, vigoroso. O poeta atingia a maturidade e voava com a segurança e a beleza dos pássaros. Em “Odelegia”, a avezinha funde-se ao eu lírico para se lançar ao etéreo:

o céu era todo azul

azul de céu quase-amarelo

nem uma nuvenzinha

sujava a planura da cor

: só mesmo a luz planava

então, de longe-demais-longe,

de depois do circular horizonte,

lá donde o nunca faz-se às vezes

lugar d'além do solitário sol sair do solo  
pintou-se um ponto preto, de repente

vinha manchando o firmamento

vinha crescendo em minha vista

vinha voando vasta Vivaz VIVA

com as asas abertas em cruz

rápida mais-que-veloz em seu voo

distanciando meu olhar e o chão

reta em sua retilínea vinda

cada vez demais-ainda

até que sobre mim

em seu zênite

: a avezinha

se toda a beleza do cosmos

(como uma grande girante

espiralada brilhante galáxia,

como a textura fria da pele

das pétalas das róseas rosas,

como o molhado ponto branco

da luz dos olhos dos meninos de colo,

como o abraço mais afeto

do amigo-melhor todo fiel-lealdade,

como a tristeza mais lírica

diante das mais inevitáveis,

assim mesmo, em esses exatos comos...)

se unisse num só ser

ser-lhe-se-ia apenas

a vida: a dela

...! ela !...

o tempo parou pacificado

na microduração daquele

nem-bem-começado então já-ido não-instante

– todo um infinito-quase-(pensei, seria)-eterno  
e que não (percebi, em seguida) foi

e ali,  
em perpendicular perfeita sobre um eu imóvel  
estava destinado o proteico pássaro  
a morrer em pleno ar  
de um dilacerante ataque do coração,  
assim como poderia ter sido  
de uma parada respiratória,  
ou mesmo do apogeu infestante  
de milhões de cissiparidades bacterianas e nocivas,  
ou algo muito mais-que-prosaico,  
tipo um repentino e letal esquecimento do modo de continuar a bater as asas,  
ou uma aviária preguiça tão grande que nem mesmo mais se mexer ele quisesse,  
e fosse a pouco e pouco caindo em sua desistência  
até arrebentar-se no mesmo duro eterno chão  
em que tombam todos os sem-exceção seres, em certo ponto sem-exceção de suas vidas

...estava destinado  
a morrer em pleno ar...

mas meu olhar concentrava em si  
tanto amor por aquela para-mim-recém ave  
um amor tão extravasante para além de minhas escassas bordas  
que de mim um calor amável se irradiava em ardente ternura  
e sob asas estendidas-macias que me envolviam em abraço aberto no perto lá de cima  
se insuflava um pouco, amor suficiente de vida, pouco-tanto  
que enganamos as linhas sempre tortuosas das garatujas do destino  
pois que ao passar por sobre mim  
fazendo-me girar como uma lua gorda e branca  
que desde sempre e para sempre  
fita deslumbrada e brilhantemente  
o planeta que a rege, e gira feliz  
o pássaro, a ave, a avezinha

não morri ali, não  
que não podia, não era certo  
e continuou minha migração a algum melhor lugar  
voando ignorante do perigo porque passara  
que sua inocência em nós gerara a salvação de meu mundo  
em amabilíssimas ondas vermelhas de pra-longe-se-alongando em indo-lindo voar

só o céu, por fim  
após de para o tchau ter-se-mos ido  
nem uma branca nuvem  
apenas uma limpa planície  
cusindo azul  
: amareluz

# *a gaiola,* de lado e de frente

Júlia Studart

depois de algumas  
tentativas anoto que é  
impossível precisar o que  
aconteceu de fato. só me dei  
conta dias depois de  
ter escrito aquela carta. a  
anotação que fiz ainda  
existe, muito mais do  
que a memória que tenho  
de alguns lugares ou da  
ideia que faço agora  
de você

conheço alguém com  
o mesmo nome, olhos  
ligeiramente puxados, duas  
três ou quatro mensagens  
troçadas, um quarto  
sujo no largo de santa  
luzia, rio e astronomia  
alegre. é definitivo. *gil*  
*ligou*, repito baixo no seu  
ouvido, *gil tem algo a dizer*  
*sobre françoise dolto*  
*entre cadeiras e cofres*  
*e chaves e corredores*  
*móveis*

a anotação que fiz ainda  
existe, aguda. você não  
mora mais aqui e hoje  
vive numa precária história  
de amor. diz que em  
cleveland o preto e branco  
de jarmusch, toda história  
mal contada: *agora é nossa*  
*vez de ir embora*. a velha  
grita palavras em  
húngaro, tudo já foi feito  
antes. e só me dei conta  
dias depois de ter escrito  
aquela carta

a noite inteira  
sentada quieta entre dois  
falsos portugueses que  
se revezam entre segredo  
e redundância. ele se despede  
e tenta recomeçar a vida em  
hamburgo, ela tece cálculos  
de longitudes zodiacais,  
gêmeos 60° a 89°59' touro  
30° a 59°59'. o gesto final  
é também definitivo, ele  
recupera a esperança e  
vai embora. repito baixo  
no seu ouvido, *gil virá*

o fato é que tenho medo de voltar a morar neste quarto sujo com você. mas agora é a vez dela ir embora arrastando os dentes enormes. nenhum vestido novo, filme roubado de wim wenders, jogo de poker e corridas de cavalos. apenas dez dias, garante a velha ao telefone. só me dei conta dias depois de ter escrito aquela carta. tudo já foi feito antes, e leva algum tempo até você admitir o golpe. *I put a spell on you, a minha música favorita*, disse antes de sair com o gravador k7 portátil national panasonic RQ-3095

## As máquinas historiográficas: do conceito de História de Victor Hugo

Clayton Guimarães

Uma pergunta abandonada (mas sempre curiosa) na obra de Victor Hugo (1802-1885): como conceber o discurso historiográfico como um agenciamento entre *história* e *drama* – nas suas palavras, “história e drama a um só tempo” (VH. *Correspondances*)? Se assumirmos a postura da crítica literária dos últimos cem anos, a resposta certamente seria a da impossibilidade. Estaríamos diante de um romance infectado por miasmas de matriz histórica que simula, mas não alcança a História em sua taticidade. “Um romance histórico à maneira de Walter Scott”, diriam as velhas (algumas nem tão velhas) bíblias sobre a literatura romântica. Será mesmo? Se acaso não fosse, existiria outro modo de conceber, por exemplo, o uso de personagens de ficção em obras como *L’homme qui Rit*, definido por Hugo como a verdadeira História da Inglaterra pós-revolução?

Essa questão tomaria seu fecho definitivo se assumissemos a História como um conceito estável e atemporal, o que não é o caso! Mas, para reabrir a questão, teríamos que passar por cima de um desses grandes tabus da teoria literária contemporânea – a intencionalidade do autor. Victor Hugo acredita em sua escrita como histórica, é assim que ele a teoriza e a sustém (VH. *William Shakespeare*). Logo, entender sua escrita significa redefinir as aporias que constituem seu discurso enquanto historiográfico. Bem, e como resolvemos a função história/drama? Pensando na escrita hugoana como um *autômato*, uma complexa máquina historiográfica, capaz de *produzir experiências*.

Até o século XVIII, há um grande predomínio do político no gênero da História: o estabelecimento de cronologias das nações, as narrativas de suas batalhas e a genealogia da nobreza e do clero compunham a matéria principal de quem se dedicava a sua escritura. A crise do Absolutismo, metonimizada em sua magnitude na Revolução Francesa, representa um corte epistemológico na ordem do político: assume o lugar de personagem central desse movimento a burguesia, agora conhecida como *povo*. A mudança de ordem implica também numa mudança de foco historiográfico. O problema que se coloca então é: como escrever uma *história do povo* se nunca se escreveu nada sobre ele antes. Qual é sua fonte? Ou ainda: o que é o *povo*?

Sobre estas questões orbita a obra de Victor Hugo. O povo esteve sempre presente na história – não existiria Estado sem nada para organizar! –, mas manteve-se como personagem secundária, escondido nas margens de rodapé dos grandes textos. Mais ainda, manteve-se coletivo, já que o direito à imortalidade enquanto indivíduo estava reservado aos atores políticos. Escrever uma “História do Povo” significa reedificar todo seu ambiente histórico e buscar nele as vozes dessas personagens perdidas. Daí, História. Mirando-se pela experiência metodológica dos antiquários e eruditos (VH. *Les Burgraves*), Hugo reconstruía as condições sociais de uma época através de uma pesquisa historiográfica rígida e multifacetada: revistas, jornais, almanaques, panfletos, curiosidades, tudo aquilo que era tangente à grande historiografia torna-se agora a matéria fundamental para a escrita. Assim, para ele, é a História: o que é circunscrito a um tempo.

Institui-se uma relação oscilante entre essa *história de baixo* (VH. *Correspondances*) e a historiografia tradicional. Uma passa a corresponder à outra, completando-a e dando profundidade para aquilo que antes era denominado *quadro ou bosquejo histórico*. A quantidade de informações recolhidas permite ao autor buscar possíveis padrões e, deles, produzir realidades históricas complexas a partir da imaginação (não é por menos que Baudelaire, num de seus ensaios sobre Hugo, coloca a *imaginação criadora* como método para o progresso da ciência). *Victor Hugo quer que o leitor habite o passado*. Mas adiemos essa questão por ora.

Encontrar as vozes dos que se foram. Nesse momento, os corpos já existem: vestimentas, jogos, cabelos, códigos de conduta. Mas, assim, teríamos apenas autômatos simples. E Victor Hugo sabe que o humano pertence à ordem dos acasos, *divinos acasos*.

Daí, o drama. Ao drama, Hugo destina o universal, aquilo que nos define enquanto seres humanos. O sentimento humano em todas as suas ambivalências – amor, ódio, egoísmo, inveja, carinho – é construído para funcionar como uma máquina algorítmica: suas condições de existência prévia são universais, mas os determinantes que o levam a desenvolver a narrativa são históricos. Cada personagem é, em si, um trabalho historiográfico sobre seu tempo. Materialidade, metáfora e conceito num único espaço.

Ainda resta uma questão por responder: se esse universo histórico complexo tem vida e é habitável, qual é a necessidade de se definir uma narrativa (ponto fulcral na discussão sobre o limite História/Romance), se o desejo é o de levar o leitor a habitar o passado? Porque não se trata somente de habitar, mas de aprender com o passado para agir sobre o presente. Sem a narrativa, a máquina historiográfica que ele constrói não passa de uma distração do presente. Daí, *história e drama a um só tempo*. Apresentação (*Darstellung*) como *katharsis*.

A narrativa conduz o leitor ao/no mundo histórico. Ela o expõe a esses mundos distantes no tempo, mas tão próximos de seu campo de sentidos. Ela atordoa seu senso crítico para fazê-lo imergir em um universo distinto. Mas não se pode desaparecer no passado. O senso crítico precisa ser reconstruído para a transformação do presente. Daí a anomalia no sistema – então, o monstro: Gwynplaine, o homem que ri. Sintetizando o olhar estranho àquele tempo (mas comum ao contemporâneo de Hugo), Gwynplaine obriga todas as máquinas historiográficas a interagirem de uma forma única. Ele desestabiliza o sistema e mostra suas falhas. Ao mesmo tempo em que o monstro precisa ser excluído, o leitor torna-se cada vez mais monstruoso àquele tempo. Chega-se ao ápice do engenho: envolto em trevas, o monstro desaparece no final da narrativa. Não é possível sua existência ali. O desfecho tropológico cômico para o autômato mostra-se trágico para o leitor. Sim, ele morre, desaparece, foge. Mas reacontece no presente. O povo precisa reconhecer-se em sua história: uma *história de vencidos...* algo que não precisa mais se repetir, já que ele lidera a marcha da história. Ele precisa aprender para lutar por tudo o que foi conquistado. Para isso, em Hugo, o *discurso* não pode se encerrar fora da esfera da *ação*, mas coincidir: assim se produz História, assim se faz Política.

## Papéis de carta

Ana Martins Marques

Quando éramos meninas  
(joelho esfolado, cabelo suado, bicicletas, cicatrizes)  
trocávamos papéis de carta

nunca tínhamos escrito nenhuma carta  
e também não sabíamos ainda  
que seríamos a geração  
que veria desaparecer  
esse hábito tão antigo

por um mecanismo complexo que deixaria confuso  
qualquer operador da bolsa  
uns valiam mais que os outros

e assim aprendemos a ganhar  
e a trocar  
e a perder

sobretudo  
a perder

## O Sr. Henri, outra vez!

Maria Carolina Fenati

Em 1936, no 14º Congresso Internacional dos PEN Clubes, ocorrido em Buenos Aires, Henri Michaux proferiu a conferência “A verdadeira poesia se faz contra a poesia”.<sup>1</sup> Como escreveu Rui Caeiro, tradutor e comentador desse texto, a maioria das intervenções nesse congresso se centraram na defesa de uma função social dos escritores, motivadas talvez pelo cenário desastroso no qual a Europa se perdia – não custa lembrar que em 1936 teve início a guerra civil espanhola e que nesse período já se anunciavam, no centro europeu, as catástrofes que eclodiriam na Segunda Guerra Mundial. O discurso de Henri Michaux, entretanto, nega que caberiam ao poeta as tarefas de “debruçar-se sobre os problemas sociais” e “meditar nas repercussões da sua palavra”. Essa conferência de Michaux ecoa, mais tarde, na palestra de Witold Gombrowicz, intitulada “Contra a poesia”,<sup>2</sup> pronunciada em 1957, também em Buenos Aires, que, dizem, de tão polêmica, fez com que o autor tivesse que sair pela janela da galeria de arte, a fim de escapar à raiva de seus ouvintes.

