

ANNITA COSTA MALUFE

**POÉTICAS DA IMANÊNCIA:
ANA CRISTINA CESAR E MARCOS SISCAR**

Tese de doutorado apresentada junto ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como exigência parcial para a obtenção de título de doutor em Teoria e História Literária (área de concentração: Teoria e Crítica Literária), sob orientação do Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva.

CAMPINAS 2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M299p Malufe, Annita Costa.
Poéticas da imanência : Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar /
Annita Costa Malufe. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Márcio Seligmann-Silva.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Estudos da Linguagem.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995 - Crítica e interpretação. 2. Cesar,
Ana Cristina, 1952-1983 - Crítica e interpretação. 3. Siscar, Marcos -
Crítica e interpretação. 4. Poesia brasileira - História e crítica. 5.
Diferença (Filosofia). I. Seligmann-Silva, Márcio. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Poetics of imanence: Ana Cristina Cesar and Marcos Siscar.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Deleuze, Gilles, 1925-1995 - Criticism and interpretation; Cesar, Ana Cristina, 1952-1983 - Criticism and interpretation; Siscar, Marcos - Criticism and interpretation; Brazilian poetry - History and criticism; Difference (Philosophy).

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva (orientador), Profa. Dra. Jeanne-Marie Gagnebin, Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi, Prof. Dr. Peter Pál Pelbart e Prof. Dr. Ivan Francisco Marques.

Data da defesa: 28/02/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Márcio Orlando Seligmann-Silva

Ivan Francisco Marques

Peter Pál Pelbart

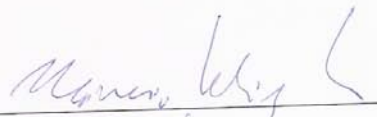
Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

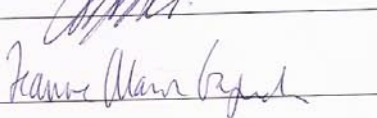
Jeanne Marie Gagnebin de Bons

Viviana Bosi

Fábio Rigatto de Souza Andrade

Antonio Alcir Bernárdez Pécora




IEL/UNICAMP

2008

“Nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem ‘faça comigo’ e que, em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo”.

Deleuze, *Diferença e repetição*

este é um aprendizado dedicado aos meus mestres

*josé roberto malufe
annita bergallo costa malufe
regina gulla
peter pál pelbart
regina favre
luiz orlandi*

e silvio ferraz

*com os quais aprendi a perder tempo
e a extrair as verdades do tempo que se perde*

“Nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos”.

Deleuze, *Proust e os signos*

ALGUNS AGRADECIMENTOS

ao cnpq, pelo apoio financeiro, e ao iel/unicamp

ao meu orientador márcio seligmann-silva

ao luiz orlandi

ao peter pál pelbart

ao marcos siscar

à viviana bosi

ao josé henrique padovani, pelo trabalho que fecha, abrindo, esta tese

ao heitor ferraz mello

ao marco fontanella

aos meus professores no iel jeanne-marie gagnebin e antonio arnoni prado

ao fabio de souza andrade, que me recebeu como ouvinte

aos meus colegas pedro marques e joão ribeiro, e também: fabrício, antonio, paula e eduardo sterzi

aos amigos e aliados do núcleo de subjetividades contemporâneas da puc-sp

a andrea amparo e flávia libermann, damian kraus e alessandro sales

a lenira covizzi, fernanda teixeira de medeiros, paulo ferraz, iuri pereira e maurício santos, pelos diálogos e trocas de escritos

ao juliano pessanha e à néle azevedo, que acolhia ao grupo de filosofia no ateliê

aos meus tios antonio carlos, maria regina e miguel

ao silvio, por tudo, mas principalmente pela paciência, por me esperar

RESUMO

Este trabalho consiste na investigação de procedimentos de escrita em dois poetas brasileiros contemporâneos, Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar, tendo como ponto de partida conceitual a filosofia da imanência de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ao invés de um “estudo de caso”, o objetivo é a reflexão acerca da leitura de poesia contemporânea a partir, principalmente, do conceito de sentido enquanto acontecimento, tal como é formulado desde as obras de Deleuze *Logique du sens* e *Différence et répétition*. Nesta direção, as poesias de Ana C. e Siscar são tomadas como ressonâncias brasileiras atuais para se pensar o funcionamento de poéticas que sugeririam, ou possibilitariam, uma leitura imanente do plano de composição do poema.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia brasileira contemporânea; filosofia da diferença francesa; Gilles Deleuze; Ana Cristina Cesar; Marcos Siscar.

ABSTRACT

The present thesis is an investigation of writing's procedures in two contemporaries brazilian poets, Ana Cristina Cesar and Marcos Siscar, having as conceptual starting the Gilles Deleuze's and Félix Guattari's philosophy of imanence. Instead of a “study of case”, the objective is the reflexion concerning the contemporary poetry reading, starting from the concept of the sense as event, as it is formulated by Deleuze since his works *Logique du sens* and *Différence et répétition*. In this direction, Ana Cristina's and Siscar's poetries are taken as current brazilian resonances to think the functioning of poetical that would suggest, or would make possible, an immanent reading of the poem's plan of composition.

KEY-WORDS

Contemporary brazilian poetry; french philosophy of difference; Gilles Deleuze; Ana Cristina Cesar; Marcos Siscar.

ABREVIATURAS DAS OBRAS CITADAS

ANA CRISTINA CESAR

ATP *A teus pés* (edição de 1999, Ed. Ática)

C&T *Crítica e tradução*

CI *Correspondência incompleta*

InD *Inéditos e dispersos*

MARCOS SISCAR

MA *Metade da arte*

RS *O roubo do silêncio*

GILLES DELEUZE

IM *Cinema 1 – a imagem-movimento*

PP *Conversações*

CC *Critique et clinique/ Crítica e clínica*

DF *Deux régimes de fous*

D *Diálogos* (com Claire Parnet)

DR *Diferença e repetição*

FB *Francis Bacon, Logique de la sensation*

LE *L'épuisé*

ID *L'île deserte et autre textes*

LS *Lógica do sentido*

PS *Proust e os signos*

SP *Spinoza, Philosophie pratique*

SU *Superpositions*

GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI

AE *L'anti Oedipe*

KL *Kafka pour une littérature mineure*

MP1 *Mil platôs v. 1 (MP2 etc)*

QF? *O que é a filosofia?*

ÍNDICE

PAG.01	[ABERTURA] POÉTICAS DA IMANÊNCIA • LEITURA INTEMPESTIVA • leitura de poesia a partir da filosofia da diferença • esquecimento e devir • gerações poéticas • ENCONTRO-LEITURA • o presente encontro-leitura • o encontro não se dá entre indivíduos mas entre singularidades pré-individuais • POÉTICAS DA IMANÊNCIA • a organização da tese • poéticas que trazem a proposta de uma leitura imanente
PAG.14	[1] A IMPOSSIBILIDADE DA PARÁFRASE • a linguagem da poesia e a linguagem comum • desfazer as palavras de ordem
PAG.23	[2] O SENTIDO NÃO É PARAFRASEÁVEL • o sentido como efeito incorporal • o sentido não está nem no significante nem no significado • fabricação de múltiplos sentidos
PAG.30	[3] CONTEXTO MODERNO • o significado obscuro na poesia moderna • a leitura acolhe a incompreensibilidade do poema • linguagem autônoma • Mallarmé e a poesia pura • poesia concreta • romper com a figuração • desdobramento da linguagem para fora
PAG.44	[4] LÍNGUA MENOR OU A VIA FIGURAL • devir-menor da língua e deformação • fazer fugir a palavra de ordem • fazer o mundo fugir
PAG.54	[5] POESIA MARGINAL E GÊNEROS DA INTIMIDADE • registro coloquial e íntimo • procedimentos da poesia marginal • bom senso e senso comum
PAG.66	[6] ANA C. E A DEFORMAÇÃO DO DIÁRIO E DA CARTA • Ana C. no contexto de sua geração: criação de uma língua menor • duas vias: “fácil” e “difícil” • <i>A teus pés</i> radicaliza indiferenciação entre “fácil” e “difícil” • a dificuldade que não é hermetismo
PAG.80	[7] ATAQUE AO SIGNIFICADO • o que é atacar o significado • a fabulação dos procedimentos • PROCEDIMENTO DE SUBTRAÇÃO • abalo (e não destruição) do significado • retirar uma palavra • retirar frases inteiras • PROCEDIMENTOS DE

	ENXERTO E SATURAÇÃO • saturar o significado • aceleração da leitura e significados que se anulam • elementos heterogêneos • extração • a citação que deixa de ser citação
PAG.100	[8] O NÃO-DITO E A ENTRELINHA • não-dito = abertura x entrelinha = hermetismo • o não-dito e os procedimentos de ataque ao significado • o não-dito não é o implícito, não deve ser nomeado
PAG.110	[9] NÃO-SENSO • silêncio que não é o indizível • palavras esotéricas: palavra em branco e palavra-valise
PAG.116	[10] MARCOS SISCAR E O PROCEDIMENTO DE REPETIÇÃO • não-senso em Siscar • procedimentos em Beckett • silêncio que vem do excesso • palavras em branco • a ciranda, o refrão
PAG.130	[11] O QUE NÃO SE DIZ • o enigma • girar em torno do pote • o ritornelo e a criação do território • o ritmo • o sentido é o que não se diz
PAG.139	[12] O SILÊNCIO E O MORRER • silêncio enquanto abismo • a morte enquanto futuro sempre futuro
PAG.148	[13] UM SILÊNCIO POVOADO • espaços em branco em Ana C. • o futuro, o virtual • vazio povoado de virtuais
PAG.157	[14] CORTE-ENCADEAMENTO EM MARCOS SISCAR • corte como abismo • corte do verso e <i>enjambement</i> • corte da oração • encadeamento • predomínio do fluxo sobre o corte • o transitório de Baudelaire • eterno retorno da diferença • o silêncio como futuro
PAG.173	[15] CORTE-MONTAGEM EM ANA C. • corte e fragmentação na poesia moderna • o corte em Ana C. • montagem cinematográfica • operadores-testemunhos • o instante da leitura, a performance
PAG.186	[16] INTERLOCUÇÃO, A PRESENÇA DO CORPO • falar com alguém • expressões fáticas em Ana C. • a presença do corpo • a leitura como performance • os volteios de Siscar
PAG.202	[17] DEVIR-VOZ • da idéia de conversa à idéia de voz • oralidade e vocalidade • o devir-vocal e o devir-voz • o <i>fluxo-da-voz-que-fala</i> se torna audível • DEVIR-VOZ EM ANA CRISTINA CESAR • modulações e entonações em Ana C. • DEVIR-VOZ EM

	MARCOS SISCAR • fragmentos de vozes reiterados e encadeados • fluxo e tempo irreversível
PAG.227	[18] PARTITURA VOCAL: ÚLTIMAS RESSONÂNCIAS • DEVIR-ESCUITA • o poema como partitura • o fluxo de vozes conduz o poema • MASSA LÍQUIDA, PASTA-PALAVRA • plano de imanência • a <i>pâte-mot</i> de Christophe Tarkos • PARTITURA PARA MÚSICA FALADA • Samuel Beckett
PAG.242	BIBLIOGRAFIA COMPLETA • GERAL • SOBRE POESIA RECENTE • ARTIGOS DE MARCOS SISCAR
PAG.257	[ANEXO] ENTREVISTA COM MARCOS SISCAR

[ABERTURA] POÉTICAS DA IMANÊNCIA

LEITURA INTEMPESTIVA

“Mas nas menores como nas maiores felicidades
é sempre o mesmo que faz da felicidade felicidade:
o poder esquecer ou, dito mais eruditamente,
a faculdade de, enquanto dura a felicidade, sentir *a-historicamente*.”

Nietzsche, *Considerações extemporâneas*

Todos já sabem, mas em geral não se confessa: a introdução, ou a apresentação, é freqüentemente aquela parte do trabalho que foi escrita depois de todas as outras. Afinal, para se apresentar um trabalho, ou para introduzir o leitor ao que ele encontrará adiante, é preciso que o próprio autor tenha ido até o fim, é imprescindível que ao menos ele tenha feito minimamente, ou já conheça, o percurso que se segue. E, dificilmente no início do caminho, quando começamos a escrever as primeiras páginas de uma pesquisa, sabemos até onde vamos chegar, e não temos muito como prever de antemão a quais desdobramentos e desvios seremos levados. Aconselha-se assim que a introdução seja a última pincelada, aquele momento que o autor olha para o percurso já feito e tenta, então, refazê-lo, encontrar o fio que liga as partes do trabalho, o fio que pode ajudar o leitor a ser conduzido no texto que se abre, o fio que ajudará, enfim, com que o leitor se instale no sentido do trabalho.

Digo isto porque, ao iniciar a pesquisa que deu origem a estas páginas, eu não sabia exatamente por onde seria conduzida. Não imaginaria que, ao propor uma pergunta que se colocava das seguintes formas: *como seria uma análise de poesia baseada na filosofia da diferença de Gilles Deleuze?*; e/ou ainda: *pode o pensamento de Gilles Deleuze fornecer-nos subsídios suficientes para uma leitura crítica do texto poético?*, eu seria levada ao final a me investir de toda uma outra concepção de tempo, que até então não tinha aparecido com tanta força em minhas navegações pelo pensamento de Deleuze.

Eu vinha de meu mestrado,¹ em que havia realizado uma aproximação com a poesia de Ana Cristina Cesar a partir de Deleuze e Guattari e, desta minha experiência, havia ficado a intuição de que este pensamento trazia à leitura dos poemas uma certa abertura, uma certa liberdade que parecia ausente na média dos textos de crítica literária – principalmente naqueles que se ocupam da poesia. Juntando-se a esta sensação, veio o fato de que, em meio aos diversos trabalhos sobre arte e literatura que proliferam tendo como base teórica tal filosofia da diferença, pouquíssimos são no campo específico da poesia. Coincidência ou não, poucos são também os momentos em que Deleuze e Guattari dedicam-se a falar de poemas – ao recorrerem à literatura, o que freqüentemente o fizeram, acabavam privilegiando os textos em prosa, romances e novelas.

E se, por um lado, as análises de poesia me pareciam freqüentemente engessadas, calcadas em um modelo representacional que não tardava em mostrar seus limites, por outro, dentre aquelas análises que partiam de Deleuze e Guattari, poucas me pareciam ser aquelas que conseguiam dar o salto sugerido por tal imagem de pensamento. Poucas são as que conseguem de fato fugir da filosofia da representação; e, assim, o mais freqüente é vermos leituras que acabam por repetir, ainda que em nome de uma suposta “diferença”, a mesma operação de uma antiga imagem de pensamento em que a teoria funciona como um modelo transcendente a ser aplicado em uma cópia. Poucas são, enfim, as leituras que encarnam a diferença em si, que a fazem operar de fato, dando o salto que por exemplo José Gil consegue ao falar da poética de Fernando Pessoa.²

Qual seria o segredo de tal procedimento de leitura? Isto me intrigava, mas eu não sentia que deveria fazer um trabalho conceitual, que tratasse filosófica e abstratamente desta questão. Não se tratava de criar um modelo ou um sistema de análise a partir de um pensamento da imanência, ou seja, criar um modelo preestabelecido em um pensamento que, por definição, se determina *com* aquilo que ele determina. Pouco a pouco, então, fui-me dando conta do caráter prático do meu problema, e de como ele só poderia ser devidamente encarado a partir da experimentação.

¹ Trata-se de “O texto louco de Ana C., a poesia que a mídia não leu”, PUC-SP, 2003, que deu origem ao livro *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (MALUFE 2006).

² Refiro-me aos livros: *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações* ; *O espaço interior* e *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*.

Esta me parecia assim, uma primeira postura a ser adotada. Se meu problema se delineava a partir da intuição de que o pensamento da diferença poderia ajudar-me na leitura de poemas, operar com esta filosofia passava, inevitavelmente, por um outro modo de entender a relação entre teoria e prática, entre conceito e análise, entre filosofia e poesia, entre leitura e escrita. Esta foi uma preocupação que perpassou toda a pesquisa e a escrita da tese; e pode-se dizer que esta outra postura é, de fato, um dos grandes saltos operados por este que Deleuze define como um “pensamento sem imagem”,³ um pensamento que se faz diferente em cada caso.

Não se trata de proclamar a dificuldade deste procedimento, nem (apenas) justificar os eventuais fracassos presentes aqui, mas acima de tudo salientar em que sentido vai o esforço de leitura de poemas que resultou deste projeto inicial, que então se intitulava *A crítica de poesia e o pensamento de Gilles Deleuze*. O que permaneceu da pergunta inicial é a tentativa de experimentar um certo modo de operar com a filosofia da diferença para ler poemas. Foi a idéia de partir daí, de um certo *modus operandi* deste pensamento, para buscar um determinado jeito de problematizar a própria leitura de poesia.

Ao longo desta experimentação, alguns caminhos foram ganhando força. Outros foram simplesmente desaparecendo; eram autores, idéias e perspectivas que no início me pareciam tão obrigatórios mas que, à medida que a pesquisa ganhava consistência, iam sendo rearranjados e, muitas vezes, perdiam o sentido dentro do contexto que se delineava. É então que não poderia apresentar este trabalho sem confessar que o presente texto de abertura só teria sido escrito depois do percurso já realizado, percurso que certamente não estava previsto no meu plano inicial (ou nos vários planos refeitos) de pesquisa.

Desse modo, o que é possível dizer agora é que, no movimento de buscar um modo de ler poemas a partir do pensamento da diferença, esta tese se investiu de uma certa

³ Diz Deleuze: “Assim, aparecem melhor as condições de uma Filosofia isenta de pressupostos de qualquer espécie: em vez de se apoiar na Imagem moral do pensamento, ela tomaria como ponto de partida uma crítica radical da Imagem e dos ‘postulados’ que ela implica. Ela encontraria sua diferença ou seu verdadeiro começo não num acordo com a Imagem *pré-filosófica*, mas numa luta rigorosa contra a Imagem, denunciada como *não-filosofia*. Ela encontraria, assim, sua repetição autêntica num pensamento sem Imagem, mesmo que fosse à custa das maiores destruições, das maiores desmoralizações, e com uma obstinação da Filosofia que só teria como aliado o paradoxo, devendo renunciar à forma da representação assim como ao elemento do senso comum” (DR: 193).

temporalidade só pertinente, de fato, a esta outra maneira de pensar – ou só pensável nesta outra maneira. Assim, encontrar ressonâncias entre Ana Cristina Cesar, uma poeta que escreveu em meados da década de 70, início da de 80, e Marcos Siscar, outro poeta brasileiro, mas que começou a publicar em fins da década de 90, estando hoje (no momento em que este trabalho se conclui, em 2007) em plena produção, é algo que se faz aqui não em razão de uma idéia de filiação ou influência. Trata-se antes, como disse, de um jogo de *ressonâncias*, que nada tem a ver com uma antiga concepção linear de memória. Do mesmo modo, a relação destas poéticas com o pensamento da diferença de Deleuze e Guattari, bem como de Blanchot, e mesmo com alguns outros pensadores, escritores e poetas convocados ao longo do percurso não se dá por motivos de contextualizações ou pertinências históricas ou regionais. É como se essas associações obedecessem uma outra lógica, que implica necessariamente em uma outra concepção de tempo e de memória. Dou-me conta ao final, enfim, que toda esta leitura só se torna possível a partir do conceito de devir que atravessa a filosofia de Deleuze. E ainda mais, que certas contextualizações históricas bem como certas concepções espaço-temporais são incompatíveis com este conceito. Deleuze diz:

“O que é interessante jamais é a maneira que alguém começa ou termina. O interessante é o meio, é o que se passa no meio (...) É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, mas ao contrário um excesso. É pelo meio que as coisas pulsam. Era a idéia de Virginia Woolf. Pois o meio não quer dizer de modo algum estar em seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico, ao contrário. Ele é aquilo pelo qual os tempos mais diferentes se comunicam. Ele não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo” (SU: 96).

O que se segue, então, é uma espécie de leitura de poemas “intempestiva”, no sentido que este termo assume em Nietzsche, retomado tantas vezes por Deleuze. Uma leitura, portanto, que pressupõe um conceito de tempo “fora dos eixos”, tempo não mais cronológico ou cíclico, tampouco histórico ou eterno. Leitura que se deu com vistas a fabular procedimentos de escrita, encontrando ressonâncias poéticas e filosóficas que não se submetem à antiga idéia de filiação, influência, contextos históricos ou regionais.

Que haja uma certa a-historicidade nesta concepção, foi Nietzsche quem o disse com todas as letras: para viver e seguir adiante é preciso saber esquecer, é preciso ser capaz de *sentir a-historicamente*. Trata-se de uma condição fundamental para o movimento da

vida: “Todo agir requer esquecimento”, sendo “inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente viver” (NIETZSCHE 1978: 58). O conhecimento histórico para Nietzsche tem valor somente se vem em função da vida, o que significa, ao final, estar “a serviço de uma potência a-histórica”, algo como subordinar a história a uma potência do instante.⁴ O conhecimento do passado só teria sentido para ele, portanto, no momento em que ensina aos homens o tempo do acontecimento, mostrando que “nunca sairá de novo um resultado exatamente igual no jogo de dados do futuro e do acaso” (IDEM: 61). De modo que o impulso histórico deve ter por trás um impulso construtivo, que “limpa o terreno” para que algo novo possa surgir, possa ser pensado, maquinado, trazido à existência.⁵

Não se trata, assim, de se descartar os fatos históricos, a memória voluntária, os estados de coisas passados, o tempo cronológico, mas antes, de fazer com que eles estejam em função deste outro tempo, que poderíamos chamar de devir, tempo do futuro, acontecimento, ou tempo da diferença. A partir daí, qualquer ponto do passado pode se conectar com qualquer ponto, a qualquer momento, pois não há uma régua extensiva que meça as distâncias espaço-temporais – e as distâncias mesmas deixam de ser extensivas, empíricas, atuais, para se tornarem intensivas: forças diferenciais atuando virtualmente sobre os corpos.

É deste modo que se dá aqui o encontro produzido entre a filosofia da diferença e as poesias e poéticas de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar; bem como o encontro que se produz entre essas duas poéticas. Encontros todos que se dão a despeito das distâncias extensivas de tempo e espaço que os separam, e que são o efeito de ressonâncias intensivas, dando-se no instante desta leitura, numa espécie de simultaneidade temporal.

ENCONTRO-LEITURA

⁴ “Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne os outros felizes” (NIETZSCHE 1978: 58).

⁵ Vemos que a principal crítica de Nietzsche se dirige a Hegel – sua concepção da história como a realização do espírito absoluto, como síntese homogeneizante, teleológica –, filósofo que, segundo ele, “implantou nas gerações fermentadas por ele aquela admiração diante da ‘potência da história’ que praticamente converte todos os instantes em admiração do sucedido e conduz à idolatria do factual” (NIETZSCHE 1978: 68).

“Porque ler um texto não é nunca um exercício erudito em busca dos significados, menos ainda um exercício altamente textual em busca de um significante, mas um uso produtivo da máquina literária, uma montagem de máquinas desejantes, exercício esquizóide que retira do texto sua potência revolucionária”.

Deleuze e Guattari, *O anti-Édipo*

Opto pelo termo “leitura”, no lugar de crítica ou análise, para me referir ao tipo de aproximação que pretendo fazer às poéticas em questão. É certo que, em um trabalho de pesquisa e escrita, o que se faz não é uma leitura inocente, casual, mas antes, uma leitura atenta, minuciosa, que compreende muitas releituras. Pode-se dizer que há o esforço de uma leitura crítica, contudo, não no sentido que este conceito assume no senso comum ou na mídia, mas sim, naquele que Deleuze esboçou aqui e ali em suas obras.⁶ A crítica segue aí como um ato de pensamento, é certo, mas agora de modo mais radical, em que fundamento algum se conserva. A crítica surge em Deleuze enquanto ato de pensamento naquilo em que o próprio pensamento se diz da criação de sentidos novos e não recognições ou reconhecimentos. Ato de pensamento sempre forçado por algo que vem de fora dele, algo que o força a criar sentido, diz Deleuze:

“Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio, gênese do ato de pensar no próprio pensamento” (DR: 203).

Ao pensar, não é o pensamento que gira em círculos, não é ele que cria sua própria necessidade; para pensar é preciso que sejamos forçados, por algo que nos é exterior, desconhecido, muitas vezes violento, incômodo, inimigo. É preciso que haja um encontro no qual algo se produz: “Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma recognição” (IDEM: IBIDEM). Pensada

⁶ Um pouco na esteira de Kant, mas em seguida vendo a necessidade de que a crítica vá além da empreitada kantiana, na qual subsistiria uma imagem dogmática do pensamento, e uma subordinação às instâncias do verdadeiro e do falso.

nestes termos, a crítica de literatura surge como um ato de pensamento, dando-se no encontro-leitura. Se quisermos: o crítico forçado pelo encontro com determinado poema, ou ainda, o poema forçando o crítico a pensar diferentemente, a criar sentidos, no embate com ele, com as forças presentes nele.

Há, portanto, mais uma nuance a ser introduzida. Ao falar em encontro, refiro-me ao conceito formulado por Deleuze,⁷ a partir do qual talvez esboçemos uma fuga à visão fenomenológica: no encontro, o poema não é visto como um objeto sobre o qual o crítico, como um determinado sujeito, aplicará seu método de análise. Mas tanto poema quanto leitor são corpos, campos de forças que entram em um embate e criam, na leitura, um outro campo de forças. Há um campo que se dá *entre* o poema e aquele que lê, algo que se passa ali, nesse encontro, e que não está nem no poema (como suposto “objeto”) e nem no leitor (como suposto “sujeito”), mas acontece no meio dos dois, entre os dois. O encontro é sempre um bloco de devir, em que um e outro termo se arrastam mutuamente e algo se produz no meio.

É deste espaço literário que tentarei falar, mesmo sabendo: 1. que sempre é daí que falamos, isto é, se algo se passa na leitura, é sempre no meio que ele se passa, neste *intermezzo* que se arma entre um e outro; e 2. que mesmo sabendo disso, não há como se escapar totalmente de se cair, vez ou outra, naquele lugar em que conceitos abstratos são sobrepostos ao poema, como objeto percebido por um sujeito.

Diria que esta minha experimentação se dá no campo da leitura, ainda, no sentido de uma investigação e uma fabulação de efeitos de leitura; efeitos estes que pouco seriam válidos se não levassem em conta o leitor comum, o leitor qualquer, ao menos aquele que não ficará no mínimo quatro anos dedicando-se a determinado autor. E estes efeitos de leitura aos quais me refiro são inseparáveis do presente encontro-leitura, isto é, o meu encontro com os poetas e filósofos em questão. Trata-se de uma leitura que se sabe interessada, ou de uma leitora que se sabe inevitavelmente implicada no espaço literário que se cria ao ler.

⁷ Vale lembrar que Deleuze formula seu conceito de encontro a partir de Espinosa: um corpo se define por seu poder de afetar e ser afetado por outros corpos nos encontros – em que haveria duas possibilidades: o bom encontro (aquele que aumenta a potência de um corpo agir) e o mau encontro (o que diminui a potência). Cf. Espinosa, *Ética III*, “Da origem e da natureza das afecções”.

Assim, pensar a leitura enquanto um encontro implica em pensá-la como este acontecimento, único, intransferível, no qual modificam-se leitor e texto. Sinto só poder falar deste encontro, do meu encontro-leitura com Ana C. e Siscar, no qual se cruzam conceitos de Deleuze, Blanchot, além de todos os outros encontros que fazem parte não só desta pesquisa, mas de todos meus percursos até aqui. Entretanto, é preciso atenção para ver o quanto esta leitura nada tem de “subjetivo”, nada relacionável à tendência “impressionista” da crítica literária. Do mesmo modo, não se trata de pensar que haveria um “em si” do texto ao qual o “sujeito” de conhecimento não teria acesso.

É que, pensando ainda com Deleuze, um encontro não se dá entre entidades molares, um sujeito e um objeto, um texto e um leitor, um homem e uma mulher. O que se encontra não são estes indivíduos constituídos e fechados, unificados, mas sim, é aquilo que, nestes indivíduos, não é apenas deles, toda uma multiplicidade de moléculas, de margens de troca com os outros corpos, membranas. Quando há um encontro, o que se encontra não é o sujeito constituído, de formas fixas, mas as partículas exteriores que rondam um e outro corpo, partículas de um e outro que entram em uma zona de pertença mútua e não cessam de desfazer e modificar os sujeitos, deformá-los, torná-los outros.

O presente encontro-leitura não poderia ser separável do fato de que sou um cruzamento, sou um coletivo singular que se faz dos encontros que constituem, e não cessam de constituir, este território que me faz dizer “eu”. Ele não é separável do fato de que este eu que aqui se manifesta é de uma determinada cultura, de um determinado país, tendo uma determinada formação em uma época específica desta mesma cultura e país. Ele é determinado pelo entroncamento único desta multiplicidade que supostamente estaria representada por um eu e por um nome próprio. É assim que, sendo brasileira, nascida na década de 70, em São Paulo, tendo passado por determinados colégios e faculdades, tido contato com certos autores e não outros, certas pessoas e não outras, em situações específicas, neste lugar que chamo de “eu” dá-se um cruzamento singular de linhas que permite que certos encontros aconteçam, que certas passagens se dêem, enquanto que outras não. São estas condições que permitem que o presente encontro aconteça, aqui, e que ele seja pensável. Este encontro específico, e não outro.

Daí introduzo uma idéia que estará pressuposta ao longo desta tese: ao falar “eu”, não falo em nome de um eu pessoal, mas de um eu imediatamente múltiplo, histórico, social, cultural. Há inevitavelmente um coletivo neste eu. Um coletivo que não é só de pessoas, não é só de autores, teorias, mas é, antes e por entre isto, uma “coletividade molecular” (cf. MP4: 67), de muitos e os mais variados elementos: sensações, afectos, discursos, palavras, forças, imagens, objetos, datas, animais, sons, ruídos, cheiros, texturas, cores, velocidades:⁸ “há sempre um coletivo mesmo se se está sozinho” (MP3: 13).

POÉTICAS DA IMANÊNCIA

“A imanência implica a não separação entre espírito e corpo; o movimento das coisas é movimento da sensação que é movimento da escrita (...) Ou seja: a escrita não descreve ou designa ou mesmo exprime, o sentir, mas o seu movimento *é* o movimento do sentir; as sensações não têm, em si mesmas, outro ritmo que o das palavras, e não dizem outro sentido que o do movimento da escrita poética. É pela imanência, na imanência, que as palavras *agem*, revertendo o interior no exterior, constituindo uma superfície sensitiva onde todas as imagens e todas as sensações circulam”.

José Gil, *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*

Por detrás da organização aparentemente fragmentária deste trabalho – desenvolvido em dezoito itens com certa independência entre si – persiste uma estrutura, que foi aquela pensada originalmente, em quatro capítulos maiores e interligados. Assim, embora estes quatro capítulos já não existam, o percurso que se cria entre os dezoito itens obedece, de certo modo, à seguinte linha conceitual que deles deriva:

1. como entender o sentido a partir de Deleuze, quais as implicações de se conceber na poesia o sentido como acontecimento (itens 1 a 4);
2. como ocorreria o ataque ao sentido enquanto significação, como isto é efetuado na poesia de Ana Cristina Cesar (itens 5 a 7);

⁸ Deleuze e Guattari chamam essas individuações impessoais, ou essas singularidades pré-individuais, de “hecceidades” (ver MP4, cap. sobre *devir*), e: “Há um certo tipo de individuação que não remete a um sujeito (Eu), nem mesmo à combinação de uma forma e uma matéria. Uma paisagem, um acontecimento, uma hora do dia, uma vida ou um fragmento de vida... procedem de outra forma” (DF: 144, do artigo: “Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes”).

3. como a produção de sentido se faz na vizinhança de um certo tipo de silêncio, o silêncio entendido como não-senso: o que veremos em estratégias de uma escrita do silêncio imanente (virtual), presente tanto em Ana Cristina quanto em Marcos Siscar (itens 8 a 13). E, ainda dentro desta questão do silêncio como virtual: verificar como os poetas efetuam seus cortes, sua imposição do silêncio, e quais efeitos estes cortes produzem em cada um deles (itens 14 e 15);

4. por último, como vemos em ambas as poéticas, o movimento de um devir-voz, fazendo do poema uma presença corporal que se performa na leitura, ou seja, conduzindo-nos a uma idéia de leitura como performance, e ainda, de leitura que torna sensível o tempo da diferença (itens 16 a 18).

Em poucas palavras: 1. o sentido como acontecimento; 2. o ataque ao significado; 3. o silêncio; 4. o devir-voz. Estes eram os quatro grandes capítulos que, ao longo da escrita, fui sentindo a necessidade de desmembrar, fragmentar e, por fim, abrir mão. Como se, ao fragmentá-los eu permitisse que algo se passasse entre eles, sem a subordinação a um tronco principal que os aglutinaria ao redor. Retirando os unificadores dos capítulos, assim, a escrita do trabalho – e creio que sua leitura também – ganhou mais liberdade, pôde criar escapadas, novas conexões. Da mesma forma, isto fez com que eu me permitisse deixar com que conceitos circulassem mais livremente entre os itens, repetindo-se – diferentemente, é certo – em cada um deles, sem a necessidade de serem agrupados rigidamente nos quatro grupos maiores.

Ao final, notei que minha escrita foi ela mesma construindo-se por ritornelos: eleger um eixo, girar em torno dele, criar uma escapada – para novamente eleger um novo eixo, girar e escapar e assim por diante.⁹ Notei, dessa maneira, que minha própria escrita investiu-se, ao longo do processo, de um certo devir-voz, tal veremos nos últimos itens, mas adiantando: investiu-se de um certo movimento de reiteraões, que não implica em uma repetição do mesmo, mas sim, em uma repetição da condição de que haja diferença – o

⁹ Conforme o conceito de ritornelo desenvolvido por Deleuze e Guattari no platô 11 de *Mil platôs* “1837 – Acerca do ritornelo”, MP4, o qual trabalharemos adiante.

movimento do ritornelo. A cada vez que um conceito retorna ele já é outro, ele já se investiu de novas conexões, ele cria assim, um percurso, um tempo irreversível, um processo. Algo como se escutássemos alguém falando ou escutássemos uma música.

O conceito do sentido que não se esgota na dimensão da significação, e que se dá a cada vez diferentemente, não por acaso, é uma idéia retomada diversas vezes ao longo do trabalho, e não apenas nos itens iniciais. Pode-se dizer que o sentido enquanto acontecimento é um dos conceitos que o trabalho se esforça por tornar sensível, nas leituras de poemas, como se ele fosse um baixo contínuo ao longo da pesquisa. Junto a ele está o conceito que dá título ao trabalho: imanência, pensada no sentido de poéticas que propõem uma leitura imanente, ou ainda: de uma leitura crítica que se propõe atuar de modo imanente. Como se verá, o conceito não foi esmiuçado explicitamente na tese, mas ele funciona como um sombrio precursor, que cria e conduz o andamento do trabalho.

De modo que, ao operar com a filosofia de Deleuze para fabular procedimentos de escrita na poesia, o esforço se deu no sentido de “imanentizar” a leitura, se é que podemos usar este termo: tornar a leitura imanente, fazer com que ela tenha a oportunidade de se dar a partir do plano de composição¹⁰ do poema, sem a recorrência a transcendências, a planos anexos que não façam parte do plano de imanência do instante da leitura¹¹ – como por exemplo efeitos de sentido que dependam de informações acerca da vida do autor, anedotas, segredos íntimos, ou mesmo em relação às intertextualidades, eventualmente presentes no poema: é preciso que elas se tornem sensíveis no plano de imanência, do contrário, elas não necessariamente são lidas como referencialidades, e correm o risco de se tornar chaves de leitura, da qual só o “bom leitor” tem acesso, como veremos. Digamos que a leitura precisa se voltar para um plano que de certo modo antecede aquele das formas e funções, dos sujeitos e significações. No plano de imanência, temos apenas velocidades e lentidões, relações de aceleração e repouso – são as forças pré-individuais que estão em

¹⁰ Plano de composição é o plano de imanência ou consistência próprio da arte, conceito formulado por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs* mas também em *O que é a filosofia?*, especialmente pp.247-255: “Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética” (QF?: 251).