O texto de Michaux refuta as recomendações que nessa ocasião eram feitas aos poetas, começando por dizer que o poeta não é aquele que se dedica a elaborar com rigor e atenção um produto acabado, com a finalidade de colaborar no maior bem-estar de todos (a sua frase é clara: “O poeta não é uma excelente pessoa que prepara a seu grado cozinhados perfeitos para o género humano.”). E ainda, mesmo que fosse esse o intuito ou desejo daquele que escreve poesia, não há qualquer garantia de que um tema relevante do ponto de vista social encontre eco na construção poética, ou possa ser por meio dela transmitido. Não há modo seguro de

<sup>1</sup> O texto dessa conferência está publicado nesta revista – ver: Caderno de Leituras n. 12.

<sup>2</sup> Witold Gombrowicz. “Contra a poesia”. Tradução de Júlio Henriques. In: Benjamin Péret e Witold Gombrowicz. *Contra os poetas*. Lisboa: Antígona, 1989. p. 69-80.

fazer de um tema social uma imagem poética, como, aliás, não há garantias de provocar o nascimento poético de qualquer tema que seja anterior ao texto ou de transpor para a noite da escrita qualquer assunto proveniente do dia claro das certezas. Isso porque o poeta não faz passar para a poesia aquilo que quer: escrever não é uma questão de vontade, nem de boa vontade.

Mas isso não quer dizer que a poesia nada tem a ver com a existência comum. Como escreve Michaux, a poesia é “social, mas de uma forma mais complexa e indireta do que se diz”. E que forma seria essa? O poeta descobre uma janela para abrir, escreve Michaux. O seu gesto é o de romper com a inércia – a sua, a da época – e escavar um novo começo, uma ruptura com o entorpecimento dos reacionários. E isso já não tem a ver com qualquer moral, porque não se sabe bem o que começa: “Por isso, em vez de os comparar [os poetas] a pregadores espalhando a boa ou má nova, há que compará-los ao primeiro homem que inventou o fogo. Foi um bem, foi um mal? Não sei. Foi um novo começo para a humanidade”. Inventor de começos, o poeta tem esperança na possibilidade do estremecimento, naquilo que pode fazer respirar aquele que asfixiava. A partilha da poesia leva-a a mostrar sua dupla tendência: provocar o fogo, o impulso novo, e, no mesmo golpe, libertar o homem de uma atmosfera gasta, envelhecida, viciada. Esse trabalho é, propriamente, infinito. A inércia pode se instituir mesmo na poesia – e é por isso que, quando a poesia de uma época cristaliza-se, parece ela própria asfixiar-se. É preciso, então, fazer a verdadeira poesia contra a poesia, fazer as palavras moverem-se rompendo com o passado enquanto norma e com o presente enquanto abrigo, e, buscando a força do inatural, destinar a poesia ao futuro, oferecendo-a ao devir incerto das leituras.

#### *O devir bêbado de um pensador*

Henri Michaux pintou, desenhou, escreveu durante toda a vida e deixou publicados mais de meia centena de livros. Muitos foram os destinos que seus textos tiveram – ao acaso, lembro que alguns de seus livros foram traduzidos por Natália Correia e Luiza Neto Jorge, os seus poemas foram mudados para o português por Herberto Helder, e que Jorge Luis Borges diz que Michaux nos deixa sem entender bem se o próprio universo pertence ao gênero real ou ao gênero fantástico. Talvez a mais recente passagem desses textos pela literatura portuguesa seja uma espécie de retrato incerto,

feito por Gonçalo M. Tavares. *O Senhor Henri* (2003)<sup>3</sup> não é uma reconstituição ou apresentação de Michaux, mas uma espécie de delírio de leitura, um recomeço para o que já foi escrito.

No texto de Gonçalo M. Tavares, o Sr. Henri está sempre a entornar copos de absinto enquanto pronuncia seus improváveis conhecimentos enciclopédicos, envolvendo-os numa lógica desequilibrada que faz nascer o devir bêbado de um pensador. É assim que somos colocados diante de problemas insolúveis, somos confrontados com a história do pensamento e das invenções humanas, da natureza e da infância, e lemos o Sr. Henri a escapar sempre de ter que decidir entre as supostas polaridades do raciocínio para equilibrar-se fragilmente entre ambivalências. Esse filósofo de saúde frágil dá saltos no pensamento, faz do absinto um líquido mágico que lhe retira o freio bem comportado da coerência, usa a dedução para afirmar a experiência do impossível, fica fascinado por formigas e é capaz de partir de uma caixa para pensar o infinito.

Júlia Studart escreve<sup>4</sup> que esse desenho às avessas de Michaux é animado por duas forças sugeridas por Jorge Luis Borges em “Pierre Menard, autor do Quixote”. A primeira é a “atribuição errônea”, mecanismo que faz com que Michaux possa ser escrito por um outro, seu leitor, e seja, assim, lançado num sem-fim de “outridades”, no qual a memória de um é formada pela contra-assinatura de um outro. Por isso, se encontramos ecos da poesia de Michaux no texto de Gonçalo, isso não servirá nunca como verificação de qualquer índice de veracidade ou verossimilhança, mas indicará apenas que partir é o único modo de ser dos textos; que ler algumas páginas e com elas escrever é desde sempre desviar, diferenciar; ou que fazer o trânsito entre ler e escrever é lançar o já sabido no devir do desconhecido. E ainda, com Júlia Studart e a partir de Borges, a segunda força de composição do texto de Gonçalo é um “anacronismo deliberado”, aquele que faz com que o Sr. Henri povoe, com outros nomes, um espaço composto por camadas de tempos e lugares geográficos muito distantes. É que esse texto está incluído na série “O bairro”, projeto de Gonçalo M. Tavares que propõe a formação de uma constelação, um espaço de figuração da vizinhança, como se a biblioteca fosse também uma paisagem na qual os nomes, e os textos que para eles concorrem, deslizassem pelo movimento ininterrupto do recomeço. Por ela espalhados – no bar ou nas suas casas – estão também o Sr. Valéry, o Sr. Proust, o Sr. Brecht, o Sr. Melville, o Sr. Eliot, a Sra. Woolf, o Sr. Foucault, entre tantos outros.

<sup>3</sup> Gonçalo M. Tavares. *O Senhor Henri*. Lisboa: Caminho, 2003.

<sup>4</sup> Júlia Studart. “Prolegómeno II – Senhor Henri: Absinto e Reticências”. In: Gonçalo M. Tavares. *O Senhor Henri*. Lisboa: Boca, 2011. p. 11-15.

### *Pela Boca para os ouvidos*

O *Senhor Henri* – esse recomeço para Henri Michaux – ganhou ainda uma nova forma. A editora Boca – Palavras que Alimentam produziu, em parceria com o Teatro Municipal da Guarda, a peça radiofônica *O Senhor Henri*, a partir do texto de Gonçalo M. Tavares. A peça, que foi difundida em 10 de setembro de 2010 pela Antena 2 e pela Rádio Altitude, foi agora publicada num pequeno volume ilustrado por Luís Henriques, acrescida de alguns prolegômenos críticos e de um CD acoplado, no qual se escuta uma leitura encantada de *O Senhor Henri*. O texto, lido integralmente em quase uma hora, ganhou outros ruídos e silêncios, metamorfoseado pela voz que o entoia. À leitura das palavras são acrescentados outros sons, os títulos são suprimidos, há intervalos e ecos.

Desta vez, o Sr. Henri convida a escutar, isto é, a dispor-se a repetir um gesto que pouco espaço tem na barulhenta vida de todo dia. Isso tem uma dupla implicação. Por um lado, o texto lido convida a abandonar os olhos – ou o fascínio das imagens – e nos tornar cegos para imaginar – ou, ainda, convida a nos libertarmos das imagens para que outras possam nascer (trata-se, novamente, de recomeço). E por outro lado, implica ainda abrir os ouvidos (e fechar a boca), ficar em silêncio para ouvir a voz do outro. Ricardo Piglia lembra que os músicos contemporâneos comprovam que a cultura de massa não é uma cultura da imagem, mas do ruído – há uma profusão de sons inarticulados que misturam alaridos políticos, sirenes policiais, vozes televisivas e que formam uma espécie de inferno sonoro do qual mesmo Ulisses teria dificuldades em escapar. A peça radiofônica *O Senhor Henri* é talvez uma interrupção nesse matagal de ruídos. Isso porque a leitura cantada não é da ordem dos sons que escondem o silêncio e exigem a nossa desatenção para medir um tempo vazio e que passa rápido. Se é verdade o que nos diz o Sr. Henri – “nos dias que correm aprende-se por todos os lados do corpo” –, escutar o texto é aprender pelos ouvidos, acolher o som de um outro que nos toma repentinamente como seu destinatário. O som do Sr. Henri a pedir copos de absinto enquanto pronuncia seus pensamentos num bar torna-se uma espécie de força anárquica, um barulho desestabilizador, porque nos priva de alguns dos nossos vícios – a tentação do discurso, a sedução da imagem, a anestesia dos ouvidos. É para toda uma reconfiguração dos sentidos que a peça radiofônica nos convida: a palavra cantada (encantada) faz dançar o corpo sem órgãos de quem escuta.

## Carta de Rodolfo Walsh a Francisco “Paco” Urondo, morto pela ditadura argentina a 17 de Junho de 1976 \*

Tradução de Eduardo Pellejero e Susana Guerra

Caro Paco,

Os companheiros pediram-me que fizesse um retrato de ti. Era a última coisa que teria gostado de escrever, mas compreendo ser necessário que alguém comece a dizer algo da tua bela vida, antes que outros, com mais capacidade, possam estudá-la junto com a tua obra.

A primeira coisa que vem à minha memória é a frase de um poeta guerrilheiro checo, morto pelos nazis, que deixou escrito: “Recordem-me sempre em nome da alegria”.

Para nós, Paco, a alegria era muitas coisas de cada dia: a companheira, o filho e o neto, o baralho, um verso, um bagaço. Mas sobretudo era a certeza permanente, como uma febre do dia e da noite, que nos fazia acreditar que vamos vencer, que o povo vai vencer.

É em nome dessa última alegria, a que tu não viste e eu não sei se vou ver, que escrevo para ti. Quiçá por aí consiga o teu retrato.

Choramos-te, homens e mulheres, milicianos, aspirantes e oficiais maiores; quem poderia não te chorar?

Mas isso foi só um momento, o trago amargo de um momento – como vai morrer Paquito, “que era o nosso sangue, a nossa alegria”.

E, sim, tu podias morrer, como tudo aquilo que se oferece em sacrifício para que a Pátria viva.

\* Texto original extraído de: Juan Gelman, “Urondo, Walsh, Conti: La clara dignidad”. In: *Prosa de prensa*. Buenos Aires: Zeta, 1997. p. 13-16.

A Pátria, Santa Fé, os rios, os poetas como tu, os companheiros, os metalúrgicos, os torturados, os gráficos, os perseguidos, os navais, os presos, os miúdos, os curas de aldeia, os combativos, os seareiros, os mecânicos, os favelados: tudo isso entrava na tua memória incomparável, na tua esperança.

Nestes dias que passaram desde que te mataram, tenho me perguntado o que é o importante da tua vida e da tua morte, que coisa te distingue, que exemplo poderíamos extrair, que lição nos deu Francisco Urondo.

Tenho uma resposta provisória nas coisas evidentes que pudeste ser e nas mais desconhecidas que escolheste.

Chegaste aos quarenta anos com a fibra dos grandes escritores, que não é senão uma forma de olhar e uma forma de escutar antes de escrever. O problema, para um tipo como tu e um tempo como este, é que quanto mais fundo se olha e mais calado se escuta, mais se começa a perceber o sofrimento da gente, a miséria, a injustiça, a soberba dos ricos, a crueldade dos verdugos. Então já não é suficiente olhar, já não é suficiente escutar, já não é suficiente escrever.

Podias ter ido embora. Em Paris, em Madri, em Roma, em Praga, em La Habana, contavas com amigos, leitores, tradutores. Podias sentar-te a ver desfilar na tua memória o largo rio da tua vida, a vida dos teus, colocá-los em páginas cada vez mais justas, cada vez mais sábias. Com o tempo, ninguém duvida, terias figurado entre esses grandes escritores que eram os teus amigos, o teu nome associado ao nome do teu país, pediriam a tua opinião sobre os problemas que agitam o mundo.