¹¹ Como dizem Deleuze e Parnet em *Diálogos*, o plano de imanência: “É realmente um plano de imanência, porque não dispõe de nenhuma dimensão suplementar ao que se passa sobre ele (...)” (D: 109).

jogo. Assim, nos quatro (ex-)capítulos-base da organização da tese, é possível mapear a presença deste esforço por uma leitura imanente:

1. no “sentido como acontecimento”: a necessidade de que o sentido não seja tido como uma suposta origem perdida, e portanto transcendente, a ser reencontrada pelo leitor adequado – mas antes, que ele seja visto como algo a ser produzido, maquinado, atualizado (ele é portanto sempre inédito, futuro) a cada encontro-leitura;
2. no “ataque ao significado”: a substituição da idéia de uma dificuldade decorrente de um hermetismo (fechamento) no poema, para a de uma dificuldade decorrente da abertura, do excesso de linhas a se conectarem, livremente, ao se ler;
3. no “silêncio”: o conceito de um silêncio imanente retira-o de uma suposta remissão ao indizível (de uma palavra divina ou de um segredo escondido entre as linhas) e leva-nos à do silêncio enquanto virtual: o não-dito pertence ao plano de imanência, ele não é uma reminiscência exterior a ser resgatada, e participa enquanto silêncio invariavelmente povoado, excessivo, a instigar conexões inéditas;
4. no “devir-voz”: a presença de um devir-voz, ou de um *fluxo-da-voz-que-fala* arrastando o poema, leva-nos a uma leitura invariavelmente imanente: ele é uma tentativa de tornar sensível um movimento próprio do plano de composição, movimento que se atualiza em cada percurso pelo poema. Falar de um devir-voz, neste sentido, é falar de como o poema chama a atenção para si, para sua própria existência enquanto corpo que afeta outros corpos, independentemente de transcendências que possam ser acopladas a posteriori. O que nos levará por fim ao esboço da idéia de um poema enquanto partitura vocal – o que assim como o conceito de devir só é algo pensável em um plano de imanência.

As poéticas de Ana C. e Siscar, desse modo, são casos em que podemos observar uma mudança no estatuto do sentido: mudança a partir da qual ele ganha a

possibilidade de deixar de ser compreendido como um plano paralelo, fonte perdida a ser reencontrada (ou jamais resgatada) no gesto crítico, para ser uma criação, algo de fato inédito, irrepetível, que se dá no encontro. De modo que haveria em suas poéticas uma proposta de leitura que é justamente esta leitura imanente, que provoca, instiga, a atualização (e não realização) de sentidos – a produção e não o resgate ou a previsão.

Assim, o que se segue é uma tentativa de mapear de que modo são criados procedimentos nesta direção, procedimentos de escrita na poesia de Ana C. e Siscar que levam à abertura do poema para aquilo que Blanchot entendeu pela liberdade própria ao texto literário:

“(...) o livro que tem sua origem na arte não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, jamais foi lido antes, vindo apenas à sua presença de obra no espaço aberto por esta leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única” (BLANCHOT 1955: 256).

Por fim, resta-me dizer o que esperaria de meus leitores: que por sua vez não esperem que este seja um trabalho “sobre” Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar; e que notem o quanto ele se esforça por ser, antes, um trabalho “com” esses poetas e suas poéticas. Da mesma forma, que não esperem um trabalho “sobre” mas “com” Deleuze e Guattari, e com Blanchot, com Beckett, com Octavio Paz, e mais algumas ressonâncias que se deram inevitavelmente ao longo do percurso.

[1]

A IMPOSSIBILIDADE DA PARÁFRASE

Ler e reler um verso, ler e reler a relação entre os versos, ler e reler o poema e, ainda assim, algo escapar. Algo faz o poema resistir à paráfrase, à síntese de seu significado em uma idéia única, que explique o que ele “quer dizer”. O poeta Jacques Roubaud escreve-o com todas as letras: “A poesia não é parafraseável. O que diz a poesia não pode ser dito de outra maneira”. A poesia é “o essencialmente não parafraseável”. O que ele ainda rediz assim: “A poesia diz o que ela diz dizendo-o” (2001: 119).¹²

Diferentemente da natureza não-parafraseável da poesia, isto que aqui dizemos, Roubaud e eu a partir dele, parece já ter sido dito de muitos outros modos, por outros autores e poetas em diferentes contextos. Ao falar da imagem poética, por exemplo, Octavio Paz toca no assunto: “Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase (...) Ou seja: um dizer pode dizer-se de outra maneira” (1996: 47), enquanto que a imagem na poesia é de índole totalmente contrária: ela “explica-se a si mesma”, ela é seu próprio sentido, “nada, exceto ela, pode dizer o que ela quer dizer” (IDEM: IBIDEM). E arremata: “O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação” (IDEM: 48).

Ainda em outras palavras: tentar explicar o que um poema quer dizer, fazer prosa do poema, como se fosse possível descrever seus conteúdos, reproduzir seus efeitos em um novo texto, chega a ser algo próximo à heresia para certos poetas. Para Paul Valéry estas seriam atitudes da maior insensibilidade poética, consequência daqueles que não entendem ser este “um universo de linguagem que absolutamente não é o sistema comum das trocas de sinais por atos ou idéias” (1999: 178). “A impossibilidade de reduzir à prosa sua obra, a de *dizer* ou de *compreendê-la* como

¹² Texto publicado na revista *Action Poétique*, n.131, 1993 (pp.38-40), traduzido por Marcos Siscar para a revista *Inimigo Rumor* n.10.

prosa são condições essenciais de existência, fora das quais essa obra não tem *poeticamente* qualquer sentido” (IDEM: IBIDEM).

Um poema não pode ser traduzido em prosa, pois nele não seria possível separarmos, diz Valéry, o conteúdo e a forma, o som e o sentido, tampouco “considerar a rítmica, a métrica e a prosódia como natural e facilmente separáveis da *própria expressão verbal*, das próprias *palavras e da sintaxe*” (IDEM: IBIDEM).¹³ É a impossibilidade de separação, a constatação do entrelaçamento mútuo entre estes elementos – som e sentido, forma e conteúdo, expressão e expresso – que faz com que Octavio Paz afirme que, no poema: “Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis” (1996: 48). Insubstituíveis: ou seja, eles não estariam ali como na linguagem corriqueira, sendo sinais que remetem a significados. Trocar uma palavra é trocar, com ela, todo o sentido do poema. Já, na comunicação do dia-a-dia, o que importaria é chegar ao significado, afinal, utilizamo-nos da linguagem como um instrumento, com uma funcionalidade, ela é veículo para que eu chegue “ao que interessa”.

A diferença seria portanto que, segundo Paz, as palavras do poeta: “Deixaram de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio” (1996: 48). Ou como para Valéry: “O poeta dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente do que faz o uso e a necessidade” (1999: 178). A função da palavra poética para Valéry é justamente o não-uso, o não-dizer.

É verdade que na linguagem cotidiana, em geral, pouco nos damos conta da diferença que faz o uso de uma palavra no lugar de outra, a escolha de uma certa sintaxe no lugar de outra, o som da voz na compreensão do que se diz, a velocidade das frases na construção do significado pelo interlocutor, a participação do ritmo nos sentidos que serão fabricados por quem ouve. Esta concretude da linguagem é como que abstraída por nós enquanto falamos no dia-a-dia – bem como abstraímos todo o entorno da situação de enunciação, o lugar em que se fala, o momento, o contexto.

¹³ Grifos do autor.

Passamos por cima da materialidade da linguagem para acedermos às coisas, ou na ilusão de a elas acedermos através da linguagem. No entanto, por trás desta crença tão arraigada no senso comum, há todo um modo de pensar, de se conceber a linguagem, que começa a ser posto em jogo no pensamento moderno. Como mostra Foucault em *Les mots et les choses*, a primazia da função representativa da linguagem faz parte de um pensamento que separou palavras e coisas – situação clássica da linguagem “que reinou no século XVII quando o regime de signos se tornou binário e a significação foi refletida na forma da representação” (1966: 59). E foi esta ordem da representação que mais tarde, no século XIX, permitiu o surgimento das ciências humanas – a despeito do pensamento filosófico moderno, que, a partir de Nietzsche, é aquele que se situará em contraposição a esta ordem. De forma que, mesmo em relação à linguagem comum, a partir de um momento já não bastaria dizer que as palavras representam as coisas, que elas seriam apenas a justa comunicação de significados e a justa representação das coisas do mundo. Um exemplo desta posição de Nietzsche é encontrada na afirmação:

“Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (NIETZSCHE 1978: 47).

De acordo com o primeiro postulado lingüístico criticado por Deleuze e Guattari, em “Postulados da lingüística”,¹⁴ habituamo-nos com a idéia de que “a linguagem seria informativa e comunicativa”. Tendemos a pensar, concordando com algumas teorias lingüísticas mais tradicionais, que a linguagem comum serviria para comunicar uma informação, ou melhor, que sua função coextensiva seria a de transmitir um significado, decodificando algo não-lingüístico – a informação primeira, o objeto, o referente – em signo lingüístico. Trata-se da crença de que as proposições se apoiariam em informações primárias, nas coisas puras, desprovidas de linguagem. Esta concepção, no entanto, passa a ser combatida por alguns lingüistas,

¹⁴ O quarto platô de *Mil platôs*, que se encontra no segundo volume da tradução brasileira (MP2).

como Mikhail Bakhtin ou mesmo Benveniste, para os quais nossas proposições se apóiam sempre em outras proposições já existentes, em fatos já lingüísticos. Como reafirmam Deleuze e Guattari: “a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer” (MP2: 13). Ou seja, a linguagem sempre pressuporia a linguagem, não havendo um ponto de partida não-lingüístico.

A língua seguiria a forma do “ouvir dizer”: todo discurso é sempre um discurso indireto, é o reportar de algo já dito, já ouvido. A linguagem iria sempre de um dizer a um dizer, de modo que, para Benveniste, as abelhas não possuiriam linguagem pois, embora sejam capazes de transmitir algo que viram, não são capazes de transmitir algo que lhe foi comunicado. Ter linguagem, portanto, implica na capacidade de formar esta rede de dizeres, na qual dizer é sempre redizer, refazer, inserir uma pequena diferença em toda uma rede de relações já lingüísticas:

“Existem muitas paixões em uma paixão, e todos os tipos de voz em uma voz, todo um rumor, glossolalia: isto porque todo discurso é indireto, e a translação própria à linguagem é a do discurso indireto” (MP2: 13)

Desse modo, quando penso dizer algo que vi, imaginando decalcar na minha fala aquela minha determinada visão, esta minha fala na verdade já está atravessada de muitas outras falas, ela é uma encruzilhada em que falam muitas outras coisas para além da minha tal visão particular. Ao falar, portanto, eu não decalco: eu faço um percurso em um mapa, que é o mapa da linguagem.¹⁵

Neste sentido, a principal função das palavras cotidianas não seria a de passar um significado, se reportar a um referente (embora isto elas o façam também), ser representação. Isto é, o essencial de quando digo algo não é o fato de que comunico um signo como informação. Mas, antes, é o fato de que participo de uma rede de dizeres, de um campo de forças social, cultural, político, em que estão em jogo relações de forças as mais diversas e coletivas. De modo que a função coextensiva, imediata, da linguagem é a de ser um “fazer” antes de ser um “dizer”, é

¹⁵ “A linguagem é um mapa e não um decalque” (MP2: 14).

de ser sempre a transmissão do que Deleuze e Guattari chamaram de palavra de ordem (cf. MP2: 14).

A palavra de ordem, segundo eles, seria a função primeira da linguagem, sua função coextensiva, seu efeito imediato. É um conceito que pode nos atraparlar um pouco, pois ficamos tentando entender como, por exemplo, ao comentar uma notícia de jornal com um amigo, eu poderia estar antes de tudo transmitindo palavra de ordem. Como este simples comentário seria, não a comunicação de uma informação, mas uma transmissão de palavra de ordem? Ou, como o professor, ao dar uma aula, está, assim como os jornais ou os manuais de equipamentos, antes transmitindo palavra de ordem do que comunicando uma informação? Mas é disto que se trata, pois a palavra de ordem não ocorre apenas quando dou um comando, uso o verbo no modo imperativo, mas ela ocorre sempre que alguém se põe a falar. A linguagem ordena, comanda, porque ela transmite “o que é ‘necessário’ pensar, reter, esperar, etc.” (MP2: 17). As próprias regras gramaticais ou sintáticas, as convenções de uma língua, os modos de dizer, os momentos em que é correto ou não tomar a palavra, passar a palavra, etc., todos estes pactos são comandos, são marcadores de poder que atuam na linguagem.

Em qualquer diálogo, assim, por mais “amigável” que seja, o que se coloca antes de tudo é a transmissão de ordens, jogos de poder, de forças, em que cada um tenta demarcar seu território a partir das palavras, dizer ao outro o que ele deveria reter; em que cada um participa como o transmissor de determinadas atitudes, modos de falar, de pensar que não são apenas seus, mas são parte de um coletivo, um grupo, uma cultura, uma civilização. As palavras de ordem, assim, dizem respeito ao vínculo social dos enunciados, ou seja, aos atos de fala embutidos naquilo que se fala.¹⁶ O que faço quando falo? Ela é o que liga o que eu digo com o sentido do que digo: o que meu enunciado pretende causar no outro? Qualquer enunciado possui este vínculo, esta obrigação social, ou ainda, ele implica neste vínculo, possui nele uma

¹⁶ Para formular seu conceito, Deleuze e Guattari referem-se ao conceito de “ato de fala” formulado pela pragmática de Austin.

espécie de ponto de partida, de motivação. Logo, até uma pergunta ou uma promessa seriam palavras de ordem porque são, ao mesmo tempo que enunciados, atos, modos de se fazer falando. O ilocutório: “o que é feito quando falamos”.

Deleuze e Guattari reportam-se aqui ao caráter necessariamente social de qualquer enunciação, ao que, segundo eles, poucos lingüistas teriam dado o devido relevo. Em sua filosofia, este caráter ganha contornos específicos. Diz-se que a enunciação remete sempre a agenciamentos coletivos que a antecedem. É toda uma malha de relações sociais, históricas, impessoais, múltiplas, que antecede qualquer enunciado. É um fervilhar de relações, em que se misturam: por um lado, palavras, dizeres, palavras que remetem a outras palavras, discursos, línguas, e, por outro, ações e paixões dos corpos. Mas estes “de um lado e de outro” na verdade se encontram em pressuposição recíproca, e em um movimento de ziguezague ininterrupto, a partir do qual seria impossível separarmos as misturas de corpos e os agenciamentos coletivos em um determinado enunciado (cf. MP2, “Postulados da lingüística”, e LS, especialmente “Das dualidades”).

Para o que nos interessa, fiquemos com esta idéia: um dizer vem sempre de outro dizer. E assim, mesmo a linguagem usual não seria um instrumento com vistas a passar um conteúdo, mas seria antes a transmissão de palavra de ordem. Seria antes um entrelaçamento complexo de relações sociais, de vínculos e atos que se atrelam aos enunciados. Desse modo, se pensarmos o poema enquanto uma linguagem que difere ou que subverte a palavra comum, diríamos que ele, antes de tudo, deve subverter a instância da linguagem enquanto palavra de ordem, marcador de poder, subverter ou se diferir da linguagem enquanto circulação do bom senso e do senso comum.

E então, se para Octavio Paz, a diferença básica entre as linguagens comum e da poesia estaria na questão da não-representação – a linguagem na poesia deixando de ser veículo de acesso às coisas, deixando de ser representacional: “A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta” (1996: 50) –, para Deleuze e Guattari tampouco a linguagem do dia-a-dia poderia ser vista

apenas como uma ferramenta de representar, indicar as coisas, como se alheia a elas. A função de representar na linguagem estaria antes em função desta outra coisa maior, do ilocutório, da palavra de ordem implícita em cada enunciado. Sendo preciso darmos um passo além, com o que a distinção entre a palavra poética e a cotidiana começaria antes mesmo da quebra da função representativa da linguagem, em uma desfuncionalização anterior: naquilo que a faz deixar de funcionar como palavra de ordem, em um tipo específico, se quisermos, de desfuncionalização da linguagem comum, da linguagem que dita regras e opiniões, que cerceia o pensamento dizendo-nos o que é “correto”, o que é “adequado”, o que é “justo”.

Se no poema a representação e a significação se vêem, no entanto, abaladas ou questionadas, esta seria uma consequência desejável, ou algo necessário para a quebra do senso comum, das opiniões, da palavra de ordem. Neste ponto, podemos concordar com Octavio Paz:

“A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato desta operação consiste em desarraigar as palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e funções habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos tornam-se únicos, como se acabassem de nascer” (PAZ 1990: 38).¹⁷

Pois “arrancar as palavras de suas funções habituais” é, antes de tudo, subverter a palavra de ordem. Dessa forma, se quisermos retomar outra idéia de Paz, a linguagem deixaria de ser um utensílio na poesia não apenas porque ela parece romper com a representação do mundo, mas antes, porque ela rompe o pacto da palavra de ordem, ela desarticula o vínculo social do enunciado. Em sua função coextensiva, a linguagem tem de fato uma finalidade, é teleológica, funcional, direcional. E talvez os poetas, ao transgredirem esta função de comando, façam mesmo da linguagem algo com mais espessura e menos direcionalidade.

¹⁷ “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer”. (Agradeço a Damian Kraus pela tradução do espanhol.)

Mas não se trata apenas de repetir a tão proclamada inutilidade da poesia; trata-se antes de pensar neste desgarramento de suas “funções habituais”, neste brechar das palavras de ordem, dos marcadores de poder, como o motor de um outro tipo de linguajar. Cabe pormo-nos a pensar que palavra seria esta que opera com uma espécie de ruína da linguagem, como diz Blanchot, em *A parte do fogo* (1997: 58). Palavra que parece buscar este ponto em que a linguagem não funciona mais, o ponto em que a linguagem falha. É preciso que a palavra de ordem falhe, ou mais do que isto, é preciso que dela algo se desprenda, se desgarre, como uma potência que a leva mais longe.

Na fala cotidiana, então, não costumamos atentar para o som daquilo que dizemos, não levamos em conta o físico da palavra.¹⁸ É como se nos servíssemos dela sendo um portador de significados, mal nos dando conta dos atos que carregam estes significados. O som da palavra está ali, ele atua, ele é inseparável do sentido, mas mal o percebemos. Nos diálogos cotidianos temos a ilusão de que a linguagem é uma coisa só, indecomponível, em que impera o significado – o som estando ali apenas a seu serviço. E na poesia o que ocorre, segundo Blanchot? Ocorre, ao contrário do que se pode supor, uma separação: de repente, vislumbramos som e significado, separados. De repente temos esta impressão que é aquela que, paradoxalmente, nos permite ver estes dois aspectos da linguagem como, na verdade, inseparáveis.¹⁹ Ou seja, só podemos senti-los como inseparáveis uma vez que os vislumbramos como dois aspectos “separados”. Vejam que inversão: a poesia é o retorno, através de artifícios, a uma natureza que é a da própria linguagem. Retornamos, mas já diferentes. Somos devolvidos à nossa própria palavra, e já somos outros.

Cada enunciado é inseparável de sua situação de enunciação, das circunstâncias em que ele se cria, como em si mesmo é inseparável em forma e

¹⁸ O físico da palavra é uma expressão de Valéry – evocada por Blanchot em *A parte do fogo* – para se referir à materialidade da palavra: sua visualidade, seus sons, ritmos; é a palavra chamando atenção para sua presença (BLANCHOT 1997: 38).

¹⁹ Esta é uma das belas idéias presentes no artigo de Blanchot “O mistério nas letras”, em *A parte do fogo*, pp.48-64.

conteúdo, som e sentido. A impossibilidade de se redizer um poema pode ser remetida a qualquer enunciado, portanto, e não apenas ao poema. Mas é como se o poema fosse justamente a arte que leva esta impossibilidade a seu limite: ela é o essencialmente não parafraseável, retomando Roubaud. O poema brinca com isto, com esta natureza da linguagem que é a da impossibilidade de se dizer o sentido daquilo que digo. Invertendo outra frase de Roubaud: não é apenas a poesia que diz o que ela diz dizendo-o, mas talvez toda a linguagem já o seja isto mesmo.

[2]

O SENTIDO NÃO É PARAFRASEÁVEL

Não apenas a poesia, mas a literatura em geral, em sua acepção moderna, pode ser entendida como uma arte de subversão da linguagem-palavra-de-ordem e da afirmação do enunciado enquanto situação singular de enunciação – ainda que esta subversão, como veremos, tenha aparecido primeiramente sob a forma do questionamento da significação, da representação. E talvez justamente porque a poesia tenha optado de modo mais contundente, desde Rimbaud ou Mallarmé, por esta desmontagem da significação, em uma linguagem que explicita sua opacidade, a prosa de ficção apareça, ainda hoje, como um solo mais firme, em que a narrativa parece assegurar a apreensão do sentido – ou a coincidência do sentido com a significação.

Assim, é comum que em um texto em prosa acredite-se mais facilmente na possibilidade de paráfrase, como se o sentido se devesse apenas ao enredo, ou à construção dos personagens. Então parafraseamos o romance, o conto, recontando sua história, descrevendo os personagens, acreditando deste modo estar redizendo seu sentido. Atribuímos ao tema, e portanto à significação, ao aspecto representacional, a força do texto.

Rebatendo esta idéia, Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, deixa claro que, para ele, a qualidade de um conto não dependeria de seu tema, seu enredo, tampouco de seus personagens. Nenhum destes elementos garantiria, por si só, que um conto seja significativo, seja vivo:

“Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com uma explosão de energia espiritual que ilumine bruscamente algo que chega muito além do pequeno e às vezes miserável episódio que conta (...) algo neles explode enquanto os lemos, propondo uma ruptura do cotidiano que vai muito além do episódio relatado” (1999: 352-353)

Esta força, portanto, que extrapola o parafraseável do conto, só pode ser conquistada, segundo ele, se o contista tiver em mente as idéias “de intensidade e de tensão, que não se referem mais apenas ao tema, e sim ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolver o tema” (IDEM: 353). É preciso alcançar um estilo intenso, um modo de dizer que provoque tensão, capturando o leitor, seqüestrando-o. E isto independe dos personagens ou da trama, embora se relacione com eles.

Sem as marcações da narratividade, a poesia aparentemente parece situar-se em um terreno mais arenoso. Ao lermos um poema sabemos que, ali, não estão em jogo o desenvolvimento de uma ação, a construção de enredos e personagens. Ficamos mais titubeantes quanto ao tema, sabemos que, diante do poema, não nos cabe descrever os personagens, nem há história a ser recontada. É como se as estacas, as balizas, estivessem ausentes. Logo de cara sabemos que, para captar seu sentido, não bastaria redizer os cenários, a trama, os possíveis personagens, as batalhas... Não basta descrever tempo e espaço do poema. O que ocorre é um pouco do que diz Guattari acerca da música se comparada com o cinema ou a televisão:

“No domínio da música, ou ainda mais do teatro musical, temos bem menos suportes, linhas narrativas, personagens constituídos aos quais poderíamos nos agarrar. Estamos então diante de um mundo bem mais vertiginoso pois bem mais desterritorializado” (GUATTARI 1991).²⁰

Poderíamos até considerar que, durante muito tempo, estes suportes no caso da poesia foram de ordem formal. Métricas, pés, rimas, todas as formas tradicionais pareciam balizar esta substância etérea – formas fixas domando a matéria evanescente que não seria resumível a seu teor figurativo nem narrativo. E quando tínhamos uma história, por que contá-la em versos e não em prosa? É que trava-se antes de cantar, e não “contar”, a história; tratava-se de colocar o enredo em melodia e ritmo muito marcados, colocá-lo em um fluxo sonoro, fazê-lo ser, explicitamente,

²⁰ “ Dans le domaine de la musique, ou plus encore du théâtre musical, on a beaucoup moins de support, de lignes narratives, de personnages constitués auxquels on peut s'accrocher. On est alors face à un monde beaucoup plus vertigineux car beaucoup plus déterritorialisé” (trad. provisória minha).

outra coisa para além de um conteúdo a ser transmitido. Então a poesia é este gênero que explicita de modo mais eloquente a relação intrincada entre forma e conteúdo, significado e significante, som e sentido. O que Blanchot, como dizíamos, chamou de o curto-circuito da poesia: subitamente vislumbramos os dois aspectos da linguagem separados e, ao mesmo tempo, interdependentes, nascidos um do outro em uma pressuposição recíproca.

Com isto, longe de descartar a mistura entre gêneros e gêneros híbridos, mas apenas para efeito didático, penso aqui na poesia como este tipo de escrita que à primeira vista parece escancarar, mais do que a prosa (se tivermos em mente “gêneros puros”, ou dois pólos extremos), a impossibilidade da paráfrase. É como se naquilo que nos habituamos a reconhecer como poema, devido a uma concentração de procedimentos técnicos, esta condição estivesse mais patente; e mais patente ainda a partir de alguns momentos da poesia dita moderna. No entanto, estes procedimentos e seus efeitos são, em sua base, muito semelhantes na prosa e na poesia.

E assim, tanto no conto como no poema pode haver “algo que explode enquanto lemos”, como diz Cortázar, algo que se ilumina bruscamente, como um raio, um relâmpago. É o que afirma Ferreira Gullar: “o poema tem que ser um relâmpago. Ele tem que iluminar a tua cara, bater na tua cara como uma coisa vital” (2004B: 17). Todo o esforço para que o poema “se transforme num clarão que ilumine o leitor” (2004A: 13), todo o esforço de Cortázar para que o conto exploda, na cara do leitor, emanando uma luz súbita, que inexplicavelmente muda a tonalidade do mundo. Há algo que se desprende das palavras, que se dá no momento do encontro do leitor com o texto, só pode se dar ali. O relâmpago, a explosão, a potência explosiva e relampejante contida nas palavras do escritor, mas que só pode acontecer, só pode ser disparada no encontro-leitura.

Digamos que o sentido é da natureza deste relâmpago: “O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido” (LS: 152).²¹ Um vapor incorporal que emana das palavras, um efeito incorporal afetando os corpos. Esta dualidade “coisas corporais” e “efeitos incorporais” é a novidade que Deleuze encontra nos estóicos e da qual se serve para formular sua *Lógica do sentido*. Aí o sentido aparece como algo dinâmico, que não seria esgotável na materialidade nem atualidade das palavras – ele não se confunde com o significado. No entanto, um texto pode fazer sentido mas não causar esta explosão. Por isto, sublinhei que ele é *da natureza* da explosão: deve ser entendido enquanto algo fabricado no encontro-leitura, que não é preexistente, algo que se dá, subitamente, e não podemos “pegar” com as mãos. Mas o sentido não garantiria, por si só, esta outra etapa, o passo além que, para Cortázar, faz com que o conto se torne vivo, “enquanto outros, que aparentemente se parecem com ele, não passam de tinta sobre papel, alimento para o olvido” (1999: 353).

Entendemos o que Cortázar quer dizer aqui com a expressão “tinta sobre papel”, sem dúvida. Mas levemos esta frase ao pé da letra, apenas para que nos aproximemos um pouco da natureza do sentido em Deleuze: a rigor, um texto que fosse apenas “tinta sobre papel” seria aquele que não funciona enquanto linguagem: passo os olhos na página e estou diante de hieróglifos ou um texto escrito em uma língua que não conheço. “Não faz sentido”, digo. Mas a partir do momento em que estou diante de um texto e consigo lê-lo (seja tido por mim como “bom” ou “mau”), se posso reconhecer os vocábulos da língua, os conceitos, a sintaxe, visualizar os objetos designados e as palavras começam a se juntar e a acontecer, neste movimento, estou instalada já, de antemão, em pleno sentido.²²

²¹ Deleuze em *Lógica do sentido*, propõe a idéia do sentido como acontecimento, sendo que: “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera (...) ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece” (LS: 152).

²² “Como diz Bergson, não vamos dos sons às imagens e das imagens ao sentido: instalamo-nos logo ‘de saída’ em pleno sentido. O sentido é como a esfera em que estou instalado para operar as designações possíveis e mesmo para pensar suas condições” (LS: 31).

Então o sentido é isto que faz com que o texto deixe de ser apenas tinta sobre papel e se transforme em outra coisa; se transforme em uma proposição que *designa* um estado de coisas, que é *manifestação* daquele que a pronuncia e que *significa* algo em uma determinada língua e cultura. O sentido é uma quarta dimensão que Deleuze acrescenta às três dimensões do círculo da proposição – designação, manifestação e significação. É a dimensão que articula, liga essas três. Acontece que se trata de uma dimensão impalpável, evanescente, que tem justamente o teor de um clarão. O sentido não pode ser encontrado em nenhuma dessas outras dimensões da proposição: não se identifica com a significação, o que seria crer que o sentido se esgota nas implicações de conceitos de um enunciado; não poderia ser encontrado junto à manifestação, o que seria crer que ele depende do sujeito de enunciação; tampouco estaria na designação, o que seria restringi-lo à indicação, à relação da proposição com o objeto que ela designa.

Ou ainda: o sentido não pode ser encontrado nem no significado nem no significante, não se restringe a nenhum deles. Mas articula as séries de significantes e significados, marcando a diferença entre elas e mesmo conferindo sua relação: “Pois o sentido não se confunde com a significação mesma, mas ele é o que se atribui de maneira a determinar o significante como tal e o significado como tal” (LS: 54). Como veremos adiante, o sentido não o faria isto sem a existência de um elemento paradoxal, um não-senso, ou precursor lingüístico, que é justamente a articulação das séries significante e significado.

Vale trazer a fala do filósofo Luiz Orlandi, em um de seus cursos dedicados à filosofia de Gilles Deleuze (aula do dia 07/12/2005):²³ o que Deleuze faz é emancipar o sentido das dimensões estritamente lingüísticas. O sentido deixa de ser um fato puramente lingüístico: ele não estaria ali, estático, atual, grafado na proposição, portanto. Tampouco ele estaria instalado nos estados de coisas aos quais ela se refere. Daí a imagem de que ele seria uma “tênue película no limite das coisas e

²³ Aulas ministradas na PUC-SP, no Núcleo de subjetividades contemporâneas do depto. de pós-graduação em Psicologia Clínica.

das palavras” (LS: 34), um efeito que se produz na fronteira dos estados de coisas e das proposições. Este efeito é expresso pela linguagem, na proposição, e se atribui aos corpos, mas não se confunde nem com a proposição e nem com os estados de coisas. É por isto que do sentido não se pode dizer nem mesmo que ele exista, mas antes, que ele subsiste, insiste na proposição que o exprime. Ele insiste nas palavras, mas refere-se às coisas – é a ponte que liga a linguagem e os corpos. Ou ainda, roubando mais uma vez as palavras de Luiz Orlandi: o sentido é a inevitável intromissão da linguagem na sensação.

No entanto, ao dizer que ele insiste na proposição, alguém poderia supor que, ao ler um poema, caberia ao leitor descobrir ou refazer um sentido primeiro que estaria subsistindo, insistindo no poema, isto é, um sentido como origem da palavra do poeta. Uma pergunta, por exemplo, semelhante a: que sentido teria estado ali, entre o estado de coisas do poeta e a proposição-poema, dando-lhe origem? Mas é claro que não seria disto que se trata. A leitura nada teria a ver com uma escavação de um sentido primeiro, original. O sentido, para Deleuze, é algo que se produz no encontro – entendido aqui enquanto algo que se dá entre corpos que se afetam molecularmente, e não enquanto encontro um empírico, dando-se entre indivíduos fechados e constituídos, tampouco encontro fenomenológico entre um sujeito e um objeto formados. E assim, no caso de um poema, o que importa é o encontro-leitura, o efeito produzido em cada leitura compreendida como um acontecimento a cada vez único em que texto e leitor são corpos que se entrechocam e se modificam sem cessar. Não há um em si do texto como não há um em si do leitor, há um encontro dando-se na fronteira entre eles, em uma vizinhança em que cada um está na iminência de deixar de ser o que é. É nesta fronteira que se daria este efeito do sentido:

“(…) o sentido não é de modo algum um reservatório, nem um princípio ou uma origem, nem mesmo um fim: é um ‘efeito’, um efeito produzido, e do qual é preciso descobrir as leis de produção” (ID: 189).²⁴

É preciso portanto que algo se crie, se produza na leitura, enquanto efeito deste encontro. É preciso que das palavras algo se eleve, se transcodifique em efeito que se dá no corpo, ou não temos mais do que tinta sobre papel: “o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas máquinas” (LS: 75).

Compreender o sentido como uma transversal que corta o círculo da proposição – o círculo que compreende a designação, a manifestação e a significação – não localizando-o nem do lado do significante nem do lado do significado, é concebê-lo como algo que desloca e transforma o enunciado, que o faz acontecer. O sentido é sempre um efeito produzido na leitura, é sempre fabricado, produzido, e inesgotável em sua produção. Aqui voltamos mais uma vez à questão inicial, da dificuldade de se parafrasear um poema. No limite, para Deleuze, não há enunciado que seja parafraseável, não sob a pena de sofrer, sempre, na paráfrase, uma transformação que o faz ser a cada vez um novo enunciado. É desta natureza que os poemas parecem nos falar. Ler e reler um poema e ter a sensação de que algo escapa, resiste à paráfrase é uma sensação renovada em maior ou menor grau pelos poetas. É uma sensação desejável, da qual podemos colher “novas máquinas” de sentidos. É uma sensação que nos diz da natureza do próprio sentido: ser produzido, a cada vez, ser sempre um excesso, que extrapola toda e qualquer proposição, todo e qualquer estado de coisas.

²⁴ “(…) le sens n’est pas du tout un réservoir, ni un principe ou une origine, ni même un fin: c’est un ‘effet’, un effet produit, et dont il faut découvrir les lois de production”, do artigo: “Sur Nietzsche et l’image de la pensée” (trad. provisória minha).

[3]

CONTEXTO MODERNO

É assim que os poemas usam de diversas estratégias para nos fazer parar diante deles e ter esta sensação de que “nos faltam palavras para redizer isto aqui”, forçando-nos a partir daí a produzir mais e mais sentidos. Estou diante de algo que não se assemelha a mim, não se assemelha aos objetos que estou acostumada, algo que não reconheço, então sou forçada a pensar, sou arrancada da inércia por aquilo que Deleuze chama do “efeito violento de um signo” (PS: 23). A violência de um signo nos força a criar sentidos, ela é nossa exposição ao ainda não pensado, não pensável, ao ainda não vivido.²⁵

A violência de um signo é uma exclamação, paramos diante do poema e não entendemos, nunca vimos ou ouvimos aquilo, que imagens são estas? Para Octavio Paz, é comum que todo poema enfrente resistência no início, cause estranheza e seja considerado obscuro. Esta dificuldade de recepção se liga, também para ele, à novidade que a obra traz: “Separadas de suas funções habituais e reunidas em uma ordem que não é a da conversação nem a do discurso, as palavras oferecem uma resistência irritante” (1990: 43).²⁶

Esta concepção de poesia da qual nos fala Octavio Paz é aquela que se intensificou a partir da modernidade. Uma definição da poesia moderna é dada por Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, lírica esta que teria seus primórdios em Baudelaire – principalmente em suas idéias estéticas – e seu coroamento com a poesia de Rimbaud e, em seguida, Mallarmé. Segundo Friedrich, esta poesia passa a trabalhar com uma escrita que quer enevoar o significado. Não no sentido de

²⁵ Em *Proust e os signos* Deleuze confere uma larga acepção ao conceito de signo: “Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. (...) Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos” (PS: 4).

²⁶ “Separadas de sus funciones habituales y reunidas en un orden que no es el de la conversación ni el del discurso, las palabras ofrecen una resistencia irritante”.

dificultar o acesso a ele, mas sim, de trabalhar com o embaralhamento de uma certa inteligibilidade do leitor. A poesia passa a ser, cada vez mais, o lugar de um discurso titubeante, indeciso, de palavras muitas vezes obscuras, que parecem ocultar conteúdos, falar uma língua estranha. Lugar de um significado que não é para ser compreendido, mas que atua como se recuasse, abrindo espaço para o som. Isto teria começado já com o romantismo europeu, quando: “Nascem versos que mais querem soar do que dizer” (FRIEDRICH 1978: 50), inaugurando o caminho no qual seguirá a lírica moderna, muito bem sintetizada, inicialmente, nas idéias de Baudelaire e mesmo Edgar Allan Poe.

Mas uma nova escrita implica, é claro, em uma nova situação de leitura. Esta poesia obscura, tão intensificada por Rimbaud, não se apóia mais na decifração desses conteúdos e mensagens que se dificultam, mas justamente na aceitação de sua incompreensibilidade, segundo Friedrich. Ela dependerá doravante desta aceitação: para se captar de fato o efeito desta lírica, há que se aceitar ler um texto em que você não deterá todos os significados, não compreenderá todos os conteúdos: “A cognição de tal poesia acolhe sua difícil ou impossível compreensibilidade como uma primeira característica de sua vontade estilística” (IDEM: 19).

É que esta nova língua já não quer remeter às coisas do mundo, mas quer ser ela mesma a referência, um mundo em si, que remete a si mesmo enquanto universo autônomo. Como se a literatura, a partir do século XIX, reivindicasse para si o direito de não mais se reportar às coisas mas ser também uma coisa entre as outras coisas do mundo:

“A poesia é um quadro concluído em si próprio. Não comunica nem verdade nem ‘embriaguez do coração’, não comunica absolutamente nada, mas *é: the poem per se*. Nestes pensamentos de Poe fundamenta-se a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito de *poésie pure*” (IDEM: 51).

Em consequência disto, o que se tem é um texto que quer chamar a atenção para sua própria materialidade, sua concretude, sua plástica. Se há sentidos aí a serem produzidos, eles não podem se restringir à significação das palavras, nem ao

que elas remetem, representam do real, mas devem ser maquinados a partir de suas forças sonoras, ritmos, acentos, melodias. Este “novo” sentido acolhe também a possibilidade de encontro de imagens deformantes, irreais, que desenham um mundo antes inimaginável, um mundo que começaria quem sabe a existir ali, no poema, pela primeira vez. Vale destacar o trecho em que Friedrich define esta autonomia pretendida pela nova poesia:

“Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. Como na pintura moderna, a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria. Assim, na lírica, a composição autônoma do movimento lingüístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente” (IDEM: 18).

Parece então que a obscuridade, ou o hermetismo, que começa a operar na poesia de Rimbaud e Mallarmé seria uma espécie de estratégia de desfazimento de uma leitura apegada a significados, acostumada a procurar no texto referencialidades, inteligibilidades. É claro que há quem leia ainda hoje estas poesias buscando simbologias, procurando desvendar o que acreditam ser significados ocultos.²⁷ É uma outra maneira de se conceber, pela qual sentidos também podem ser construídos. Da mesma forma, não se trata aqui de dizer que para estes poetas, no momento de sua produção, a obscuridade já fosse encarada deste modo. O que interessa na leitura de Friedrich é que ela nos permite enxergar nestas poéticas algo decisivo quanto à mudança de um certo estatuto do sentido – ainda que este tenha sido construído

²⁷ Antoine Compagnon, em *Les cinq paradoxes de la modernité*, destaca a crítica feita por Paul De Man à leitura de Hugo Friedrich, que, segundo ele, ignoraria que: “Os poemas de Mallarmé querem todos dizer alguma coisa”, seriam todos “traduzíveis”, por mais herméticos que pareçam. E assim: “Não se pode confundir obscuridade e modernidade, hermetismo e falta de referência” (1990: 61).

posteriormente, no momento da leitura de Friedrich e não durante a escrita dos poemas.

Esta leitura não está distante, por exemplo, daquela feita por T. S. Eliot, para quem a obscuridade da poesia de Mallarmé não se resolveria com a explicação da origem de suas imagens. Importando mais o fato de que:

“Se somente uma parte do significado for suscetível de ser parafraseada, isso quer dizer que o poeta se ocupa de limites da consciência para além dos quais faltam as palavras, se bem que continuem a existir significados” (ELIOT 1997: 80).

E estes significados para ele podem ser múltiplos, para diferentes leitores, e todos podem ser, ainda, diversos daquele que o autor supunha ser na origem da criação do poema. De forma que: “o significado de um poema pode ser mais vasto do que a intenção consciente do seu autor e situar-se longe das origens do poema” (IDEM: IBIDEM).²⁸ Os significados, assim, são múltiplos e imprevistos e o sentido do poema parece extrapolar até mesmo esta pluralidade significativa, encaminhando-se para um excesso, um vazamento que se daria para além do redizível.

A partir desta nova leitura que começa a se tornar possível, o sentido passa a ser algo menos determinado de antemão, para se abrir a possibilidades mais amplas, que se multiplicam e passam, cada vez mais, a depender de um caminho de mão dupla – do texto ao leitor, do leitor ao texto. É o sentido que já não está escondido nas intenções do autor mas que pode ser fabricado, de diversos modos, nas leituras. Ao mesmo tempo, tem-se aqui um sentido que não se esgota no significado do poema, ou que torna mais explícito o fato de que o sentido pode ser visto como algo que extrapola a significação, dependendo ativamente de outras dimensões que constituem o poema.

Assim, a poesia vai assumindo cada vez mais o lugar deste discurso que coloca o significado em xeque, o faz bambolear, ou seja, um discurso que desmonta a

²⁸ Cabe salientar que Eliot parece utilizar os termos sentido e significado como sinônimos, diferentemente do emprego que estes termos, a partir de Deleuze, assumem neste trabalho – o que é justamente nosso ponto nestes itens iniciais.

própria função discursiva. Ela se torna uma espécie de não-discurso, da afirmação de uma linguagem que não quer significar, não quer representar, mas ela quer “ser”. Contudo, é bom lembrar, com Foucault, que esta autonomia da linguagem só se tornou pensável a partir do fim do século XIX, no campo filosófico-filológico aberto pelas reflexões radicais de Nietzsche, quando então “a linguagem surge segundo uma multiplicidade enigmática que seria preciso domar” (FOUCAULT 1966: 316). Quando a independência das palavras em relação às coisas, o esforço de sair da ordem da representação, culmina no surgimento do ser bruto da linguagem.

Na poesia, esta idéia de uma linguagem autônoma, que em lugar de se referir às coisas passa a “ser” ela mesma um objeto, tem seu marco mais evidente em Mallarmé, especialmente no emblemático poema “Un coup de dés” [Um lance de dados], de 1897. Haveria ali a tentativa de um poema puro, no sentido de que ele refere apenas a si mesmo, é um ser fechado em seu próprio universo lingüístico. À questão nietzschiana do “quem fala?”, quem detém a palavra, Mallarmé teria respondido, segundo Foucault, “dizendo que aquele que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada a palavra ela mesma – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário” (IDEM: 317).²⁹

É ainda a partir das idéias de Mallarmé, que Blanchot nos fala desta que seria a linguagem essencial, a da poesia. Ela pode ser chamada assim porque nela a própria linguagem é o que se torna o essencial, as palavras não servem para designar as coisas, nem para dar voz a alguém, mas “têm seus fins nelas mesmas”, e assim, no poema de Mallarmé, não é Mallarmé que fala mas sim somente “a linguagem se fala” (BLANCHOT 1955: 42). O poeta passa a fazer obra de pura linguagem, criando um objeto autônomo, que tem seus poderes no som, na figura, no ritmo.

²⁹ As questões acerca da linguagem, com as quais tanto convivemos hoje, diz Foucault: “se tornaram possíveis pelo fato de que no início do século XIX, uma vez a lei do discurso sendo desligada da representação, o ser da linguagem se encontrou fragmentado; mas elas se tornaram necessárias uma vez que, com Nietzsche, com Mallarmé, o pensamento foi reconduzido, e violentamente, em direção à linguagem ela mesma, em direção a seu ser único e difícil” (FOUCAULT 1966: 317).

Havia uma utopia em Mallarmé, bem marcada no seu projeto do “Livro”,³⁰ que para ele ficou inconclusa. Esta busca por uma linguagem unificada, que surgisse em sua plenitude falante, no entanto, caracterizaria o quadro de problemas que, segundo Foucault, compõem nossa concepção moderna de literatura, ou o que hoje designamos por esta palavra. Para as gerações posteriores, assim, o ideal de uma poesia pura e a aposta em uma linguagem opaca, que não reflita nada além de seu próprio ser de palavras, encerrada “em uma intransitividade radical” (FOUCAULT 1966: 313), são condições que continuaram presentes, ecoando de diferentes modos.

No Brasil, a poesia concreta foi talvez a que levou mais longe o ideal de uma linguagem pura, em que as coisas do mundo não passariam de uma vaga e distante lembrança. A palavra na poesia concreta é o objeto em si e por si, ela vira coisa, é “palavra-coisa”, um mundo autônomo, no qual o que vale é sua dimensão sonora e visual. O poema é um objeto “verbivocovisual”, segundo a terminologia empregada pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.³¹ Daí a poesia se dizer concreta, por apostar na dimensão palpável da palavra: a sonoridade do vocábulo, seu grafismo, sua disposição na página. A palavra-coisa se reduz aos elementos essenciais do código, dispensando relações gramaticais, sintáticas, discursivas, e irmanando-se com as artes visuais, a imediatez do símbolo gráfico.

Para os concretos, o Mallarmé de “Um lance de dados” é um dos pilares do que seria para eles a nova poesia, ao lado dos caligramas de Appolinaire, os poemas de e.e.cummings, as invenções formais de Joyce, o método ideogrâmico de Ezra Pound e, no Brasil, Oswald de Andrade, com sua poesia telegráfica, e João Cabral, com sua “linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso”

³⁰ Em 1957, Jacques Scherer publicou *Le “Livre” de Mallarmé* : eram as primeiras pesquisas sobre os manuscritos deixados pelo poeta, no qual se pode ver o grande projeto de uma obra, repleto de cálculos, na tentativa de uma obra total, que já contivesse em si até mesmo todas as possibilidades de interpretação.

³¹ Como se pode ver no “Manifesto da poesia concreta”, publicado em 1958 na revista *Noigandres* n.4, assinado pelos irmãos Campos e Pignatari. Este e outros manifestos das vanguardas brasileiras e européias podem ser encontrados em *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Gilberto M. Teles.

(TELES 1997: 404). Todos estes precursores se ligariam ainda, para formar a teoria da poesia concreta, às vanguardas musicais do século XX. É assim que os concretos buscaram inspiração também em compositores como Schoenberg, com sua série dodecafônica, Webern, e sua música espacializada, e ainda a música eletrônica de Stockhausen e Pierre Boulez.³²

Em comum, entre todos, haveria uma certa vontade formal, racionalista, que levava-os a criar estruturas abstratas que regessem a composição. Tanto que a palavra “estrutura” se faz presente com toda a força nos três artigos que Augusto de Campos dedica a “Um lance de dados”, reunidos no livro *Mallarmé*. É como se ela fosse a palavra-chave que junta em um projeto comum as experiências das vanguardas musicais, literárias e mesmo das artes plásticas naquele momento, meados da década de 1950, em pleno surto estruturalista, quando os irmãos Campos e Pignatari surgiam com sua revista *Noigandres*.

Era assim a estrutura, abstrata, ideal, algumas vezes matemática, o esqueleto que seguraria e garantiria o edifício das obras. Apoiados nas teorias do formalismo russo, em especial o lingüista Roman Jakobson, os concretos buscaram enfatizar “o caráter diagramático, icônico (trata-se de um ícone de relações, como a álgebra), presente nas estruturas sintáticas e morfológicas da linguagem” (CAMPOS 1969: 142). O poeta era então visto como um “designer”, um “diagramador da linguagem”, levando ao limite o que Jakobson entendeu como as funções poética e metalingüística da linguagem:

“Na poesia de vanguarda, então, o poeta, além de exercitar aquela *função poética* por definição voltada para a estrutura mesma da linguagem, é ainda motivado a poetar pelo próprio ato de poetar, isto é, mais do que por uma função referencial ou outra, ele é complementarmente movido por uma *função metalingüística*: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta” (IDEM: 153)

³² Embora não tão citado, o compositor e engenheiro Pierre Schaeffer é o inventor do termo “música concreta”, em 1948, nos estúdios da RTF (Radio Télévision Française). Schaeffer remarca as diferenças entre dois movimentos surgidos respectivamente em 1948 e 1950: a música concreta, em Paris, e a música eletrônica, em Colônia, Alemanha. Uma das diferenças principais é que a primeira trabalhava com a colagem de sons gravados, enquanto que a segunda se valia apenas de sons de origem eletroacústica. Para maiores detalhes ver Schaeffer, 1967: *La musique concrète*.

Foi assim uma poesia que levou ao extremo o voltar-se para si da linguagem, sua intransitividade, buscando uma espécie de purificação do signo lingüístico, que devia ser reduzido a seu essencial, com um mínimo de redundância e referencialidade. A poesia se liberando da discursividade, eliminando os nexos, cortando redundâncias, se concentrando e reduzindo ao extremo (IDEM: 151-152). Haroldo de Campos, no texto citado acima, se refere a esta emancipação da linguagem da função referencial que teria começado a ocorrer em fins do século XIX, de que o emblemático poema de Mallarmé seria um dos marcos.

Como lembra o próprio Haroldo de Campos, Michel Foucault também se refere a este marco como sendo o início da nossa concepção moderna de literatura. Como víamos, é o momento em que a linguagem passa a ser pensada em si mesma, problema levado a cabo na filosofia a partir de Nietzsche e na poesia a partir de Mallarmé. No entanto, é importante remarcar que, se por um lado, Foucault salienta a emancipação da linguagem como um traço do pensamento moderno, por outro, este movimento para ele não indicaria um enrolamento da linguagem sobre si mesma, ou uma auto-reflexão interiorizada, mas antes, um desdobramento infinito da linguagem para seu exterior, para fora de si:

“Habitou-se a crer que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permitiria designar-se a si mesma; nessa auto-referência ela teria encontrado o meio, ao mesmo tempo, de se interiorizar ao extremo (de ser apenas seu próprio enunciado) e de se manifestar no signo cintilante de sua longínqua existência. De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por ‘literatura’ só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para ‘fora’: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo (...)” (FOUCAULT 2001: 220-221).³³

De modo que este movimento em direção a uma linguagem autônoma, intransitiva, não conduziria a um ápice, ou um centro, em que a linguagem se

³³ Trata-se do artigo, de 1966, sobre Maurice Blanchot: “O pensamento do exterior”, presente, na tradução brasileira, em *Ditos e escritos III*.

reconheceria, encontraria enfim sua “verdade” ou sua “essência”. Para Foucault este movimento, ao contrário, seria aquele de uma abertura infinita do ser da linguagem diante de suas incertezas, uma precipitação diante de seus próprios limites, de suas próprias bordas e abismos: “A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma” (IDEM: 221), para enfim se encontrar sem centro, sem verdade, em sua “forma sempre desfeita do exterior” (IDEM: 242).

Desfazer-se da função representativa, ser um não-discurso, aparecer em seu ser bruto, formar um universo autônomo, ser um corpo como os outros corpos: todas estas atitudes seriam assim, para Foucault, a inauguração de um tipo de linguagem – esta que entendemos hoje por literatura – que se desliga das formas fixas, se desliga da consciência, do sujeito, do discurso racional, das certezas, da memória. Linguagem que se caracterizaria, assim, por um solo instável, sempre aberto ao que ainda não se deu, não tem nome, nem forma, tampouco pensamento. Fazer a linguagem falar, fazer a linguagem aparecer em seu ser bruto, falar por si, a ponto de que o sujeito que fala se desfazer nesta fala infinita e impessoal, é o empreendimento mallarmeano que inauguraria, assim, uma linguagem em perpétuo deslocamento, sempre se debatendo com seus próprios limites. Há portanto, na visão de Foucault, a presença de um movimento centrífugo, um impulso de afastamento de qualquer centro, ou interior, a linguagem impelida sempre em direção a suas bordas, a seu fora, desfazendo a cada vez seus contornos, descentrando-se. E não, como algumas leituras tendem a supor, um movimento centrípeto, de uma linguagem dirigida ininterruptamente a seu centro, terminando por se encarcerar em seu próprio universo.

Assim, no limite do projeto poético mallarmeano de uma poesia pura, algumas leituras, que enxergaram neste ideal algo como este movimento auto-reflexivo – e este me parece ser o caso da poesia concreta –, poderiam se ver diante de um impasse, no qual a linguagem tenderia a se esgotar, encarcerada em seu próprio umbigo. É um pouco do que nos fala Octavio Paz:

“Um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível” (1996: 51-52).

Vemos então que, pensada assim, uma poesia pura precisaria valer-se de uma linguagem que não remetesse a nada a não ser ela própria, linguagem pura, sem contaminação alguma do mundo. No limite, um poema totalmente “puro” não poderia ser feito de palavras, uma vez que as palavras sempre remetem a significados e objetos historicamente situados. Para Paz, a consequência de tal empreendimento só poderia ser algo indizível, uma vez que as palavras são justamente o resultado da existência dos corpos de carne e osso, só ganhando existência e sentido nesta relação, nesta articulação que conjuga palavras e coisas. Dito de outro modo, para ele, uma linguagem pura seria aquela que, no limite, deixa de ser linguagem; um poema puro é aquele que deixa de ser poesia.³⁴

De modo que a separação radical entre a linguagem e os seres, como se não houvesse uma relação intrínseca entre eles – separação para a qual as teorias formalistas de certo modo tenderiam a apontar – encontraria em seu limite um impasse que parece falar da própria natureza desta relação. Que ela, a partir do século XIX já não possa ser pensada dentro da ordem da representação, é disto que nos falam Nietzsche e Mallarmé, mas que, para se fugir desta ordem tenhamos de ignorar que algo transpasse corpos e linguagem, simultaneamente ligando-os e separando-os de modo ininterrupto, não parece que seja esta a proposta que nasce com o pensamento moderno.

Este é o programa, no entanto, que aparece na poesia concreta. Dentro deste esforço da literatura moderna de romper com o discurso e a representação, ela

³⁴ E de fato, destituindo a palavra do discurso, da sua relação com as situações de enunciação, e portanto de sua relação com os corpos, a poesia concreta tocou o ponto em que a literatura se tornava arte visual, ou gráfica, assim como o ponto em que a poesia sonora se tornava música, e a própria denominação “poesia” talvez se tornasse, no limite, desnecessária.

foi um projeto que radicalizou a separação da linguagem, enquanto sistema lingüístico puro, e os corpos, propondo uma substituição da “abstração” do significado pela “concretude” do significante e da estrutura. Significante que tenderia, ainda, a ser reduzido ao essencial, purificado de todo discurso, de todo resto de “mundo” que estivesse na linguagem. De forma que a saída encontrada pela poesia concreta para o projeto moderno foi embarcar na aventura de uma linguagem pura justamente no sentido de uma auto-referência, uma interiorização da linguagem; movimento auto-centrado da linguagem, a qual deveria, por um lado, ser reduzida a um essencial, e, por outro, estar invariavelmente voltada para dentro de si, para sua própria estrutura.³⁵

Para Ferreira Gullar, poeta que rompeu com os concretistas e mais tarde ajudou a fundar o grupo neoconcreto, o concretismo seria justamente a consequência de uma exacerbação formalista, constituindo uma poesia que passa a ser só forma; neste sentido para ele, portanto, abstrata e não concreta:

“Então, o concretismo é aparentemente uma ruptura, mas na verdade é o desenvolvimento conseqüente de um formalismo que chega a um impasse. Aí dá um salto e vira a poesia concreta, que é só forma. Tanto é só forma que não tem o discurso, não tem a sintaxe nem as ligações internas que constituem o discurso. Então no fundo ela é abstrata. A poesia concreta devia se chamar poesia abstrata. Porque a palavra pêra só é concreta se eu digo ‘esta pêra’. Agora ‘pêra, pêra, pêra’ é simplesmente abstrato. O que não está determinado, nem situado, é abstrato” (2004B: 23).

Como observa Gullar, a poesia que retira as palavras de seus contextos, de suas circunstâncias, opera uma busca por palavras puras que equivaleria ao uso das formas puras nas artes plásticas. E, de fato, nas artes plásticas, o concretismo correspondeu à pintura abstrata e ao construtivismo. Não é por acaso que uma das fortes referências para os concretos era Mondrian, com a série “Boogie-woogie”. Em termos de procedimentos, assim, pode-se dizer que a poesia concreta seria uma poesia que se utilizava do abstracionismo, no sentido pictórico da busca por um rompimento

³⁵ De forma que a leitura do projeto moderno pelos concretos liga-se, invariavelmente, aos caminhos traçados pelo formalismo russo, dentro de uma visão estrita do estruturalismo – à qual estão ligadas alguma correntes mais tradicionais da lingüística, como Saussure ou Chomsky.

radical com a figuração, que passava pelo uso de formas puras, geométricas, visando, muitas vezes, a criação de um código visual.

Poderíamos resgatar uma idéia presente no livro de Deleuze sobre o pintor Francis Bacon, e pensar que esta criação de um código respondia à busca por um rompimento com a figuração através de formas puras, do uso da geometria na pintura: as formas elementares formando um código da pintura e fazendo da pintura um código. Deleuze chama o uso pictórico da geometria pela pintura abstrata de um uso digital: ela cria um código, logo, um sistema abstrato de relações que precisa ser decodificado, traduzido: “É certo que a pintura abstrata proceda por código e programa: ela implica em operações de homogeneização, de binarização, que são constitutivas de um código digital” (FB: 110). Em Kandinsky, o dígito é responsável por responder à pergunta da pintura de hoje, ele substitui a mão, o gesto manual do pintor: o objetivo é abrir um estado espiritual ao homem, dar a ele um espaço óptico interior e puro (cf. FB: 97). Neste contexto, Deleuze busca diferenciar os procedimentos que, na pintura moderna, foram empregados por diferentes pintores com um certo objetivo comum: romper com a figuração:

“Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (ao mesmo tempo o ilustrativo e o narrativo): ou em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. A esta via da Figura, Cézanne dá um nome simples: a sensação” (FB: 39).

Como veremos em seguida, Francis Bacon, segundo ele, seria desta via figural, a via da sensação, que, deformando o figurativo, cria a Figura, elemento que agiria diretamente sobre o sistema nervoso. Já a forma abstrata, aquela que combateria o figurativo por meio da criação de um código novo, à parte, se dirigiria ao “cérebro”, no sentido de demandar operações de codificação e decodificação, e pertenceria a um espaço puramente óptico.

Na poesia, o movimento de ruptura com a representação, figuração, ilustração, narratividade, também poderia ser mapeado; encontraríamos, em diferentes poetas, tendências e procedimentos os mais distintos. Isto é, diferentes

modos de subverter o aspecto meramente representativo, mimético das palavras. Indo nesta direção, a poesia concreta, entre nós, seria aquela que mais correspondeu aos procedimentos da arte abstrata, pelo que viemos vendo até aqui, principalmente na instauração de um código, que tendeu à criação de um código visual, de um espaço óptico puro. As palavras se tornam, assim, equivalentes a formas geométricas abstratas que remetem a significados elementares e enfatizam suas relações estruturais. As palavras são reduzidas a um mínimo essencial, que comunicaria a essência das coisas e da própria poesia.

Já, nas falas de Ferreira Gullar que víamos acima, a ultrapassagem do figurativo ou da faceta ilustrativa, significativa do discurso, só poderia ser feita de dentro da própria linguagem, em um gesto que talvez se aproxime mais da criação da Figura em Bacon, isto é, enquanto um gesto de deformação do figurativo. Pois como vemos, a palavra só seria de fato “concreta” se a singularizarmos em uma determinada situação. Dizer “esta pêra” é assim diferente de simplesmente repetir-se “pêra pêra pêra”, pois implica em situá-la em uma determinada enunciação, implica, enfim, em operar com as dimensões da proposição: há um sujeito que manifesta, um objeto designado, um significado implicado. É nesta determinação, dada não apenas pelo enunciado, mas por todas as circunstâncias de enunciação, pelo círculo da proposição, que a palavra encontraria sua possibilidade de ser singularizada, de ser aquela palavra, única, e não outra. Como se trata aqui de um contraponto à poesia concreta, que para ele seria abstrata, Gullar chama esta singularização de concretização; tornar a palavra concreta seria, ao contrário do que ensinavam os concretistas, operá-la de dentro do discurso, da sintaxe, do enunciado. Uma vez que, sem o círculo da proposição a linguagem simplesmente não existe:

“(...) se você eliminar o discurso, a palavra, a linguagem não existe. Contraditoriamente a poesia é antidiscurso, mas ela só pode existir com o discurso. Então você usa o discurso contra ele mesmo, mas sem ele não há nada, vai dar naquilo, ‘castro, lastro, pasto, rastro’. Não dá em nada” (GULLAR 2004B: 26).

A poesia, ao ver de Ferreira Gullar, é um antidiscurso, ela é vista, portanto, dentro daquilo que os modernos nos ensinaram. Contudo, esse não-discurso poético só encontraria a possibilidade de operar como tal a partir do próprio discurso, de uma desmontagem interna, que atravessaria as dimensões da proposição – tal como víamos acerca do sentido para Deleuze. Algo que poderíamos ligar ao que diz Octavio Paz, em *El arco y la lira*: o poema está para além da linguagem, mas este “mais além” só pode ser alcançado através da linguagem (PAZ 1986: 23). Ou ainda, a Cortázar: a literatura em um “avanço em túnel, que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo mas já em plano extraverbal” (CORTÁZAR 1998: 50). O que vemos nessas falas é a impossibilidade de, em se lidando com palavras (em se tendo que a poesia é aquela arte feita com palavras) – logo, com o sentido – escapar-se do círculo da proposição.

Aproximamo-nos neste ponto de uma outra concepção de poesia que, localizando-se dentro daquilo que Foucault define como pensamento moderno – neste contexto em que a definição de literatura se tornou possível enquanto este discurso que rebate todo discurso, toda retórica, que subverte, enfim, a ordem da representação – encontra esta subversão dentro da própria linguagem. De forma paralela, talvez, enquanto a pintura abstrata rompeu com a figuração por meio de um código ou sistema novo, a via figural (que Deleuze associa a Bacon ou Cézanne) teria rompido com a figuração a partir de um movimento que subverte o discurso de dentro do próprio discurso: subvertendo o modo maior de dentro dele, deformando-o, inserindo variações a partir dele mesmo, ou seja, sem criar um sistema independente, sem descartar por completo a figuração.

O gesto de subverter encontra aqui um sentido mais amplo, uma vez que o combate contra a representação de nada teria sentido se não fosse, desde o início, o combate contra as palavras de ordem, ou ainda: contra o que nas palavras de ordem as faz serem repetição de mandatos, morais, estagnações de sentidos comuns, opiniões, catalogações, classificações, nomeações que bloqueiam toda e qualquer potência de criação de novos sentidos.

[4]

LÍNGUA MENOR OU A VIA FIGURAL

Como víamos, a poesia parece ter-se configurado modernamente como este lugar em que a língua ganha uma liberdade especial: aquela de desfazer o discurso enquanto palavra de ordem, desfazê-lo enquanto o lugar de atuação de um poder, destituí-lo da função de impor um bom senso e um senso comum. Trata-se de criar uma nova língua, como se cada escritor tivesse seu próprio idioma. E que língua mais estranha, esta: ela não quer dizer nada, ela não quer impor um sentido único, ela não quer demarcar territórios de saberes, ela não pretende tomar o poder, ela não busca consensos, ela não quer ser palavra de ordem.

Várias estratégias vão sendo tramadas pelos poetas e escritores nesta direção – e é nesta direção mesmo que os poetas buscaram de diferentes formas enfatizar o aspecto não-funcional, não-representacional da linguagem. Para os poetas com os quais escolhi trabalhar, tomando-os como “casos exemplares” de uma poética da imanência, estas estratégias não vão na direção de uma poesia pura, ou formalista, embora ambos, tanto Ana Cristina Cesar quanto Marcos Siscar, possuam poéticas sintonizadas com as experimentações de vanguarda e mesmo com as formulações teóricas estruturalistas e pós-estruturalistas. As poéticas de ambos estariam mais sintonizadas com esta concepção da poesia que se sabe tramada com os corpos, da linguagem que subverte a língua de dentro da própria língua, do antidiscurso que se faz a partir do discurso, o “mais além” da linguagem que só pode ser alcançado a partir dela.

Há uma aproximação da dinâmica de que fala Foucault, ao se referir ao que ele chama de “pensamento do fora”, ou do exterior – do qual Blanchot seria mais do que apenas um representante – que, ao conduzir a reflexão da linguagem a seus próprios limites, é um pensamento que se situa, ele mesmo, em suas bordas, no esgarçamento de seus contornos. Desse modo, o campo problemático aberto na

poesia por Mallarmé, o empreendimento que levou a linguagem a se emancipar das coisas e sujeitos, podendo enfim ser pensada em si mesma, encontra em alguns poetas e escritores o movimento infinito de que falávamos, aquele desdobramento para fora de si, para seu exterior; movimento centrípeto, no qual a linguagem se encontra sempre impelida a seus limites, ou ainda, sempre definida a partir destes limites. Para Foucault, este movimento não é o de uma interiorização ou fechamento em uma linguagem pura, mas ao contrário, é um movimento em que a língua é forçada pelo seu fora, é impelida a sair de suas barreiras.

Em Ana C. e Siscar, poderíamos dizer que estamos diante de um movimento desta natureza. Em ambos, a criação de uma nova língua em que implica a poesia, esta língua estranha e singular, não passa pela criação de um código, como na pintura abstrata ou na poesia concreta, não passa, portanto, pela elaboração de um dialeto, de uma linguagem de tribo. E é nesta direção que as estratégias composicionais de ambos podem ser relacionadas tanto à idéia de deformação do figurativo, do discurso, como começamos a ver na idéia da Figura em Bacon, como ao conceito de língua menor, de Deleuze e Guattari.

A idéia de uma língua menor, ou de um tratamento menor da linguagem, encontra-se inicialmente desenvolvida em *Kafka por uma literatura menor*, quando Deleuze e Guattari definem quais seriam as características de uma literatura revolucionária como a de Kafka.³⁶ Este uso criador da língua traria, segundo eles, transformações para a linguagem como um todo, tendo a potência de provocar “abalos sísmicos” em toda a língua. Tratamento criador que implica em potencializar as variações lingüísticas da língua, inventando modos inusitados, imprevistos, de escrever (cf. MP2: 45-59).

Poderíamos talvez relacionar estes conceitos, de tratamento menor e tratamento deformador, e arriscar que a língua menor pode ser vista como uma

³⁶ O termo literatura menor era utilizado pelo próprio Kafka, é dele que Deleuze e Guattari tomam a idéia emprestada e levam adiante, criando um conceito que será relacionado com os modos maior e menor da música.

deformação da língua maior, dominante, remetendo-nos à “via figural” na pintura, esta de Bacon, que recorre não à criação de um novo código mas sim à deformação do código vigente, da figuração, ilustração e narratividade.

O movimento de deformação da figuratividade é interessante para enxergarmos o que seria esta criação de uma língua menor, ou de uma fuga. Bacon, assim como Cézanne, se libertaria da figuratividade pela via da sensação – que é a via da figura, ou via figural. O que significa isto? Para dar conta do mesmo problema a que se colocaram os pintores abstratos – fugir da representação que domina a história da pintura ocidental – os pintores figurais são aqueles que teriam dado como resposta a deformação: para fugir da língua maior, a língua do senso comum da pintura, não se cria uma outra língua separada, independente, não se cria um novo código, um novo sistema de constantes, mas deforma-se o código vigente. Isto é: deforma-se a paisagem, torce-se, esfrega-se, retorce-se a representação dos corpos. Transforma-se o figurativo em figura. Como o faz Bacon, pinta-se um retrato perfeito de alguém, copia-se uma fotografia, e em seguida raspa-se a tela, passa-se papel-toalha nas tintas, esfrega-se, faz-se manchas aleatórias... e deforma-se o retrato. Extraí-se do próprio sistema já existente, fixo, codificado, uma possibilidade de escape. Ou ainda: é o próprio modo maior, estabelecido, o terreno tradicional da representação, que o gesto de deformação faz fugir.

Criar uma língua menor é algo semelhante a isto, a fazer emergir, por detrás da figuração, da ilustração, uma Figura. Como ocorreria na via figural da pintura, não se cria um novo código, não se substitui o código vigente da língua por outro. A língua menor é, nesse sentido, algo próximo à deformação, pois ela age de dentro da língua, ela traça na própria língua maior, a partir dela, uma variação – ela faz o modo maior variar, ou seja, é como se ela deformasse o modo maior.

Deleuze e Guattari, em “Postulados da lingüística” (MP2), diferenciam os modos maior e menor como dois tratamentos da língua: um que opera por meio de constantes, estratificações – o uso majoritário do sistema da língua – e o outro que trabalha criando variáveis, colocando em variação as próprias constantes majoritárias

da língua. Criar uma língua dentro da própria língua, ser estrangeiro dentro de sua pátria, procedimentos que “fazem gaguejar” a língua maior, que a deformam, extraem dela sons, timbres, intensidades (MP2: 50). Algo que para Deleuze relaciona-se com a frase de Proust em *Contra Sainte-Beuve*: “Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira” (PROUST 1988: 141). Fazer o idioma variar, parecer ser um outro idioma. Trata-se, portanto, de ser estrangeiro na própria língua, de falar a língua com um certo sotaque particular.

E é desta espécie de manejo menor da língua que se valem alguns escritores e poetas, colocando em variação contínua as constantes da língua. O uso menor não leva esta denominação porque seja inferior ou menos importante, pelo contrário: ele é justamente o motor, aquele que coloca em movimento os padrões da língua estabelecida. É no uso menor que haveria a possibilidade desta outra e estranha língua – e é ela que já não reconhecemos tão facilmente: ela não é a língua de todo dia, não é palavra de ordem, não trabalha com consensos. Como se vê, a questão toda, para Deleuze e Guattari, é a possibilidade de se extrair, de dentro da língua corrente, cristalizada, esta outra possibilidade, este movimento. Possibilidade esta que faz fugir os padrões majoritários da língua, colocando-a em variação, criando nela correntes de ar. É então de um devir-menor da língua que se trata: um bloco de devir no qual a potência menor arrasta, põe em movimento, o modo maior da língua.

Voltaremos ao conceito de devir mais à frente, na questão do devir-voz. Por hora, basta remarcar a diferença de, por um lado, uma concepção poética que rompe de modo agudo com as representações – arte abstrata, poesia concreta –, que rompe com a ilustração, a figuratividade por meio da criação de um dialeto, de um novo código, um novo sistema, e, de outro, essas propostas que operam com a deformação, em uma ruptura que, à primeira vista, pode parecer menos “radical”, por manter traços de figuratividade, atuando de dentro do discurso. É que este outro modo talvez não vise exatamente romper com a figuração, mas vise, como diz Deleuze, liberar a Figura enquanto meio de extrair um bloco de sensações. Fazer

fugir a palavra de ordem para que seja possível liberar as “visões e audições” que são o próprio limite da linguagem, diz Deleuze:

“(...) uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma” (CC: 16).

No que tange à língua menor, a crítica de Deleuze e Guattari às correntes hegemônicas da lingüística é justamente a de que elas costumam estudar a língua a partir das constantes, enquanto que, segundo eles, seria necessário ver que as próprias constantes são resultantes das variáveis, são solidificações de algo que, inicialmente, surgiu enquanto uma variável. Ou seja, é a variação que é primeira.³⁷ O tratamento menor da língua é primeiro também em relação aos dialetos. O dialeto nasce a princípio de uma fuga mas, em seguida, ele mesmo se torna uma língua maior, um sistema de constantes, do qual seria preciso traçar linhas de variação. Talvez sejam os limites de se criar uma linguagem fechada em si, código puro. “Sem dúvida não é utilizando uma língua menor como dialeto, produzindo regionalismo ou gueto que nos tornamos revolucionários” (MP2: 53), o mundo continua inabalado, sem passar por devir algum, estagnado em seus domínios de poder.