Preferiste ficar, despojar-te, igualar-te aos que tinham menos, aos que não tinham nada. O que era teu era fruto do teu esforço, mas igualmente o consideraste um privilégio e ofereceste-o com um sorriso. Depois do que aconteceu em Garín<sup>1</sup> incorporaste-te nas FAR<sup>2</sup>, convidado por Carlos Olmedo, tão parecido a ti na tua trajetória de intelectual brilhante que renuncia a tudo para abraçar a causa do povo. Estiveste preso, já no fim da ditadura de Lanusse<sup>3</sup>.

Na prisão, sem esperá-la, regressou a literatura. Nessa noite de 25 de maio, quando o povo vitorioso assaltava os muros de Devoto<sup>4</sup> e centenas de companheiros

<sup>1</sup> [N. do T.] Em julho de 1970, as Forças Armadas Revolucionárias (FAR) tomam Garín (povoação do norte de Buenos Aires), configurando a sua primeira operação armada.

<sup>2</sup> [N. do T.] Forças Armadas Revolucionárias (FAR): organização armada argentina formada no final da década de 60; a sua ideologia original de base era marxista-leninista, mas definia-se como um grupo guevarista peronista inscrito no horizonte do nacionalismo revolucionário.

<sup>3</sup> [N. do T.] Alejandro Agustín Lanusse: militar que ocupou de facto a presidência da Argentina entre 1971 e 1973.

<sup>4</sup> [N. do T.] Prisão de Devoto: único estabelecimento penitenciário em funcionamento dentro do território da Cidade de Buenos Aires.

celebravam a liberdade iminente, reuniste-te com os sobreviventes do fuzilamento de Trelew<sup>5</sup> e um gravador. Ouviste, enquanto na rua se alçava o rugido impressionante da multidão empurrando a porta: “Abram, foda-se, ou deitamo-la abaixo!”. Ouviste como nunca, atento a cada tremor da voz dos que ressuscitaram do espanto. Dirigiste essa história como de miúdo deveres ter dirigido o bote, lá no rio, deixando-te levar pela sua corrente, com apenas um toque do leme – uma pergunta – para endireitar o rumo. Então foi mais certo do que nunca que escrever é ouvir. Desse impecável exercício de silêncio resultou *La pátria fuzilada*,<sup>6</sup> um livro que já não era teu, porque era de muitos.

Depois da prisão passaste pela universidade, até que a reação se apoderou dela; pelo jornalismo, dirigindo o *Noticias* e mais tarde em *El Auténtico*, até que a Martínez<sup>7</sup> e os seus sequazes fecharam o último jornal que não se calava perante os assassinatos da *triple A*<sup>8</sup> e a perseguição dos trabalhadores. Já a bota militar estava perto. Já os generais treinados no Panamá esperavam a ordem da Esso, da ITT, da Ford.

O Partido Montonero<sup>9</sup> destinou-te a novos postos de combate. Foste ocupá-los simplesmente. Estavas seguro da vitória final, como estamos todos. Como chefe militar, organizaste o resgate dos restos de Aramburu<sup>10</sup>, Querias tornar novamente realidade uma das condições do juízo: “Regressarás com os teus quando Evita esteja na Argentina, junto ao seu povo”.

Não tinhas ilusões sobre a sobrevivência pessoal. Em todo o caso, estavas preparado para a morte, como as dezenas de rapazes e raparigas que se arriscam diariamente numa operação. Ou melhor, dizias num dos teus poemas: “Ontem pela noite sonhei – continuava a dizer o soldado – que a minha filha e o meu neto nasciam simultaneamente para esse mundo que virá. Agora posso morrer em paz, mesmo que fosse melhor que isso acontecesse dentro de muito tempo”.

Não foi tanto, quando te chegou o momento – num encontro de rotina

<sup>5</sup> [N. do T.] Os fuzilamentos de Trelew consistiram no assassinato de 16 membros de diferentes organizações armadas peronistas e de esquerda, na manhã de 22 de agosto de 1972.

<sup>6</sup> [N. do T.] O livro, publicado originalmente em 1973, recopila os testemunhos de três sobreviventes dos fuzilamentos de Trelew – María Antonia Berger, Alberto Miguel Camps e Ricardo René Haidar.

<sup>7</sup> [N. do T.] María Estela Martínez de Perón assume a presidência da Argentina no 1 de julho de 1974 na sua condição de vice-presidenta, depois da morte do seu esposo, o presidente Juan Domingo Perón. É deposta no 24 de março de 1976 por um golpe de Estado.

<sup>8</sup> [N. do T.] Aliança Anticomunista Argentina (AAA): grupo paramilitar da extrema direita argentina.

<sup>9</sup> [N. do T.] Montoneros: organização guerrilheira argentina identificada com a esquerda peronista; abraçou a luta armada entre 1970 e 1979.

<sup>10</sup> [N. do T.] Pedro Eugenio Aramburu: militar e político argentino, governante *de facto* da Argentina entre 1955 e 1958. Em 1970 foi sequestrado e assassinado pela organização Montoneros.

e bateste-te. Eles eram demasiados nessa tarde aziaga. Um coronel insultou-te num comunicado, os jornais não se atreveram a publicar o teu nome, pretendiam enterrar-te como um cão quando te recuperámos.

Era o fim de uma parábola. São os pobres da terra, os trabalhadores sequestrados pelo Exército assassino e a Marinha mercenária, os torturados, os presos que fuzilam simulando combates. São as massas as que sepultarão os teus verdugos no caixote de lixo da História.

Hoje podemos novamente pronunciar o teu nome, Francisco Urondo, poeta e guerrilheiro. Não sou ninguém para dizer qual foi o teu melhor livro, o teu melhor conto, a melhor linha dos teus poemas. Nós, Paco, não somos críticos literários, acreditamos que serão as massas as que irão assumir ou recusar as obras de arte. Mas penso que a tua obra literária, tão inseparável da tua vida, vai ajudar-nos a resolver esta pergunta tão trilhada sobre o que pode fazer um intelectual revolucionário.

Pode falar com o seu povo pondo em diálogo o melhor da sua inteligência e da sua arte; pode narrar as suas lutas, cantar as suas penas, predizer as suas vitórias. Isso já é por si só suficiente, isso já justifica. Mas tu nos ensinaste que não lhe está proibido dar mais um passo, converter-se ele próprio num homem do povo, partilhar o seu destino, partilhar a arma da crítica com a crítica das armas. Obrigado por essa lição.

Rodolfo Walsh,  
Julho de 1976.

## Dar a palavra / Dar a vida

Notas para a releitura da carta de Rodolfo Walsh a Francisco “Paco” Urondo sobre o sentido do intelectual revolucionário

Eduardo Pellejero

O fim da experiência das vanguardas históricas, o fracasso das principais tentativas de estabelecer o socialismo como uma alternativa efetiva ao capitalismo reinante e as numerosas derrotas sofridas pela resistência política e intelectual nos últimos cinquenta anos cobriram a noção do engajamento de uma opacidade inusitada. Não só não compreendemos hoje como alguém pode ter exigido alguma vez da arte um compromisso com a emancipação dos homens; é-nos difícil compreender como alguns artistas puderam dar as suas vidas por isso.

Houve, contudo, uma época na qual a arte era considerada um momento particular da procura de uma liberdade sem determinação e não se compreendia fora dela. Evidentemente, nem todos os que se pronunciaram sobre o tema coincidiam no modo de conquistar essa liberdade e muito menos na forma pela qual a arte podia chegar a contribuir nessa empresa (do qual são paradigmáticas as polémicas entre Benjamin e Adorno, entre Bataille e Sartre). Mas a afirmação da liberdade era um imperativo para a arte, aquém dos programas (estéticos) e dos projetos (políticos) que os movimentos e os partidos forjavam na tentativa de dar-lhe uma forma concreta. Sem liberdade, a arte carecia de sentido para eles; sem arte, a liberdade não podia ser afirmada com plenitude.

Os escritores nem sempre eram conscientes dessa dupla implicação – o que explica que alguns se declarassem engajados e outros se desligassem de qualquer forma de compromisso. Mas essa rara consciência levou certos escritores a viver essa imbricação até o extremo de não poder separar a experiência estética da liberdade da sua necessária inscrição

na práxis social, dobrando o compromisso da experimentação literária com o engajamento total na luta política. A carta de Rodolfo Walsh a Francisco “Paco” Urondo interroga-se sobre isso, nos interroga a nós.

A 17 de junho de 1976, vítima de uma operação conjunta da polícia e do exército em Guaymallén (Mendoza), morria Francisco “Paco” Urondo. Cercado, depois de pôr a salvo a sua mulher e a sua filha, debateu-se até o final, mesmo sabendo-se em desvantagem; o esperavam a tortura, a delação (não queria entregar-se, não podia). Tinha apenas 46 anos.

Urondo conheceu o marxismo e a teologia da libertação nos anos sessenta, num movimento de politização que se estenderia até o final da sua vida, acabando por abraçar a luta armada. Sentira – como escreverá Walsh – que já não era suficiente escrever, e passara – fiel nisso às teses de Marx – da arma da crítica à crítica das armas.

O ativismo político, em todo o caso, não foi nunca em detrimento da experimentação estética de Urondo, não implicou nunca o sacrifício da forma poética em proveito da exaltação do político nem uma redução da sua escrita à literatura de denúncia (mesmo se a praticou de forma pontual e lúcida). A liberdade dos seus (virtuais) leitores, que constituía o objeto último da sua luta, não poderia ter colocado em causa a sua liberdade como escritor sem introduzir um paradoxo que teria acabado tanto com a sua literatura como com o sentido da sua militância.

Leitor de Oliverio Girondo, contemporâneo de Juan Gelman (com quem soube partilhar leituras públicas), Urondo exercitou uma variedade de gêneros, do conto ao romance, e da literatura testemunhal ao jornalismo, mas sobretudo cultivou uma poesia elusiva e intimista, dominada por um coloquialismo inquietante no qual se misturavam os vislumbres do cotidiano, do erotismo e da revolução. Quem se aproxima dos seus poemas vive uma experiência intensa da literatura como postulação da realidade, isto é, como agente de transformação (a poesia como fazedora de mundos), mas também como fim (algo pelo qual vale a pena lutar).

Essa complementariedade é sintoma da perspectiva que Urondo tinha sobre a literatura, entre os devaneios da imaginação e os imperativos da política. Acreditava

que “os compromissos com as palavras *eram* os mesmos que os compromissos com a gente” (1973, grifo nosso). Dele disse Gelman (em “Palabras”): “Lutou com e contra a possibilidade da escrita. Também lutou com e contra um sistema social que insistia em criar o sofrimento, para que o mundo entrara na história da alegria. As duas lutas foram uma para ele. Ambas o escreveram e em ambas ficou escrito”.

Não chegou a igualar a sua palavra à plenitude do silêncio (segundo uma poética que a sua poesia sempre cortejou), mas o seu compromisso conduziu-o cruelmente a morrer num rapto.

Mais tarde, tal como da sua geração, de Urondo se disse que procurou a morte, mas Urondo não queria morrer. “Se vocês me permitem, prefiro continuar vivendo”, escrevera em 1963 (Urondo, 1967); a solenidade da sua morte projetada sobre ele uma imagem de manual de história que não se ajusta ao homem e ao poeta que era Urondo. Derrotados os projetos históricos pelos quais deu a sua vida, a sua morte não parece fazer sentido (“onde estava o seu sentido crítico?”, perguntamo-nos), mas é necessário compreender que havia algo profundamente arraigado na consciência poética e política de Urondo pelo qual foi até o final. “Não podia viver sem opor a sua beleza à injustiça, isto é, sem respeitar o ofício que mais amava. [...] Estava convencido de que só de uma vida nova pode nascer a nova poesia” (Gelman, “Palabras”). Ainda que possa parecer mentira (ele o entendia assim), sentia culpa por tudo o que acontecia no mundo. A liberdade pela qual lutou era um mistério inclusive para ele,<sup>11</sup> mas a ela se entregou inteiro.

Em *Solicitada*, um texto que forma parte do seu último livro de poemas, escrevera:

Minha confiança se apoia no profundo desprezo  
por este mundo desgraçado. Dar-lhe-ei  
a vida para que nada siga como está.  
(Urondo apud Gelman, 1997, p. 11)

Poucos meses depois da morte de Urondo, Rodolfo Walsh escrevia uma sentida carta dirigida ao seu amigo e companheiro de armas (e, através dele, ao resto dos intelectuais que militavam na clandestinidade, e intempestivamente a nós, na medida

<sup>11</sup> “[L]a libertad es real aunque no se sabe si pertenece al mundo de los vivos, al mundo de los muertos, al mundo de las fantasías o al mundo de la vigilia, al de la explotación o de la producción” (Urondo, 1998).

em que nos colocamos as mesmas questões). Entre a palavra íntima e a denúncia da situação insustentável que atravessava o país, Walsh se perguntava pelo sentido da morte (e da vida) de Urondo, pelo significado do escritor comprometido, do profundo laço entre a literatura e a emancipação.