Não se trata de um empreendimento simples. Até aqui viemos dizendo que a poesia seria este tipo de linguagem especial que foge às palavras de ordem. Agora podemos introduzir uma nuance, pois é mais exato dizermos: a poesia, a literatura, é este tipo de linguagem especial que faz as palavras de ordem fugirem. A linguagem enquanto palavra de ordem ali é torcida, deformada a tal ponto que deixa de funcionar como tal. Assim, no lugar de apenas dizermos que a literatura cria um mundo a parte, inventa uma linguagem própria, um mundo próprio, podemos pensar

³⁷ A idéia da variação como sendo primeira é importantíssima no pensamento de Deleuze, e nos remete à sua leitura de Nietzsche acerca das forças ativas e reativas. A variação é uma força ativa, ela é sempre primeira; ou seria melhor dizer: a primeira força sempre é ativa, jamais surge como uma reação. Uma boa síntese pode ser encontrada em *O tempo não-reconciliado*, de Peter Pál Pelbart, que nos diz que a força ativa é a que abre novas direções, é a força de metamorfose, enquanto que: “A força reativa, ao contrário, preenche as tarefas de conservação da vida, de adaptação, de utilidade, todas as funções de regulação, de reprodução” (1998: 105).

que ela cria neste nosso mundo a possibilidade de uma fuga, de uma invenção – são as nossas constantes que são abaladas. Ela não “foge” do mundo mas faz o mundo fugir. No poema, é este mundo que já não é o mesmo, é ele que subitamente ressuscita das sentenças de morte e é tomado em um devir, que o arrasta, o faz variar.

Afinal, é desta terra que nos fala o escritor, desta nossa história e geografia, destas pessoas e relações, é este real que ele faz fugir, faz passar por um devir-menor que insere, nas palavras de ordem, uma variação. Tal o personagem Bartleby de Melville – quantos Bartlebys não poderíamos afirmar conhecer em nosso dia-a-dia? Ao mesmo tempo, quem de nós imaginaria o limite a que um deles chegaria, quem de nós fabularia o cenário insólito, de uma paisagem que não passa de uma parede, onde se desenrolam os mais absurdos diálogos. Diálogos nos quais qualquer palavra de ordem – no caso, literalmente ordens, dadas pelo chefe – perdiam-se na simples expressão repetida por Bartleby “I would prefer not to”. Embora não esteja errada gramaticalmente, a oração causa uma estranheza; ela não aceita nem recusa, ela apenas imobiliza o outro – o que dizer após ouvir algo como “preferiria não”?

Como diz Deleuze, esta “fórmula” de Bartleby cria um vazio na linguagem, desarticulando qualquer ato de fala, como o ato que diz que um chefe comanda, que um amigo pode perguntar o que quiser, que um professor tem a autoridade para determinar a tarefa etc. (CC: 95). Essa frase faz toda e qualquer constante do sistema fugir, é o ponto de ruptura em que, subitamente, a ordem falha, a sentença de morte encontra uma escapada. Não é por acaso que, ao invés de Bartleby sair do escritório, é todo escritório que se muda – não é ele que foge, mas sim, ele faz o mundo fugir.

É importante destacar o quanto a idéia de uma literatura que faz o mundo fugir, que cria uma língua menor através da qual toda a linguagem escapa, não implica na sugestão de uma arte engajada, que queira atuar na prática política, fazer a revolução, “mudar o mundo”. Nestes termos, a arte engajada, correria ainda o risco de ser a substituição das palavras de ordem por outras palavras igualmente de ordem.

Pois um poema político depende da correta compreensão de sua mensagem, ele depende, portanto, do bom senso – a identificação do sentido certo. E ele apela ao senso comum: ele quer criar consensos, tem um desejo de se tornar maioria, ser absorvido pela massa, pela comunidade. Como vimos, as palavras de ordem dizem respeito ao vínculo social dos enunciados, aos atos de fala embutidos naquilo que se fala. A revolução, a conscientização do povo, a pedagogia das massas etc. são atos que estão embutidos em um poema político.

Claro que isto não exclui a possibilidade de belos poemas explicitamente políticos ou que, em um mesmo poema, não haja duas vias: uma que tende à cristalização, à busca de um sentido único, um modo maior, e outra flutuante, flexível, que abre o poema a passagens, devires. Como dizem Deleuze e Guattari, a mesma palavra de ordem, implica nesses dois aspectos: a morte e a fuga:

“A mesma coisa, a mesma palavra, tem sem dúvida essa dupla natureza: é preciso extrair uma da outra – transformar as composições de ordem em componentes de passagens” (MP2: 59).

É que não seria possível escapar totalmente de uma certa fixação, uma certa “morte” – a morte entendida aqui como a estagnação, as composições estratificadas, organizadas. A própria comunicação não se faria sem ela. Precisamos do significado, das designações, precisamos dos sujeitos que manifestam o enunciado, isto é, precisamos passar pelas palavras, pelo discurso e ele implica, por natureza, em fixações, paralisações. Haveria algo de ingênuo em proclamar uma espécie de fluxo contínuo do devir, independente das superfícies de registro, memória, sem os estratos da significação, da subjetivação e do organismo. O fluxo só é possível a partir dos pontos de apoio e fixação, e é esta dinâmica que tentarei mostrar ao longo deste trabalho. A questão que se coloca, portanto, é: como extrair das sentenças de morte contidas nas palavras de ordem uma possibilidade de vida, de movimento, de abertura:

“Pois a questão não era: como escapar à palavra de ordem?, mas como escapar à sentença de morte que ela envolve, como desenvolver a potência de fuga, como impedir a fuga de se voltar para o imaginário, ou de cair em

um buraco negro, como manter ou destacar a potencialidade revolucionária de uma palavra de ordem?” (MP2: 58)

Mas nada parecido a uma reação: fazer a palavra de ordem fugir não é reagir à prisão, à sentença de morte, como se ela fosse primeira – é a fuga que é primeira, são as variáveis que antecedem as constantes. É a prisão que deve ser compreendida como uma reação à fuga. O que a palavra poética pode fazer, quem sabe, é nos restituir a fuga, a possibilidade do escape, da abertura.

A fuga é como a flor de Drummond, de “A flor e a náusea”, que irrompe no asfalto, e quebra uma certa ordem entediada, das coisas tristes das cidades, do dia-a-dia. “Uma flor ainda desbotada/ ilude a polícia, rompe o asfalto./ Façam completo silêncio, paralisem os negócios,/ garanto que uma flor nasceu”. Um pequeno detalhe, inútil, mas inesperado, que faz fugir o cenário cinzento. A flor não vai mudar a rotina mortificada da cidade – mas para aquele que se sentou “no chão da capital do país às cinco horas da tarde”, para este que se encontrou com ela, ali, naquele momento, o mundo para ele fugiu: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (ANDRADE 1977: 78-79).

E, para aqueles que lêem o poema de Drummond, a cidade, com suas mercadorias, melancolias, seus crimes, suas repetições entediantes, também pode fugir, ali, por um instante, no nascimento desta flor. Ali, no encontro com o poema, é minha cidade que encontra subitamente uma rota de fuga, por onde ela toda escapa, se reinventa. O poema de Drummond não é um manifesto a ser afixado nas esquinas das cidades para que os escritórios, as empresas capitalistas, os passantes deprimidos e os criminosos se comovam com o nascimento de uma flor e então a cidade mude, passe por uma transformação política e ecológica. Não se trata de entender que a isto caberia o poema. Não é a este tipo de revolução que o devir-menor aponta quando se trata da arte ou da poesia. Tampouco ele deveria ser confundido com o lema concretista, na esteira de Maiakóvski, de uma forma revolucionária, uma revolução da linguagem. Entretanto, é certo que fazer o mundo fugir, traçar linhas flexíveis, é

todo um empreendimento da linguagem – só que mais do que isto: é um empreendimento do sentido, e que cabe ao texto e ao leitor realizarem no encontro-leitura.

Talvez de pouco nos interessem, na arte, as linguagens que não digam respeito a esta possibilidade, que é uma possibilidade de invenção do nosso próprio mundo, que diz respeito a potências livres, que escapam a cristalizações e capturas pelos poderes.³⁸ Potências que fazem as nossas próprias estagnações, repetições viciadas, nossos hábitos e todas as insuportabilidades rotineiras ganharem movimento, ganharem possibilidades de escape, mesmo que sejam apenas em termos de fabulação.

Tudo isto para dizer que, hoje, após as experiências das vanguardas, após o auge estruturalista, após o marxismo, após a arte engajada, nos encontramos em um lugar em que as coisas pedem para se configurar com mais nuances. E pouco acreditaríamos hoje que uma linguagem poderia ser fechada em si, criando-se totalmente à mercê dos corpos; da mesma forma, já não nos basta crer em uma arte de conteúdos, que traga em seus significados e referentes a força de sua construção. Nem revolução na forma, nem revolução do conteúdo, mas revolução do sentido. O devir implica em uma terceira via, em que instâncias como forma e conteúdo encontram-se muito mais molecularizadas e inseparáveis. Assim os corpos e a linguagem.

É que, como víamos, trata-se de uma outra concepção do sentido, que a própria poesia pode nos ajudar a entender. *A poesia é o essencialmente não parafraseável*, retomemos. Não conseguimos nunca redizer um poema, do mesmo modo o sentido: não conseguimos dizer o sentido do que dizemos, o sentido é o essencialmente não parafraseável. O sentido, tal como o define Deleuze, não pode ser apreendido com a pergunta “o que é?”, a pergunta redutora a uma essência

³⁸ Claro que não estamos falando aqui de um poder molar, mas de uma visão micropolítica do poder – estes pequenos poderes infiltrados em todo nosso cotidiano, em nossa pele, nosso corpo, nossa língua, nossos hábitos.

substancial; o máximo que podemos fazer é cercar o sentido, rodeá-lo, criando perguntas que se referem às circunstâncias que o cercam. Aproximemo-nos mais desta questão.

[5]

POESIA MARGINAL E GÊNEROS DA INTIMIDADE

Talvez a maior parte dos poemas produzidos pela geração que ficou conhecida como “geração marginal” ou “geração mimeógrafo” dos anos 70, da qual Ana Cristina Cesar chegou a fazer parte, tragam sentidos muito simples, que desmintam tudo o que vim afirmando até aqui quanto à impossibilidade de se redizer, se parafrasear um poema. Nem todos os poetas trabalham no limite desta constatação, nem todos, mesmo após as vanguardas, levaram ou levam esta “sina” do sentido às suas últimas conseqüências. Isto é, ao afirmar que a poesia seria o essencialmente não parafraseável, que o poema seria o lugar por excelência do “sentido” (tal como começamos a tentar delineá-lo), é claro que, de antemão, definimos um tipo específico de poesia, estamos, por extensão, dirigindo-nos a uma certa poética, e não outras.

A diferença que marca a poética de Ana Cristina Cesar diante de seus colegas de geração vai justamente nesta direção. Esta é uma das razões que, a meu ver, tornam a sua poesia um caso exemplar. Não sei se esta seria uma resposta à pergunta “por que Ana Cristina teria sido uma voz que se destacou de sua geração?”, mas de todo modo, é uma constatação que me leva a encontrar em sua poética um campo vasto de problemas, um lugar de se colher perguntas interessantes para se pensar a leitura e a escrita de poesia ainda hoje.

Pois embora tenha participado de toda a movimentação que agitou o cenário poético dos anos 70 entre nós, embora sua poesia tenha nascido neste contexto, ela acrescenta de dentro dele, a partir dele, significativas linhas de diferenciação. Ou seja, é de dentro de um cenário de época, de características que marcaram aquele momento, que Ana C. traçou sua linha de fuga, seu escape. E esta escapada parece ter-se dado exatamente no que concerne à complexificação do estatuto do sentido. A poesia em Ana C. já não quer dizer nada em termos de bom

senso ou senso comum. Ela não busca comunicar um sentido único. O que ocorre ali, diferentemente do grosso daquilo que hoje conhecemos como a “poesia marginal dos anos 70”, é uma espécie de ataque aos significados fáceis e corriqueiros. Mas, como veremos, trata-se de um ataque muito particular, que não implica na construção de uma poesia hermética, que apelasse para significados ocultos e misteriosos que demandem decifração.

Aqui precisarei argumentar contra a crítica feita por Cacaso, em meados de 1976, aos poemas que Ana Cristina teria então mostrado-lhe. Conforme ela conta em entrevista a Carlos Alberto Messeder Pereira, ela mesma classificava então sua poesia em dois principais grupos: um de poemas de compreensão mais direta, “construídos com base em montagens de coisas reais, de ‘brincadeiras’ com correspondência, biografias, diários, documentos, enfim, anotações em geral” (PEREIRA 1981: 222), e outros de compreensão menos imediata, que ela chamava de uma literatura mais “torturada”, aqueles que Cacaso teria definido como de índole mais “difícil”. Como relata Ana C., ela teria mostrado um poema a Cacaso e este, por sua vez, respondeu: “É muito bonito, mas não se entende (...) o leitor está excluído”. Já, ao ler os outros poemas seus, que eram como trechos de diários – aqueles que entrariam na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda em 1975, e mais tarde alguns que fariam parte do seu livro, de 1979, *Cenas de abril* – ele teria dito: “o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano” (IDEM: 229).³⁹ Eram coisas como:

10 DE AGOSTO

Estou lendo um manual de alemão prático. Tenho ido à praia.

Vi o Joel de manhã, com a mulher dele. (Ana C., in: HOLLANDA 1998B: 141)

O critério naquele momento era a comunicabilidade da poesia, a busca por uma poética de fácil alcance, que se comunicasse rápida e imediatamente com o

³⁹ Como Pereira observa ao final do livro, sua pesquisa terminou antes da publicação dos livros de Ana C., em 1979, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*, ou seja, é preciso considerar esta entrevista antes da publicação de *Luvras de pelica* e do decisivo *A teus pés*.

público em geral, a partir de linguagem e temas cotidianos, que dissessem respeito a todos. Acerca destes poemas, poderíamos repetir aquilo que dissemos em referência aos poemas com engajamento político explícito: eles trazem uma mensagem, implicam em um bom senso que compreenderá o sentido correto, buscam um senso comum. Heloisa escreve em novembro de 1998 um posfácio à segunda edição de sua antologia dos anos 70, em que, contextualizando a poesia de então, afirma:

“Era uma poesia aparentemente light e bem-humorada, mas cujo tema principal era grave: o ethos de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava” (1998B: 257).

Era muita coisa para se reivindicar em tempos de repressão, de militarismo, de censura. Era tanta coisa que a maioria dos poemas que ficaram ganham uma boa definição no título da pesquisa de Carlos Alberto Messeder Pereira: *Retrato de época* – livro em que se tem até hoje a mais completa abordagem do movimento. São mesmo retratos de época, pequenos poemas-pílulas em que podemos sentir muito do clima daquele momento, reviver a atmosfera que tomou um certo Brasil até a abertura política. Conseqüentemente, são de fato poemas que poderíamos colocar em uma categoria muito próxima à dos poemas engajados, embora de um engajamento diverso daquele que encontramos, por exemplo, na poesia que nas décadas de 60 e 70 ligava-se à ideologia dos CPCs:⁴⁰

DRAMA FAMILIAR
mais um berro histérico
e mato um (Charles, in: HOLLANDA 1998B: 233)

não sou da classe operária nem da classe dominante
sou um desclassificado a fim de viver numa boa
venha me procurar ou não venha me procurar
não se grude
nada é sempre igual (CHARLES 1979)

⁴⁰ Centros Populares de Cultura que surgiram na década de 60 aglomerando diversos artistas em torno de movimentos culturais populares. Declaradamente “de esquerda”, os centros faziam arte obrigatoriamente “engajada”, preocupando-se mais com o conteúdo ideológico do que com a qualidade das obras.

AO MEIO DIA NA AVENIDA
Vou pisar na cara dele para ele sentir o drama
Depois de amanhã subo para Teresópolis
Tem dez filhos e ganha salário mínimo
Se tomar um uísquinho agora não faço mais nada
Você não sabe o que é ter uma perna travada
O M.D.B. não é besta de se tornar popular (ALVIM 1974: 52)

No que tange a este desejo de comunicação, a poesia marginal encontra ponto de contato ainda com a própria vanguarda concretista, da qual tanto buscava se distanciar. Isto no sentido de que a poesia concreta, a seu modo, também procurava ampliar os campos de atuação da poesia para além dos domínios do literário, casando-se com as artes gráficas, buscando igualmente um tipo de poesia de comunicação imediata, como salienta Iumna Simon:

“(...) a poesia deveria ser deslocada de seu espaço tradicional de atuação, o espaço literário da expressão verbal, para ser inserida no espaço imediato, direto e simples da comunicação visual, segundo eles o único socialmente condizente com as condições de vida impostas pela sociedade urbano-industrial” (1990: 125).

Como lemos em “Nova poesia: concreta (manifesto)”, texto de 1956 de Décio Pignatari, a poesia concreta seria “uma arte geral da linguagem”, “uma arte popular”, casada com “propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema”. E como arte popular, deveria ser de apreensão imediata pelo público, poesia que leva em conta “a importância do olho na comunicação mais rápida” (CAMPOS; CAMPOS E PIGNATARI 2006: 67-68). Este poema objeto é aquele que, como todo produto da revolução industrial, é para ser consumido, é de certa forma máquina também: “o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumo. feito a máquina” (IDEM: 68). É o tipo de poesia que, afinal, interessaria ao homem do povo, ao homem comum, operário, como se pode ler em outro artigo de Pignatari, este de 1959: “O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina lhe ensina (...)” (IDEM: 175).

Assim, se há algo que possa ligar o movimento da poesia concreta e a poesia engajada da esquerda nacionalista dos anos 60, segundo Iumna Simon e

Vinicius Dantas, é justamente a criação de poéticas baseadas na noção de comunicação, de proximidade com o público comum: “a poesia deveria atingir o homem distraído das grandes cidades, diziam uns, a poesia deveria despertar a consciência alienada do trabalhador explorado, diziam outros (...)” (1985: 50). E se em relação ao fator “comunicabilidade” acrescento aqui a poesia marginal, é certo que o faço com ressalvas aos modos particulares que esta comunicabilidade e a relação com o público ganham em cada um destes casos.

Procurando marcar sua distância ao discurso da esquerda militante, a poesia marginal adotava uma postura de “desbunde”, valorizava o cotidiano banal, raramente embarcava em “grandes temas” políticos, distanciando-se das discussões mais engajadas, e optava mais por aquilo que Messeder Pereira remarcou como uma “politização do cotidiano”. Esta politização é diagnosticada a partir da confecção e venda independente dos livros, sendo esta atitude já um modo de inserir a postura politizada nos pequenos atos cotidianos, naquilo em que o poder se infiltra no dia-a-dia, na relação com o próprio mercado de edição e mesmo de trabalho, por exemplo. Um poema de Francisco Alvim, do livro *Passatempo* (1974) que saiu pela “Coleção Frenesi” – um dos primeiros grupos de poesia marginal a surgir, do qual faziam parte ele, Cacaso, Geraldo Carneiro e João Carlos Pádua – fala bem desta diferença de postura em relação ao engajamento de esquerda da década de 60:

REVOLUÇÃO
Antes da revolução eu era professor
Com ela veio a demissão da Universidade
Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
(meus pais eram marxistas)
Melhorei nisso –
hoje já não me maltrato
nem a ninguém. (ALVIM 1974: 61)

Este mesmo poema é citado por Michel Riaudel, tradutor de Ana C. para o francês, no artigo “Ana Cristina Cesar: poète marginal?”, referindo-se ao que ele chama de mudança de escala do discurso revolucionário, deslocando-se dos âmbitos da nação e das grandes instituições ao círculo do indivíduo e suas proximidades

(1998: 193). Esta tal “politização do cotidiano” é uma das palavras-chave que definiriam este movimento, segundo Pereira, ao lado do “antiintelectualismo” e do “antitecnicismo”. Estas outras seriam as marcas da distância que os marginais se impunham em relação ao que consideravam ser um exagero formalista que teria sua maior expressão na poesia concreta e na poética construtivista e arquitetural de João Cabral de Mello Neto.

Dessa forma, o público leitor que os poetas marginais procuravam era aquele não intelectualizado, não letrado, e o tipo de comunicação que buscavam estabelecer era a comunicação não apenas direta, mas “íntima”, o levar um papo com um amigo, um papo leve e descontraído. Falar de poesia como se fala de futebol, diz Cacaso: este seria um traço distintivo da poesia de sua época, que quer deixar de ser isolada do mundo, deixar de ser assunto de especialista e passar a ser falada nas ruas, por todo mundo. A participação do autor em todas as etapas de produção do livro até sua distribuição quebraria, segundo o poeta, a distância que costuma separá-lo do leitor, “entre o poeta e o eventual leitor já nasce o pretexto pra uma conversinha” (BRITO 1992: 136). Era a recuperação da espontaneidade e da coloquialidade na poesia como meios de trazer para perto o leitor comum. Como explicam os poetas Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena, em depoimento à revista *Malasartes*, em 1975, recolhido por Pereira:

“Aqui o poema não é coloquial por mero acaso ou por programa, mas por incorporação natural da conversa, do passeio/trabalho/relax diário, do instantâneo revelado às pressas, do cigarro a varejo e tantas outras coisas mais, desfrutadas em comum” (1981: 59).

A busca por uma proximidade íntima e amigável com o público também é remarcada por Heloisa Buarque de Hollanda na introdução de 1975 para a antologia *26 poetas hoje*. Como diz ela, a relação do poeta com o leitor se estreitava desde o momento da venda, que era feita cara-a-cara, até o ato da leitura, em que o público se veria refletido nas experiências corriqueiras, narradas em tom de íntima proximidade, sem restrições intelectuais:

“A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia” (1998B: 10).

Uma poética da espontaneidade, do “desbunde”, e de descarte da linguagem erudita, da tradição catedrática, do excesso técnico e formalista, da “utilização ‘retórica’ da atividade intelectual” (cf. PEREIRA 1981: 92), era então o que marcava a ruptura proposta por esta geração. Ruptura esta, como se vê, que não se restringia ao trabalho da linguagem em si, ou seja, que ia na contramão da proposta por uma linguagem pura – como viemos vendo a poesia concreta, no Brasil, como o auge desta pesquisa formal:

“A novidade dessa produção [da poesia jovem 70] e o que a situa no quadro da inquietação que define a década de 70 no Brasil é, exatamente, a ênfase na intervenção comportamental, a recuperação da oralidade e, sobretudo, um certo sabor anárquico no trato com o construtivismo das vanguardas dos anos 50/60” (HOLLANDA e PEREIRA 1982: 29).

No lugar de uma linguagem pura, portanto, os poetas marginais apostavam em uma linguagem absolutamente contaminada de mundo, misturada com a vida, confundida com a atitude comportamental do autor, com seus dramas pessoais, privados. Segundo Messeder Pereira, “vida” e “cotidiano” são as duas categorias essenciais desta poesia, dois eixos em torno dos quais se dá a oposição dos marginais às neovanguardas dos anos 50/60. “A vida não está aí para ser escrita, mas a poesia sim está aí para ser vivida...”, diz Cacaso, em depoimento de 1976 citado por ele (1981: 59). É Cacaso, Antonio Carlos de Brito, também que, em seu “Tudo da minha terra (bate-papo sobre poesia marginal)” irá ressaltar nesta poesia o “encurtamento da distância que costuma separar a arte do fluxo vivo da experiência”, opção de uma poética que se quer viva, participativa, tirando o “mofo” das estantes e indo às ruas. Ou seja, não é apenas a vida que entra na poesia, mas sim, a própria poesia que invade a vida, o cotidiano – o que vale é descobrir a poesia na vida, como

vemos na declaração de um dos “informantes” de Pereira, o Informante J, da “Coleção Frenesi”:

“(…) nessa poesia marginal, o poético que é visado não é um poético de linguagem (...) Quer dizer, é um poético vivido (...) E é por aí que se explica que tenha tido essa espécie de porosidade em relação à experiência da geração e a distância em relação à literatura (...) Quer dizer (...) de certo modo é a tentativa de descobrir o poético na vida (...) E não na linguagem (...) Por isso rompe com a tradição literária” (IDEM: 94).

Esta aproximação entre poesia e vida é diversas vezes salientada por Heloisa Buarque, no prefácio de sua antologia, como um traço marcante da produção da qual ela se ocupava então em compilar. Trata-se de uma aproximação inclusive tematizada nos próprios poemas da época, e não apenas nos depoimentos dos poetas.

Não posso pensar cada instante de minha vida
numa palavra
Não posso mas é o que gostaria de fazer
Sei que a vida não me vive para se ter escrita
me vive para me ter vivido
Sei disso mas é como se num lago muito calmo
onde a chuva caísse mansamente
e em cada círculo na água um outro (o mesmo) lago
onde chovesse. (ALVIM 1974: 17)

NA CORDA BAMBA [*para Chico Alvim*]
Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo

E viva nós! (Cacaso, in: BRITO 2002: 55)⁴¹

A poesia ganhou uma agilidade muito fértil na mão destes poetas e recobrou o humor, o gosto pelo riso descompromissado. Ganhou também uma certa fluência, uma leveza que parecia estar condenada a desaparecer nas poéticas de índole mais formal. Reivindicou o discurso de volta, o diálogo, a fala – e fala esta muitas vezes assumidamente autoral – para dentro do universo literário. Tratava-se de uma poesia que de fato privilegiava a expressão no lugar da construção, como remarca

⁴¹ Do livro mimeografado *Na corda bamba*, de 1978.

Flora Süssekind no item “Literatura do eu”, que dedica à produção dessa década, em *Literatura e vida literária*. E, com isto, é claro que é um tipo de produção que rendeu, e rende, muitas críticas negativas por parte de estudiosos de literatura, que viram neste tipo de produção uma espécie de preguiça, de desleixo, uma problemática ausência de aparatos técnicos e literários.

Um exemplo desta avaliação está em “Poesia ruim, sociedade pior”, de Iumna Simon e Vinícius Dantas, para os quais esta produção, de patente “desqualificação literária”, seria expressiva de uma época de falência dos projetos coletivos, das utopias sociais e políticas. É neste sentido que o único fator que eventualmente poderia ser relevante no movimento, para eles, era a postura anti-mercado editorial, na atitude da edição independente – atitude que cai por terra na década de 80 quando a Editora Brasiliense resolve publicar em escala nacional muitos dos autores, tirando-os da “marginalidade”.⁴² Esta poesia, que tenta coincidir novamente o sujeito poético e o empírico do autor, recairia em um neoromantismo, apelando para o puro depoimento pessoal. Mesmo onde uns enxergam a influência modernista, de recuperação do coloquial e do humorístico, estes enxergam a homogeneização sob um timbre único, que diluiria em um grande pastiche a singularidade presente nos modernos.

De todo modo, não se pode negar que haja procedimentos de escrita nestes autores, isto é, a aparente espontaneidade não teria como não ser, ela mesma, resultante de procedimentos construtivos, determinando um certo estilo, um certo tom espontâneo, verdadeiro, sincero etc. É neste sentido que os procedimentos que prevalecem nestes poemas não deixam de nos fazer lembrar a poesia dos nossos primeiros modernistas, especialmente Oswald de Andrade, com seu poema-piada, o “lado não-mariandradino de 22”, segundo Silviano Santiago (1978: 181). Para Heloisa Buarque de Hollanda, haveria aí uma retomada do “melhor” daqueles anos,

⁴² É nesta coleção “Cantadas Literárias” que surge *A teus pés*, o último livro de Ana C., em 1982, que ainda compila os anteriores que haviam sido editados manualmente.

marcada por “renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo e pela atualização da recusa ao convencional” (HOLLANDA 1998B: 13).

PAPO DE ÍNDIO

Veiu uns ômi di saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui chamava açucrí.
aí eles falarum e nós fechamu a cara.
depois eles arrepitirum e nós fechamu o corpo
Aí eles insistirum e nós comemu eles. (CHACAL 1984: 20)⁴³

BOÊMIA

Acho que hoje já é
Amanhã (Cacaso, in: BRITO 2002: 63)⁴⁴

FALANDO SÉRIO

Outro amor? Não caio mais. (Cacaso, in: BRITO 2002: 126)⁴⁵

COLAPSO CONCRETO

vivo agora uma agonia:
quando ando nas calçadas de copacabana
penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça (Charles, in:
HOLLANDA 1998B: 233)

Frases curtas, palavras e expressões colhidas no dia-a-dia, que se aproximavam em muito do registro oral, o mínimo de ornamentos, o verso que vai direto ao ponto, a agilidade: artifícios de linguagem também, ainda que almejando um efeito de naturalidade, espontaneidade. Era enfim esta a linguagem que devia ser buscada, ou, se quisermos, construída, para se adequar ao registro não só coloquial mas também ágil, rápido, das emoções, dos encontros corriqueiros, banais. Em diálogo com o poema “Kodak” do modernismo, era o “poema-polaróide, de revelação instantânea”, como diz Armando Freitas Filho (1979-80: 113). Era ainda a “valorização do presente, do *aqui e agora*”, nas palavras de Heloisa Buarque (1981: 100), em contraposição ao ideais tanto vanguardista quanto engajado daquele olhar

⁴³ Do livro mimeografado *Muito prazer*, Ricardo, de 1971.

⁴⁴ Do livro mimeografado *Na corda bamba*, de 1978.

⁴⁵ Do livro mimeografado *Beijo na boca*, de 1975.

que se voltava ao futuro. Foi este o tom empregado pela maioria da geração marginal, na sua tentativa de fazer coincidir arte e vida.

E tal aproximação se via de fato concretizada na agitação cultural da época, nas tantas publicações coletivas, revistas, coleções, nos inúmeros livrinhos mimeografados surgindo a todo instante, nos eventos, festas, em toda uma coletividade que se reunia em torno da vida cultural. É portanto difícil separar estes poemas espontâneos, lúdicos, bem humorados, de todo um clima de época, de todo um comportamento comunitário que embalava aqueles anos – e que, vale remarcar, se deu principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Como vimos, afinal, não se tratava apenas de introduzir a vida na poesia mas de levar a poesia pra vida cotidiana, inseri-la nas ruas, na comunidade.

Em consequência disto tudo, é previsível que o tipo de texto que prevalecesse na época fosse algo bastante carregado de senso comum, de obviedades. A proposta era esta mesma, enfim, falar com todos, a partir de experiências familiares a todos. Para Iumna Simon e Vinícius Dantas, o problema seria exatamente que, neste afã da expressão individual, o que se veria como resultado nesta massa de poemas é justamente o contrário: a ausência de poéticas singulares, a prevalência de um estilo homogeneizado, que nos faz facilmente colocar todos os poemas “no mesmo saco”.

Ou seja, o legado deste movimento seria uma grande quantidade de poemas recheados de clichês, que propõem que a poesia se torne o lugar da nossa experiência ao mesmo tempo mais privada, no sentido de “privativa”, confidencial, como mais pública, no sentido de comum a todos. A exposição pública do privado: o coletivo que está em jogo na poesia marginal é este coletivo do senso comum, estas pequenas coisas banais que fazem parte da vida pessoal de cada um, como os dramas pessoais que assistimos nas novelas, ou como os segredos privativos que podemos ler ao violar uma correspondência alheia. Ao final, o que se tem, ao olhar a grande massa que resultou da geração marginal, é uma compilação do que há de mais comunitário entre os homens: sua vidinha banal, suas picuinhas privadas, subjetivas, absolutamente previsíveis.

Quero dizer que este foi o grande risco que esta poesia correu, e o abismo em que muitos de seus poemas caíram: o de um mero relato subjetivo, de momento, relato este que se aproxima ao relato bruto da confissão privada de alguém; esta que nos diz e nos surpreende tão pouco e, ao mesmo tempo, é tão carregada de senso comum e de bom senso que parece sempre uma história banal recontada. É principalmente neste ponto que a poesia de Ana Cristina Cesar se torna, diante da poesia marginal, um caso exemplar para remarcarmos a diferença entre poéticas do privado, de mera expressão de casos pessoais, subjetivos, e poéticas em que a expressão da intimidade escapa deste campo, operando um desfazimento ou uma deformação dos gêneros da confissão privada.

Ao invés de uma expressão subjetiva, portanto, de um sujeito que se afirma na linguagem, aproximamo-nos de toda uma outra atmosfera lingüística: ali, a linguagem parece não ter proprietário, ela parece não ser de mais ninguém. Trata-se de um outro uso da linguagem, um uso menor ou figural, uma deformação do padrão majoritário da língua, aquele no qual a palavra costuma ser a afirmação plena de um indivíduo manifestante, afirmação plena do poder de dizer. Como será, então, deformar este modo maior, como será se utilizar da linguagem para, ao invés de se afirmar o que se é, utilizá-la para encontrar outras possibilidades de ser, e até de não ser, de não poder; experimentar uma espécie de dissolução do eu que fala nas palavras, no fluxo das palavras, permitindo o empreendimento que leva Blanchot a nos dizer que: “a palavra poética não é mais palavra de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que apenas a palavra se fala” (BLANCHOT 1955: 42).

[6]

ANA C. E A DEFORMAÇÃO DO DIÁRIO E DA CARTA

Poderíamos conceber uma intimidade sem sujeito, uma intimidade a-subjetiva, despersonalizada, ou desprivatizada? É nesta direção que evoco a poética de Ana Cristina Cesar em contraposição ao tipo de poesia privada, ou subjetiva, que ganhava relevo naquele grupo em que, em meados da década de 70, sua produção começou a vir a público. Seria, assim, de dentro do próprio movimento marginal, manejando muitos dos elementos ali presentes, que Ana C. subverte o jogo. Dali que ela construiria seu estilo próprio, que faz com que muitos críticos concordem quanto à singularidade de sua poética, em opiniões que circulam em torno de idéias do tipo: “Ana Cristina foi, sem sombra de erro, o talento mais refinado da geração de poetas que se formou ao longo da década de 70 no Brasil” (GONÇALVES 1983: 64). Ana C. foi cada vez mais assumindo uma postura diferenciada frente ao literário, que a distanciava do senso comum do grupo. Como assinala Michel Riaudel:

“Num momento em que seus companheiros da poesia marginal hesitavam entre a expressão exasperada e neo-romântica de um eu incompreendido, sofredor, e a violência insolente, anarquista, de uma contestação da instituição literária (...), Ana Cristina Cesar percorria caminhos perigosos, questionando o próprio estatuto do autor” (2001: 40).

Esta diferença de concepção pode ser facilmente verificada em seus escritos sobre literatura, reunidos em *Crítica e tradução*,⁴⁶ mas pode acima de tudo ser comprovada no tipo de poesia que ela escreveu. Há até quem chegue a se indignar com a associação de Ana C. à poesia marginal, como é o caso de Ivan Junqueira (1987), que parte em defesa da qualidade literária da produção da poeta:

“Enganam-se os que supõem haver desleixo formal ou discursivismo no verso da autora. Tais características são antes atributos da má poesia que escreveram quase todos os seus companheiros de geração. Esse aparente

⁴⁶ Os textos críticos de Ana C. foram publicados postumamente nos livros *Escritos no Rio* e *Escritos na Inglaterra* – e posteriormente reunidos no volume *Crítica e tradução* (Ed. Ática e Instituto Moreira Salles, 1999).

desleixo nada mais é que uma estratégia destinada a impedir que se coagulem a fluência do discurso e o ritmo do verso”.

Arrematando mais adiante:

“Chega mesmo às raias do contra-senso pretender enfiar na mixórdia anacrônica da contracultura uma obra que é, acima de tudo, signo vivo daquela literatura maior que T.S. Eliot entendia como ‘fenômeno de cultura’.”

No entanto, há quem concorde que Ana C. teria traçado sua via singular e original de dentro do próprio clima de sua época. Isto é, ela não simplesmente “negaria” sua geração mas, ao contrário, seria a poeta que, levando ao limite mais extremo as tendências principais de sua época, teria traçado aí uma linha própria e criadora, como num movimento de emancipação daquele modelo-marginal que então se delineava. É o que vemos sublinhado de modo exemplar na fala de Régis Bonvicino (1998):

“A ‘poesia marginal’ foi um desdobramento do tropicalismo, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, onde encontrou, na segunda metade dos anos 70, em Ana Cristina alguém que, ao mesmo tempo, o encarnou e o transcendeu. Ana Cristina escreveu, como tantos outros daquele período, explorando um registro coloquial. Mas, ao contrário da quase todos, que se limitaram a repetir descobertas dos modernistas, ela articulou este coloquialismo a outros modelos, como o da norte-americana Gertrude Stein da década de 10. Em seu caso, a informalidade, mais do que a coloquialidade, funcionava como instrumento de crítica e de desconstrução das poéticas anteriores (concretismo, João Cabral) e como estratégia de captação do mundo”.