Não sabia (não podia saber) que a mesma pergunta seria colocada meses depois em relação a si: desaparecido desde 25 de março de 1977, pouco depois de enviar por correio os primeiros exemplares de outra carta que ficaria na história, denunciando o governo de fato que detinha o poder na Argentina,<sup>12</sup> Walsh foi ferido de morte depois de resistir à detenção por um grupo de tarefas da Escola de Mecânica da Armada. Tinha 50 anos.

A escrita de Walsh nem sempre fora uma modulação do seu compromisso. Cultor da literatura policial (*Variaciones en rojo*, 1953) e aficionado do xadrez, começa a sua carreira de escritor afastado da política. Mas em 1956 o seu devir literário compromete-o num movimento de politização poética e vital: em junho, um grupo de operários é fuzilado pela polícia; Walsh toma conhecimento de que há sobreviventes e se envolve numa investigação, dando de cara com os excessos da ditadura e a existência da resistência peronista.

O resultado imediato será a publicação de *Operação massacre* (1958) – livro que antecipa um novo gênero: a *non fiction* ou o *new journalism*, cuja fundação a crítica atribuirá a Truman Capote, quem publica *A sangue frio* sete anos depois – e o seu engajamento pessoal na política. Ao mesmo tempo, num movimento único, a literatura policial que praticara até aí é transfigurada pela descoberta de uma nova personagem – “um criminoso atípico, que já não é o mordomo, mas o próprio Estado” (Bonasso) – e a sua postura como intelectual sofre uma transformação radical, colocando-o num caminho que “absorveria quase todo o seu tempo” (Ferreira, 25/03/2007). Anos mais tarde confessaria: “*Operação massacre* mudou a minha vida. Escrevendo esse livro, compreendi que além das minhas perplexidades íntimas, existia um ameaçante mundo exterior” (Walsh, [1965] apud Ferreira, 25/03/2007).

<sup>12</sup> 24 de março se comemorava um ano do golpe de Estado que instaurara a ditadura na Argentina. Walsh pretendia enviar a sua carta por correio a periodistas locais e estrangeiros, para tratar de romper o cerco informativo da ditadura.

Nos anos seguintes, sob a influência da revolução cubana, se aproximará ao pensamento marxista, integrará o FAP<sup>13</sup> a partir de 1968, e se incorporará aos Montoneros em 1973, assumindo tarefas de inteligência e participando ativamente de *Noticias*, o jornal da organização. Tratava-se de uma militância conscientemente assumida:

Um intelectual que não compreende o que acontece no seu tempo e no seu país – escreveu – é uma contradição andante, e quem não compreendendo não atue terá um lugar na antologia do choro, não na história viva da sua terra. (Walsh [1965] apud Ferreira, 25/03/2007)

A escolha política de Walsh, em todo o caso, não implicaria o abandono da literatura. Pelo contrário, entre o engajamento e a experimentação opera-se uma retroalimentação crescente, uma tensão crítica e criativa, cujos primeiros efeitos passam pela resignificação do gênero que Walsh pratica, conjugando “a articulação de uma versão contra-hegemônica dos fatos e uma ideia de memória social enquanto prática contestatória de disputa pelo sentido do passado” (Grasselli, 2010, p. 3). Tentando fazer da literatura de denúncia uma memória da resistência, isto é, uma palavra capaz de resgatar do esquecimento as vozes silenciadas pela ditadura e de mobilizar o passado na expectativa de abrir o presente ao futuro, seus textos constituem verdadeiros dispositivos de intervenção; mas ao mesmo tempo expandem as fronteiras da literatura de denúncia na qual se inscrevem:

Por um lado está o domínio da forma autobiográfica do testemunho verdadeiro, do panfleto e a diatribe [...]. O escritor é um historiador do presente, fala em nome da verdade, denuncia as manobras do poder. [...] Por outro lado para Walsh a ficção é a arte da elipse, trabalha com a alusão e o não dito, e a sua construção é antagônica à estética urgente do compromisso e às simplificações do realismo social. [...] Porém, as duas poéticas estão unidas num ponto que serve de eixo a toda a sua obra: a investigação como um dos modos básicos de dar forma ao material narrativo. (Piglia, 1987, p. 14)

O círculo fecha-se (volta a abrir-se) em 1976. O crescente dissenso de Walsh com a cúpula dos Montoneros se traduz na organização de duas agências de imprensa

<sup>13</sup> *Fuerzas Armadas Peronistas* (FAP) foi uma organização guerrilheira argentina criada em 1968.

clandestina (ANCLA e Cadena Informativa), assim como numa série de “*cartas polémicas*”, como ele as denominou, onde depois de anos de apresentar-se como militante e responder a sucessivos nomes de guerra (Esteban, El Capitán, Neurus) volta a assinar com o seu nome e a reclamar a sua condição de escritor. No temor de que a vanguarda se convertesse numa patrulha perdida, na certeza de que a derrota da resistência armada era irreversível, no limite das suas possibilidades como militante, como soldado e como intelectual, Walsh voltava a ser Rodolfo Walsh.<sup>14</sup>

Sem esperanças de ser ouvido, com a certeza de ser perseguido, mas fiel ao compromisso que assumira de dar testemunho em momentos difíceis, Walsh afirma a sua liberdade nessa série de cartas nas quais a escrita e a política, a literatura e a resistência se confundem definitivamente num gesto crítico que ainda projeta as suas consequências sobre nós (são cartas, como assinala Daniel Link, que ainda não chegaram completamente ao seu destino).

Walsh não queria ser um herói, mas apenas um homem que se atreve. Acreditava que a palavra escrita, quando logra conjugar verdade e beleza, é capaz de mudar o homem (de abri-lo ao mundo). Prescindira cedo da superstição da imortalidade literária, mas nunca ninguém se encontra pronto para morrer.

Na carta que dedicou à sua filha Victoria, que também deu sua vida na luta contra a ditadura, escreveu:

No tempo transcorrido refleti sobre essa morte. Perguntei-me se a minha filha, se todos os que morreram como ela tinham outro caminho. A resposta brota do mais profundo do meu coração e quero que os meus amigos a conheçam. Vicki podia escolher outros caminhos que eram diferentes sem ser desonrosos, mas aquele que escolheu era o mais justo, o mais generoso, o mais razoado. A sua lúcida morte é uma síntese da sua curta, bela vida. Não viveu para ela, viveu para os outros, e esses outros são milhões. A sua morte, sim, a sua morte foi gloriosamente sua, e nesse orgulho me afirmo e sou eu quem renasce dela.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> “Rodolfo era un militante clandestino, pero eligió escribir la Carta desde su lugar como intelectual, recuperando su identidad y, con ello, toda su trayectoria personal para hacerla valer como un arma en esta nueva etapa de denuncia de la dictadura militar. ‘Vuelvo a ser Rodolfo Walsh’, dijo. La Carta a la Junta fue el primer documento en el que reapareció su firma, después de largo tiempo de participación anónima en la organización Montoneros.” (Ferreira, 2007, p. 105)

<sup>15</sup> Rodolfo Walsh, “Carta a Vicki” (01/10/1976), disponível em: <http://www.rodolfowalsh.org>, publicada também na revista *Serrote* n.6 (São Paulo, Instituto Moreira Salles, nov. 2010, p. 220-223)

Sartre lembra que Brice-Parain dizia que as palavras são pistolas carregadas: quem escreve, atira. Essa forma canônica de compreender o engajamento literário aponta ao mesmo tempo aquém e além da literatura. Aquém, porque a literatura comporta essencialmente as suas zonas obscuras, e nesse sentido é um tateio, um laboratório do real, não uma extensão da consciência. Além, porque a luta na qual Sartre compromete a literatura necessariamente desborda a escrita, e implica uma retomada da totalidade do mundo, do homem e da sua práxis histórica.

Urondo, Walsh, e tantos outros escritores, que hoje não são senão uma sombra na nossa memória, fizeram da sua literatura uma afirmação total da liberdade. Não devia surpreender-nos que, colocada em causa a liberdade, abraçassem a sua defesa de forma total. Nos surpreende, sim, que para fazer isso tenham sido obrigados a dar as suas vidas, as suas noites, os livros com que sonharam e não escreveram.

“Falar sem atuar engendra a pestilência”, escreveu Blake. Na medida em que a liberdade é uma condição de possibilidade e um fim para a literatura, isso significa que – fazendo ou não uma literatura engajada – o escritor se encontra inevitavelmente comprometido na luta pela liberdade. Mais direto, mais assertivo, mais intenso, por isso mesmo, também, Sartre dizia que não se escreve para escravos.

Walsh relegara durante algum tempo a literatura em proveito da militância política, mas horas antes de ser morto despachara uma carta sem retorno, denunciando a situação que se vivia no país (sem reparos, sem reservas, à cara descoberta). Urondo fora um poeta noturno, um acólito da senhora (como diria, Gelman), mas sensível ao dia, e, quando o dia se tornou mais escuro que a noite, abandonou a noite e se deu inteiro ao dia; disse uma vez: “Empunhei uma arma porque procuro a palavra justa”.

Escreveram até o final, lutaram até o final. As incompatibilidades entre a militância pela liberdade e a liberdade da escrita não se colocavam para eles. Queriam ser lembrados sempre em nome da alegria. E a sua literatura torna mais uma vez patente que os fatos são particulares e tristes, mas a ideia que extraímos deles pode ser universal e alegre.

Os seus livros nos interpelam, nos chamam. Não reclamam vingança: simplesmente esperam que assumamos por conta própria o trabalho, *nem sempre paciente*, que dá forma à impaciência da liberdade.

## Bibliografia

- BONASSO, Miguel. "El camino de Rodolfo Walsh". Disponível em: [www.casadelasamericas.org](http://www.casadelasamericas.org).
- FERREYRA, Lilia. "A 30 años de la desaparición de Rodolfo Walsh: celebrar la memoria". *Casa*, n. 247, La Habana: Casa de las Américas, 2007.
- \_\_\_\_\_. "El último verano". *Radar*, Buenos Aires, 25/03/2007.
- GELMAN, Juan. "Palabras". Disponível em: <http://www.literatura.org/Urondo/Urondo.html>.
- \_\_\_\_\_. "Urondo, Walsh, Conti: la clara dignidad". *Prosa de prensa*, Buenos Aires: Zeta, 1997.
- GRASELLI, Fabiana. "La escritura testimonial en Rodolfo Walsh: politización del arte y experiencia histórica". In: III Seminário Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, 2010.
- PIGLIA, Ricardo. "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad". *Revista Fierro*, n. 37, Buenos Aires, 1987.
- URONDO, Francisco. "Entrevista". *Revista Liberación*, Buenos Aires, 1973.
- \_\_\_\_\_. "La pura verdad". In: *Del otro lado*. Rosario: Editorial Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1967. Disponível em: <http://www.literatura.org/Urondo/fudol.htm#dol5>.
- \_\_\_\_\_. "La verdad es la única realidad". In: *Poemas de batalla*. Buenos Aires: Planeta, 1998. Disponível em: <http://www.literatura.org/Urondo/fupdb.htm>.
- \_\_\_\_\_. *Todos los poemas*. Buenos Aires: De La Flor, 1972.
- WALSH, Rodolfo "Carta a Vicki" [01/10/1976]. Disponível em: <http://www.rodolfowalsh.org>.
- \_\_\_\_\_. "Carta de Rodolfo Walsh a Francisco Paco Urondo, morto pela ditadura argentina a 17 de junho de 1976". (Traduzida e publicada nesta revista.)

# Uma proposta para o novo milênio \*

Ricardo Piglia

Tradução de Marcos Visnadi

Em 1985, o escritor italiano Italo Calvino preparou uma série de conferências para serem lidas em Harvard com o título de *Seis propostas para o próximo milênio*. As propostas de Calvino tinham a ver com a pergunta: o que acontecerá com a literatura no futuro? A minha fé na literatura do futuro – apontava Calvino – consiste em saber que existem coisas que só a literatura, com seus meios específicos, pode dar. Então, enumerava alguns valores ou algumas qualidades próprias da literatura que era necessário conservar ou que seria desejável que persistissem. Para possibilitar uma melhor percepção da realidade, uma melhor experiência com a linguagem. E, para Calvino, essas propostas eram a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade... Na realidade, as seis propostas previstas ficaram reduzidas a cinco, que são as que se encontraram escritas depois da morte de Calvino.