A partir da incorporação do registro coloquial, do recolhimento de falas e problemas cotidianos, experiência tão levada a cabo por sua geração, aliada a novas referências literárias, que Ana C. trilhou seu percurso singular, marcadamente experimental, no sentido mesmo das vanguardas: de uma poética que busca experimentar novas formas, subverter os padrões estabelecidos – no caso o padrão era o da poesia marginal, feita por seus colegas. E assim, a partir dos materiais ali disponíveis, deste conjunto de procedimentos e atitudes que configuravam a tal

“marginalidade” de então, ela teria dado seu salto adiante, que a emancipou da sua geração.

Sua produção, neste sentido, pode ser vista como aquilo que Deleuze e Guattari chamaram de “literatura menor”, ou talvez até uma “poesia menor”, conceito que começamos a ver anteriormente: a idéia de uma língua menor surgida de dentro do sistema maior do dialeto marginal. É como se sua poesia fosse escavando uma fuga, uma língua menor dentro do cenário majoritário da geração, isto é, um estilo que faz fugir a língua “maior” que começava a então marcar, fixar, uma certa linguagem do grupo, um dialeto. Pois, mesmo se querendo “marginal”, ao fixar comportamentos, padrões certos ou errados, condizentes ou não com seu “estatuto” (ainda que não houvesse um estatuto ou um manifesto formalizado), este quase movimento foi criando um certo “modo maior”, um sistema dominante, um modelo. Foi-se configurando uma certa fórmula do que seria ou não o marginal literário.

E assim, é como se a proposta de Ana C. acabasse traçando, dali mesmo de dentro do território fixo que se armava, uma escapada, uma fuga criadora. E esta fuga consiste exatamente em saltar de uma mera exposição subjetiva para a construção desta intimidade sem sujeito – saltar do mero extravasar de uma interioridade privada para aquilo que, a partir de Blanchot e Deleuze, entenderíamos como uma intimidade voltada para fora, para as forças do fora, do exterior.

Nesta dinâmica, não é apenas a poesia de Ana que “foge” da poesia marginal, mas é toda a poesia marginal que foge em sua linguagem, que encontra em sua poética uma possibilidade de fuga criadora, de movimento de abertura a devires, a modos de funcionamento menos codificados. Ana continua a atuar próxima aos gêneros da intimidade, com a escrita de diários e cartas, mas a partir de um movimento que faz com que estes mesmos gêneros sofram, de dentro, um abalo, uma deformação. Em sua poesia os gêneros íntimos sofrem uma deformação, são deformados em sua figuratividade, deixando de ser representação de estados de um sujeito e passando a expressar uma intimidade a-subjetiva. Deixando de ser figurativos para serem figurais, para constituírem não mais a ilustração de uma vida

provada mas a apresentação de forças de uma figura, tal este conceito é desenvolvido acerca da pintura de Bacon por Deleuze. Daí dizer que ela traça uma fuga, ou desterritorializa, o território firme e seguro da poesia marginal.

Para enxergar melhor este deslocamento, ou deterritorialização, podemos partir da constatação de como a produção de Ana C. era sintonizada com seus contemporâneos: muitos poetas marginais privilegiaram a forma do diário, da carta, como gêneros que favoreciam sua busca de proximidade, de papo íntimo com o leitor; foi o *boom* dos gêneros da intimidade, a tentativa de inseri-los cada vez mais no cenário da literatura. E foram estes os gêneros privilegiados por Ana desde o início. Entretanto, ao fazer um diário como este “Jornal íntimo” – de *Cenas de abril*, mas presente também em *26 poetas hoje*:

30 DE JUNHO

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável. (ATP: 109)

... é certo que Ana C. subverte a proposta do grupo. Utilizar o diário aqui não parece ter a mesma intenção comunicativa de seus colegas. A diferença é facilmente sentida: o diário não traz uma revelação muito esclarecedora, ele não dá de cara uma revelação, a descoberta de um segredo. Desde aí, é como se ela inserisse uma pequena diferença fundamental, que faz a própria linguagem de diário, da anotação íntima, ganhar um desequilíbrio. A linguagem-diário que encontramos não é aquela do desvelamento de coisas íntimas, ela não é mais a reveladora de um mistério, não é a mensageira das confissões de alguém que se escancara e se derrama, sem pudores, nas páginas de seu “querido diário”. Isso porque é como se algo sempre se ocultasse por detrás de cada frase, de cada idéia. “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”: a que ela estaria se referindo, por que esta frase tanto a “preocupa”? Em seguida, há algum poema que a narradora recita: ela diz recitar “o” poema, mas que poema seria? Ela não disse antes de que poema se trata, mas fala dele como se nós soubéssemos qual era. Em seguida, entra uma personagem, Célia,

que a encara com um “muxoxo” – tão inexplicável para ela quanto para nós. Quem seria Célia? Qual a relação entre este muxoxo e o que a narradora antes afirmava quanto às contradições e quanto ao poema recitado de cor? Qual o sentido que ligaria estes significados todos?

Logo, este diário não satisfaz a curiosidade de quem o rouba às escondidas para ler o segredo do outro – pelo contrário: ele é feito de ocultamentos, hesitações. Você abriu o diário de alguém mas encontrou ali uma linguagem aparentemente cifrada, que encarna a própria forma do segredo. Há aqui portanto uma inversão: o diário, este lugar em que alguém escreve seus segredos com todas as letras, confessa sua intimidade, de repente não confessa nada.

Os diários de Ana então não revelam confidências, mas distorcem, deformam a linguagem confidencial, que seria normalmente tão franca e direta, fazendo-a repleta de arestas, incompletudes. Não temos o segredo deslindado, mas temos sim a forma do segredo vinda à tona, tornada sensível. Vem aí um procedimento de Ana C. a inserir esta pequena diferenciação: ela faz com que sempre tenhamos a impressão de que perdemos algo, uma palavra, uma informação... falta-nos algo que desvendaria o mistério, que daria a significação, o bom sentido, do enunciado.

Este desequilíbrio, causado por uma sensação de ocultação, pode complexificar os sentidos possíveis, abrir o poema à fabricação de sentidos por parte do leitor. “Veja bem, leitor, não estou te entregando tudo, você vai precisar trabalhar um pouco também”, nos fala o poema. Não digo isto aqui inocentemente: a leitura, para Ana C., é justamente este momento de se produzir significados, sentidos livres, que não estão preestabelecidos pelo autor – não há o sentido “verdadeiro”, diz ela: “Ler é meio puxar fios, e não decifrar” (C&T: 264). Questionada sobre por que a palavra “pato” estaria tão presente em seu livro, se o pato teria algum significado simbólico por detrás, ela responde, no depoimento editado em *Crítica e tradução*:

“Pato, por acaso, é um significante que puxa muitos outros (...) Quanto mais puxar melhor (...) Ele migra (...) Não tem insinuação nenhuma, não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu

posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto. Não vou dizer nunca para você que, para mim, o símbolo do pato significa...” (C&T: 263-264).

Ana parecia valorizar a abertura que uma palavra “estranha”, ou uma expressão, uma frase meio fora de lugar, um corte súbito, algo inserido de modo inesperado, poderia causar na leitura. E, como vemos em sua fala, não se tratava de encarar esta quebra, este “pato”, como um símbolo que fosse dono de uma verdade original, um significado fixo que só seu autor deteria. Tratava-se sim de encarar estes elementos como significantes que puxam muitos outros, e “quanto mais puxar melhor”.

Assim, mesmo nos momentos em que Ana C. era mais “didática” ou comunicativa, como talvez até fosse o caso do exemplo citado, não encontramos uma poesia que poderia ser facilmente reconhecida como aquela de sua geração. Há sempre ali o espaço para que o leitor puxe seus fios, crie sua rede. Mesmo nesses poemas que Cacaso, como vimos, considerava mais fiéis à “causa marginal”, se olharmos mais atentamente, há algo que escapa, há sentido que resistem a serem traduzidos facilmente, sentidos complexificados que desviam ao senso comum e ao bom senso.

É esta mesma impressão que leva Silviano Santiago (1984) a afirmar que Cacaso se enganava ao distinguir estes dois tipos de poemas na produção de Ana C. dizendo que em um deles o leitor estaria “excluído”. Para Silviano o leitor na poesia está, por definição, incluído; o poema é por definição um convite à participação ativa do leitor. E então ele inverte o jogo de Cacaso: os textos que excluíam o leitor seriam aqueles que dão de bandeja um sentido único e um senso comum, ou seja: são justamente os poemas “fáceis” e comunicativos os que mais dispensam o leitor – pois que dispensam sua participação na construção infinita de sentidos à qual nos convidaria o texto literário.

“Os chamados textos fáceis (os verdadeiros, é claro) não conseguem impulsionar a linguagem ao infinito da travessia (seriam eles poemas?), reduzidos que sempre ficam a uma viagem cujo percurso é passageiro e

batido, embora às vezes acidentado e útil, como, por exemplo, quando se empenham num processo de conscientização. Trens suburbanos – se permitem”.

Por isto, segundo ele, Cacaso engana-se ao dizer que os textos mais “difíceis” de Ana C. “excluem” o leitor – seriam estes os que mais o incluiriam, exatamente pela tal dificuldade; do mesmo modo, engana-se Cacaso ao dizer que, no outro grupo, estariam os poemas “fáceis” de Ana, pois se fossem mesmo fáceis, segundo Santiago, o que menos eles precisariam é do leitor. Para o crítico, os poemas de Ana C. portanto sempre ofereceriam uma certa dificuldade, ao menos a dificuldade necessária para o texto que se quer literário. É a dificuldade que obriga o leitor a puxar seus fios, ilimitados, convidando-o à viagem da leitura, deixando-lhe brechas para construir e reconstruir sentidos, passagens de ar para ele se relacionar, de fato, com o texto. Que tipo de leitor é afastado diante deste tipo de texto? O leitor autoritário, que só busca no texto reconhecimentos, comprovações, que já vai ao poema com idéias pré-concebidas, responde Silviano.

Dessa forma, as “duas linhas” que Ana C., na entrevista a Pereira em *Retrato de época*, diz constituírem sua poesia, uma de índole mais “fácil” e direta e outra mais “torturada”, pareciam levar em conta a leitura que seus companheiros faziam de sua produção. Como salienta Silviano, ela estaria ali marcando também “o equivoco de leitura que este caminho que se bifurca estava originando entre seus pares”, representados, talvez, pelo “bom leitor”, o “classificador” Cacaso, como se refere Ana nesta entrevista. Quem sabe mais diretamente influenciada pelos preceitos dos colegas, pela busca comunicativa que se impunha entre eles, estas duas vertentes estejam mais visíveis na seleção que aparece em *26 poetas hoje* e em *Cenas de abril* (junho/julho de 1979), primeiro livro solo da poeta, em que encontramos uma curiosa afirmação em:

18 DE FEVEREIRO

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem! (ATP: 103).

Os diários eram de certa forma “exigidos” por seus colegas, pelo clima da época, eram eles que faziam mais sucesso de crítica e público. Diários estes de “ritmo seco”, direto, avesso a uma suposta “dicção nobre”, uma dicção mais tradicionalmente literária. Alguns poemas deste livro optam de modo claro por esta dicção mais sublime, misturando-se aos poemas-diários prosaicos, como é o caso deste que, não por acaso, leva no título o verso inicial do poema “Salut” de Mallarmé:

47

NADA, ESTA ESPUMA
Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia. (ATP: 97)

Como na maior parte dos poemas de Ana C. o que se tematiza aqui é a própria escrita; escrita esta que vem carregada de um desejo de encontro. A escrita é uma deusa? A literatura é uma deusa-sereia cantando ao longe? Como encontrar-se com ela? Para Ana C., como se vê na entrevista a Pereira, a literatura sempre foi algo muito presente em sua vida, desde menina, pela convivência dos pais – a mãe professora de literatura, o pai grande estudioso, editor, ligado à Civilização Brasileira – as estantes cheias de livros, a boa formação em colégio inglês, os encontros de intelectuais em sua casa. A literatura era aquela grande deusa, distante, inatingível, instrumento de prestígio e inserção social:

“Então eu não estou ainda bem resolvida com a literatura; eu inclusive não me assumo como escritora, como poeta... Você fala poeta Ana Cristina, eu acho ridículo. Inclusive eu sou muito menos poeta do que todas as outras coisas. Sou professora de português... escrevo pra jornal... gosto de escrever artigo... Faço mil outras coisas e não me identifico como

⁴⁷ Ana Cristina analisa este poema de Mallarmé no artigo “Traduzindo o poema curto” – inicialmente publicado em *Escritos na Inglaterra* e presente em *Crítica e tradução* – para falar sobre a colocação do problema da linguagem no contexto moderno da literatura: “Quais são seus poderes? Será que a linguagem pode expressar alguma coisa a respeito do mundo e do meu próprio ser? Será que o verso é virgem? Ou será o nada? Ou meramente espuma?”, pergunta-se ela (C&T: 414).

escritora. Tanto que eu não consegui publicar um livro...” (PEREIRA 1981: 191)⁴⁸

Havia algo de mito em ser escritora, poeta, em escrever literariamente. E todo este peso da tradição erudita, intelectual, parece ter encontrado um bom antídoto no movimento ao qual Ana se ligou. A poesia marginal, afinal, era a pura desmistificação desta tradição toda, era tudo o que a sua escrita precisou, ao que parece, para se livrar de uma exigência que se impunha desde os mais remotos anos – quando pequena, ela ditava poemas para a mãe, publicava em revistas da escola, da igreja, sendo, como ela diz, a típica “menina prodígio”. Exigência esta que, quem sabe, poderia tê-la paralisado diante do monumento grandioso que a literatura representava em tais moldes. Um pouco do que vemos tematizado no poema-diário de *Cenas de abril*: “Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais.” (“Meia-noite, 16 de junho”, ATP: 107).

A tendência a uma escrita absolutamente entranhada no universo literário, intelectual, em referências, intertextualidades, é algo que a poeta não vai abandonar, nem mesmo nos momentos em que tentava ser mais prosaica e direta, seguindo a onda do momento. É uma escrita que vai se construindo nesta oscilação, entre o universo de leituras e reflexões e o mundo das festas, do desbunde, dos encontros com os marginais e a dicção coloquial. Nos dois livros que se seguem, essas vertentes estão de certa forma ainda visíveis: temos *Correspondência completa* (de agosto de 1979), um pequeno livrinho constituído por uma carta assinada por “Júlia” e endereçada a “My dear”, ou seja, ele já é todo uma carta só, e depois *Luvas de pelica* (de novembro de 1980), construído como um grande diário. Ou seja, nestes dois livros os poemas mais herméticos cedem lugar a textos que são explicitamente carta e diário.

Mas, se olharmos mais de perto, é como se a outra vertente, a outra série de linguagem mais “torturada”, fosse incorporando-se à linguagem do diário e da

⁴⁸ Como vimos, na época desta entrevista, Ana C. tinha publicado apenas em revistas e na antologia *26 poetas hoje*.

carta. É como se ela fosse discretamente se infiltrando naquilo que o leitor poderia esperar ser um texto direto, de comunicação cotidiana e “sincera”. A carta que ironicamente leva o nome de *Correspondência completa* é uma coleção de frases muitas vezes inconclusas, que nada têm de “completude”. São frases que possuem um tom de confidência, de linguagem cifrada entre pessoas íntimas, e no entanto, ao invés de se ter ali um segredo desvelado, resta apenas a sensação de que há ali algo oculto, que perscruta mas resiste por detrás das situações banais que ela narra. As frases são como que cortadas pela metade, se atropelam, as idéias parecem não se concluir – o que ela mesma tematiza no início da carta:

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu. (...) (ATP: 117)

Nisto que é anunciado aqui em “Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira?” está a brincadeira proposta pela poeta, a idéia de instigar a curiosidade do leitor, jogar com a vontade que todos teriam de “olhar pelo buraco da fechadura”. E então vamos lá e vemos que não há nada – taí o grande “blefe” de Ana C. Taí uma de suas subversões ao “ideal” marginal: o que está no texto não é a vida do poeta, não é sua confissão. Ainda que se saiba que há algumas referências diretas à vida da poeta, o que vale é a construção que é feita no texto, a partir deste material “bruto” da vida “real”. O que vale é o emprego do que ela chamou de olhar estetizante. A arte, insiste ela, implica em elaboração estética das obsessões pessoais do autor: estas participam da criação na arte, mas apenas como uma espécie de matéria-prima, como também é matéria-prima tudo que o autor ler, viu, ouviu, sobre a qual o poeta elaborará esteticamente (C&T: 159).

No caso deste livro, sabe-se que há algumas referências bastante explícitas no texto, como por exemplo a personagem Mary, que seria Heloisa Buarque de Hollanda; e Gil, que no início pensou-se que seria Cacaso, como vemos no texto de Silviano, e que mais tarde vem-se saber que seria outro poeta e amigo,

Armando Freitas Filho.⁴⁹ O interessante na leitura de Silviano, no entanto, é que nelas podemos vislumbrar um pouco de como Ana via as leituras de seus textos por esses amigos, ao menos um pouco daquilo que ela queria que soubessem de sua visão:

Fica difícil fazer literatura tendo o Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (ATP: 120)

De todo modo, como viemos vendo, esta leitura que não perdoa o hermetismo era a que predominava em Cacaso (mesmo ele não sendo “Gil”). E este leitor é aquele que procura desvendar mistérios, segredos da autora. Ele não perdoa o hermetismo porque nele enxerga um lugar de ocultação, de conteúdos biográficos a serem decifrados. Mas o suposto hermetismo em Ana C. não espera a decifração, ele não remete o leitor à vida íntima do autor mas, pelo contrário, ele propõe ao leitor aquela outra tomada de postura. Como diz Maria Lúcia Camargo: “É este espaço literário que pede um leitor que vá além da dicotomia verdade/ imaginação. Ou seja, um leitor que não esteja em busca do buraco da fechadura, mas que entre no jogo da linguagem” (2006: 76). E Ana C. em seu depoimento:

“Você está buscando o quê? O que não está ali? (...) o texto é muito aquela materialidade que está ali (...) Não acredito que esconda, acho que a poesia revela, pelo contrário. Ela não esconde uma verdade por trás ou uma via íntima por trás” (C&T: 262).

Então se olharmos de perto esta carta em ritmo frenético, repleta de cortes, veremos que há um elemento desorganizador, dificultador dos significados, que não deixa que ela seja de comunicação “fácil”. E, ao mesmo tempo, esta suposta dificuldade não apontaria para a idéia de que ali estariam segredos íntimos a serem desvendados.

⁴⁹ Como se vê na “Nota dos organizadores” do volume de cartas de Ana Cristina *Correspondência incompleta*, organizado justamente por Heloisa e Armando: “Por fim, nós, os organizadores, fomos seus personagens: no livro *Correspondência completa*, de 1979, Mary e Gil são os que agora, 20 anos depois, reúnem, pela primeira vez em livro, parte de sua epistolografia” (CI: 11).

Assim é igualmente *Luvas de pelica*, livro em que tem-se uma espécie de diário, mas que também não é um diário previsível. Menos didático até do que os trechos presentes em *Cenas de abril*, ele já não traz a marcação dos dias, é um texto corrido, sem subtítulos, um longo caderno de viagem de anotações reticentes, com pouca linearidade, finalizando com um belo “Epílogo”. Tem-se aqui, mais uma vez, a subversão do gênero “fácil”, da escrita íntima, apontando novamente para a idéia de que esta distorção da linguagem, que faz com que não tenhamos um diário convencional, comunicativo, não supõe a ocultação da intimidade. Como diz Ana, há quem caia na “armadilha” de se supor que ali haveria um segredo íntimo, armadilha esta que ela diz de fato propor a partir de um diário “fingido”, inventado: “Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... (...) a intimidade... não é comunicável literariamente” (C&T: 259).

Vê-se nitidamente aqui a inversão realizada com os preceitos dos poetas marginais quanto à expressão da intimidade. A leitura feita daquele ponto de vista, em que a poesia seria o lugar da expressão subjetiva, só poderia ser aquela que busca nestes textos estranhos, repletos de reticências, um sentido único por detrás, sentido este que residiria na “verdade” do autor. Afinal, se partirmos desta lógica, perguntáramo-nos, talvez como os colegas de geração de Ana: para quê fazer textos difíceis, herméticos, para quê camuflar sua expressão, por que não deixar livre trânsito do leitor à sua intimidade?

Mas a intimidade, para ela, não encontra na literatura um sentido “comum”, comunicável. A poesia vai se construindo cada vez mais como este lugar de indecisão do sentido, em que a escrita dos gêneros supostamente íntimos, e o clichê destes gêneros portanto, vai sofrendo uma desmontagem cada vez mais radical. É o que vemos atingir o ponto máximo no último livro, *A teus pés* (1982): uma radicalização total desta desconstrução, desta deformação do diário e da carta. Aqui, as duas linhas que no início até poderiam ser identificáveis separadamente em sua poesia, e que começam a se misturar pouco a pouco, aparecem definitivamente fundidas, confundidas, em um estilo único, que é justamente a mescla, a junção das

tais tendências “facilitadora” e “dificultadora”. Em *A teus pés* inclusive nem há mais um “gênero” definido: nem diário, nem carta, nem poema, nem prosa, nem poema em prosa... Grande parte dos textos parecem trechos de alguma coisa maior – um diálogo? uma fala?, uma anotação?, uma correspondência?, um poema?, um roteiro? – que os extrapola. A dúvida do leitor vai desde aí: o que estou lendo? Onde este escrito se situa, me situa, afinal, enquanto leio? Não há forma fixa, sendo bem vinda a idéia de “informalidade” de que fala Régis Bonvicino – recortemos:

“Tal informalidade explica a dissolução das fronteiras entre prosa e poesia e a utilização de gêneros considerados literariamente inferiores, como a carta e o diário. Ana Cristina construiu uma poesia apenas em aparência subjetiva, pois, na verdade, de exploração de novas possibilidades da linguagem e de violenta oposição ao mundo” (BONVICINO 1998).

Como sublinha Maria Lucia de Barros Camargo, em “Do fim do poema à idéia da prosa”, o que se teria não é apenas a ruptura, ocorrida na modernidade, entre gêneros, prosa e poesia, mas sim, sua completa indiferenciação e portanto desierarquização de registros. Indiferenciação esta que, lembra-nos ela, tal como remarcada por Caio Fernando Abreu na apresentação do livro da então amiga Ana C., resvala a outras indiferenciações neste espaço literário particular: “onde não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível” – lê-se na contracapa da edição da Brasiliense de *A teus pés*. Podemos então dizer que a indiferenciação se estende entre escrita direta e comunicativa, bem humorada e privativa, de sua geração, e a dicção nobre, os poemas “difíceis”, de escrita torturada, que contradiriam toda a marginalidade de então.

A própria poeta afirma ter havido uma crescente indiferenciação em seu processo criativo. Ana explica que no início havia duas coisas para ela: de um lado o diário, em que ela escrevia seus dramas pessoais, cotidianos, seus amores, inquietações, e de outro a poesia “que era outra coisa, e que eu não entendia direito o que era”. Aos poucos, estas duas escritas, antes bem separadas, foram se aproximando, se cruzando, se fundindo em sua prática. Mas não porque a confissão do diário tivesse invadido a poesia mas porque ela teria percebido que “no ato de

escrever a intimidade ia se perder mesmo”, e então a escrita foi sendo cada vez mais um lugar de construção de algo novo, e não mero relato. Era a constatação de que: “A poesia tendia, a poesia queria revelar e o diário não conseguia revelar” (C&T: 270). Então pouco a pouco foi como se um bloco de devir se formasse, um bloco literatura-diário, em que o diário era arrastado pela força das palavras, do universo literário, por um lado, e por outro, a escrita literária, que tendia ao sublime, era por sua vez arrastada pelo diário, pela coloquialidade, por aquilo que ele poderia ter de força para abalar a literatura enquanto modo maior, enquanto formas prontas.

A teus pés parece nascer desta mistura, deste deslocamento mútuo literatura-diário, poesia-diário, em que ambos se arrastam, se desterritorializam, se indiferenciam, como também se indiferenciam fácil e difícil, prosa e poesia, ficção e realidade, dentro e fora. Ao que me parece, esta indiferenciação é resultado de uma escrita que moleculariza, atomiza, cada vez mais seus elementos. Basta notar como nestes últimos poemas os elementos se encontram “moídos”, reduzidos ao mínimo: temos trechos de anotações, trechos de cartas, diários, referências, trechos de outros poetas, pedaços soltos, mas nos quais já não identificamos mais as formas iniciais. Eles encontram-se triturados, molecularizados, a tal ponto que muitas vezes nem mesmo a situação de enunciação fica clara (como antes ficava nos textos de *Luvas de pelica*, de *Cenas de abril* ou de *Correspondência completa*).

Em *A teus pés*, portanto, o que se tem é o resultado mais extremo do que ela chama de desmontagem das correspondências e diários, em uma escrita que se assume na tensão desta intimidade que não se diz, mas antes se constrói, na própria escrita. Uma intimidade que é efeito de procedimentos de escrita que deformam os gêneros íntimos; procedimentos de desmontagem ou deformação do diário e da carta que fazem com que eles deixem de figurar a intimidade de um sujeito manifestante que se auto-afirmaria na linguagem. Há uma comunicação que emperra, um significado que não se conclui. Vejamos mais de perto estes procedimentos.

[7]

ATAQUE AO SIGNIFICADO

Vimos até aqui que considerar os poemas de Ana Cristina como herméticos seria pressupor que por trás deles haveria um sentido único ocultado; seria crer em uma leitura de escavações de significados “bons”, verdadeiros; seria, por fim, operar um tipo de análise pouco condizente com a atualidade de sua proposta poética. Como diz Michel Riaudel:

“Pregar sobre esses poemas uma verdade última, definitiva, seria abordar de frente uma escrita do oblíquo, seria procurar o modelo de uma cópia, quando o texto se desdobra não como uma cópia mas como simulacro, quer dizer, como uma imagem sem semelhante, que subverte a questão do verdadeiro e do falso” (2001: 47).⁵⁰

No lugar de hermetismo, portanto, utilizarei aqui a idéia de dificuldade: a presença de uma certa dificuldade que tem como efeito multiplicar os sentidos – e não restringi-los a um bom senso. Como vimos anteriormente, a dificuldade está em se redizer o poema, em redizê-lo em outras palavras, ou seja, em se parafrasear o poema.

Essa dificuldade é justamente o efeito da deformação dos gêneros da intimidade. O diário e a carta não são mais, em Ana C., recursos para representar a intimidade de um sujeito, mas são o pretexto para uma desmontagem radical – indo de uma figurativização do privado para a construção de figuras da intimidade. E como Ana C. cria esta dificuldade em seus textos? Quais operações poéticas são responsáveis por este efeito? Como vimos, embora os diários e cartas forjados pela poeta tenham uma linguagem absolutamente coloquial, informal, há algo neles que

⁵⁰ É Riaudel também que, no ensaio citado, refere-se à pertinência em se convocar Gilles Deleuze e sua concepção de sentido ao se analisar os textos de Ana C., uma vez que *Lógica do sentido* “foi uma dessas leituras discretas mas muito atenciosas da autora” (IDEM: IBIDEM). De fato: ao visitar o acervo pessoal de Ana C. no Instituto Moreira Salles, encontrei em sua biblioteca um exemplar do livro em francês, com diversas anotações suas de leitura.

faz emperrar a comunicação. São textos muito diferentes de, por exemplo, um poema como este de Leila Miccolis:

EU TE DOU OS MELHORES ANOS DE MINHA VIDA
Coso a alça de um vestido descosido,
enquanto pregas um prego
numa madeira bichada,
dou chiclete a nosso filho
para parar de gritar,
te mostro a casa cheirando
a pinho e desodorante,
me sorris agradecendo.
É certo que não quero recompensa.
Mas te beijo tua boca vomitada
que tem gosto de fome
e de torrada. (HOLLANDA 1998B: 243-244)

Poema que apresenta cenas muito claras, com até um certo exagero da linguagem direta, em estado bruto e sem papas na língua. Tudo é muito explícito, a cena cotidiana de um casal está nitidamente exposta, de modo cru, sem rodeios ou sutilezas, sem ocultações. Pode-se dizer que aqui a intenção comunicativa da poesia marginal é cumprida, sem grandes dúvidas – ao menos quanto aos significados, designações e referências do poema. A situação corriqueira, cotidiana e banal é o material do poema, como o é também nos textos de Ana Cristina. Mas aqui tudo está como que exposto a nu, tudo é dito para ser compreendido. Podemos recontar a pequena historietta do poema e mesmo imaginar que uma das significações possíveis seja uma certa crítica da banalidade cotidiana, conjugal, imaginar que esta “boca vomitada” seja signo de um marido que tem problemas de alcoolismo, problema comum em uma certa camada da população etc. De qualquer modo, o que prevalece é uma inteligibilidade no poema, uma formação por significados que não são colocados em xeque.

Se fôssemos recontar a história que está por trás da maioria dos poemas de Ana C., ficaríamos também com enredos banais, casos privados, dramas comuns, como neste poema de sua colega de geração Leila Miccolis. O que Ana Cristina faz, portanto, é utilizar este mesmo tipo de material – íntimo, privado, corriqueiro – de

modo totalmente diferente, a partir de procedimentos que atacam o significado, não apenas dificultando-o, mas esfacelando-o, fazendo-o beirar a sua dissolução. Não é por acaso que ela mesma observa acerca do poema “Words”, de Sylvia Plath, uma de suas poetisas preferidas: “É, certamente, um poema mais moderno, visto que implica uma crítica do significado, talvez a destruição do significado – mas não no sentido metalingüístico” (C&T: 419).

O poema de Sylvia Plath, do qual encontramos em *Crítica e tradução* a versão para o português realizada por Ana C., é um poema bastante condensado, de versos curtos, que fariam entre si, segundo Ana, o movimento de uma mesa de bilhar: com ecos internos, palavras que se entrecrocavam e remetiam umas às outras. É um poema com certo grau de hermetismo, um significado que não é fácil, não é apreendido à primeira vista. A crítica ao significado é encarnada portanto no próprio poema, ela não é o assunto do poema – por isto Ana C. dizer que “não no sentido metalingüístico” –, embora ele tematize a linguagem, a relação com as palavras.

Indo em direção semelhante, podemos encontrar nos textos de Ana C. essa destruição ou, preferia dizer, desconstrução significativa. Opto pela idéia de “ataque ao significado”, ao invés de “destruição”, como o diz Ana C., pela razão simples de que há em seus poemas vários significados que subsistem, há muitas vezes até um excesso de significados – excesso este, como veremos, que constitui também uma forma de ataque. Ou seja, o que ocorre é uma tentativa de golpear a plácida superfície das significações corriqueiras, e mesmo a possibilidade de que o sentido do poema se restrinja a uma significação única. Mas nesta tentativa o significado não é totalmente destruído, sendo mais exato dizermos que ele sofre um abalo.

É neste sentido portanto que observo alguns procedimentos que têm como efeito provocar este abalo. Com isto, não quero dizer que, investigando o processo criativo de Ana Cristina, teria “descoberto” as técnicas de composição que ela efetivamente utilizaria para construir os poemas. Embora seja possível que estes procedimentos fizessem parte de sua técnica consciente de escrita, não falo aqui do destrinchar de um processo criativo, mas antes, de procedimentos verificáveis na

própria leitura dos poemas. Se quisermos até, neste caminho, pode-se dizer que acabamos por fabular um processo criativo, isto é, acabamos por fabricar uma fábula, uma ficção, de como teria sido a composição de um poema. E esta fábula não tem pretensões de ser a descoberta de origens reais, mas antes, ela diz respeito a fabulações que são elas mesmas efeitos da leitura imanente dos textos. Elas são uma construção de sentido que se dá na leitura, enquanto efeito do encontro-leitura.

Dessa forma, em minha leitura, fabulei três procedimentos básicos de ataque ao significado mais recorrentes, e que seriam encontráveis na maioria dos textos-poemas de Ana C.. Seriam procedimentos que se alternam, se mesclam, e muitas vezes atuam conjuntamente em um mesmo poema – nestes casos, que são os mais freqüentes, pode-se dizer que um acaba enfatizando o efeito de abalo do outro. Apenas por motivo didático, tentarei explicar separadamente o que seria o “estado puro” de cada um deles, no entanto, é preciso não perder de vista o quanto eles encontram-se atrelados, misturados e muitas vezes inseparáveis nos textos, um atuando conjuntamente com o outro. Imaginemos, então, três procedimentos de ataque ao significado que se denominam: 1. subtração; 2. enxerto; 3. saturação.

PROCEDIMENTO DE SUBTRAÇÃO

Começemos com a primeira parte do poema:

DUAS ANTIGAS

I.

Vamos fazer alguma coisa:

escreva cartas doces e azedas

Abre a boca, deusa

Aquela solenidade destransando leve

Linhas cruzando: as mulheres gostam

de provocação

Saboreando o privilégio

Seu livro solta as folhas

Aí então ela percebeu que seu olho corria veloz pelo
museu e só parava em três, desprezando como uma ignorante
os outros grandes. E ficou feliz e muito certa com a volúpia da

sua ignorância. Só e sempre procura essas frases soltas no seu
livro que conta história que não pode ser contada.
Só tem caprichos.
É mais e mais diária
– e não se perde no meio de tanta e tamanha
companhia. (ATP: 56)

A subtração é o procedimento de retirada de algo que poderia ser esclarecedor, ou ao menos completaria alguns significados de uma frase ou verso. Neste poema, por exemplo, a subtração começa desde o título: “Duas antigas” – duas antigas o quê?, perguntamo-nos. É como se faltasse um substantivo. Seriam duas cartas antigas, duas narrativas – uma vez que temos um poema com duas partes – ou duas amigas, duas paixões...? Assim como em: “seu olho corria veloz pelo museu e só parava em três, desprezando como uma ignorante os outros grandes”, seriam três o quê? Três quadros, três homens, três objetos, três livros? E os outros grandes, o que seriam?

O procedimento de subtração é aquele que nos faz ter a sensação de que há algo pressuposto no poema. Algo que o interlocutor da poeta saberia, e que portanto o leitor, que muitas vezes é colocado no lugar deste interlocutor, supostamente estaria a par. Assim como em uma conversa entre pessoas íntimas em que, por já se saber sobre o que ou quem se fala, oculta-se um nome, uma palavra, pressupõe-se que nosso destinatário saiba muito bem do que se trata – então meia palavra, ou nenhuma, basta. Na segunda parte do poema, temos uma espécie de carta, em que a brincadeira continua:

II.
Eu também, não resisto. Dans mon île, vendo a barca e as gaivotinhas
passarem. Sua resposta vem de barca e passa por aqui, muito rara.
Quando tenho insônia me lembro sempre de uma gaffe e de um anúncio
do museu: “to see all these works together is an experience not to be
missed”. E eu nem nada. Fiz misérias nos caminhos do conhecer. Mas
hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que
alguma coisa... divina aconteça. F for fake. Os horóscopos também erram.
Me escreve mais, manda um postal do azul (eu não me espanto).
O lugar do passado? Na próxima te digo quem são os 3, mas os outros
grandes... eu resisto.
Não fica aborrecida: beijo político nos lábios de cada amor que tenho.
(ATP: 57)

E aqui ela retoma a menção a estes nomes subtraídos, em uma atmosfera de segredo e confiança: “Na próxima te digo quem são os 3, mas os outros grandes... eu resisto”. Ou seja, estes “três” e estes “grandes” – que agora parecem ser pessoas: “te digo *quem* são”... – são os elementos que conteriam o suposto segredo do texto, seriam como chaves de um mistério – este que o narrador hesita entre ocultar e revelar. O que vale é que, se estes nomes estivessem presentes, não teríamos o mesmo efeito de segredo. A subtração é portanto um recurso que tem como efeito deixar estas brechas no texto que nos dão a sensação de um pacto de segredo: há algo sendo dito e eu sou o destinatário que deveria estar a par, ou então, uma vez que violei esta correspondência alheia, será que perdi algum pedaço? O que será que perdi?