Pensei que talvez se pudesse escrever essa proposta que falta. Qual seria a sexta proposta não escrita para o próximo milênio? E qual seria essa proposta se fosse escrita em Buenos Aires, se fosse escrita a partir deste subúrbio do mundo? Como nós veríamos o futuro da literatura ou a literatura do futuro e sua função? Não como o vê uma pessoa em um país central, com uma grande tradição cultural. Colocamo-nos, então, esse problema a partir da margem, a partir das bordas da tradição cultural, olhando de viés. E esse olhar enviesado nos daria uma percepção, talvez, diferente, específica. Há uma certa vantagem, às vezes, em não estar no centro. Olhar as coisas desde um lugar levemente marginal. Como veria

\* Texto originalmente publicado nesta revista: *Margens / Márgenes* – Caderno de Cultura n. 2. Belo Horizonte; Mar del Plata; Buenos Aires, outubro de 2001. p. 1-3.

esse problema um escritor argentino, como poderíamos imaginar esse valor suplementar que pode existir? A tentativa de imaginar que valor poderia persistir é, obviamente, uma ficção especulativa, uma espécie de versão utópica de Pierre Menard, autor do Quixote. Não tanto como reescreveríamos literalmente uma obra-prima do passado, mas como reescreveríamos imaginariamente a obra-prima do futuro. Ou (para dizê-lo ao modo de Macedonio Fernández) como descreveríamos as possibilidades de uma literatura futura, de uma literatura potencial. Imaginar as condições da literatura no porvir supõe também, obviamente, inferir a realidade que essa literatura postula. A literatura diz o porvir, diz como dizer bem o porvir, como imaginar uma vida possível, um mundo alternativo.

Há, então, nesta ideia de proposta, a noção implícita de começo, não apenas de final – os fins da história, dos grandes relatos, como se diz –, mas algo que começa, que abre caminho. Propostas então como instruções, pontos de partida de um debate futuro ou, se se prefere, de um debate sobre o futuro, empreendido desde outro lugar. Mas também há uma pergunta sobre o limite. Talvez o fato de escrever a partir da Argentina nos confronte com os limites da literatura e nos permita refletir sobre os limites. A experiência do horror puro da repressão clandestina – uma experiência que frequentemente parece estar além da linguagem – talvez defina o nosso uso da linguagem e a nossa relação com a memória e, portanto, com o futuro e o sentido. Há um ponto extremo, um lugar – digamos – do qual parece impossível aproximar-se com a linguagem. Como se a linguagem tivesse uma margem, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o silêncio. Como narrar o horror? Como transmitir a experiência do horror e não só informar sobre ele? Muitos escritores do século XX enfrentaram essa questão: Beckett, Kafka, Primo Levi, Anna Akhmátova, Marina Tsvetáieva, Paul Celan. A experiência dos campos de concentração, a experiência do *gulag*, a experiência do genocídio. A literatura prova que há acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis, de transmitir: supõe uma relação nova com a linguagem dos limites.

Gostaria de apresentar o exemplo do escritor argentino Rodolfo Walsh, analisar o modo que tem um grande escritor de contar uma experiência extrema e transmitir um acontecimento impossível. Gostaria de recordar o modo como Walsh conta a morte de sua filha e escreve o que se conhece como “Carta a Vicky”. Depois de reconstruir o momento em que se inteira da morte e o gesto que acompanha essa revelação (“Escutei teu nome mal pronunciado, e demorei um segundo para assimilá-lo. Maquinalmente comecei a benzer-me como quando era criança”), escreve: “Esta noite tive um pesadelo torrencial no qual havia uma coluna de fogo, poderosa, mas contida em seus limites, que brotava de alguma profundidade”. Um pesadelo quase sem conteúdo, condensado em uma imagem quase abstrata. E depois escreve: “Hoje no trem um homem dizia: ‘Sofro muito. Queria deitar e dormir e acordar daqui a um ano.’” E conclui Walsh: “Falava por ele, mas também por mim.”. Me parece que esse movimento, esse deslocamento, dar a palavra a outro que fala de sua dor, um desconhecido num trem, um desconhecido que está aí, que diz “Sofro, queria acordar daqui a um ano”, esse deslocamento, quase uma elipse, uma pequena tomada de distância com respeito ao que se está tratando de dizer, é quase uma metáfora: alguém fala por ele e expressa a dor de um modo sóbrio e direto e muito comovente. Faz um pequeníssimo movimento para conseguir que alguém por ele possa dizer o que ele quer dizer. Um minúsculo deslocamento, então, e aí está tudo, a dor, a compaixão, uma lição de estilo. Um gesto que me parece muito importante para entender como se pode chegar a contar esse ponto cego da experiência que quase não se pode transmitir.

Walsh utiliza o mesmo deslocamento na carta em que conta as circunstâncias da morte de Vicky, “Carta a meus amigos”. Narra o cerco, a resistência, o combate, os militares que rodeiam a casa. E, mais uma vez, para narrar o que aconteceu ele dá a voz a outro. Diz: “Chegou-me o testemunho de um desses homens, um recruta”. E transcreve o relato do homem que estava ali, sitiando o lugar. “O combate durou mais de uma hora e meia. Um homem e uma moça disparavam lá de cima. A moça nos chamou a atenção, porque cada vez que disparava uma rajada e nós nos abaixávamos ela ria”. O riso está aí, narrado por outro; a extrema juventude, o assombro, tudo se condensa. A impessoalidade do relato e a admiração de seus próprios inimigos reforçam o heroísmo da cena. Os que vão matá-la são os primeiros a reconhecer seu valor, seguindo a melhor tradição da épica. Ao mesmo tempo, a testemunha certifica a verdade e permite que quem escreve veja a cena e possa narrá-la como

se fosse outro. Como no caso do homem no trem, aqui também o narrador faz um deslocamento e dá a voz a outro que condensa o que ele quer dizer, e então é o soldado quem conta. Ir em direção ao outro, fazer com que outro diga a verdade do que sente ou do que aconteceu – esse deslocamento, essa mudança funciona como um condensador da experiência.

Talvez esse soldado nunca tenha existido, como talvez nunca tenha existido esse homem no trem. O que importa é que estão aí para poder narrar o ponto cego da experiência. Pode-se entender isso como ficção, tem obviamente a forma de uma ficção destinada a dizer a verdade, o relato se desloca para uma situação concreta onde há outro, inesquecível, que permite fixar e tornar visível o que se quer dizer.

É algo que o próprio Walsh havia feito uns anos antes, quando tratava de contar o modo como foi arrastado pela história. No prólogo de 1968 à terceira edição de *Operação massacre*, Walsh narra uma cena inicial – narra, digamos, a origem –, uma cena que condensa a entrada da história e da política em sua vida. Está num bar em La Plata, um bar ao qual sempre vai para falar de literatura e para jogar xadrez, e numa noite de janeiro de 1956 se ouve um tiroteio, pessoas correm, um grupo de peronistas e de militares rebeldes toma de assalto o comando da segunda divisão, é o começo da fracassada revolução de Valle, que vai terminar na repressão clandestina e nos fuzilamentos de José León Suárez. Nessa noite Walsh sai do bar, corre pelas ruas arborizadas e por fim se refugia em sua casa, que está próxima do lugar dos enfrentamentos. E então narra. “Também não me esqueço que, agarrado à persiana, escutei morrer um recruta na rua, e esse homem não disse ‘Viva a pátria’, o que disse foi: ‘Não me deixem sozinho, filhos da puta!’” Uma lição de história, mas também uma lição de estilo. Mais uma vez, um deslocamento que condensa um sentido múltiplo em uma única cena e em uma voz. Este outro recruta que está aí aterrado, que está para morrer, é o que condensa toda a verdade da história. Um deslocamento em direção ao outro, um movimento ficcional, diria eu, em direção a uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos. Assim se transmite a experiência, algo que está muito além da simples informação. Um movimento que é interno ao relato, uma elipse, poderíamos dizer, que desloca para o outro a verdade da história.

Creio que a proposta para o próximo milênio que eu agregaria às de Calvino seria essa ideia de deslocamento e de distância. O estilo é esse movimento rumo a outra

enunciação, é uma tomada de distância com respeito à palavra própria. Há outro que diz isto que, talvez, de outro modo não pode ser dito. Um lugar de condensação, uma cena única que permite condensar o sentido em uma imagem. Walsh faz ver de que maneira podemos mostrar o que parece quase impossível de dizer. Poderemos dizê-lo se encontrarmos outra voz, outra enunciação que ajude a narrar. São sujeitos anônimos que aparecem para assinalar e fazer ver. A verdade tem a estrutura de uma ficção em que outro fala. Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer. “Eu sou outro”, como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma da experiência.

Creio, então, que poderíamos imaginar que há uma sexta proposta. A proposta que eu chamaria, então, de distância, deslocamento, mudança de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega de outro.

No ano 2100, quando o nome de todos os autores se tenha perdido e a literatura seja intemporal e anônima, esta pequena proposta sobre o deslocamento e a distância será talvez um apêndice ou uma intercalação apócrifa num *website* chamado *As seis propostas*, que nesse tempo serão lidas como se fossem instruções de um antigo manual de estratégia usado para sobreviver em tempos difíceis.

# Vinha do mar

Júlia de Carvalho Hansen

Ontem tive a impressão de ter visto o senhor T. na rua. Se lhe chamo de “senhor” é porque, aspás sejam, tenho que me precaver da constipação que poderia vir do vento desse senhor. Quando ele sopra, os dentes de alguns caem, o pó vai se acumulando sobre os móveis, um golfinho fecunda sua fêmea. Dizem que amanhã vai mudar. Pensei em correr atrás do senhor T. e perguntar: “poderia me antecipar dizendo se sim, ou nem não?”. Mas saí atrasada, ou o senhor T. nunca se antecipa.

Aqui onde falo tem uma fenda por onde atravessam os meninos. Uma vez eu pensei que, assim como vejo o senhor T. nas minhas mãos, se um dia eu tiver um filho, ele vai se chamar não sei como, mas vai ser um nome bem português, e eu verei no \_\_\_\_\_ os sulcos no rosto, lá quando ele tiver a idade que eu tenho, começando. Rugas, sim. Ó senhor T., me faça tua. Mas viúva, não.

(no dia seguinte)

O dia a dia tentando concebê-lo, como se eu tivesse ancas suficientes pra que ele passasse. O senhor T. é pequeno como um grão de feijão ou é uma anomalia que já me faz ter cabelos brancos?

Hoje o outro hemisfério está excessivamente alerta. Sabia desde de manhã que eu não estava virada pra viagem, lista de supermercado ou convergência crítica. Mas para o poema. Minha manhã tinha rostos de poema.

Escrevi para aquele que um dia virá:

Meu menino,

onde há escarpas há sucessos. Veja como as gaivotas se aproximam das falésias. É que lá o mar se transforma em terra. Onde a mudança faz fronteira com a duração. É aí que nós vamos viver, quando você puder entender.

No mais, lembre-se que os homens quando chegam a empilhar muralhas é porque trocariam os tijolos por corpos. Lembra disto e evita os que forem assim. E quando passar em revista as pessoas, que te saltem corações dos bolsos.

## Theatro Esperança

Virgínia Boechat

a luz do rádio treme a música pálida  
a madrugada é Belo Horizonte  
a luz é essa pálida música que treme  
o ruído dos carros na Contorno  
ao longe estou só eu  
ao lado do meu pai  
a música pálida no ruído dos carros  
a madrugada treme a luz das ladeiras  
e é Lisboa – onde estou  
só eu e meu avô dorme  
com as janelas abertas no sonho  
da infância  
é noite na música de fundo  
o ruído dos carros e a luz do rádio  
entre a janela em São Paulo e eu querer  
ir embora  
as cortinas no ruído do vento  
ladeiras amareladas sem ninguém  
ao longe estou só eu  
e malas prontas

## Endereço

Virgínia Boechat

colo cartões de embarque  
na parede da vontade e conto  
centavos no centro das manhãs  
o vento envelhecendo minha alegria  
eu comprei um fogão e a vida  
cozinha todos os nossos sonhos  
de estradas  
os dias voltados todos para o sul  
o sol inclinando essa rua quando  
tenho o nome de uma data  
seu nome parado no peito  
apertando íntimo cada minuto  
sem número sem muro

## Caligrafia

Virgínia Boechat

para as iluminuras desse corpo  
 escolho flores pequeninas orla lenta  
 nomes que banham as pedras  
 onde morreram navios reais  
 gravado em douradura seu grito  
 rouco entre arrecifes os relatos  
 desaparecidos no fundo o som da chuva  
 enquanto durmo nessa terra  
 da nossa infância  
 a folha nua que estampo em ouro  
 longitude aonde venho para nascer  
 entre fortalezas e areais  
 esse corpo à frente que é todo  
 imenso para uma língua

## [ Passo a manhã calculando ... ]

Júlia de Carvalho Hansen

Passo a manhã calculando a provável altura de um tsunami  
 que viesse por debaixo do morro, me encontrasse sentada  
 nesta porta de varanda sobre o Tejo.  
 Não sei, mas já me aconteceu outra vez.  
 A onda atravessará os homens pela minha face  
 fazendo das raízes, turbilhão. Os versos também  
 se fazem assim, procurando  
 o caminho por onde não podem passar.  
 Você também tem um *canyon* escondido? Sabe como é  
 uma terra que se abre em duas e entre elas voam uns pássaros  
 e nascem coisas

meu rio de sóis,  
 eu cego o pássaro do rio pra que ele não veja por onde nos leva.  
 Todo rio tem um pássaro que vive em si e eu o cego sempre.  
 Eu cego o pássaro de riso pelos teus olhos que se fecham.  
 Monto no rio, meu pássaro selado e cego, sem remetente.

# Carta a René Char sobre as incompatibilidades do escritor, de Georges Bataille

Apresentação e tradução de Guilherme Freitas

Revisão de Eduardo Jorge

Em maio de 1950, René Char publicou na revista francesa “Empédocle” um texto curto e algo enigmático enunciando a questão que considerava essencial diante das “convulsões da época”: “Existem incompatibilidades?”. Deixando os termos da pergunta deliberadamente em aberto para que os interlocutores pudessem defini-los, Char convidava a um debate sobre “o problema das incompatibilidades”, problema “de base, mas tantas vezes escamoteado”.

“Carta a René Char sobre as incompatibilidades do escritor”, de Georges Bataille, surgiu como resposta a essa provocação. Publicado na revista italiana “Botteghe Oscure” ainda em 1950, o texto parte dos termos lançados por Char para discutir o que Bataille via como uma “incompatibilidade intrínseca” entre literatura e engajamento político, no momento em que o modelo sartriano de “intelectual engajado” estava em voga na França do pós-guerra. Sem negar o imperativo de mobilização individual e coletiva contra situações “criminosas ou irracionais”, Bataille questiona a ideia, defendida por Sartre, de que a escrita pode ser um instrumento de ação política: “Se, como dizem, o lema do demônio é ‘*Non serviam*’, então, nesse caso, a literatura é diabólica”, escreve.

Porém, mais do que contestar Sartre ou seu modelo de engajamento, o que Bataille faz é tomar o conceito de “incompatibilidade” como mote para desenvolver uma série de temas que lhe são caros, como o problema da soberania e da subordinação, o lugar da arte e dos artistas em uma sociedade orientada pelo “princípio da utilidade”, e a potência de práticas que excedem esse princípio, de tudo aquilo que “escapa ao desejo de reduzir o mundo à eficácia da razão”. Além disso, o texto condensa reflexões de Bataille sobre sua própria obra e sobre sua visão da literatura em meio às “convulsões” do pós-guerra evocadas por Char: “o absurdo da literatura moderna é mais profundo que o das pedras, constituindo, pelo fato mesmo de ser absurdo, o único sentido concebível que o homem ainda pode dar ao objeto imaginário de seu desejo”.

Carta aberta, endereçada ao mesmo tempo a *todos* e a *um*, ela pode ser lida ainda à luz da amizade entre Bataille e Char. Em diversos momentos, Bataille parece apontar para a trajetória de Char, poeta que pegou em armas para combater a ocupação nazista na França e depois da guerra publicou um livro com poemas escritos nas trincheiras, como um exemplo eloquente das aberturas e aporias da relação entre literatura e política, palavra e ação. “Você conhece esse tema melhor do que eu”, escreve Bataille ao amigo, “pois tem a vantagem de jamais *dissertar* sobre ele”.

Existem incompatibilidades?\*

René Char

Informamos sobre um tema que as convulsões da época colocam em primeiro plano:

*Existem incompatibilidades?*

Hoje pode parecer vão fazer uma pergunta dessas, com os recursos da dialética, a julgar pelos resultados conhecidos, permitindo responder favoravelmente a *tudo*. Mas favoravelmente não significa *verdadeiramente*. Por isso, propomos que seja examinada com atenção a questão moderna das incompatibilidades. *Moderna* porque age sobre as condições de existência em nosso Tempo – convenhamos – tão opaco quanto efervescente. Dizem que certas funções da consciência, certas atividades contraditórias, podem ser reunidas e sustentadas pelo mesmo indivíduo sem prejudicar a verdade sã e prática que as coletividades humanas se esforçam para alcançar. É possível, mas não é certo. O político, o econômico, o social e qual moral?

Crescem as queixas e reivindicações legítimas, lutas recrudescem e curas são formuladas. Diante disso, vocês não acham que, se o mundo atual reencontrar uma harmonia muito relativa, sua diversidade incandescente, isso se deverá em parte ao fato de que seja resolvido ou ao menos colocado com seriedade o problema das incompatibilidades? Problema impossível de negligenciar, problema de base, mas tantas vezes escamoteado.

Sabemos que em todo ser há duas gotas de Ariel e uma gota de Caliban, mais uma parcela de desconhecido, sem forma, que pode se tornar diamante, se Ariel perseverar, ou doença, se Ariel desistir.

Deixamos para quem desejar nos responder a tarefa de especificar o bom ou mau fundamento de nossa questão e de suas orientações.

Questionário desajeitado e pouco claro, alguns poderão dizer. Mas cabe a vocês, adversários ou simpatizantes, fazer com que pergunta e respostas produzam uma centelha de luz ou ao menos de sinceridade.

\* Texto publicado originalmente na revista *Empédocle*, Paris, maio de 1950. In: CHAR, René. *Recherche de la base et du sommet*. Paris: Gallimard, 1955. p. 38-39.

Carta a René Char sobre as incompatibilidades do escritor\*

Georges Bataille

Meu caro amigo,

Sua pergunta tomou para mim o sentido de uma intimação há muito aguardada, que eu já estava perdendo a esperança de receber. A cada dia percebo um pouco melhor que este mundo em que estamos limita seus desejos ao sono. Mas uma palavra, no momento oportuno, provoca uma espécie de crispação, uma retomada de consciência.

Com frequência, em nossos dias, o fim parece próximo: nesses momentos, uma necessidade de esquecer, de não reagir, supera o desejo de viver... Refletir sobre o inevitável ou simplesmente tentar não dormir mais: o sono parece mais desejável. Testemunhamos a submissão daqueles que foram sobrepujados pelo peso enorme de uma situação. Mas os que gritaram estavam mais acordados? O que está por vir é tão estranho, tão vasto, tão fora da medida das expectativas... No momento em que toma forma o destino que os conduz, a maioria dos homens se entrega à ausência. Os que se mostram resolutos, ameaçadores, sem palavras que não sejam máscaras, perdem-se voluntariamente na noite da inteligência. Mas a noite onde o que restou da Terra agora se deita é mais espessa: ao sono dogmático de uns se opõe a confusão exangue de outros, um caos de inomináveis vozes cinzentas que se esgotam diante de ouvintes sonolentos.

Talvez minha vã ironia seja um tipo mais profundo de sono... Mas escrevo, falo e posso apenas me regozijar com a oportunidade de *responder* a você, e até de *desejar*, com você, o momento do despertar, quando pelo menos não será mais aceita essa confusão universal que, agora, faz do ato de pensar uma forma de esquecer, uma tolice, um latido de cão na igreja.

Respondendo à sua pergunta, sinto que finalmente alcancei o adversário – que seguramente não é fulano ou beltrano, mas a própria existência, em sua inteireza, engolindo, anestesiando e sufocando o *desejo*.

\* Texto foi publicado originalmente na revista *Botteghe Oscure*, número VI, Roma, outono de 1950. In: BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*, vol XII. Paris: Gallimard, 1988. p. 16-28.

Sinto que enfim encontrei o adversário no lugar certo. Você convida, você provoca a sair da confusão... Talvez um excesso anuncie que é chegada a hora. Com o tempo, como suportar que a *ação*, em formas tão lamentáveis, consiga “escamotear” a vida? Sim, talvez seja chegada a hora de denunciar a subordinação, a atitude servil com a qual a vida humana é incompatível: subordinação, atitude aceita desde sempre, mas cujo excesso hoje nos obriga a rejeitá-la com lucidez. Lucidez! Isto é, que fique claro, sem a menor esperança.

Na verdade, falando assim há sempre o risco de mal-entendido. Mas você sabe que estou tão distante do abatimento quanto da esperança. Escolhi simplesmente viver. E me espanto o tempo todo ao ver homens que, fervorosos e ávidos por agir, desdenham do prazer de viver. Tais homens confundem ação com vida, sem jamais perceberem que, sendo a ação o meio necessário à manutenção da vida, a única ação admissível é aquela que se apaga – ou, a rigor, que se prepara para se apagar – diante da “diversidade incandescente” da qual você fala, e que não pode e jamais poderá ser reduzida ao que é útil.

A dificuldade de subordinar a ação ao seu fim vem do fato de que a única ação admissível é a mais eficaz. Onde, inicialmente, a vantagem de se entregar por inteiro a ela, de mentir e não ter restrições. Se todos os homens aceitassem agir apenas o quanto a necessidade ordena, a mentira e a brutalidade seriam supérfluas. São a propensão excessiva à ação e as rivalidades decorrentes disso que aumentam a eficácia de cegos e mentirosos. Da mesma forma, nas condições dadas, não há como fugir: para remediar o mal da ação excessiva, é ou seria preciso agir! Não fazemos mais que condenar verbalmente, e em vão, aqueles que enganam e cegam os seus. Tudo se perde nessa vaidade. Só se pode condenar a ação pelo silêncio – ou pela poesia, que abre suas janelas para o silêncio. Denunciar, protestar também é agir. Ao mesmo tempo, é também se omitir diante das exigências da ação!

Nunca é demais assinalar uma incompatibilidade básica dessa *vida sem medida* (falo daquilo que, para além da atividade produtiva e em meio à desordem, é análogo à santidade), uma vida que conta por si só e que é por si só o sentido de toda a humanidade. Em consequência, essa é uma incompatibilidade da própria *ação sem medida*. Evidentemente, a ação só pode ter valor *na medida* em que tem a humanidade como razão de ser, mas ela raramente aceita essa medida: pois a ação, de todos os ópios, é o que provoca o sono mais pesado. O lugar que ela ocupa faz pensar nas árvores que nos impedem de ver a floresta, que tentam se passar pela própria floresta.

Por isso, me parece adequado que resistamos ao equívoco e, *não podendo agir de verdade*, saíamos de cena sem rodeios. Falo em “nós”, mas penso em você, em mim,

em nossos semelhantes. Deixemos os mortos para os mortos (salvo quando impossível), e a ação (se ela é possível) para aqueles que a confundem apaixonadamente com a vida.

Com isso não quero dizer que devemos renunciar à ação em todos os casos. Sem dúvida, não podemos jamais deixar de nos opor a ações criminosas ou irracionais. Mas precisamos reconhecer com clareza que, como a ação racional e admissível (do ponto de vista geral da humanidade) se torna, como devíamos ter previsto, o território daqueles que agem *sem medida* e que, portanto, correm o risco (a princípio racional) de serem dialeticamente transformados em seu contrário, nós só podemos nos opor a essas ações se nos colocarmos no lugar daqueles cujos métodos não aprovamos. Ou melhor, se tivermos o coração e a força para isso.

Blake diz a mesma coisa mais ou menos nestes termos: “Falar sem agir produz pestilência”<sup>1</sup>.

Essa incompatibilidade da vida sem medida e da ação desmedida é, a meu ver, decisiva. Tocamos no problema cujo “escamoteamento” contribui, sem dúvida, para o avanço cego de toda a humanidade no presente. Por mais estranho que isso possa parecer a princípio, acredito que esse escamoteamento foi a consequência inevitável do enfraquecimento da religião. A religião formulava esse problema, ou melhor, esse era o seu problema. Mas, pouco a pouco, ela deixou o campo para o pensamento profano, que *ainda não soube formular o problema*. Não podemos lamentar isso, porque a religião, ao formular o problema desde uma posição de autoridade, formulava-o mal. Acima de tudo, ela o formulava de maneira equivocada – no além. O princípio da ação continuava arraigado *neste mundo...*: suas metas continuavam a ser celestiais. Somos nós que devemos, enfim, formular o problema em sua forma rigorosa.

Assim, depois de minha afirmação em linhas gerais, sua pergunta me conduz a um esforço para especificar os dados e o alcance da incompatibilidade presente, que me parece fundamental.

Ainda não compreendemos com clareza que, embora o debate sobre literatura e engajamento pareça ter falhado, ele é decisivo para nosso tempo. E justamente por isso não podemos deixá-lo para lá. Acredito que, em primeiro lugar, é importante definir o que move a literatura, que não pode ser reduzida a servir um mestre. Se, como dizem, o lema do demônio é “*Non serviam*”, então, nesse caso, a literatura é diabólica.

Nesse momento, eu gostaria de abandonar todas as reservas e deixar falar minha paixão. É difícil. É me resignar à impotência de desejos grandes demais. Na medida em que a paixão me faz falar, eu gostaria de evitar a expressão cansada da

<sup>1</sup> [N.T.] Referência a um dos “provérbios do Inferno” do livro “O casamento do Céu e do Inferno”, de William Blake: “He who desires, but acts not, breeds pestilence” (“Aquele que deseja, mas não age, produz pestilência”)

razão. Seja como for,  *você* poderá entender que isso me parece vão, e até impossível. Será muito obscuro dizer que a ideia de falar com sagacidade dessas coisas me causa um enorme mal-estar? Mas eu me dirijo a  *você*, que enxergará através da pobreza dessas palavras sensatas e verá aquilo que minha razão apreende de uma forma apenas ilusória.