Aproximando-nos mais do texto, podemos notar que este procedimento de subtração extrapola a mera retirada de uma palavra. Na verdade, é como se frases inteiras tivessem sido retiradas. Ou seja, entre uma frase e outra é como se sempre faltasse uma ligadura, algo que fizesse com que uma fosse a continuação da outra. Podemos ir passo a passo. Logo na primeira frase, “Eu também, não resisto”: dizer “também”, já indica algo pressuposto, algo que viria antes, ao qual o narrador se iguala. Não resiste a quê?, pensamos, e então, uma vez que nada vinha antes (aí é o início do poema), vamos à segunda frase onde quem sabe estaria a resposta. Mas na segunda frase, nos deparamos com: “Dans mon île, vendo a barca e as gaivotinhas passarem”, o que não seria exatamente a continuação do que acabava de vir. Então vamos à terceira: “Sua resposta vem de barca e passa por aqui, muito rara”, com o que já podemos talvez tentar uma conexão: não resisto e fico, olhando o mar em minha ilha, aguardando a sua resposta, que vem de barca, raramente.

Embora de modo não muito direto, começamos a montar uma pequena cena; no entanto, logo somos jogados para um lugar totalmente distante: “Quando tenho insônia me lembro sempre de uma gaffe e de um anúncio do museu: ‘to see all these works together is an experience not to be missed’. E eu nem nada” – aqui, um

grande salto, como se algo que poderia ligar esta cena com a anterior tivesse sido retirado. Esta frase nos remete à parte I do poema, somos relançados ao texto anterior: “Aí então ela percebeu que seu olho corria veloz pelo museu e só parava em três, desprezando como uma ignorante os outros grandes”. Ela viu o anúncio no museu mas “nem nada”, nem se importava com as obras, o que podemos ligar a esta frase da primeira parte e pensar que os “três” seriam três quadros ou artistas, e os “outros grandes”, que ela desprezava como ignorante, seriam aqueles grandes e conhecidos quadros, artistas. A frase que se segue: “Fiz misérias nos caminhos do conhecer” parece se referir a isto, os “caminhos do conhecer” (título do livro de sua amiga e poeta de sua geração Angela Melim) seriam os caminhos do conhecimento, da cultura, algo de que ela diz estar farta, na frase seguinte. “Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça”.

Podemos fazer várias especulações de porque os caminhos do conhecer seriam “estupidez”, porque isto se contrapõe a algo divino, ardente... É possível relacionar estas frases, certamente, mas ao fazer isto estamos – como, aliás, acabo de fazer – tentando preencher estes lapsos, estas brechas que existem no texto, em função da ausência de ligação direta entre as frases. Mesmo este “porque” – “porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça” – aparece como uma falsa ligadura, relacionando de modo causal duas coisas que nos forçamos para entender porque afinal seriam uma a causa da outra. São estes lapsos que resultam da estratégia de subtração ou de supressão, para usar o termo utilizado por Flora Süssekind ao analisar os rascunhos de Ana C. naquilo que ela observa como uma adestramento do artesanato literário.

No exemplo dado por Flora, uma série de seis versões do mesmo poema, vamos notando um processo de crescente concisão, como se Ana Cristina fosse “limpando” o texto inicial até chegar em um pequeno poema de três versos e quatro palavras. Como assinala Flora, “vão sendo cortados conectivos, artigos, adjetivos, linhas inteiras” (1995: 38), de modo que o exercício, que pareceria ser apenas essa busca de concisão, tem como efeito também a fragmentação, a criação de um texto

esburacado, repleto de silêncios, brechas, lapsos. Reproduzo o primeiro da série, “Fragmento (1)”:⁵¹

vasculho uma bolsa velha como quem revira um túmulo.
e na curta efusão de palavras (no medo que
disseste, na aventura tímida de registrar a indevida fenda)
tanto posso achar o ardil
como a essência, como o botão de plástico. Persigo
então o achamento
desistir da fluência
de todos os truques
da bruta castidade que me aflige

escrevo a covardia com saudade
(me reconheciam em versos naquele tempo)
porque talvez qualquer coisa tua me lembre
a mãe que era difícil percorrer
naquele tempo
compreendo também por que acredito, preservo, imito
as mesmas formas da pureza recusada:
nela reside a dúvida
a pele que refaço

“Desistir da fluência”, talvez seja disso que se trata aqui, quando vemos, no “Fragmento (3)” este texto se transformar em:

efusão de palavras
aventura de registrar a fenda
desistir da fluência
todos os truques
bruta castidade
(me reconheciam em versos naquele tempo)
qualquer coisa tua me lembra
a mãe difícil de percorrer
naquele tempo
as outras formas
pureza recusada
a dúvida a pele
que refaço

É interessante reproduzir o processo de supressões e cortes que Ana foi submetendo estes fragmentos, pois aqui se vê claramente o que seria a estratégia de subtração atuando no próprio processo criativo, como ela opera retirando versos,

⁵¹ Esses fragmentos estão no livro de Flora Süssekind *Até segunda ordem não me risque nada*, pp.37-40.

palavras, conectivos, fazendo com que o texto resultante seja um texto fragmentário, em que sentimos bem esta “aventura de registrar a fenda”, de que nos fala o poema. Vejam os fragmentos seguintes:

efusão de palavras
aventura
bruta castidade
 (me reconheciam)
lembrar a mãe
percorrer
 aquele tempo (em versos)

Que se transforma em:

efusão
aventura
 bruta
(reconhecer)
a mãe
 difícil
 tempo

Para finalmente chegar em:

aventura
 bruta
(em versos)

Claro que, no caso desta série, há um caminho quase proposital, em que a própria seqüência dos fragmentos parece indicar um sentido, uma tendência, concretizando no movimento do poema aquilo de que o poema parecia falar. Mas se não conhecêssemos todas as versões do poema e nos deparássemos somente com, por exemplo, o fragmento:

efusão
aventura
 bruta
(reconhecer)
a mãe
 difícil
 tempo

Ou mesmo com apenas o último deles? Trata-se de um caminho em que o poema, na extrema supressão de palavras e frases, vai tornando-se não apenas mais conciso, não somente mais fragmentário mas, de certo, mais difícil, com uma dificuldade que poderia ser tida como hermetismo. Se refizermos o caminho destes fragmentos, portanto, temos a estratégia de subtração operando muito claramente no próprio processo de escrita, e sendo responsável por um ataque radical aos significados do poema. O que assistimos, nesta sequência, é um esfacelamento das significações: os versos que no princípio se completam e oferecem significados claros, vão sendo pouco a pouco esburacados, esfacelados, até que um significado bastante aberto e vago reste na última versão: “aventura/ bruta/ (em versos)”. Poema que registra apenas a fenda.

É interessante voltar aos poemas fragmentários de *A teus pés* e imaginar o quanto poderiam ser eles também o resultado de inúmeras supressões – tenham elas feito parte do processo de composição do poema ou não. Mas com isto não quero afirmar que este seria necessariamente o processo pelo qual Ana teria submetido todos os textos fragmentários que compõem seu livro, não teríamos como ter certeza disto. O fato é que o efeito presente na maioria dos textos deste livro é o de que nos faltam pedaços, faltam-nos conectivos, ligações entre as palavras ou as orações, ou faltam-nos referências. Como consequência, não há um significado unificador, não há um único bom senso que possa de antemão dar conta de todo o poema, de sua síntese, ou paráfrase.

Em relação a esta retirada de um unificador, vale lembrar que Deleuze também utiliza o termo “subtração” para se referir a uma operação bastante presente no “teatro-experimentação” do dramaturgo Carmelo Bene. Muitas de suas peças são reescrituras de peças de grandes dramaturgos, como Shakespeare, mas com este detalhe: “Ele subtrai qualquer coisa da peça originária” (SU: 87), e esta qualquer coisa muitas vezes é próprio protagonista – como por exemplo em seu *Hamlet*, em que o próprio Hamlet é amputado, ou em seu *Romeu e Julieta* em que Romeu é a peça neutralizada, que perde sua função de protagonista. A subtração é então a

retirada de um unificador, elemento que tenderia a englobar a peça, ou subjugar a ele a multiplicidade do todo. Com esta retirada, é o todo da peça que é remexido, criando uma nova peça, e é nisto que consistiria a experimentação deste teatro crítico.

PROCEDIMENTOS DE ENXERTO E SATURAÇÃO

Ao lado deste procedimento subtrativo, encontramos nos textos de Ana Cristina outras estratégias de ataque ao significado, as que chamarei aqui de enxerto e saturação. De um lado, a presença de elementos – frases, palavras, cenas, imagens, significados – que parecem ter sido extraídos de outro contexto e enxertados; de outro, a acumulação de diversos elementos heterogêneos saturando os significados.

O que chamo aqui de enxerto é muitas vezes o efeito de um procedimento que sabemos ser muito freqüente no processo criativo de Ana C.: a citação de outros autores.⁵² Não há novidade em dizer que a poeta “roubava” versos de outros, bem como trechos de contos e romances, e mesmo trechos de seus próprios textos, para reaproveitá-los em novos escritos.⁵³ Não me interessa mapear as múltiplas referências presentes em seus poemas, mas a questão é que esta prática da colagem – tão comum nas vanguardas do século XX –, e que ela estendia a seus próprios textos, provoca muitas vezes o efeito de que estamos diante de uma frase que veio de outro lugar e foi enxertada no texto.

Há algo que se parece aqui com a idéia da subtração, a impressão de que algo falta em determinado enunciado para completar-lhe o sentido. No entanto, a impressão neste outro procedimento não é apenas a de que nos falta uma palavra, um

⁵² Segundo Evando Nascimento, Derrida em *La dissémination* (Paris, Seuil, 1972) também utiliza-se deste termo “enxerto” (no caso, em francês, *greffe*) para se referir à operação de citações em Mallarmé, em um movimento “em que um texto cita um outro, que cita um terceiro numa cadeia sem propriamente fim nem começo” (NASCIMENTO 2001:86). O enxerto se refere então ao “jogo citacional”, a esta rede sem fim ou mosaico de citações, tão característico da arte e literatura modernas.

⁵³ Um levantamento de algumas referências intertextuais encontra-se em *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar (1952-1983) – escritura de T(e)s*, de Regina Helena Souza da Cunha Lima.

nome ou conectivo, mas sim a de que nos faltaria todo um entorno ao qual aquela frase faria parte. Às vezes, este entorno é o texto de outro autor, às vezes uma cena qualquer, uma festa, um encontro, em que ela pinça uma fala, em outras, o contexto era uma carta sua a uma amiga, ou ainda, uma página de diário, uma anotação qualquer. Mas este entorno fica para trás, é como se ele só tivesse servido para dar origem a uma pequena cena, uma imagem, uma fala, um estilhaço que ela reaproveita, desloca e redimensiona. Algo como o que vemos neste poema (transcrito na íntegra):

Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios. (ATP: 47)

Pois, afinal, que quartos seriam esses? Temos aqui uma frase que parece ser o pedaço de uma história, de uma conversa, da fala de alguém que não sabemos muito bem de onde teria vindo. É como se houvesse um contexto maior de onde ela foi retirada, e então enxertada na página do livro, como sendo este fragmento mutilado de uma história maior. Parecido com o que vemos em:

A história está completa: wide sargasso sea, azul
azul que não me espanta, e canta como uma
sereia de papel. (ATP: 50)

Não sabemos que história é essa que estaria “completa”. Sentimos antes é que todas as histórias aqui estariam incompletas, parecendo-se com fragmentos de enredos que foram desmembrados. Que haja em ambos os exemplos também o procedimento de subtração não seria inexato afirmar, afinal, nos dois pode-se dizer que muitos elementos parecem ter sido retirados, subtraídos. No primeiro, a frase parece supor que se saiba que quartos são “aqueles”, no segundo, é como se alguma “história” estivesse pressuposta. Ou seja, a subtração e o enxerto encontram-se associados, a mesma frase ou verso pode nos remeter tanto a um quanto a outro procedimento. A questão é que se tratam de dois efeitos que vão na direção inversa: em um, é como se algo tivesse sido retirado, em outro, é como se a frase (ou a cena, ou a imagem etc.) fosse o trecho retirado de um todo maior. Em ambos os efeitos, no

entanto, o que está em jogo é o abalo da instância do todo, como se a possibilidade de totalização fosse colocada diante de um impasse. Em um, a frase é um todo em que falta um pedaço, em outro, a frase é a parte de um todo que lhe falta.

Daí que a sensação de incompreensibilidade diante dos poemas muitas vezes decorre deste procedimento, que enxerta no texto o trecho de um outro, e, nesta operação, força-o a fazer parte deste novo todo. O enxerto nem sempre é absorvido pelo novo texto, com o que nos restam estes pedaços estranhos, vindos de universos distantes, formando um todo fragmentário:

Volta e meia vasculho esta sacola preta à cata de um três por quatro.
Exatamente o meu peito está superlotado.
Os ditos dele zumbem por detrás.
Na batida dou com figuras de outras dimensões.
Nesta hora grave a mais peituda, estirada no sofá,
encara fixamente a mulher da máquina (...) (ATP: 76)

Segundo Italo Moriconi, Ana faria um “Poema que é uma verdadeira colcha de retalhos de citações de outros poemas e de textos religiosos e científicos, funcionando como colagem de falas” (1996: 98).⁵⁴ Esse caráter “colcha de retalhos” dos poemas de Ana C. é enfatizado por vários pesquisadores e críticos, principalmente no que diz respeito à colagem de trechos de outros autores. Acho interessante esta imagem para retermos a idéia de um todo formado por fragmentos que não se totalizam, que não são unificáveis por uma instância totalizadora.

Muitas vezes estes elementos subtraídos ou enxertados encontram-se ainda associados a um terceiro procedimento, que entendo por saturação do significado. O significado é abalado aqui por excesso, pela aglomeração de múltiplos elementos que se encadeiam e acumulam; como se distintos significados, remetendo a distintos objetos, fossem saturando o poema. Lendo em voz alta o poema seguinte

⁵⁴ Tratei mais detidamente deste assunto em meu mestrado, publicado em *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (Annablume, 2006), enfatizando não só o uso destas citações mas também de outros fragmentos os mais disparatados de modo a criar um todo fragmentário, formado por retalhos díspares.

talvez possa-se sentir mais nitidamente o vertiginoso encadeamento de elementos heterogêneos:

Desde que voltei tenho sobressaltos
ao ouvir tua voz ao telefone.
Incertas. Às vezes me despeço com brutalidade.
Chego a parecer ingrata.
Não, Pedro, não quero mais brincar de puta.
Imagino outra coisa; que cochilo e Luz me cobre
com seu peso-pluma. Consulto o boy da casa
sobre a hora e o minuto do próximo traslado.
Circulo sob o lustre do saguão. Espera ardente,
transistor, polaróide, passaporte, verde, o céu
azul. Deixo as chaves do 1114 soltas no balcão.
Desço para o parque. Pego a China em ondas
curtas, pego o pó com medo, bato o filme até o fim
procurando desde a hora em que ela pôs os pés no sul.
Ou não era suicídio sobre a relva.
Eram brincos caídos
e um anel de jade que selasse numa dura castidade
minha fúria de batalha
que viaja e volta.
Desperto e vejo quatro estrelas
pela escotilha do comando.
Quase encosto no peito do piloto. (ATP: 79)

De um verso a outro, ou seria melhor dizer, de uma oração a outra, temos distintos significados, remetendo-se a distintos objetos, situações, cenas. Somos colocados em uma dinâmica de encadeamento de significados heterogêneos, que mal aparecem e são logo substituídos pelo seguinte em “moto contínuo e veloz”, para usar a expressão de Flora Süssekind.

Mas por que se dá esta substituição? É que, por serem orações curtas, lacunares, temos um efeito de aceleração no texto, somos rapidamente jogados de uma a outra, lançados em um fluxo de elementos disparatados. Atente-se para um trecho: “Imagino outra coisa; que cochilo e Luz me cobre/ com seu peso-pluma. Consulto o boy da casa/ sobre a hora e o minuto do próximo traslado./ Circulo sob o lustre do saguão. Espera ardente,/ transistor, polaróide, passaporte, verde, o céu/ azul. Deixo as chaves do 1114 soltas no balcão.” Cada oração fala de uma coisa, de um assunto, traz uma cena distinta. Vamos saltando de uma oração a outra, como se

impelidos por um acelerador. São frases rápidas, que nos empurram para frente, jogam-nos em um fluxo acelerado. Por isto, um dos efeitos da saturação é a aceleração da escrita.

O enjambement, neste caso, também contribui para acelerar o poema; ele é uma ligadura entre os versos, criando uma certa fluência em meio à fragmentação. Emenda-se o que não está emendado, colocando na mesma linha elementos à primeira vista distantes, ao mesmo tempo em que se fragmenta o próprio verso, com um ponto, com a inserção destes elementos distantes lado a lado. Pois a oração que se estende no verso seguinte é logo cortada e emendada em outra que introduz objetos novos; o verso em si é fragmentário, como em: “Imagino outra coisa; que cochilo e Luz me cobre/ *com seu peso-pluma. Consulto o boy da casa/* sobre a hora e o minuto do próximo traslado”. O enjambement contribui para aumentar a velocidade do texto, colocando em fluxo, em continuidade, frases que na verdade não seriam uma a continuação da outra, fragmentos que tenderiam a efetuar um ritmo truncado. É o que se vê ainda em: “Desço para o parque. Pego a China em ondas/ curtas, pego o pó com medo, bato o filme até o fim/ procurado desde a hora em que ela pôs os pés no sul”.

Assim, um significado vai sendo logo acrescido a outro e, por força da rápida passagem de um ao outro, um acaba substituindo e, muitas vezes, anulando o outro, ou seja, um é logo coberto pelo outro. Com isto, temos uma espécie de acumulação de significados, como se várias tintas fossem sendo jogadas em uma tela, umas sobre as outras, uma anulando a outra, até sua completa saturação.

Este efeito pode ser mais fortemente sentido em uma leitura ligeira, que vise atentar para o fluxo do poema, leitura esta que, poderíamos pensar, parece sugerida pelo próprio ritmo do texto. Em uma leitura lenta, que vise analisar, escavar sentença por sentença, tentando juntar as pecinhas, este efeito de anulação pode não ficar tão visível. Se nos deixarmos levar pelo ritmo sugerido, portanto, temos esta saturação provocando uma rápida passagem entre múltiplos significados, como consequência, estes se anulam mutuamente.

É certo que a estratégia de saturação dos significados encontra-se aliada àquelas da subtração e do enxerto de elementos. É como se uma potencializasse a outra. Estes fragmentos que são colocados em fluxo já são por si só fragmentos em que algo foi suprimido e às vezes são eles próprios a supressão de um todo maior. A que se refere esta “Incertas” que inicia o terceiro verso, por exemplo? “Desde que voltei tenho sobressaltos/ ao ouvir tua voz ao telefone./ *Incertas*. Às vezes me despeço com brutalidade” – ela não se refere à pessoa que fala (senão seria no singular), não se refere tampouco a Pedro, o interlocutor que é chamado em seguida. Mas talvez este Pedro que aparece não seja o interlocutor inicial, que fala ao telefone – talvez se trate de um outro fragmento. Talvez o incertas refira-se à narradora e a pessoa, que seria também uma mulher, com quem ela fala e tem sobressaltos. Enfim, não temos esta informação claramente exposta. Em seguida, são outros personagens que aparecem e somem, incompletos: Pedro, Luz, o boy da casa, uma “ela”, o piloto. E versos de significado não menos incompleto como “Ou não era suicídio sobre a relva”, com esta oração alternativa, este “ou”, que não parece se ligar a nada.

Então essas orações que se sucedem são aquelas em que também verificaríamos procedimentos de subtração e enxerto – elas é que são colocadas em moto contínuo. Com isto, o efeito de saturação, em que significados vão-se acumulando e anulando, é potencializado. Incitando o movimento de correr de uma oração a outra para buscar a resposta, preencher o vazio, como se a suposta informação que teria sido surrupiada estivesse na frase seguinte.

Por sua vez, os outros procedimentos também são intensificados com a saturação de significados. Em um poema como este que viemos lendo, temos a sensação da subtração e do enxerto – o efeito de segredo, de que algo está passando por detrás e não sabemos muito bem o que seria, de que não estamos apar do contexto... – enfim, o efeito destes procedimentos está muito mais intensificado do que por exemplo nos poemas, já citados: “Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios.” ou “A história está completa: wide sargasso sea, azul/ azul que não me espanta, e canta como uma/ sereia de papel”. Assim, o encadeamento vertiginoso

de múltiplos referentes e significações, quando presente, faz com que os fragmentos tenham sua inconclusão e a seu próprio caráter fragmentário enfatizados.

Vejamos em outro poema a associação destes procedimentos:

ATRÁS DOS OLHOS DAS MENINAS SÉRIAS
Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão,
por injunções muito mais sérias, lustrar pecados
que jamais repousam? (ATP: 52)

Aqui, um todo originário de fato foi deixado para trás, o fragmento foi descolado dali e ganhou autonomia. A meu ver, não caberia ao leitor retomar o todo de onde este fragmento foi retirado para tentar buscar ali o sentido do poema. Caso contrário, ele só seria legível por quem conhece o poema de Manuel Bandeira “Variações sérias em forma de soneto”, do qual Ana C. extraiu esta última estrofe, e copiou literalmente, mudando apenas as quebras de linha. O título dado por ela é o segundo verso de Bandeira: “Vejo mares tranquilos, que repousam,/ Atrás dos olhos da meninas sérias”, com o que tem-se um poema inteiramente feito de enxertos. O que vale é notar como este procedimento cria um novo texto, um novo todo, no qual o sentido já não depende do texto de Bandeira. Diferentemente dos outros poemas citados acima, neste aqui há um significado mais claro e, sem conhecer o poema de Bandeira, podemos ler o poema de Ana Cristina e entender o que ele “quer dizer”. Mas a brincadeira com o poema de Bandeira continua na página seguinte, em que vemos o poema em prosa homônimo:

ATRÁS DOS OLHOS DAS MENINAS SÉRIAS
Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o meu primeiro side-car anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie’s Angel rumando a toda para o Lagos, Seven Year Itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta. (ATP: 53)

O texto em ritmo frenético parece “responder” ao poema de Bandeira, principalmente à última estrofe (aquela que compõe o poema de Ana que precede a este). E aqui temos mais uma vez o procedimento de saturação bastante presente, acumulando múltiplos significados, que vão-se sucedendo e substituindo aceleradamente. Temos uma aceleração da velocidade do texto, que parece “responder” à provocação do poema anterior.

O texto já começa com uma frase de significado não muito claro ou comum, “Aviso que vou virando um avião”, que logo é seguida de três outras em que a narradora enumera as possibilidades do que, talvez, ela se tornaria: “Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade”. Todas as possibilidades são sínteses disparatadas, brincadeiras com a caracterização de personagens insólitas e inusitadas. As frases são curtas, diretas, um tiro para cada lado, seguidas de uma interpelação a um suposto interlocutor, “Me entenda faz favor”, e outra frase em que continuamos sem nos situar muito bem: “minha franqueza era meu fraco, o meu primeiro side-car anfíbio nos classificados de aluguel”. Isto apenas para atentarmos para a linguagem de certo modo cifrada, e quase rebuscada, que vai compondo o texto, como se nos faltasse algo com o que comporíamos uma significação mais clara. Cada oração, ao mesmo tempo, alude a uma imagem diferente, um personagem, um lugar, um objeto, uma cena, distintos e distantes todos entre si, como se fossem saturando o texto com imagens e significados múltiplos.

É preciso voltarmos várias vezes ao texto, recusando-nos a seguir o ritmo frenético que ele parece nos propor, para entender alguma significação mais forte que ligaria estes elementos díspares. Algo como o que é aludido na oração “minha franqueza era meu fraco” e a idéia inicial dos vários disfarces a que a narradora parece se propor. Ser um avião, não olhar para trás, acelerar, dar uma rasante, ser as mais loucas personagens...

Como se vê, há um abalo no significado causado por este excesso de imagens, saturando-se, atropelando-se, bem como um abalo causado por estas frases

em que algo parece ter sido retirado, ou que poderiam ser elas mesmas o enxerto vindo de outro lugar. Neste texto a associação destes três procedimentos, bastante presente, não chega a dispersar integralmente uma significação que poderia totalizar estes fragmentos. No entanto, quando chegamos a esta significação, vemos que não há nada de muito especial nela, e mesmo que ela corre o risco de reduzir o poema: a idéia de que uma moça supostamente “séria”, que sempre foi sincera, “franca”, e que resolve mudar de papel, “não abanar mais o rabo”, desbundar (se quisermos contextualizar em sua geração). Chegaríamos apenas à conclusão de que o texto seria a expressão de uma pose, de uma atitude de época (anos 70, contracultura).

Por isto me parece interessante notar como esses procedimentos contribuem para abalar a significação do texto mesmo quando ainda subsiste aí um outro significado mais forte, que parece tentar unificá-lo. É como se o poema mostrasse que seu sentido não seria restringível às dimensões lingüísticas do enunciado, retomando a noção de *Lógica do sentido*, pois que ele não seria encontrável: nem no significado (como se houvesse uma simbologia, remetesse a universais, mensagens ou preceitos morais), nem na designação (como se houvesse um objeto designado correto, a “verdadeira” situação ou cena descrita a ser descoberta), tampouco na manifestação (como se ali fosse a confissão do sujeito de enunciação escondendo-se por detrás de armadilhas).

Desse modo, tanto através do excesso, como da subtração ou enxerto de elementos, Ana Cristina efetua um forte ataque aos significados, impedindo que se tenha uma significação única dando conta do sentido do texto. Impedindo, portanto, que ele seja parafraseável. Daí afirmar que, diferentemente da maior parte da poesia que fizeram os poetas marginais, em Ana Cristina podemos falar de uma poesia “essencialmente não parafraseável”, que só diz o que ela diz dizendo-o. Da mesma forma, trata-se de um dizer intimamente ligado a um não-dizer. Como veremos adiante, estes procedimentos de ataque ao significado são responsáveis pela criação do não-dito, termo usado pela própria Ana C. que pode configurar um conceito a meu ver importante para nos aproximarmos de sua poética e da poética de Marcos Siscar,

na qual entraremos a seguir. Este ataque seria, ainda, algo que abre as palavras a um campo mais vasto, em que somos tomados por fluxos vocais, sonoridades, tal como veremos acerca do devir-voz.

A partir deste ataque ao significado, portanto, Ana deforma a linguagem maior, deforma os gêneros da carta e do diário, fazendo fugir as palavras de ordem e colocando em variação as constantes da língua. É o que talvez Deleuze e Guattari entenderiam pelo tal “tratamento criador de língua menor” que, neste caso, faz fugir a língua maior do discurso íntimo, privado, abrindo-o a um outro tipo de intimidade. Algo como uma “figura” da intimidade, que faz fugir a figurativização do privado, subjetivo, abrindo o poema a uma intimidade sem sujeito, coletiva e ao mesmo tempo singular.

[8]

O NÃO-DITO E A ENTRELINHA

Como víamos, a dificuldade decorrente do hermetismo é aquela que pressupõe dois aspectos simultâneos: 1. pressupõe um bom senso, ou seja, um sentido correto, o que seria traduzível em uma vontade de que o sentido global do poema coincida com um significado unificador, uma significação dominante; 2. pressupõe que este significado, portador do “bom sentido” do poema, esteja muito bem escondido, ou seja, que o acesso a ele se dê de modo tortuoso, ao que só o “bom” leitor conseguirá chegar. Destes pressupostos, derivam-se duas conseqüências mais imediatas: por um lado, o hermetismo tende a limitar a produção múltipla de sentidos a um senso único, bem como limitar o sentido à faceta da significação; por outro, ele insere um marcador de poder, ao assumir que possa existir uma leitura modelar, ideal, que seria a correta forma de se entender o poema, e que a ela somente leitores com determinado repertório teriam o acesso verdadeiro, integral. O hermetismo, portanto, como a própria palavra diz, tende de fato a “fechar” o poema, limitando as possibilidades de leitura e fabulação que dele poderiam nascer.

Encarar o poema como hermético é uma escolha tanto do poeta, ao escrever, quanto do leitor, ou analista, ao se deparar com as “resistências”, ou complexidades, singularidades, do texto. Entender a dificuldade presente em determinados poemas como algo decorrente de um excesso de vedação, hermetismo, ou entender esta mesma dificuldade como o efeito de um excesso de abertura são duas formas possíveis de se encarar os mesmos silêncios, hesitações ou brechas de um poema. E estas duas posturas distintas, que são acima de tudo dois modos de se encarar o sentido, são as que se configuram tanto na feitura do poema quanto em sua leitura: poeta e leitor têm diante de si esta escolha, e tanto ao escrever quanto ao ler encaram o sentido a partir de uma destas posturas – ou mesmo da mistura das duas. E isso não implica que, ao ler um poema, o “bom analista” deva descobrir com que

intenções o autor preparava suas “armadilhas”, como ele, autor, concebia seu jogo de referencializações, suas brincadeiras com os sentidos. A leitura quando encarada, como aqui, como este momento de encontro dando-se na imanência, não implicaria em estar de acordo com a proposta poética original do autor, sendo ainda que ele mesmo pode ter hesitado entre as diferentes concepções frente ao sentido. Dizendo de outro modo: se não estou à caça das intenções do autor, se minha leitura não busca origens, tampouco poderia apoiar-me na pesquisa da poética original de um determinado poema.

Nesta direção, convocar as idéias e intenções da própria Ana Cristina para dar subsídios à minha leitura acontece aqui meramente por força de uma coincidência de postura, verificada em seus textos teóricos e depoimentos, que potencializa a minha própria leitura crítica de seus poemas. No entanto, seria possível que a poeta encarasse as hesitações, ao escrever, de modo distinto – afinal, pode ser que Ana C. escrevesse às vezes camuflando informações, mandando recados para os amigos e amores, mesmo quando dizia fazer o contrário: jamais saberemos. Isso seria plenamente possível – como vemos ocorrer comprovadamente em *Correspondência completa*, citando o caso mais conhecido – e não invalidaria a possibilidade de encarmos as brechas e cortes de sua escrita, seu “ataque ao significado”, como um procedimento para abrir os sentidos do poema. Procedimentos para fazer justamente o poema fugir das referências subjetivas e fixas de sua vida privada.

Em suas falas a respeito de literatura, vimos expressa uma clara opção por esse efeito de dificuldade decorrente da abertura do sentido. Atacar o significado não é torná-lo obscuro mas sim é ampliá-lo, é levar o leitor a puxar seus próprios fios, como ela diz, levá-lo ao infinito da leitura, como vimos no dizer de Silviano Santiago. Nada há por trás e nem entre as linhas do poema: para Ana C., não há entrelinhas. Ler nas entrelinhas – o que pressupõe acreditar nas entrelinhas – seria operar este tipo de leitura que encara o difícil do texto como hermetismo, ou seja, como algo ocultado, escondido, a ser decifrado. Retomemos de um ponto anterior os trechos já citados de seu depoimento:

“Não acho que exista isso chamado entrelinha. Entrelinha é uma mistificação. Existe a linha mesmo, o verso mesmo. O que é uma entrelinha? Você está buscando o quê? O que não está ali? (...) A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo” (C&T: 262-263).

Se encararmos o poema como hermético, leremos suas dificuldades, hesitações, seus vazios, como sendo segredos de entrelinhas. A entrelinha suporia que por detrás das linhas do poeta haveria um segredo esperando para dar o bote. Retomemos sua fala: a entrelinha quer dizer que tem algo escrito aqui e o autor quis dizer uma outra coisa que não está aqui. Ou seja, remete a uma informação que não pertence ao plano de composição do poema; ela não está na linha, não está no verso, pertence unicamente ao autor, enquanto origem e passado do texto.⁵⁵ A entrelinha seria como um plano anexado ao plano do poema, um plano transcendente, ideal, criado paralelamente ao poema e a ele atribuído.

Assim, a leitura da entrelinha é necessariamente uma escavação das supostas origens do texto, é aquela que opera em busca de referencialidades: seja a referência a outras obras e autores, trechos de outros poemas, nomes de autores, seja a lugares citados pelo texto, seja ainda a anedotas da vida do autor, seus segredos particulares, revelados, por exemplo, na publicação de suas correspondências pessoais, no depoimento seu ou de amigos próximos. As entrelinhas seriam então essas referências que dariam a chave para que abrissemos, combatêssemos o hermetismo do poema. É, portanto, a leitura do *connaisseur*, ou de uma psicologia que tome a obra como sintoma, e de todos aqueles que acreditam que o sentido é dependente de uma suposta origem.

⁵⁵ Em “A morte do autor”, Barthes (1987, pp.49-61) radicaliza esta visão, instituindo que a leitura do texto moderno deve voltar-se para o futuro do texto – o leitor – e não mais para o passado – o escritor: o texto moderno como uma rede sem origem, em que o autor se exclui totalmente. A postura de Barthes neste artigo, datado de 1971, bastante radical, é exemplar para se entender os caminhos de um certo pós-estruturalismo – postura que, no entanto, não reflete a filosofia de Deleuze.

Visto desse modo, o sentido deixa de ser algo maquinado, produzido a cada vez e a cada encontro, e ele se torna, mais uma vez (como já o foi na história do pensamento), origem, ponto absoluto ao qual poucos de nós, ou às vezes nenhum, poderia ter acesso. O sentido é identificado com uma falta original, uma perda irrecoverável. Ele ficou lá atrás, no momento da criação do poema, nas referências que o autor escolheu, na motivação e intenção que o trouxeram à luz. Ou ainda, ele ficou na coisa representada ou irrepresentável, no estado de coisas vivido que não recuperaremos jamais. Teríamos então saudades do sentido, de seu frescor, de sua autenticidade inalcançável. Algo bastante diverso, portanto, de entendê-lo como um efeito, dando-se a cada vez diferentemente.

Convocar novamente o conceito de sentido em Deleuze é inevitável ao se tentar mostrar a diferença entre a idéia de um poema hermético, a ser lido nas entrelinhas, apontando para uma leitura independente de um plano anexo ou transcendente ao plano do poema, e a idéia de um poema aberto, repleto de silêncios e hesitações que apontariam não para a presença de entrelinhas mas sim para aquilo que Ana C. chamou de “não-dito”. Aqui é que encontramos a possibilidade de uma leitura imanente, que se dá no próprio plano do encontro-leitura.

A presença destes não-ditos mais eloquente no conjunto de poemas que fazem parte do livro *A teus pés*. Ali, estão os textos que apresentam uma maior fragmentação, resultante de procedimentos que têm como efeito primeiramente aquilo que chamei de “ataque ao significado”: procedimentos de subtração, enxerto, saturação. Nesses últimos textos de Ana, vemos uma intensificação destes procedimentos e, conseqüentemente, uma maior presença de cortes, mutilações, quebras, vazios, buracos. É a própria Ana Cristina quem afirma que *A teus pés* “conta com alguma coisa que não foi dita”: são hesitações, silêncios, brechas que devem ser encarados “enquanto questão literária”. Diz ela: “Acho que toda literatura tem esse lado de: ‘ainda há uma palavra não falada’ (...) sempre haverá uma coisa que escapa” (C&T: 260). E esta palavra não falada, que escapa, não é uma senha a ser decifrada,

mas é, ao contrário, como um pequeno gancho, um anzol, para agarrar o leitor, tencioná-lo e dar-lhe o espaço de fabulação.

As ocultações presentes nos poemas de Ana C., das quais decorre a “dificuldade” destes textos, não apontariam para a entrelinha, mas sim, para o não-dito do texto: algo que se liga à liberdade de construção de sentido nas leituras, não apenas concedida, mas desejada pelo poeta. O autor quer que, a partir de seu texto, o leitor crie sentidos novos e é por esta razão, por este princípio que guia sua escrita, que ele deixa brechas, silêncios, lugares vazios, escapadas. A fabulação, que foi a dele no momento da escrita, passa a ser então a do leitor.

No “Epílogo” de *Luvras de pelica*, deparamo-nos com uma boa imagem desta dinâmica que propõe uma leitura imanente: em uma cena quase surrealista, o narrador, vestindo luvas de pelica, abre diante do público uma mala repleta de cartões-postais, com fotos dos mais diferentes lugares e personagens, e vai passando a todos sua coleção. Como um mágico que se apresenta diante de uma platéia, ele mostra as mangas, os bolsos, o chapéu, dá uma volta e diz: “Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores” (ATP: 146). E começa a distribuir suas imagens, alertando aos espectadores que podem olhar os versos dos cartões e ler, caso haja algo escrito no verso: “Vão lendo, vão lendo, a maioria está em branco mesmo, com licença. Eu preciso sair mas volto logo” (ATP: 149). Ao final, o narrador sai, deixando os cartões espalhados com o público, mas não sem antes retirar a luva e deixá-la sobre o espaldar da cadeira.