Acho honesto afirmar que nada sei sobre quem sou, sobre meus semelhantes, nem sobre o mundo em que estamos: aparência impenetrável, luz tênue vacilando na noite sem limites que nos cerca por todos os lados. Em minha impotência atordoada, eu me agarro a uma corda. Não sei se amo a noite, mas talvez sim, pois a frágil beleza humana só me deixa nauseado de emoção quando entendo que é insondável a noite de onde ela vem e para onde ela vai. Mas eu  *amo* o rastro fugidio que os homens deixaram e continuam a deixar nessas trevas! Essa imagem me enleva, eu a amo tanto que isso me faz mal: mesmo em suas misérias, sua estupidez e seus crimes, a humanidade, terna ou sórdida, sempre  *perdida*, é um desafio inebriante. Não foi Shakespeare quem sofreu aquelas crises dilacerantes, foi  *Ela*. Não importa se  *Ela* sempre trai a si mesma, e aquilo que a excede.  *Ela* é mais  *comovente* em suas platitudes, quando a noite se faz mais suja, quando o horror da noite transforma os seres em um grande monte de lixo.

Falam do meu universo “insuportável”, como se eu quisesse exibir minhas feridas em meus livros, à maneira dos condenados. É verdade que, na aparência, eu gosto de negar, ou ao menos de negligenciar e desmerecer, os múltiplos recursos que nos ajudam a  *suportar*. Eu os desprezo menos do que parece, mas certamente me apresso a  *dar* minha pequena porção de vida àquilo que escapa  *divinamente* diante de nós, que escapa ao desejo de reduzir o mundo à eficácia da razão. Não tenho nada contra a razão e a ordem racional: assim como todo mundo, sou a favor delas nas muitas ocasiões em que são oportunas. No entanto, não conheço nada neste mundo que pareça  *adorável* sem exceder as necessidades de uso, sem devastar e entorpecer ao mesmo tempo em que encanta, sem ficar no limite do suportável. Sabendo-me limitado ao ateísmo, talvez eu esteja errado ao exigir deste mundo nada menos do que os cristãos exigem de Deus. A própria ideia de Deus, apesar de ter como fim lógico dar sentido ao mundo, não podia fazer o sangue gelar? Não era intolerável? Mais intolerável ainda é  *aquilo que é*, aquilo sobre o qual nada sabemos (a não ser em pedaços soltos), aquilo que ninguém pode explicar, aquilo que só se manifesta plenamente na impotência ou na morte do homem. Não duvido que, ao nos afastamos de tudo que nos conforta, nós nos aproximamos de nós mesmos, do momento divino que morre em nós, que já tem a estranheza do riso, a beleza de um silêncio angustiante. Sabemos há muito tempo que não há nada em Deus que não possamos encontrar em nós mesmos.

Na medida em que a ação útil não neutralizou o homem, ele próprio é Deus, destinado ao êxtase contínuo de uma alegria “intolerável”. Mas o homem neutralizado não tem mais nada dessa dignidade angustiante. Hoje, diante de nossos olhos, só a arte herdou o papel e o caráter  *delirantes* das religiões. Hoje, é a arte que nos transfigura e nos rói por dentro, que nos faz divinos e caçoa de nós, que expressa com suas supostas mentiras uma verdade enfim esvaziada de sentido preciso.

Não ignoro que o  *pensamento* humano se desvia completamente daquilo sobre o que estou falando, que é  *aquilo que somos soberanamente*. O pensamento faz isso com a mesma necessidade com que nossos olhos se desviam do brilho do sol.

Para aqueles que desejam limitar sua percepção ao ponto de vista dos deserdados, isso tudo não passa do delírio de um escritor... Abstenho-me de protestar. Mas eu falo a  *você*, por  *você*, aos nossos semelhantes, e  *você* conhece esse tema melhor do que eu, pois tem a vantagem de jamais  *dissertar* sobre ele.  *Você* não acha que tal tema exige uma escolha daqueles que o enfrentam? Um livro frequentemente desprezado, mas que mesmo assim dá testemunho de um dos raros momentos em que o destino humano reflete sobre si mesmo, diz que ninguém pode servir a dois senhores. Eu diria mais: ninguém, por mais que queira, pode servir a  *um* senhor (seja lá quem for esse senhor) sem negar dentro de si a soberania da vida. Apesar do caráter útil de juiz e benfeitor atribuído a Deus, a incompatibilidade que o Evangelho formula não é menor que a incompatibilidade entre aquilo de que falo e a atividade prática.

Por definição, não podemos viver sem atividade prática. Mas uma coisa é responder à triste necessidade e dar prioridade a ela na hora de definir nossa conduta. Outra coisa é fazer da dor humana valor e juiz supremos e aceitar como  *soberano* apenas o objeto de meu discurso. Por um lado, a vida é aceita numa atitude submissa, como um fardo e uma fonte de obrigações: uma moral  *negativa*, então, responde à necessidade servil da regra, cuja mera contestação já configura um crime. De outro lado, a vida é desejo daquilo que pode ser amado sem limites, e aqui a moral é  *positiva*: ela dá valor exclusivamente ao desejo e a seu objeto. Costuma-se afirmar que há uma incompatibilidade entre a literatura e a moral pueril (não se faz boa literatura com bons sentimentos, dizem). Para sermos claros, não deveríamos assinalar, em contrapartida, que a literatura,  *como o sonho*, é expressão do desejo – do objeto do desejo – e, portanto, da ausência de constrangimento, da mais leve insubordinação?

“A literatura e o direito à morte”<sup>2</sup> nega a seriedade da pergunta “o que é a literatura?”<sup>3</sup>, que “jamais recebeu nada além de respostas insignificantes”. “A literatura...

<sup>2</sup> [N.T.] Ensaio de Maurice Blanchot, incluído no livro  *A parte do fogo* (1949).

<sup>3</sup> [N.T.] Referência ao ensaio “O que é a literatura?”, de Jean-Paul Sartre, incluído no livro  *Situações II* (1948).

parece ser o elemento de vazio... sobre o qual a reflexão, com sua própria gravidade, não pode se debruçar sem perder a seriedade<sup>4</sup>. Mas não podemos dizer que esse elemento é aquele objeto absolutamente soberano do qual eu falo, um objeto que, embora se manifeste apenas na linguagem, não é mais que um vazio no seio da linguagem? Pois a linguagem “significa”, e a literatura retira das frases seu poder de designar outra coisa que não o meu objeto. Se tenho tanta dificuldade de falar sobre esse objeto, é porque ele jamais aparece, ele desaparece no instante mesmo em que *falo* dele, pois a linguagem, ao que parece, “é um momento particular da ação e não pode ser compreendida fora dela” (Sartre).

Nessas condições, é grande a miséria da literatura: trata-se de uma desordem resultante da impotência da linguagem para designar o inútil, o supérfluo, a atitude humana que ultrapassa a atividade útil (ou a atividade vista à luz de sua utilidade). Mas para nós, cuja preocupação privilegiada sempre foi a literatura, a única coisa que importa mais do que os livros – os que lemos e os que fazemos – é o que eles põem em jogo: e assumimos a responsabilidade por essa miséria inevitável.

Escrever é nada menos do que ter em si o poder de acrescentar um traço à imagem desconcertante que nos maravilha e nos assusta – a visão incessante que o homem tem de si mesmo. Sabemos que a humanidade pode passar muito bem sem as figuras que formamos. Mas mesmo se o jogo literário fosse reduzido, subordinado à ação, ainda assim restaria nele algo de prodigioso! A impotência imediata da opressão e da mentira é maior que a da literatura autêntica: simplesmente, o silêncio e as trevas se ampliam.

No entanto, esse silêncio e essas trevas preparam o ruído abafado e os vislumbres trêmulos de novas tormentas, preparam o retorno de condutas soberanas, irredutíveis aos atoleiros do interesse. Cabe ao escritor ter o silêncio como única opção – o silêncio ou essa soberania tormentosa. Fora outras preocupações mais importantes, ele pode apenas formar essas fascinantes figuras – incontáveis e falsas – que dissipam o recurso à “significação” da linguagem, mas onde a humanidade perdida se reencontra. O escritor não acaba com a necessidade de assegurar os meios de subsistência – e sua partilha entre os homens –, tampouco pode negar a subordinação a estes fins de uma parte do tempo disponível. Mas

<sup>4</sup> [N.T.] Trechos de “A literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot.

ele determina os limites da submissão, que, mesmo se inevitável, pode ser limitada. É nele, e por meio dele, que o homem aprende que, sendo essencialmente imprevisível, permanecerá para sempre indefinido, e que o conhecimento deve por fim se resolver na simplicidade da emoção. É nele, e por meio dele, que a existência significa, em termos gerais, o que uma jovem significa para o homem que a deseja, quer ela o ame ou o rejeite, quer ela o dê prazer ou desespero. Portanto, a incompatibilidade intrínseca da literatura e do engajamento é precisamente a de dois opostos. Os homens engajados nunca escreveram nada que não fosse mentira, ou que não ultrapassasse o engajamento. Quando o caso parece ser o contrário, é porque o engajamento em questão não é resultado de uma escolha que responde a um sentimento de responsabilidade ou de obrigação, mas sim o efeito de uma paixão, de um desejo intransponível, *que nunca deixou escolha*. Quando o sentido e a obrigação do engajamento vêm do pavor da fome, da servidão ou da morte de alguém, do *sufrimento dos homens*, ele toma a direção oposta à da literatura, que parece mesquinha – ou pior – para quem busca a regra de uma ação indiscutivelmente urgente, à qual seria covarde ou fútil não se consagrar por inteiro. Se há razões para agir, é preciso expressá-las da maneira menos literária possível.

É evidente que o escritor autêntico, aquele que não escreve por razões medíocres nem por razões vergonhosas demais para serem mencionadas, não pode fazer de sua obra uma contribuição para os desígnios da sociedade útil sem cair na platitude. Na medida mesma em que sua obra for útil, ela não possuirá uma verdade soberana. Tomará o sentido de uma submissão resignada, não tocará a vida de um homem entre muitos, nem a vida de muitos homens, e jamais alcançará aquilo que é humanamente soberano.

Essa incompatibilidade entre literatura e engajamento, mesmo que seja fundamental, não pode sempre contradizer os fatos. Há casos em que as exigências da ação útil ocupam uma vida inteira. No perigo, na urgência ou na humilhação, não há mais lugar para o supérfluo. Mas, a partir desse ponto, *não há mais escolha*. Já foi apontado, com justiça, o caso de Richard Wright: um negro do sul dos Estados Unidos, ele não podia escapar das condições de constrangimento que pesavam sobre seus semelhantes, e escrevia nessas condições. Elas lhe foram impostas de fora, ele não *escolheu* se engajar assim. A respeito disso, Sartre fez a seguinte observação: “Wright, escrevendo para um público segregado, ao mesmo tempo manteve e superou essa segregação: ele fez dela o pretexto para uma obra de arte”. No fundo, não é nada estranho que um teórico do engajamento dos escritores situe a obra de arte – que, de fato, supera inutilmente as

condições dadas – além do engajamento, nem que um teórico da escolha insista sobre o fato de que Wright era incapaz de escolher – e que faça isso sem tirar as devidas conclusões. Lamentável é que, mesmo não havendo qualquer exigência externa, o autor escolha por convicção fazer um trabalho de proselitismo: ele nega expressamente o sentido e a ocorrência de uma margem de “paixão inútil”, de existência vã e soberana, que é uma prerrogativa da humanidade. Há menos chances então que, apesar dele, essa margem surja na forma de uma obra de arte autêntica, como no caso de Wright, para quem a pregação é apenas um pretexto. Se a urgência é genuína, se a escolha não é mais dada, ainda é possível aguardar, talvez tacitamente, o retorno do momento em que a urgência terá acabado. A escolha, se é livre, *subordina* ao engajamento tudo aquilo que, sendo soberano, só pode existir soberanamente.

Pode parecer vão gastar tanto tempo com uma doutrina que influenciou sem dúvida apenas espíritos angustiados, atormentados por uma liberdade grande demais, vaga demais. O mínimo que se pode dizer dessa doutrina é que ela foi incapaz de fundar uma exigência precisa e severa: tudo tinha que ficar vago na prática, e a incoerência naturalmente ajuda... Além disso, o próprio autor reconhece implicitamente a contradição na qual tropeça: sua moral, totalmente pessoal, é uma moral da liberdade baseada na escolha, mas o objeto da escolha é sempre... um ponto da moral tradicional. Essas duas morais são autônomas e não se vê, até aqui, maneira de passar de uma à outra. Esse problema não é superficial: o próprio Sartre concorda que o edifício da velha moral está cheio de cupins, e seu pensamento conseguiu deixá-lo ainda mais frágil...

Se percorrendo essas trilhas chego a proposições mais gerais, fica evidente, em primeiro lugar, que o salto de Gribouille<sup>5</sup> do engajamento traz à luz o contrário do que buscava. Afirmei o exato oposto do que Sartre diz sobre a literatura: as perspectivas imediatamente se acomodaram uma à outra. Em segundo lugar, me parece oportuno não levar em conta o senso comum sobre o sentido *menor* da literatura. Os problemas que abordei têm outras consequências, mas eis alguns pontos com os quais penso que, a partir de agora, podemos dar mais rigor a uma incompatibilidade cujo desconhecimento denigre ao mesmo tempo a vida e a ação, a literatura e a política.

- *Se damos prioridade à literatura, devemos ao mesmo tempo reconhecer que não nos preocupamos muito com o aumento dos recursos da sociedade.*

- *Qualquer um que se encarregue de atividades úteis – no sentido de um aumento geral das forças – assume interesses opostos aos da literatura. Em uma família*

*tradicional, o poeta dilapida o patrimônio e é um maldito. Aos olhos de uma sociedade que obedece estritamente ao princípio da utilidade, o escritor é um desperdício de recursos, pois não serve aos princípios da sociedade que o sustenta. Pessoalmente, entendo o “homem de bem” que acha correto descartar ou subjugar um escritor: isso mostra que ele leva a sério a urgência da situação, é talvez apenas uma prova dessa urgência.*

- *Sem renunciar à sua condição, um escritor pode chegar a concordar com uma ação política racional (pode até apoiá-la em seus escritos) voltada para um aumento das forças sociais, se essa ação é uma crítica e uma negação do estado de coisas atual. Se seus companheiros estão no poder, ele pode não combatê-los, pode não se calar, mas é apenas na medida em que nega a si mesmo que pode oferecer seu apoio. Se escolhe fazê-lo, ele pode revestir essa atitude com a autoridade de seu nome, mas o espírito que dá sentido ao nome não o acompanha. Independentemente da vontade do escritor, o espírito da literatura está sempre do lado do desperdício, da ausência de meta definida, da paixão que rói sem outro fim a não ser ela mesma, sem outro fim a não ser continuar a roer. Como toda sociedade busca a utilidade, a literatura está sempre na contramão, a não ser quando é considerada, por mera indulgência, um passatempo menor.*

Perdoe-me se, para esclarecer meu pensamento, concluo com essas considerações sem dúvida dolorosamente teóricas.

Não se trata de dizer: o escritor está certo, a sociedade dominante está errada. Um e outro estão sempre certos e errados. É preciso enxergar sem agitação o que está diante de nós: duas correntes incompatíveis animam a sociedade econômica, que sempre colocará em lados opostos os *dominantes* e os *dominados*. Os dominantes tentam produzir o máximo possível e reduzir o consumo. Essa divisão pode ser encontrada em cada um de nós. Os dominados querem consumir o máximo e trabalhar o mínimo possível. Ora, a literatura é consumo. E no geral, por natureza, os literatos estão do lado dos que adoram esbanjar.

O que sempre impede que se determine essa oposição e suas afinidades fundamentais é que, normalmente, do lado dos consumidores, cada um puxa para um lado. Além disso, os mais fortes atribuíram-se um poder sobre a direção da economia. De fato, o rei e a nobreza, ao deixarem nas mãos da burguesia a tarefa de dirigir a produção, fizeram tudo para guardar para si grande parte dos bens de consumo. A Igreja, que assumiu, com a anuência dos senhores, a tarefa de colocar acima do povo as figuras soberanas, usou seu imenso prestígio para garantir outra parte desses bens. O poder – real, feudal ou eclesiástico – do regime anterior à democracia teve o sentido de

<sup>5</sup> [N.T.] Referência ao personagem da fábula de Georges Sand, “Histoire du véritable Gribouille” (1851), que se joga em um rio para fugir da chuva.

um compromisso, por meio do qual a soberania, dividida superficialmente em domínios opostos, *espiritual* e *temporal*, era indevidamente colocada a serviço do bem público e dos interesses do poder, ao mesmo tempo. Com efeito, uma atitude soberana íntegra se aproximaria do sacrifício, não da autoridade ou da apropriação de riquezas. O poder e o abuso que dele faz o soberano clássico subordinam a atitude soberana a uma coisa que não é ela mesma. Essa atitude é a autenticidade do homem ou não é nada. Ela deixa de ser autêntica se tem outros fins a não ser ela mesma (resumindo, soberano quer dizer não servir a fins alheios à soberania). O instante em que a soberania se manifesta (não por meio da autoridade, e sim de um pacto com o desejo sem medida) deve prevalecer claramente sobre as consequências “políticas” e financeiras de sua manifestação. Em tempos remotos, a soberania atingia deuses e reis com a morte ou a impotência. A soberania dos reis, cujo prestígio foi arruinado ou está em vias disso, é uma soberania degradada, há muito tempo ela se vale do poder militar que cabe ao chefe do Exército. Nada poderia estar mais distante da santidade e da violência de um momento autêntico.

Sem dúvida, a literatura, assim como a arte em geral, não tinha qualquer autonomia no tempo em que era a discreta auxiliar do prestígio de príncipes e padres: ela respondeu por muito tempo a ordens e expectativas que expunham sua inferioridade. Mas desde o início, a partir do momento em que ela assume, em oposição à vaidade do autor, a simples soberania – perdida no mundo ativo e irreconciliável –, ela deixa entrever o que sempre foi, apesar de seus múltiplos compromissos: movimento irreduzível aos objetivos de uma sociedade utilitária. Com frequência esse movimento é subestimado, mas, em princípio, ele nunca é reduzido, a não ser em casos particulares. E a verdade é que isso só acontece em aparência. Os *best-sellers* e os poemas mais servis deixam intocada a liberdade da poesia ou do romance, que a maioria ainda pode alcançar. Enquanto isso, a autoridade legal, por uma confusão irremediável, arruinou a soberania de príncipes e padres.

Herdando os prestígios divinos desses príncipes e padres atarefados, o escritor moderno recebe na partilha ao mesmo tempo o mais rico e o mais temível dos lotes: por boas razões, a nova dignidade do herdeiro recebe o nome de “maldição”. Essa “maldição” pode ser bendita (por mais que seja aleatória). Mas aquilo que o príncipe acolhia como a mais legítima e invejável das bênçãos, o escritor recebe como triste advento. Sua parte da herança é a má consciência, o sentimento de impotência das palavras e... a esperança de ser incompreendido! Sua “santidade” e sua “realeza”, talvez sua “divindade”, manifestam-se, no melhor dos casos, para humilhá-lo: longe

de ser autenticamente soberano e divino, o que o arruína é o desespero ou, mais profundamente, o remorso de não ser Deus... Pois ele não tem autenticamente a natureza divina e, no entanto, não tem a possibilidade de não ser Deus!

Nascida do declínio de um mundo sagrado, que morreu de esplendores falsos e insossos, a literatura *moderna* em seu berço se parece mais com a morte do que esse mundo decaído. Essa aparência é enganosa. No entanto, é duro, em condições desanimadoras, sentir-se apenas o “sal da terra”. O escritor *moderno* pode se relacionar com a sociedade produtiva apenas para exigir dela um espaço onde, em vez do princípio de utilidade, reine abertamente a recusa à “significação”, o absurdo daquilo que a princípio é dado ao espírito como uma coerência bem acabada, o apelo a uma sensibilidade sem conteúdo discernível, a uma emoção tão viva que deixa para a explicação um papel meramente risível. Mas sem abnegação, ou melhor, sem lassidão, ninguém saberia recorrer à explosão de mentiras que compensa pelas da realeza ou da Igreja, e que só diferem em um ponto: elas afirmam sua condição de mentiras, enquanto os mitos da religião e da realeza eram tomados por verdadeiros. Mas o absurdo da literatura moderna é mais profundo que o das pedras, constituindo, pelo fato mesmo de ser absurdo, o único sentido concebível que o homem ainda pode dar ao objeto imaginário de seu desejo. Uma abnegação tão perfeita demanda indiferença ou, sobretudo, a maturidade de um morto. Se a literatura é o silêncio das significações, é na verdade a prisão da qual todos os ocupantes querem fugir.

Mas o escritor moderno recolhe, em contrapartida a essas misérias, um privilégio maior que o dos “reis” que sucede: o de renunciar ao poder que foi o privilégio menor dos “reis”, o privilégio maior de *nada* poder e de se limitar, dentro da sociedade *ativa*, a uma espécie de paralisia antecipada da morte.

É tarde demais hoje para procurar um atalho. Pouco importa se o escritor *moderno* ainda não sabe as incumbências que recaem sobre ele – e a honestidade, o rigor, a humildade e a lucidez que elas demandam –, mas por consequência ele renunciou a um caráter soberano, incompatível com o erro. Sua soberania, ele deveria saber, não podia ajudá-lo, apenas destruí-lo. Ele só podia pedir a ela que fizesse dele um morto-vivo, talvez alegre, mas roído por dentro pela morte.

Você sabe que esta carta, toda ela, é a única expressão sincera que posso dar à minha amizade por você.



# Gratuita

volume 1

Chão da Feira

Belo Horizonte, Lisboa

2012

Editorial e organização

Maria Carolina Fenati

Editorial de poesia

Júlia de Carvalho Hansen

Produção

Cecília Rocha

Maria Carolina Fenati

Projeto gráfico

Luísa Rabello

Capa

Sylvia Amélia

Revisão

Bernardo Romagnoli Bethonico (III)

Marcos Visnadi

Textos

Ana Martins Marques, Ana Mata, Antonin Artaud, Clayton Guimarães, Davi Pessoa Carneiro, Dimitris Christoulas, Eduardo Pellejero, Emílio Maciel, Érica Zíngano, Francesco Leonetti, Furio Jesi, Georges Bataille, Giorgio Agamben, Guilherme Freitas, Gustavo Rubim, Henri Michaux, Henrique Estrada Rodrigues, Hugo von Hofmannsthal, Jacques Rivière, João Barrento, Júlia de Carvalho Hansen, Júlia Studart, Karlene Pires, Károly Kerényi, Laura Erber, Luca Argel, Marcílio França Castro, Marcos Antonio de Moraes, Marcos Visnadi, Maria Archer, Maria Carolina Fenati, Maria Filomena Molder, Maria Gabriela Llansol, Mbarakay, Pier Paolo Pasolini, Pyelito Kue, René Char, Ricardo Piglia, Roberto Roversi, Rodolfo Walsh, R. Ponts, Rui Tavares, Silvina Rodrigues Lopes, Tónico Benites, W.G. Sebald, Vinícius Nicastro Honesko, Virgínia Boechat, Vittorio Sereni.

Tradução

Bernardo Romagnoli Bethonico, Davi Pessoa Carneiro, Eduardo Jorge, Eduardo Pellejero, Érica Zíngano, Guilherme Freitas, João Barrento, Marcela Vieira, Marcos Visnadi, Rui Caeiro, Rui Tavares, Susana Guerra e Vinícius Nicastro Honesko.

Agradecimentos

A Sala no Porto, Alice, Aline Magalhães Pinto, Ana Siqueira, André Brasil, André Luís Castro Nascimento, Anésia Antunes Rocha, Angelo Abu, Bernard Belisário, Carla Maia, Cátia Sá Pereira, Cláudia Chiari, Daniel Ribeiro Duarte, Denise Rocha Nacif, Elizabeth Gontijo, Espaço Llansol, Ewerton Belico, Flávia Péret, Flávio Tris, Frederico Canuto, Glaura Cardoso Vale, Gustavo de Abreu, Henrique Cosenza, Ilana Lichtenstein, Jalles Fontoura, João Adolfo Hansen, Juliana Perdígão, Júnia Torres, Lara Cyreno, Lia Baron, Livia Arnaut, Luana Stancioli, Luiz Gabriel Lopes, Luiza Rocha de Siqueira, Madame Olga, Manoel Ricardo de Lima, Marcelo Castro, Maria de Lourdes Junqueira Reis, Maria do Carmo Campos, Maria Trigoso, Maria de Fátima Fenati, Maria Etelvina Santos, Maria Guerreiro, Maria Poppe, Mariana Cavalcanti, Marília Baptista Siqueira, Marília Rocha, Marisa Rocha Fonseca, Marilda Fontoura de Siqueira, Marta Carvalho, Marta Lança, Milene Migliano, Mira, Nilza Lutadora, Otávio Lage de Siqueira Filho, Otávio Rocha de Siqueira, Pedro Aspahan, Priscila Amoni, Rafa Barros, René Lommez, Ricardo Fenati, Rita Rocha, Ronaldo Macedo Brandão, Ricardo Ribeiro, Rui Duarte, Sr. Ribeiro, Tétis, Tomás Maia, Vital Abras, Yara Castanheira e todos os que colaboraram nesta revista.

# Apoio



mary  
design



ÍNDIA CENTER  
ROUPAS E ACESSÓRIOS INDIANOS  
AVENIDA DOM PEDRO I, 422, LJ 122  
BAIRRO ITAPUÃ, BELO HORIZONTE  
(31) 3491 8130



elementos  
móveis e objetos

ca.  
sa.  
centro de arte suspensa armatrix



[chaodafeira.com](http://chaodafeira.com)  
[chao@chaodafeira.com](mailto:chao@chaodafeira.com)

Esta edição, de 700 exemplares, foi composta nas fontes Cronos Pro e Rotis Sans Serif e impressa pela gráfica O Lutador, em papel Kraft 300 g/m<sup>2</sup> e Offset 75 g/m<sup>2</sup>, no mês de dezembro de 2012, em Belo Horizonte.

ISBN 978-85-66421-02-6