O autor aparece como um mágico, que veste luvas de pelica para manusear as imagens mais disparatadas e oferecê-las à platéia. Cabe a quem as recebe viajar, por conta própria, fazendo as associações e construções que lhes convierem, que emergirem no encontro com as imagens. O autor não possui nada escondido na cartola ou nas mangas, o que vemos aqui, diferentemente dos mágicos de circo, é um espetáculo em que não há truque, nada de excepcional acontece: ele simplesmente abre sua valise e, com as luvas, retira cartões-postais, lembranças dos mais diversos lugares, das mais variadas pessoas, e passa adiante essas imagens, esses escritos já

descolados de suas origens. Como juntar essas imagens disparatadas, como dar sentido às distâncias, aos lapsos que existem entre elas? Lemos ao final do poema “Sete chaves”, de *A teus pés*:

(...) É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas. (ATP: 40)

O poeta não confessa de onde retira seus versos e passa o ponto e as luvas para o leitor – é a ele que caberá a partir daí refazer a viagem, a seu modo, puxando livremente seus fios. Os pecados estão apagados, a pátria ficou para trás, e o que resta a superfície do texto, inscrição a cada vez reiniciada, sempre recomeçada, voltada para o futuro das leituras.

Por isto o não-dito, diferentemente da entrelinha, é próprio de um poema no qual as fendas, os silêncios apontam para uma abertura do sentido. Ou poderíamos dizer: é ao menos próprio de uma leitura que busca este tipo de abertura – pois o mesmo silêncio no mesmo poema pode ser lido como entrelinha ou como não-dito, como vimos. Se o poema for tido como hermético o silêncio é entrelinha, é expressão de um indizível segredo de origem – e a entrelinha é a chave para a superação de sua suposta dificuldade. Já, se recusarmos que a dificuldade do poema venha do hermetismo, temos aquela que decorre do não-dito, e então o silêncio aponta para o futuro das conexões a se darem nas leituras. O não-dito não é uma chave preestabelecida de leitura, ele não pede para ser desvendado, mas antes, pede para ser maquinado, apontando para novas fabricações. Daí a dificuldade do não-dito dizer respeito à complexificação do sentido, à sua multiplicação.

Aqui, vale retomarmos o procedimento de subtração que vimos nos poemas de Ana Cristina, e notar que este é um dos principais recursos utilizados por ela para criar o não-dito em seus textos. Isto é, o não-dito faz-se presente justamente nestes lapsos, nestes hiatos que aparecem entre uma palavra e outra, dando-nos a impressão de que um elemento foi subtraído, retirado. É como se nos faltasse um termo, um conectivo, um nome que poderia vir a dar sentido ao texto. Instala-se aí um

lapso, um não-dito – seria ele uma omissão? Ou um mero truque da poeta para nos manter atentos, tensionados?

Não me toques
nesta lembrança.
Não perguntes a respeito
que viro mãe-leoa
ou pedra-lage lívida
ereta
na grama
muito bem-feita (...)

Neste trecho inicial do poema “Pour mémoire” (ATP: 69) já temos uma primeira subtração, ou um primeiro não-dito, na expressão “nesta lembrança”. Não sabemos que lembrança seria esta, e nem o poema irá revelá-la, e todo o poema parece transcorrer ao redor deste não-dito, desta lembrança que nos é ocultada.

(...) Estas são as faces da minha fúria.
Sob a janela molhada
passam guarda-chuvas
na horizontal,
como em Cherbourg,
mas não era este
o nome. (...)

Neste momento vemos entrar mais um não-dito: “mas não era este o nome”. Nome do que, de quem? Não iremos ter esta informação ao longo do poema, e prosseguimos tendo nas mãos uma lembrança que não deve ser remexida, por ser, ao que parece, algo de forte carga emocional, e um nome, que não pode ser lembrado. Talvez o nome de um lugar, que não era Cherbourg, talvez o nome de alguém que pertence à tal lembrança... O fato é que há a saudade de alguém, que estaria longe, e parece ser ela dizendo para si mesma para não tocar “nesta” lembrança, deixá-la em repouso, só na espera daquilo que lhe disse a cartomante (“As cartas não mentem jamais”):

(...) Saudade em pedaços,
estação de vidro.
Água.
As cartas
não mentem
jamais:

virá ver-te outra vez
um homem de outro continente.
Não me toques,
foi minha cortante resposta
sem palavras
que se digam
dentro do ouvido
nem murmúrio.
E mais não quer saber
a outra, que sou eu,
do espelho em frente.
Ela instrui:
deixa a saudade em repouso
(em estação de águas)
tomando conta
desse objeto claro
e sem nome.

Estes não-ditos vão percorrendo todo o poema, como se ficassem ali, calados, na espreita, nos conduzindo como um enigma de fundo, ou um mistério – termo com o qual concorda Ana em seu depoimento (C&T: 263). Como um “objeto claro e sem nome”, um mistério que tenciona nossa leitura, e não deveríamos ter necessariamente de nomeá-lo. Deveríamos, talvez, deixá-lo em estado de não-palavra, não-verbo. A atitude contrária a isto seria ler nas entrelinhas, buscando a nomeação destes enigmas, e conseqüentemente dando-lhes uma chave única – por exemplo, algo como dizer que Ana estava se referindo à lembrança de determinado caso amoroso, com tal pessoa, que ela viveu em tal situação... Chave que implicaria na recorrência a um plano transcendente, alheio à imanência do poema. Vemos logo como esta tentativa empobreceria o poema, fecharia a abertura que os não-ditos conseguem criar dando-lhes uma espécie de tradução em palavras, nomeação, ou codificação. O não-dito então de repente se transforma em “já-dito” ou em “dizível”, para usar a expressão de Michel Pêcheux citada por Eni Orlandi, em *As formas do silêncio*, em seu esforço por separar os conceitos de não-dito e implícito. O não-dito, segundo ela, deve se emancipar da idéia de implícito, a idéia de que haveria um nome implícito, pressuposto, no não-dito.

Nos termos que viemos trabalhando, a entrelinha seria justamente o implícito: a idéia de que o silêncio do texto remeteria a um dizível silenciado, ou seja, remeteria a palavras que não estão ditas mas estariam implícitas na frase/verso. Haveria, portanto, uma traduzibilidade em palavras deste lapso, desta fenda, ou silêncio, com o qual nos deparamos. Muitas vezes o não-dito é visto assim, como algo que remete ao dizível, como se fosse meramente um dizível ocultado, porém latente, no enunciado. É neste sentido que me parece válida a tentativa de Eni Orlandi em separar o silêncio da idéia de implícito, justamente buscando definir um silêncio não submisso à linguagem verbal, não definível em relação às palavras, mas um silêncio que seja “em si mesmo”, definido por si – e portanto, não mais de modo relacional-negativo, enquanto uma falta de palavras: “(...) distinguimos silêncio e implícito, sendo que o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras” (1997: 68).

Citando o lingüista Ducrot, Eni Orlandi chama a atenção para o fato de que “a noção de implícito é uma forma de ‘domesticação’ da noção do não-dito pela semântica”, domesticação ou disciplinarização esta que se faz pela “recusa da opacidade do não-dito” (1997: 67). Um pouco como se as disciplinas lingüísticas respondessem com seu controle a um receio, cada vez mais arraigado na nossa cultura, de deixar as coisas vagarem por aí sem nome, sem a supervisão das palavras. Mesmo no dia-a-dia, acostumamo-nos a tudo nomear; é difícil suportar o silêncio que se instala em um diálogo, em uma falta de resposta de alguém, na ausência de explicação para uma atitude, ou um gesto qualquer desacompanhado de palavras. A falta de linguagem pode mesmo acarretar problemas jurídicos, então os contratos, hoje realizados para todo e qualquer tipo de serviço por menor que seja, acostumaram-nos a tudo explicitar, não deixando brecha alguma em que algo imprevisto possa aparecer. A publicidade também nos ensina a capturar todas as linhas soltas, afinal, tudo ela precisa contabilizar, transformar em produto rentável economicamente. Daí a recusa da indeterminação que o não-dito pode trazer. Recusa

esta que aparece em muitas análises literárias, que respondem, do mesmo modo, a este receio, a esta necessidade de codificar, capturar, controlar a ameaça do não-dito.

Acontece que não há como fugir totalmente do silêncio, pois as próprias palavras são carregadas de silêncio, diz Eni Orlandi. Ou seja, “o silêncio não se reduz à ausência de palavras”, ele não é somente a pausa no meio de uma frase, a ausência de som em uma conversa, mas ele é algo que perpassa todo e qualquer enunciado, mesmo quando não há silêncio empírico: “Não se pode excluí-lo [o silêncio] das palavras assim como não se pode, por outro lado, recuperar o sentido do silêncio só pela verbalização” (1997: 69).

Talvez seja esta liberdade da não-nomeação que os silêncios presentes no poema, vistos como não-dito (e não como entrelinha), queiram reivindicar. O não-dito que tento formular aqui, partindo de Ana Cristina e de algumas considerações de Eni Orlandi, seria um não-dito que, no limite, não remeteria ao dizível, não remeteria necessariamente a uma possibilidade de nomeação – ainda que possa ser disparador de múltiplas palavras, discursos, situações de enunciações, como veremos. No entanto, seria uma tentativa do texto de tornar sensível um certo silêncio irreduzível às determinações fixas das palavras. Dessa forma, a compreensão do não-dito implica em um esforço por se conceber um silêncio que permaneça como tal, silenciado, no sentido de manter um certo estado de indeterminação languageira e/ou formal.

[9] NÃO-SENSO

É preciso deixar claro que, nesta idéia do não-dito enquanto silêncio a ser lido como silêncio, não há a crença em um silêncio pleno, absoluto, “purificado” de palavras. Tampouco há a nostalgia pela perda de um estado inicial silencioso, que a linguagem ainda não tivesse vindo preencher. Então caminhemos com cuidado, uma vez que trabalhar com o silêncio traz este risco de se cair em uma concepção transcendente, de um silêncio primordial, divino, que tenderia a nos levar ao indizível da palavra de Deus.⁵⁶

É curioso que um dos poucos poemas de Ana C. em que encontramos o silêncio tematizado leve o título “Encontro de assombrar na catedral”, remetendo, ainda que ironicamente, ao universo religioso. Vejamos:

Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos, com os
olhos, do silêncio que não é mudez.
E não toma medo desta alta compadecida passional, desta crueldade
intensa de santa que te toma as duas mãos. (ATP: 54)

O “silêncio que não é mudez”, que não é vazio de sentido: é a este silêncio que tento aproximar a idéia de não-dito. A dificuldade é que, em geral, ao afirmarmos isto – a existência de um silêncio que não é ausência de voz, de fala – logo nos sentimos tentados a recorrer à idéia do implícito, ou da entrelinha, e rapidamente preenchamos o silêncio com palavras, explicações, significados. Mas, se em seguida argumentarmos que não se trata de substituí-lo pelo dizível, por uma frase que diga o que não estava dito ali, logo atemo-nos à idéia de um silêncio puro, ideal, desprovido de linguagem – trazendo assim um indizível que se aparenta a uma certa tradição mística ou religiosa. Ficamos portanto acorrentados entre estas duas

⁵⁶ A própria Eni Orlandi chama-nos a atenção de que “é preciso um certo esforço para ‘laicizar’ a reflexão sobre o silêncio”, o que, segundo ela, não seria algo fácil pois mesmo ao evitar a concepção mística do silêncio, é freqüente cair-se em certo tom religioso (1997: 65).

polaridades: ou o plenamente dizível, o implícito que apenas não está explicitado na proposição, ou o plenamente indizível, silêncio puro, original, protegido da mundanidade das palavras – diante do qual só nos cabe calar.

Dois lados da mesma moeda: em ambos os pólos há uma plenitude do sentido que estaria alhures: há uma espécie de nostalgia de uma totalidade irre recuperável, que pode assumir a figura de uma origem, de uma verdade ou mesmo um estado puro ideal, que teria ficado para trás. Nas duas atitudes temos o sentido como “algo a ser reencontrado em uma origem mais ou menos perdida (seja essa origem divina ou humana, ontológica ou antropológica)” (LS: 75, nota), como assinala Deleuze. Em ambos os casos: “céu ou subterrâneo, o sentido é apresentado como Princípio, Reservatório, Reserva, Origem” (LS: 74), como algo que deveria ser recuperado, mas que nós não seríamos suficientemente humanos ou suficientemente divinos para conseguir fazê-lo:

“Princípio celeste, dizemos que ele é fundamentalmente esquecido e velado; princípio subterrâneo, que é profundamente rasurado, desviado, alienado. Mas tanto sob a rasura como sob o véu, o apelo é no sentido de reencontrar ou restaurar o sentido, seja em um Deus que não teríamos compreendido suficientemente, seja em um homem que não teríamos sondado o bastante” (LS: 75).

A distinção para Deleuze é portanto entre este modo de encarar o sentido, como princípio ou origem (e aí o silêncio é entrelinha e determina o poema como hermético) e o outro modo no qual o sentido é sempre algo produzido no encontro, é efeito de superfície, como víamos anteriormente. Neste caso, o silêncio remete ao que tentamos definir aqui como o não-dito, abrindo o poema à fabricação de sentidos múltiplos e que não se restringem à significação, à implicação de conceito. Se acompanharmos o sentido como este efeito produzido, precisaremos considerar a existência de um silêncio de fundo, que não abandona jamais a produção de sentido, que faz mesmo parte dela enquanto sua causa imanente. A este silêncio, aproximariamos a concepção, tal como se faz fortemente presente em *Lógica do sentido* mas também em *Diferença e repetição*, de *nonsense* – o não-senso ou não-

sentido. E tal como ali aparece, o não-senso não implica em um termo que não tenha sentido (como diz Deleuze, ainda: nem mesmo na idéia de que ele tem um sentido que seria o de não ter sentido algum), mas antes, implicaria em um termo que diz seu próprio sentido; ou seja: ele é não-sentido por não poder ser designado nem significado por outro verbo que não ele mesmo, uma vez que ele diz aquilo que ele diz dizendo-o. O não-senso portanto é um elemento anormal, que foge à regra geral do sentido segundo a qual uma palavra sempre remete a outras palavras que dizem seu sentido, ou ainda, a idéia de que uma palavra jamais diz seu próprio sentido.⁵⁷

Assim, o não-senso é o elemento que se opõe plenamente à falta de sentido, “operando a doação de sentido” (LS: 74). De modo que “o sentido é sempre produzido em função do não-senso” (LS: 75), havendo entre eles uma relação interdependente, imanente:

“A lógica dos sentidos vê-se necessariamente determinada a colocar entre o sentido e o não-sentido um tipo original de relação intrínseca, um modo de co-presença, que, por enquanto, podemos somente sugerir, tratando o não-senso como uma palavra que diz seu próprio sentido” (LS: 71).

Todo o problema estaria, para Deleuze, em separar-se o sentido do não-senso, criar entre eles uma relação tal a que há entre o verdadeiro e o falso. Evitando isto, seria preciso então enxergar um modo de co-presença, uma relação intrínseca, simultânea, em que o não-senso é uma espécie de ponto zero ou silencioso do sentido – um silêncio sem o qual a doação de sentido não se daria. Uma relação imanente.

Na leitura que Deleuze faz da obra de Lewis Carroll, o não-senso se encarna em duas figuras verbais: por um lado, a palavra em branco, por outro, a palavra-valise: “Há somente uma palavra que diz a si própria e seu sentido, precisamente a palavra não-senso, abraxas, snark ou blituri” (DR: 223). Essas palavras estranhas, que vemos espalhadas pela obra de Carroll, são o que Deleuze

⁵⁷ Segundo o “paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida”, o primeiro paradoxo interior ao sentido, conhecido como o paradoxo de Frege, no qual tem-se a idéia de que jamais digo o sentido do que digo, e “posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de outra proposição, da qual, por sua vez, não digo o sentido” (LS: 31). “Para cada um de seus nomes, a linguagem deve conter um nome para o sentido deste nome (LS: 32).

chamará de palavras esotéricas de primeira e segunda ordem: palavras caracterizadas por, primeiramente (palavras em branco), não designarem ou exprimirem nada além delas próprias, fechando-se em si mesmas – como o “isto”, ou o blituri etc. – e, em segundo lugar (palavras-valise), por serem de natureza paradoxal, apontando para dois sentidos ao mesmo tempo – o célebre exemplo do snark, que é *snake* (cobra) e *shark* (tubarão) ao mesmo tempo, sem no entanto ser nenhum dos dois, designando ainda uma criatura estranhíssima, desconhecida, só designável por esta rara palavra, snark. Ainda que essas sejam figuras que exprimem particularidades observadas por Deleuze na obra de Carroll, elas são úteis para nos aproximar aqui da natureza do não-senso. Pois o que vemos nestas palavras esotéricas é um lapso de significação, um branco, um “não-sei-quê”, uma palavra = x e um objeto = x; ou, simultaneamente, um lugar sem ocupante e um ocupante sem lugar.

O que se passa neste lapso, ou a partir dele, é a própria condição da produção de sentido novo. Como se essas palavras fossem a encarnação da própria natureza irrepresentável do sentido. Como diz Deleuze, a lei da linguagem, tal como se exerce na ordem da representação, nos diz que uma proposição pode se tornar o objeto de uma nova proposição que exprimirá seu sentido – e assim indefinidamente –, excluindo a possibilidade de um nome que diga seu próprio sentido e não seja exprimível por outros nomes (cf. DR: 179). Como se o sentido pudesse se esgotar no semelhante, no idêntico, que o rediz. Em contrapartida, portanto, o que uma palavra faz, ao encarnar o não-sentido, é explicitar esta natureza subterrânea e diferencial do sentido, este “segredo” que se esconde por detrás das instâncias do mesmo, da representação: o sentido é acontecimento, é repetição da diferença. Sendo a cada vez um efeito novo, uma combinação única e irrepetível de variáveis, deslocando-se perpétua e silenciosamente por entre o plano de organização (a proposição) e os estados de coisas.

Os não-sensos são, portanto, “como que o segredo do sentido” (DR: 223), nos diz Deleuze. Um segredo que se faz junto com o sentido, ao mesmo tempo e no mesmo plano que ele. Um segredo, no entanto, opaco, e renovado a cada vez. Afinal,

a palavra que encarna este duplo do sentido é aquela que não pretende designar algo, mas pretende tão somente dizer o sentido do que ela mesma diz – ser ao mesmo tempo designação e expressão de si mesma. Com isto, ela insere este lapso, este silêncio em que há uma estranha coincidência entre a palavra e o que ela diz: ela diz a si mesma, diz seu próprio sentido. Esta palavra esotérica ou secreta é, para Deleuze, a palavra poética por excelência:

“Mas o precursor lingüístico, a palavra esotérica ou poética por excelência (objeto = x), transcende todos os graus na medida em que pretende dizer a si próprio e o seu sentido e na medida em que aparece como não-sentido sempre deslocado e disfarçado (a palavra secreta que não tem sentido, Snark ou Blitturi...)” (DR: 402).

Parecemos reencontrar aqui a frase de Jacques Roubaud: “A poesia diz o que ela diz dizendo-o”, notando agora que esta formulação aproxima a poesia da idéia do não-senso em Deleuze. Se, em certa medida, podemos afirmar o poema enquanto este lugar em que o sentido se mostra em seu estado “menos parafraseável”, é que a poesia atua necessariamente com o não-senso, este elemento paradoxal, que é o único a dizer seu próprio sentido. Então poderíamos dizer melhor – já que em qualquer lugar em que haja sentido há não-senso: a poesia (como a arte em geral) intensifica a recorrência ao não-senso, uma vez que ela brinca, justamente, com a criação de sentidos renovados.

Há uma palavra que se faz de secreta, mas que é apenas uma palavra sem significação, que não pode ser nomeada por outras palavras, que não pode ser verbalizada, redita. Sua aparência é a de uma auto-suficiência ou autonomia: ela diz a si mesma, diz seu próprio sentido. Há uma opacidade nesta palavra, há algo nela de indizível, mas, como se vê, não se trata do indizível divino, inalcançável, tampouco de algo que carregaria um significado implícito. O que ocorre nesta palavra é a irrupção de um sentido novo, sem correspondente no sistema da língua. Daí ser ela uma espécie de precursor lingüístico, de ponto zero na construção de sentido. A origem, neste caso, não é mais do que um buraco-negro, ponto-cego: um silêncio de

significação que irrompe na superfície da linguagem enquanto não-senso, palavra em branco.

No caso da poesia de Ana Cristina, poderíamos dizer que o não-senso aparece na figura do não-dito: brechas, lapsos, hiatos, nos quais um abismo é cavado no poema. Mas há palavras em branco também: um “ela” ou um “ele” que não sabemos quem é, um “você” jamais nomeado, um “duas” sem complemento, nomes de lugares ou pessoas não identificados, diversos “istos” e “aquilos” espalhados pelos poemas, todas palavras que permanecem sem correspondente, sem objeto referido.

A partir dos procedimentos que vimos de ataque ao significado, assim, ela desconecta frases, desfaz nexos ou ligações usuais, ou então satura os versos, com imagens que comumente não se relacionariam, insere imagens disparatadas, citações retiradas de contextos e enxertadas inesperadamente. São formas singulares de ampliar os sentidos, provocar sua construção, instaurando silêncios que dizem a si próprios. Se quisermos aproximar, portanto, a idéia de não-senso a de não-dito ao ler esta poesia, nos deparamos com um silêncio a ser lido enquanto silêncio – silêncio que não espera ser designado, significado nem mesmo expresso por outras proposições.

E, ao mesmo tempo, este silêncio é o que tenciona nossa leitura, é ele que confere o que poderíamos chamar da “atmosfera” dos poemas, atmosfera lacunar e secreta, tão característica de Ana C.. Ele quem confere, portanto, a singularidade destes textos, fazendo-os serem a corporificação da forma do segredo, da confidência, da conversa íntima e secreta. De modo que o sentido desses poemas se constrói necessariamente na intrínseca relação com estes silêncios de superfície, à condição que eles sejam lidos assim, enquanto não-sensos, elementos que designam e expressam a si mesmos, não remetendo a quaisquer conteúdos ocultos ou transcendentais.

[10]

MARCOS SISCAR E O PROCEDIMENTO DE REPETIÇÃO

Como viemos tentando explorar, há algo na poética de Ana Cristina Cesar – que poderíamos localizar nos seus procedimentos de ataque ao significado e de irrupção do não-senso na figura do não-dito – que a torna exemplar quanto aos mecanismos de produção de sentido na poesia a partir do contexto moderno. Meu desejo inicial nesta pesquisa era o de encontrar nas gerações que se seguiam à de Ana C. poéticas em que a relação com o não-senso, e conseqüentemente com a produção de sentido, se desse de modo tão radical quanto em sua obra. A minha questão se delineava, então, não com vistas a buscar uma continuidade de um certo projeto poético, uma filiação, mas antes, desejando encontrar ressonâncias desta exacerbação da produção de sentido em poetas mais recentes. Dentre os poetas brasileiros contemporâneos – entendendo por este termo os que estejam hoje em plena produção –, Marcos Siscar é um dos que parecem trabalhar de modo mais contundente com o silêncio, e o sentido, nos termos que vim tentando elaborar até aqui.

De modo próximo ao que ocorre com Ana C., ao ler um poema de Marcos Siscar, de imediato o que se encontra é uma certa dificuldade. E mais uma vez, como veremos, esta dificuldade passa por um certo ataque ao significado, de forma que o poema não apresente uma significação facilmente redizível, tampouco resumível em outras palavras. Não há uma mensagem muito clara, não há uma designação ou uma significação plenamente explícitas ou evidentes. Mais uma vez, temos as opções de ler o poema como hermeticamente fechado, acreditando-o repleto de entrelinhas, ou então lê-lo como aberto, por vezes aberto demais, povoado de não-ditos que não compreenderiam algo implícito a ser decifrado. Como dizia acima, minha escolha por falar da poesia de Siscar passa pela sugestão de que haveria ali uma concepção de silêncio que se aproxima àquela que observo em Ana C., havendo, assim, uma

construção textual que se daria no limite do não-senso – ou se quisermos, uma fabricação de sentidos dando-se justamente em estreita comunhão com o não-senso.

Para falar do não-dito em Siscar, no entanto, é preciso começar evocando a presença constante do verbo “dizer” em seus poemas, muitas vezes acompanhado do “não”, como se vê logo no título de seu primeiro livro⁵⁸ *Não se diz* (escrito entre 1994 e 1997, publicado em 1999 pela Editora 7Letras e posteriormente incluído em *Metade da arte*). “Não se diz” é uma expressão que parece remeter ao poema de Samuel Beckett “Comment dire”, seu último escrito (1989), publicado na série de poemas franceses, *Poèmes, suivi de Mirlitonnades*. Esta associação se impõe mais fortemente ao vermos que *Não se diz*, que traz o prefácio de Michel Deguy, foi finalizado em Saint-Denis, durante a estadia francesa de Siscar no doutorado, e ainda ao vermos a presença de certos procedimentos poéticos comuns entre os dois autores. Siscar confirma uma certa familiaridade com Beckett, afirmando que chegou a traduzir muitos destes poemas franceses, projeto que por enquanto encontra-se inconcluso. Neste ponto, precisamos ter em mente a presença marcante da língua e poesia francesas no campo de referências do poeta – e aqui vale um pequeno parênteses:

A aproximação de Siscar com a literatura francesa pode ser vista desde seu primeiro mestrado, em Teoria e História Literária na Unicamp, em que realizou a tradução comentada de *Les amours jeunes*,⁵⁹ a única obra do poeta Tristan Corbière (1845-1875) – revelado por Verlaine e tido por este como um “poeta maldito” – até as pesquisas sobre a escritura e o estilo do filósofo Jacques Derrida, no D.E.A. “La poétique de Jacques Derrida” (1992) e no doutorado “La métaphore révolutée – la question des genres dans les textes de Jacques Derrida”(1995), na Université de Paris

⁵⁸ Como podemos ver em *Metade da arte*, que reúne toda sua obra até 2003, havia um livro anterior até então inédito: *A terra inculta*, escrito entre 1991 e 1994.

⁵⁹ “*Les amours jeunes*: os amores amarelos de Tristan Corbière”, orientadora: Iumna Maria Simon, Campinas: Unicamp, 1991. Tradução publicada no livro *Os amores amarelos*, São Paulo: Iluminuras, 1996.

VIII. Esta última, dando origem ao livro *Jacques Derrida, rhétorique et philosophie*.⁶⁰ Ambas as pesquisas foram realizadas sob a orientação de Michel Deguy, poeta posteriormente traduzido por Siscar para o português,⁶¹ em parceria com Paula Glenadel – com quem traduziu, ainda, o livro de poemas infantis *Os animais de todo mundo*, de Jacques Roubaud.⁶² Em 2005, ano Brasil-França, a mais recente estadia francesa: o poeta ganhou uma *bourse d'écriture* concedida pelo Centre National du Livre (CNL), do governo francês, participando como poeta residente em La Rochelle, na “Printemps de Poètes”. Como se vê, um convívio intenso não apenas com a literatura, mas ainda com a filosofia e a cultura francesas, constitui o contexto em que Siscar circula, tanto em sua atividade enquanto poeta, como enquanto pesquisador, tradutor e professor – atuando atualmente na Unesp de São José do Rio Preto, instituição pela qual é livre-docente.

Evocar aqui “Comment dire” de Beckett em relação aos poemas que compõem o *Não se diz* de Siscar não é, portanto, algo aleatório. Mas, ao mesmo tempo, para o que vai nos interessar, o que importa é que esta associação com a literatura beckettiana se faz sentir nos procedimentos de escrita de Siscar, ou seja, ela é algo presente na superfície do poema, algo que nos diz que a escrita de Siscar só se torna possível após a experiência de Beckett, e das vanguardas do século XX. O objetivo dessa associação, entretanto, não é encontrar a origem dos procedimentos da escrita de Siscar, mas antes, servir como um intensificador na exposição de certos procedimentos poéticos, a partir de um certo mapeamento de contaminações que podem simplesmente ter-se dado nesta leitura e não necessariamente na escrita. O fato é que há ressonâncias entre a escrita de Beckett, especialmente em alguns de seus poemas e em momentos de sua prosa poética da última fase, e a de Siscar – mesmo que possamos já, desde o início, considerar que o poeta e dramaturgo irlandês tenha sido mais radical em certas experimentações, até pelo contexto em que escreveu e

⁶⁰ Paris: L'Harmattan, 1998.

⁶¹ *A rosa das línguas*, São Paulo / Rio de Janeiro: Cosac Naify / Ed.7Letras, 2004.

⁶² São Paulo: Cosac Naify, 2006.

viveu. E, no caso de “Comment dire” é como se estivéssemos diante de uma exacerbação de tendências da própria escrita beckettiana, trazendo alguns destes procedimentos quase que em “estado puro”:

COMMENT DIRE
folie –
folie que de –
que de –
comment dire –
folie que de ce –
depuis –
folie depuis ce –
donné –
folie donné ce que de –
vu –
folie vu ce –
ce –
comment dire –
ceci –
ce ceci –
ceci-ci –
tout ce ceci-ci –
folie donné tout ce –
vu –
folie vu tout ce ceci-ci que de –
que de –
comment dire –
voir –
entrevoir –
croire entrevoir –
vouloir croire entrevoir –
folie que de vouloir croire entrevoir quoi –
quoi –
comment dire –
et où –
que de vouloir croire entrevoir quoi où –
où –
comment dire –
là –
là-bas –
loin –
loin là là-bas –
à peine –
loin là là-bas à peine quoi –
quoi –
comment dire –
vu tout ceci –
tout ce ceci –
folie que de voir quoi –
entrevoir –

croire entrevoir –
vouloir croire entrevoir –
loin là là-bas à peine quoi –
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi –
quoi –
comment dire –

comment dire (BECKETT 1978: 26-27)⁶³

Como vemos de forma bastante eloqüente aqui, poderíamos resumir o movimento geral desta escrita como uma espécie de giro obsessivo das palavras em torno de um silêncio de significação, um giro a partir de uma permutação de palavras, que poderia ser tanto aleatória quanto matematicamente composta – procedimento este que se observa também em suas últimas peças (algumas compostas especialmente para o rádio ou a televisão) e em suas prosas poéticas como *L'innommable*, *Comment c'est*, *Mal vu mal dit* e *Cap au pire*.

Tanto nas peças como nos textos em prosa, as palavras se sucedem mais com vistas a formar uma partitura de palavras do que um texto inteligível, como se obedecessem antes ao som do que ao significado – uma “partitura para uma música verbal, encenada ou não”, como diz Fábio de Souza Andrade acerca da metamorfose que o texto de Beckett teria passado em sua última fase (2001: 160). A busca, diz ele, por uma “literatura da despalavra” (IDEM: 148). Esta tentativa de um esvaziamento de significação é, entretanto, em “Comment dire”, levada a seu extremo.

E, ainda assim, o poema constrói seus sentidos. Sentidos que se fazem, justamente, com estes giros, nestas reiterações nas quais as palavras são como que esvaziadas de seus significados. Sentidos que, portanto, se fazem na vizinhança

⁶³ “COMO DIZER// loucura –/ loucura isto de –/ isto de –/ como dizer –/ loucura isto de que –/ desde –/ loucura desde que –/ dado –/ loucura dado que isto de –/ visto –/ loucura visto que –/ este –/ como dizer –/ isto –/ este isto –/ isto aqui –/ todo este isto aqui –/ loucura dado todo este –/ visto –/ loucura visto todo este isto aqui de –/ isto de –/ como dizer –/ ver –/ entrever –/ crer entrever –/ querer crer entrever –/ loucura isto de querer crer entrever o que –/ o que –/ como dizer –/ e onde –/ isto de querer crer entrever o que onde –/ onde –/ como dizer –/ lá –/ acolá –/ longe –/ lá longe acolá –/ quase que –/ lá longe acolá quase o que –/ o que –/ como dizer –/ visto tudo isto –/ todo este isto aqui –/ loucura isto de ver o que –/ entrever –/ crer entrever –/ querer crer entrever –/ lá longe acolá quase o que –/ loucura isto de querer crer entrever aí o que –/ o que –/ como dizer –/ como dizer” (tradução de Marcos Siscar, inédita).

destas palavras que são como não-sentidos, expressões de algo não-dito, de um certo silêncio infiltrado na linguagem. “Como dizer” parece ser a questão central, em torno da qual as palavras volteiam, como um centro impossível que elas tentam cercar. Como dar palavras ao que se vê, se entrevê, que loucura é esta de querer dizer, onde está aquilo que se quer dizer, ou que se crê poder ver ou dizer? Como não hesitar diante do que se deve dizer?

É o esforço beckettiano em atacar, ou mesmo destruir, o significado, atacar a superfície palavras, causando-lhe incisões, perfurando o tecido verbal a partir até mesmo da inserção dos travessões, como: “traços que crivam a frase para reduzir sem cessar a superfície das palavras” (LE: 106), como diz Deleuze, em seu ensaio *L’épuisé*, sobre a obra do poeta e dramaturgo. Mas por que reduzir ou perfurar a superfície das palavras? É que se tratava para Beckett de fazer aparecer o que estaria tapado por esta superfície dura, impermeável, aquilo que ela não deixaria ver ou ouvir. Este empreendimento de perfuração seria uma tentativa de chegar a algo semelhante ao que ocorre na pintura ou na música, que conseguiriam cavar buracos na tela ou na superfície do som: “afim de que surja o vazio ou o visível em si, o silêncio ou o audível em si” (LE: 103). As palavras, por sua vez, seriam resistentes demais a isto; haveria uma “dificuldade particular de ‘furar buracos’ na superfície da linguagem, para que apareça enfim ‘o que está escondido atrás’”. Como se houvesse um silêncio inalcançável por detrás das palavras, um silêncio abafado por elas, por sua extrema eloquência e clareza; pois há linguagem demais, palavras demais no mundo, todas elas excessivamente carregadas de significação, de códigos, de mundo, de personalidades. Daí que, segundo Deleuze, Beckett consideraria que:

“(…) elas [as palavras] são tão sobrecarregadas de cálculos e significações, e também de intenções e de lembranças pessoais, de velhos hábitos que as cimentam, que sua superfície, tão logo seja rachada, logo volta a se fechar. Ela cola. Ela nos aprisiona e nos sufoca” (LE: 103).

O percurso da obra de Beckett, neste sentido, seria uma tentativa de fugir das palavras, ou de fazê-las fugir, livrando-se destas sobrecargas que nos aprisionam

por meio da linguagem. Empreendimento, no entanto, impossível de ser concluído em sua plenitude, como se algo faltasse à própria natureza das palavras para que elas se (e nos) libertassem:

“Mas as palavras não podem, com suas aderências que as mantêm no geral ou no particular. A elas falta este ‘ponto de deiscência’, este ‘desligamento’ que vem de uma onda de fundo própria à arte” (LE: 104).

É neste combate que se daria a obra beckettiana, encontrando uma culminação interessante, para Deleuze, na associação das palavras com a imagem, nas peças escritas exclusivamente para televisão. É como se, ao final, Beckett não suportasse mais as palavras, e tivesse sentido a necessidade de recorrer à imagem e ao som como campos mais livres destas aderências.

De todo modo, ao convocarmos sua prosa poética e poesia, devemos ter em mente este forte ataque à linguagem, naquilo que ela teria de mais sobrecodificado pelo senso comum e o bom senso. Devemos ter em mente uma obra que buscava os limites não significantes da linguagem, escavando buracos de não-senso na própria superfície. As reiteraões e permutações de palavras que vemos em “Comment dire” são assim modos de inserir traços, ranhuras, hiatos na superfície do poema, de modo a fazer escapar o silêncio que estaria escondido “debaixo” dela.

Neste ponto, ao falar de Beckett, quem sabe pudéssemos estar falando de estratégias presentes na poesia de Siscar. Há em seus poemas muitas vezes um giro, um retorno, uma reiteração. Há um ponto central que não se diz, há algo que não podemos ver ou tocar com as palavras. Como afirma Deguy no prefácio a *Não se diz*, o poema “usa de rodeios”:

MAU INFINITO
persiste a dor a dor não é
somente a erosão artista
não se diz dor da dor despida
incapaz do hábito e da fratura
da dor a dor não se diz não
se diz seu não-dito não é mais
nem infinito não se diz dor
sem trair o que da dor se escorre
(sua voz frágil me comovia

meu deleite lhe era insulto) (MA: 83)

Rodeios que fazem o poema muitas vezes se parecer com uma pequena canção, uma pequena ciranda de palavras repetidas. Os rodeios podem ser feitos a partir da repetição de uma palavra só, como aqui a “dor”, ou de uma expressão inteira, como o “não se diz”. Em qualquer um dos casos, o que se tem é um retorno que faz com que o elemento repetido ganhe a função semelhante à de um refrão ou um estribilho: ele começa a valer por si. Ou seja, ele já não está colocado apenas com vistas a designar, manifestar ou significar algo, mas ele como que se descola do texto e ganha uma certa autonomia material. No limite, ele passa a dizer seu próprio sentido, como se estivesse ali apenas para dizer a si mesmo, se fazer notar; ou seja, ele ganha uma autonomia próxima ao que dizíamos acerca do não-senso. Para Deleuze, este elemento de não-sentido, precursor lingüístico, palavra em branco ou não-dito, no poema ou no canto, muitas vezes “se encarna numa antífona ou refrão” (DR: 402), formando uma espécie de centro silencioso em torno do qual giram as estrofes:

“(...) o precursor lingüístico pertence a uma espécie de metalinguagem e só pode encarnar-se numa palavra destituída de sentido do ponto de vista das séries de representações verbais do primeiro grau. Trata-se do *refrão*” (DR: 179).

O procedimento de repetição em Siscar parece apontar assim para a dinâmica do refrão, como se pequenos refrões fossem criados, refrões que podem ser de apenas uma palavra ou expressão, ou mesmo de uma letra apenas. Seu ataque ao significado se relaciona com a expansão destes pontos silenciosos de não-senso a partir, primeiramente, do procedimento de repetição, ou reiteração, de palavras ou expressões, de modo próximo ao que vemos em alguns textos de Beckett. Ou seja, um dos modos de fazer surgir o não-dito no que é dito é, primeiramente, através do excesso, das palavras que parecem falar e falar sem nada dizer. Idéia um tanto presente naquilo que alude o poema “Psicanálise caseira”: “há coisas de sobra que não se dizem / há coisas que sobram no que se diz/ nossa miséria é uma alegria de

palavras?” (MA: 69). Idéia de um certo descompasso entre coisas dizíveis e não-dizíveis, terminando por uma vitória das palavras sobre nós.

É que parece haver um transbordamento nas palavras, um excesso, que talvez percamos ao tentar fazer com que elas consigam representar todas as coisas, serem por demais explícitas e claras. Como se vê, há uma brincadeira com a noção de irrepresentável, a velha sensação de que as palavras não bastam para representar as coisas – donde tiraríamos nossa sensação de “miséria”. Na poesia, é como se este descompasso fosse desejável, fosse o silêncio necessário para uma festa das palavras, segundo Siscar:

“Não deveria haver alegria maior para um poeta do que reconhecer um deslize involuntário entre som e sentido, um ‘não-dito’ naquilo que escreve. Não se trata apenas de um ‘erro’ técnico a ser reparado, mas possivelmente de um estímulo que o levaria a pensar no sentido que aquilo tem na sua experiência e que, portanto, o levaria adiante na aventura da escrita do poema. Não importa que isso aconteça durante a produção de um texto específico ou na reelaboração do ‘mesmo poema’, de um livro a outro do mesmo autor. O não-dito pode ser a alavanca ou o azeite do deslizamento produtivo, o lugar de uma ‘festa’ dos sentidos e da inteligência” (SISCAR 2008: QUESTÃO 32).

Ao invés de crer na irrepresentabilidade da linguagem frente ao mundo, e lamentar por ela, caberia ao poeta, ao contrário, voltar o olhar para o excesso, para o que transborda com o não-dizer das palavras. É preciso inverter o jogo: não há uma incapacidade, mas uma alegria das palavras em não dizer, uma festa da linguagem em falar e falar deixando coisas não-ditas, que sobram no que se diz. É aí que estaria uma possibilidade de “alegria”.

Assim, o silêncio em Siscar, semelhante ao que ocorre na maior parte das prosas poéticas de Beckett, surge a partir da exploração do excesso, e não da escassez de palavras – como veríamos por exemplo em poetas como Paul Celan ou, para pensarmos em um exemplo brasileiro, Orides Fontela, em que o silêncio emerge da rarefação de palavras. É o que observa Fabio Weintraub, que recorrendo ao prefácio de Deguy, chama a atenção aos volteios de Siscar, à recorrência à perífrase, como modo de enclausurar, de tentar circundar “o que se esquia ao discurso” (WEINTRAUB

2000: 38). A perífrase que não seria, segundo ele, um mero truque retórico, mas sim, um recurso escolhido pelo poeta como a única estratégia aceitável para se aproximar de algumas coisas que “não se diz”. Algo semelhante ao que diz o próprio Siscar ao escrever sobre o livro recém-saído do poeta Alberto Pucheu, em “Palavras sem sentido” (2007A), ali, ele parece estar falando de sua própria poética que, ao abandonar “a trava poundiana da síntese carregada de significados”, optaria paradoxalmente pelo “falatório” como modo de dar voz ao silêncio, diz ele: “A profusão textual (‘falatório’), organizada pelo princípio da montagem (‘arranjo’), é seu modo de acolher o ‘silêncio’, no ‘espanto’ do acontecimento”.

Assim é que, a partir do procedimento de repetição, que explora justamente este jogo excessivo da linguagem, na contramão de uma tendência condensadora da linguagem, Siscar cria sobras de significação, um falatório que dá voz ao silêncio, como em:

TUDO É COMUM
não não devo ser o único a apertar o passo
na direção de coisas sem minúcia de coisas
que não me olham de coisas sem rumo não
não devo omitir que são nulas não devo
ser o único a passar diante do próprio rosto
fazer o ator de quem se crê dar alma à coisa
mim uma pedra para o prumo tão sensível
não serei mais que isto singular inespecífico
se digo o insignificante e o dever de dizê-lo
não serei o único a dizer e só suas mãos
me calam suas orelhas me auscultam o peito
você sorri me dizendo que tudo é comum (MA:..32)

Estas palavras que se repetem seriam, a rigor, desnecessárias para a significação e a designação do poema. Elas seriam, aliás, mais próximas a ruídos no seu “bom entendimento”, atrapalhando o significado “claro e distinto”. Elas são como sobras no que se diz, refrões. O “não” que se repete no início: “não não devo ser o único”; o “coisas” que se repete a seguir; o “não devo”, o “não serei”, o próprio “não”, percorrendo todo o poema como uma nota reiterada. São como palavras que se

tornam, no poema, termos em branco, em que há um silêncio de significado. Como acontece com o “você” e o “você quem sabe” no poema:

É VOCÊ QUEM SABE
é você quem sabe você decide
se hoje é dia de revide é você
quem sabe você me fere
quando penso que avisa você
mente quando cala confere
você é quem sabe você não
erra a esfinge que me encerra? (MA: 66)

Estes termos – tanto o você como a expressão que dá o título do poema – funcionam mais como eixos de retornos que criam o ritmo do poema do que como palavras que remetem a significados ou informações. Elas se tornam, assim, um corte na linearidade esperada do discurso, abrindo um hiato a-significante. Daí podermos sugerir, com Deleuze, que estas palavras que se repetem no poema, às vezes exaustivamente, ocupam o lugar da palavra em branco, ou elemento paradoxal: elas são não-senso, pois dizem seu próprio sentido. O que não implicaria dizer que elas atrapalham ou impossibilitam o sentido, mas pelo contrário: elas participam, e muito, dos sentidos do poema, sendo quase como o ponto de acontecimento do sentido: elas são o precursor lingüístico em torno do qual o poema se compõe.

É que, como acima, muitas vezes estas palavras funcionam como pequenos eixos, em torno dos quais o poema gira, faz sua ciranda:

SOBRE UMA TAÇA DE CRISTAL
não acreditar em nada em nada
que reluz em nada que persiste
não nada é só belo e de nada
garante acreditar não persiste
o lugar em que a mão pousou
com carinho fere agora a mão
que toca
esta cinza de cacos
vinda do fundo de um armário
como uma fênix disforme sem
nem mesmo acreditar em quê
em nada ora acreditar por quê (MA: 47)

No caso deste poema, por exemplo, é como se a palavra “nada” fosse um destes eixos, funcionando como ponto original de um dos ritornelos, ou retornos, que constituem a sonoridade do poema. É o que observa o compositor Silvio Ferraz que, em seu *Livro das sonoridades*, escolheu este mesmo poema de Siscar para mostrar sua idéia de uma musicalidade que se faz a partir da dinâmica dos retornos. Diz ele: “É interessante a idéia de Siscar, pois existe um rondel (como ele mesmo nomeia outro de seus poemas). Um giro de palavras, sonoridades, significados, longas e breves” (FERRAZ 2005: 107). E este giro, segundo o compositor, seria responsável por embaralhar o significado mais simples da frase, fazendo com que as palavras, ao invés de serem meramente portadoras de significação, se tornem “blocos de um jogo de permutação”, e assim: “As frases se desfazem para dar lugar a um sentido que não pertence ao universo da representação de uma realidade ou de uma idéia” (IDEM: 107-108).

Não que não haja, no poema, a designação de um estado de coisas, mas é que seus sentidos não se restringem a isto, como não se restringem às significações presentes ou mesmo à manifestação do eu lírico, presente também – mas no entanto igualmente insuficiente para dar conta dos sentidos do poema. E, ao embaralhar as palavras e inserir estes pontos em branco, o poema volta nosso olhar para esta natureza impalpável e sempre reconstruída do sentido, natureza de efeito incorporal. Retomando o conceito: “Inseparavelmente *o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas*” (LS: 23, grifos no original). O sentido pertence à linguagem “mas a linguagem é o que se diz das coisas”, ele portanto é a “fronteira entre as proposições e as coisas”, não se restringindo nem a uma nem a outra destas instâncias e, simultaneamente, não podendo abrir mão nem de uma nem de outra. O sentido depende, assim, das dimensões da proposição, daquilo que elas manifestam, significam e designam, daquilo que elas, afinal, representam. Mas ele é exatamente aquilo que se dá no limite entre o que acontece (ou efetua-se empiricamente), e que é representável daquilo que acontece (ou que é designado na proposição).

Desse modo, o sentido implica que passemos pelas dimensões da proposição, que compõem o plano de organização, ou plano transcendente, representacional da linguagem. Afinal, ele é o que corta ou atravessa este plano, como a emergência necessária do corpo na linguagem e da linguagem no corpo. É neste ponto que, como o aponta Silvio Ferraz, o sentido não pertence ao plano representacional, mas ao mesmo tempo, e paradoxalmente, ele depende deste plano para se dar – ou, do contrário, cairíamos em uma profundidade indiferenciada, cairíamos, no caso do poema, por exemplo, em meros ruídos indistintos, em um não-senso que engole tudo, que já não permite que o sentido aflore, que a superfície da linguagem se forme. Neste caso, teríamos algo como, no poema acima, qualquer palavra no lugar do “nada” que se repete, qualquer outra no lugar do “acreditar” e quaisquer outras, aleatoriamente escolhidas, substituindo aquelas presentes aí. E é certo que não é disto que se trata (nem mesmo isto que sugere o compositor).

No procedimento de repetição e seu movimento de ciranda em torno destes blocos repetidos e permutados, assim, as frases passam por um certo desfazimento, mas não chegam a perder seu chão significante. Pois há um forte e organizado plano de superfície que subsiste e estrutura o poema, com o que podemos facilmente percorrer as três dimensões da proposição e redizê-las: na *designação*, encontramos a imagem da taça de cristal no título, temos a mão que faz carinho, em seguida, a mão que é ferida tocando cacos de algo que se quebrou e é descoberto no fundo de um armário, encontramos ainda uma “Fênix disforme” ao final. Se formos à *significação*, ou seja, a algo traduzível em termos de conceitos gerais abstratos, temos a idéia da impermanência das coisas, de que mesmo o que é mais belo e parece ser mais resistente pode se tornar uma cinza de cacos. Podemos ainda relacionar a imagem do fundo do armário com a memória, o passado, que subitamente ressurgir e machuca quem se recorda. Aí, encontramos ainda a imagem da ave mitológica Fênix, que morria queimando-se em brasas para depois ressurgir de suas cinzas.

E então, se fôssemos buscar, ainda, a *manifestação* no poema, isto é, algo referente ao sujeito que enuncia, poderíamos encontrar por exemplo a idéia de alguém

que traz na fala uma certa decepção, alguém que parece dizer a si mesmo para “não acreditar em nada”, em nada que seja belo ou prometa persistir, pois ao final tudo se quebra, o que é carinho se torna dor, havendo então um despropósito em acreditar (poderíamos sugerir, por exemplo) no amor: “ora acreditar por quê”, conclui ele.

Como se vê, estas três dimensões se articulam, se ligam e se encadeiam como em um círculo, em que é difícil determinarmos qual é primeira em relação a qual. E, como se vê, ainda, a existência delas não condiciona, por si, o efeito de sentido do poema. Este efeito é único a cada vez, dependendo invariavelmente do encontro que se dá na leitura. Ele é, ainda, o encontro de muitas coisas, dando-se ao mesmo tempo, neste instante-leitura, encontro em que sonoridades, significações, lembranças, sensações, modulam-se mutuamente, participando do sentido que se produz. O sentido, portanto, escapa ao plano de organização do poema, ele “se desenvolve nas determinações sub-representativas” (DR: 223), embora passe por este plano de organização ou representação para alçar seu voo.

No caso deste poema, que tomamos como exemplar na descrição do procedimento de repetição, tão recorrente em Siscar, o que ocorre é que, o plano de organização ou representacional, das dimensões da proposição, é perfurado, embaralhado, abalado pela proliferação exagerada destes elementos paradoxais ou não-senso, estas palavras que formam blocos sem significação. Desse modo, o sentido do poema depende intrinsecamente da presença destes não-sensos que esfacelam a significação mais dura, que poderia tentar dar conta do poema, como se uma “taça de cristal” se quebrasse. E assim: “O sentido vem na superfície, vem na forma de um tempo, de um pulso estranho, de significações que se esfacelam” (FERRAZ 2005: 108). O sentido depende do que não se diz, depende que algo fique não-dito e perfure a superfície das palavras, como em Beckett, povoando-a de silêncios.

[11]

O QUE NÃO SE DIZ

Para Marcos Siscar, o poema não poderia tudo dizer, ele depende exatamente de um certo indizível, de algo que permanece em estado de indizibilidade, se quisermos. Como no poema “Mau infinito”, visto anteriormente, trata-se do “não-dito da dor”, como aquela parcela da dor que não se pode dizer, a parcela da dor que escorre daquilo que se diz. Daí mesmo a idéia de que “não se diz dor sem trair o que da dor escorre”. Há algo que deve permanecer indizível, silenciado, um certo enigma, diz Siscar:

“No prefácio ao *Não se diz*, Deguy fala de perífrase. O poema faz rodeios, gira em torno do pote (*tourner autour du pot*), isto é, daquilo que se esquivava. Acho a idéia interessante. Mas, como você sugere,⁶⁴ talvez o poema seja o pote, o fragmento recortado de algo que vai além dele e que ele apenas enxerga do ponto de vista de sua perplexidade. Se me fosse permitido a apropriação dessas duas idéias como minhas, eu diria que o poema é uma convivência conflituosa entre a perífrase e o recorte, entre a visão do todo e a da parte, e é isso que lhe permite manter o enigma, ao mesmo tempo que o elabora” (SISCAR 2008: QUESTÃO 4).

Este enigma é como um motor do poema ou um gerador interno a ele: não uma origem, enquanto ponto inicial e passado do texto, mas um centro contemporâneo ao poema, dando-se junto e ao mesmo tempo que ele. O enigma, ou este centro silencioso, seria um núcleo de não-sentido que insiste, subsiste junto às palavras, havendo entre ele e o sentido do poema o que víamos acerca do não-senso para Deleuze: uma relação intrínseca, imanente. Do modo que o concebe Siscar, jamais chegamos ao enigma e nem teríamos como a ele chegar, pois: “Onde o enigma é decifrado, não há mais enigma” (SISCAR 2008: QUESTÃO 5), diz ele. Sua natureza é a de ser enigma, atuando no poema enquanto não-dito, não-palavra. Logo, ler o poema

⁶⁴ Observei a Siscar (entrevista anexa a este trabalho) que muitos de seus poemas parecem fragmentos, como se tivessem começado antes do texto e continuassem depois dele, um pequeno fragmento de algo que o extrapola.

não é desvendar “o que não se diz”, mas é aprender a conviver com este silêncio, aprender a ouvi-lo entre as palavras, junto com elas.

Como afirma Fabio Weintraub, que intitula seu artigo sobre Siscar de “Silêncio profano”, este silêncio nada tem a ver com um indizível transcendente, divino ou místico:

“(...) sua defesa do silêncio contra ‘o alarde da memória’ não pode, de modo algum, ser encarada como uma espécie de refúgio nos confins do absoluto indizível, pois, mesmo nos poemas mais ostensivamente metalingüísticos, há elevada dose de inconformismo e ironia desfazendo qualquer pose metafísica” (WEINTRAUB 2000: 39).

Este silêncio se relaciona, antes, a uma questão de linguagem, a um questionamento de ordem, muitas vezes, metalingüística, diz ele. Podemos voltar mesmo à idéia de Ana C. de que na literatura “sempre haverá alguma coisa que escapa” (C&T: 260), é preciso que haja um não-dito, mas que não é um segredo do autor, questões que ele ocultou propositadamente, mas sim, um não-dito a ser encarado enquanto questão literária, enquanto um problema de escrita.

O que não se diz, portanto, ou “aquilo que da dor escorre” é uma espécie de excesso “inominável”, que escapa à linguagem pois não é da natureza da nomeação; o excesso é aquilo que no nome não é nome, não é palavra, mas ao mesmo tempo só atua e só se faz com a palavra. Ele não é traduzível, entretanto, ele se faz presente na linguagem, torna-se sensível nela. Pois é justamente deste paradoxo que se trata no poema: este não-dito, ou isto que não se diz, só pode ser sentido na própria linguagem, junto com ela – é a palavra que torna sensível aquilo que não se reduz a seu significado. Daí não ser ele um “indizível”, daí ele não ter uma natureza transcendente, como a intangibilidade da palavra divina ou da verdade do sentimento do autor, ou mesmo do passado de uma experiência “original”.

Daí o não-dito, ou “o que não se diz”, não dever ser confundido com um implícito, com algo que remeteria a outras nomeações, lembrando o que vimos anteriormente com Eni Orlandi – o que o transformaria, no fundo, em um “já-dito” ou em um enigma decifrado (e portanto, deixando de ser enigma). O não-dito, aqui,

estaria mais próximo à figura de um habitante inominável que se aloja entre os nomes. É, assim, o elemento em branco, como víamos, que emerge no poema como um não-senso de superfície, dizendo seu próprio sentido. Ele pode encarnar-se em um elemento que se repete desfuncionalmente, chamando a atenção para si, para seu som, seu pulso, sua tatilidade: “dor” de repente se torna a própria palavra dor, o som grave da palavra dor, curta, seca, parecendo uma nota que se repete pontuando a leitura do poema:

MAU INFINITO
persiste a dor a dor não é
somente a erosão artista
não se diz dor da dor despida
incapaz do hábito e da fratura
da dor a dor não se diz não
se diz seu não-dito não é mais
nem infinito não se diz dor
sem trair o que da dor se escorre
(sua voz frágil me comovia
meu deleite lhe era insulto) (MA: 83)

Como acabamos de ver acerca do procedimento de repetição, o que ocorre aqui são pequenas cirandas, pequenos refrões que valem por si. “Dor” é um primeiro centro silencioso em torno do qual as palavras circulam, até encontrarem um segundo centro, o “não se diz”. Então ambos passam a funcionar juntos, intensificando a insistência (ou aliteração) do “d”: “não se diz dor da dor despida”; “da dor a dor não se diz não se diz seu não-dito”. A própria letra “d” podendo ser, ainda, tida como um terceiro precursor lingüístico, um terceiro elemento de não-senso que funciona como eixo dos rodeios do poema. Em cada um destes eixos o que ocorre é um pequeno nó: um pequeno volteio, em que o elemento como que retorna sobre si mesmo, e “incha”, ganha dimensão e, como nas brincadeiras de criança (em que uma palavra é repetida e repetida encadeada e sucessivamente), quase perde seu significado – daí insistir na idéia de que ele vale por si, deixando de lado uma certa funcionalidade significativa.

Seria, assim, a partir do refrão, da retomada de expressões e palavras em branco, que o poema criaria uma dimensão expressiva, um inchaço, fazendo prevalecer sobre a funcionalidade do enunciado, uma expressividade rítmica. O que está em jogo nas cirandas é a criação de eixos, em torno dos quais faz-se o ritmo do poema, articulando sons, imagens, significados – toda uma rítmica singular em cada poema. Trata-se de seu modo de fazer seus retornos ou ritornelos: onde se faz a criação da “casa”, o domínio, ou o território de cada poema:

“Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo” (MP4: 121).

Uma criança que cantarola no escuro para se sentir em casa, um animal que demarca o território com a urina, a decoração de uma casa como o modo de criação de um domínio. O ritornelo, dizem Deleuze e Guattari, começa com o estabelecimento de um centro em meio ao caos, fixar uma placa, o “aqui mora alguém”, no que já se está no segundo aspecto do ritornelo: a constituição de um território, uma marca territorial, em que se ganha uma dimensionalidade ao girar em torno do eixo. O ritornelo, no entanto, implica necessariamente em um terceiro aspecto ainda (pois não se trata da constituição de um sistema ou uma cristalização): a eleição de um novo centro e o traçado de uma linha de fuga do território, para que então um novo território se faça, e assim indefinidamente.

Acrescentar o conceito de ritornelo, segundo Deleuze e Guattari, pode nos ajudar a entender de uma maneira a mais os volteios de Siscar. Eleger um centro, voltar ao redor dele e escapar, atraído por um outro centro, em que novas reiteraões se farão. É todo um movimento, que se explicita em muitos de seus poemas, a partir do qual o poema ganha dimensionalidade, plástica, taticidade, corpo, em um ritmo que passa a “valer por si”.

Isto equivale a dizer simplesmente que a partir da inserção do não-dito a palavra “vira só som”? Talvez em muitas brincadeiras de criança sim, a palavra vai se

transformando apenas em sonoridade, um pulso, uma batida, um ruído, e perde todo seu significado. Mas no caso da poesia de Siscar, e como vimos na de Ana C., o ataque ao significado ocorre até um ponto em que não chega a ser totalmente destrutivo, desintegrador.⁶⁵ Ou seja, os procedimentos são de um ataque que tem como efeito abrir os significados, complexificá-los (e não desintegrá-los), ampliando simultaneamente os sentidos do poema – o que é bem diferente de operações que teriam como efeito anular qualquer significação.

Mas o importante é notar que, ao falar em ritmo, Deleuze e Guattari não estariam de modo algum restringindo o termo à questão sonora. Assim, no caso do poema, ritmo não se confundiria, tampouco se restringiria, à métrica. Algo da concepção presente em Octavio Paz, para quem o ritmo não é uma medida vazia ou abstrata, mas “é inseparável de um conteúdo concreto” (1986: 58). Sendo temporalidade concreta, encarnada em nosso corpo: “Todo ritmo é sentido de algo. Assim, pois, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo senão uma direção, um sentido” (IDEM: 57).

Nesta direção, vale ressaltar a ressonância com a idéia de ritmo buscada por Henri Meschonnic que, posicionando-se contra o dualismo do signo, responsável pela separação entre som e sentido, defende que estas não devem ser vistas como entidades separadas, mas antes devem ser tomadas em uma continuidade: “como um contínuo de ritmo, em que o movimento de significar tem seu corpo, seus gestos, sua voz, sua história” (1989: 48). O ritmo é então o modo singular de cada sujeito organizar seu discurso, é a expressão de um sujeito na linguagem, fazendo-se junto com ela:

“O que entendo por ritmo não se opõe mais ao sentido, é a organização contínua da linguagem por um sujeito (...) A voz aí restabelece a corporeidade, a gestualidade no modo de significar” (IDEM: 111)

⁶⁵ Um exemplo em que isto acontece, a destruição total do significado e a transformação plena da palavra em som, são as experimentações da poesia sonora no início do século XX, especialmente no que ficou conhecido como “poema fonético”, a partir de poetas como Hugo Ball, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann.

Trata-se, segundo ele, de fazer uma teoria do ritmo como organização do sujeito, na qual entra em jogo tudo o que diria respeito à expressão de um corpo. De modo que logo se vê seu esforço em mostrar que o ritmo não é só fônico, assim como a voz também não seria apenas fônica, não se identificaria com o falado – como retomaremos mais adiante acerca do conceito de oralidade proposto por ele. Por hora, o que nos interessa na exposição de Meschonnic é esta tentativa de formular um conceito de ritmo mais amplo, que implica no desfazer da dualidade som e sentido: o que se entende por som na linguagem já seria imediatamente, para ele, “matéria oral do sentido” (IDEM: 49).⁶⁶ E, ainda, o sentido (que para ele é entendido como o significado) não daria conta da expressão do sujeito: esta estaria no corpo, nos gestos, na entonação, no ritmo: no “contínuo do discurso”. O ritmo dá conta, assim, daquilo que extrapola a significação, do que conferiria a singularidade de uma expressão (no caso, subjetiva), na qual todos os elementos estão presentes, articulando-se, segundo um ritmo.

Deleuze diria que o ritmo extrapola a esfera da percepção, dos sentidos: o ritmo é uma potência “mais profunda do que a visão, a audição etc.” (FB: 46), é uma força que ultrapassa os domínios sensíveis, sendo uma “figura multisensível”, que transita entre todas as artes. O ritmo está presente em um quadro, em uma escultura, em um poema e não apenas na música. Ele é a sístole-diástole, o movimento silencioso presente em tudo. De modo que talvez caiba à arte em geral tornar este movimento sensível, torná-lo, para isto, autônomo, independente, expressivo – tal é o efeito do ritornelo.

Deste modo, o ritmo que ganha expressividade, criando um território no poema, é um ritmo de articulação entre imagens, gestos, expressões, posturas, cores, sons e tudo o que possa participar deste domínio. Ele é, dizem Deleuze e Guattari, um

⁶⁶ Para nosso objetivo, seria um desvio desnecessário entrar em detalhes acerca da teoria do discurso formulada por Meschonnic – na qual o sentido é visto como significado (e não se relaciona com o conceito de sentido para Deleuze), e a idéia de sujeito possui suas implicações particulares, à qual não nos caberia destrinchar. Para quem se interessar, além de *La rime et la vie*, aqui citado, há seu extenso trabalho sobre o ritmo: *Critique du rythme*, Paris: Verdier, 1982.

ritmo de passagens entre estes que seriam os meios do território – ou ainda, o território seria “um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’” (MP4: 120), ato no qual ocorre a assinatura, a demarcação de uma morada.⁶⁷ Ele precisa ser compreendido a partir de uma colocação de todos os elementos sobre um mesmo plano.

É neste sentido, assim, que é preciso notar que o elemento em branco, seja ele uma palavra ou uma letra ou mesmo uma expressão, não determina apenas o que seria a sonoridade ou musicalidade do poema. O não-senso ou não-dito é elemento constitutivo e determinante de sentido, e falar dele não é se restringir à dimensão sonora, como também não é ignorar as três dimensões da proposição na constituição do sentido. Pelo contrário, ele é antes o que permite o ritornelo, articulando as dimensões da proposição e os distintos elementos, ou meios, do poema.

Sendo assim, deve-se ter que os volteios em torno da palavra “dor” carregam com eles o significado dela também, e todas as ligações que ela traz, as lembranças, as associações – ou seja, não seria o mesmo volteio se, ao invés de “dor”, tivéssemos a palavra “dado”, “dom”, ou “dois” (de sonoridade semelhante) servindo como eixo. Em cada caso teríamos um diferente efeito de sentido atuando nestes rodeios. A dor que ecoa, assim como o não se diz, não deixam de ser expressões significantes, carregadas de significações, designações e manifestações, de modo que a palavra não vira só som, embora a partir do som ela seja de fato arrastada para outros terrenos. E o ritmo é então a articulação ou a passagem entre todos esses elementos, de naturezas distintas, fazendo-os pertencer a um mesmo plano.

A presença deste não-dito, criado em Siscar no procedimento de repetição, é o que nos impossibilita, portanto, de traduzir os sentidos do poema em

⁶⁷ Aqui, uma das diferenças fundamentais em relação à teoria de Meschonnic: “(...) as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas (...) Não no sentido em que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas, mas a assinatura, o nome próprio, não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de um domínio, de uma morada” (MP4: 123).

uma mera significação do tipo: o poema fala da persistência da dor, e de uma inapreensível experiência da dor pelo dizer, apontando para uma traição inevitável das palavras ao tentarem dizer o que se passa no corpo. Em um nível mais imediato da significação, da designação e da manifestação até seria possível afirmar, de fato, a presença de tal significado. Mas todos os volteios, as cirandas que o poema faz, enfim, o movimento do ritornelo cria um sentido do poema muito mais amplo do que isto, que não seria traduzível por esta camada apenas – tampouco traduzível pelas outras dimensões da proposição, como vimos, a designação e a manifestação. No ritornelo é então o ritmo de passagem entre essas dimensões, articuladas a outros elementos extra-lingüísticos, que se tornou expressivo, descolou-se da atualidade da proposição e se tornou dimensional.

O não-dito pode ser visto como o ponto em que o que poderia ser a camada significativa, ou sonora, e o que seria a do significado, parecem coincidir, ou se interpenetrar. A partir da recorrência à repetição deste elemento, há um deslocamento da própria “dor” e um sentido que nela, ou naquilo que “não se diz”, que se abre. De tal modo que este inchaço, este retorno sobre si mesmo desses termos, este ganho de dimensionalidade, é precisamente a encruzilhada da coincidência entre conteúdo e expressão, designado e designação, corpos e palavras, som e significado. Como se, na presença deste não-dito, pudéssemos ver-nos diante de um movimento do sentido que vai nas duas direções ao mesmo tempo, ziguezagueando ininterruptamente: das palavras para os corpos/coisas, dos corpos/coisas para as palavras, um modulando o outro sem cessar. Um modulando o outro, entretanto, ambos atravessados por este elemento que não pertence a nenhum deles, ponto-cego em que estes universos parecem estranhamente coincidir. Ponto silencioso e indiscriminado, espécie de sem-fundo em que os contornos se desfazem – ali, como em uma súbita escuridão, as palavras ainda parecem não ter se separado dos corpos, os gritos encontram-se inarticulados, misturados com a dor ou a alegria que lhes deu voz.

Daí afirmar que o não-dito vem ocupar o lugar do que Siscar chama de enigma, o lugar do não-senso de superfície, enquanto palavra em branco, aquela que permanece como uma casa vazia num tabuleiro de jogo, sempre deslocada. Daí ser importante entendê-lo para além das dicotomias som e significado, enquanto um operador fundamental na doação de sentido. Como vimos na fala de Siscar anteriormente, o não-dito é como a alavanca ou o azeite do deslizamento do sentido – deslizamento que faz com que o sentido não tenha como estar previsto em seu poema, sendo efeito que se dá nas leituras.

O poema que viemos vendo parece falar ainda, portanto, da própria experiência de sua leitura, que talvez jamais seja traduzível em palavras, uma vez que “não se diz dor sem trair o que da dor escorre”, não se diz o sentido do poema sem trair o que dele escorre. O que escorre e não se diz é, afinal, o sentido. O sentido é exatamente o que não se diz, o que não se traduz, apenas, nas palavras, dado que ele não se encontra, apenas, na linguagem, mas sim, entre as palavras e os corpos, naquilo que os separa e os articula. “Assim definido, o sentido é apenas um vapor movendo-se no limite das coisas e das palavras” (DR: 225). O sentido, como já vimos, é o essencialmente não-parafraseável: “(...) nunca podemos formular ao mesmo tempo uma proposição e seu sentido, nunca podemos dizer o sentido do que dizemos” (DR: 223). Por ser um efeito que afeta os corpos, no limite, ele é um efeito do encontro daquele que lê com o que é lido – encontro este que é uma mistura dos mais diversos elementos articulando-se e modulando-se mutuamente. A cada vez um novo encontro.

De modo que o poema “usa de rodeios” o que, segundo Siscar “lhe permite manter o enigma ao mesmo tempo que o elabora”. A partir do procedimento de repetição, da inserção destes não-ditos, o poema elabora seu sentido, cria seu território, mantendo e dando corpo ao silêncio, ao não-senso, que lhe é constituinte.

[12]

O SILÊNCIO E O MORRER

É que é preciso manter o silêncio, é preciso recuperá-lo, buscá-lo, ali onde ele parece ter sido roubado:

“*O roubo do silêncio* para mim é o roubo da poesia, assim digamos, é o roubo da felicidade de poder ficar em silêncio. Minha poesia fala muito de silêncio, da vontade de chegar até o silêncio. Então tem aí uma espécie de paz que está no silêncio e que dentro da minha vida e dentro da minha escrita são coisas que eu considero que foram roubadas” (SISCAR 2006F).

Neste trecho da entrevista concedida ao programa *Entrelinhas* da TV Cultura, Siscar explica o título de seu último livro, *O roubo do silêncio* (2006). Paradoxalmente, esta declarada busca pelo silêncio aí se dá de modo ainda mais verborrágico do que em *Metade da arte: O roubo do silêncio* traz um conjunto de textos que poderíamos chamar de poemas em prosa, em que Siscar trocou os cortes dos versos (ainda presentes nos poemas que escolhi para ler aqui) pela pontuação da frase – ou ainda, buscou experimentar outras formas de versificar, à maneira da reflexão mallarmeana sobre o corte, para quem o verso estaria presente em qualquer texto em que houvesse ritmo, fosse ele considerado prosa ou poesia (cf. MALLARMÉ 1998: 242). Diz Siscar:

“Não quis abdicar do verso [em *O roubo do silêncio*], mas reinterpretar os seus cortes, suas interrupções, suas repetições, seus colapsos, seus lancinamentos. O que eu chamo de verso não se reduz à linha interrompida. Acho que a interpretação que os poetas concretos fizeram sobre a questão do verso em Mallarmé é pobre, nesse sentido” (SISCAR 2008: QUESTÃO 28).

A opção nesta obra é também por textos que parecem trazer algo de reflexivo, muitas vezes avizinados da linguagem filosófica ou ensaística.⁶⁸ No texto

⁶⁸ Não é a intenção do presente trabalho abordar este livro de Siscar (o que implicaria em um grande desvio do plano de voo), aqui ele servirá apenas como um material a mais em nossa leitura de *Metade da arte*.

que leva o título do livro, “O roubo do silêncio” (RS: 19) aparece avizinhado com o roubo da morte, aproximando assim silêncio e morte: o silêncio como o abismo que contém, no limite, a presença de nosso maior e derradeiro abismo. Vejamos dois trechos:

“Quando minha morte não me pertence, o modo de morrer não me pertence, esse expatriamento vai entrando dentro da vida. Quando minha morte me é roubada, é o roubo que corre para dentro de mim.”

“O silêncio é o sofrimento da palavra, quando a poesia do silêncio lhe é roubada. A vingança dos desapropriados é o barulho da prosa do mundo. Se eu pudesse falar, pegaria andorinhas em pleno voo.”

Somos “desapropriados” por natureza, nossa morte nos é roubada, talvez logo ao nascermos. Talvez ela nem mesmo possa um dia nos pertencer, uma vez que ela é o ápice de um puro abandono ou de um “expatriamento” do sujeito, um despertencimento de fundo que “vai entrando dentro da vida”. Talvez já nasçamos roubados, expatriados, ou talvez só nasçamos mesmo por este expatriamento inicial, esta fuga inicial, sempre repetida, diferentemente a cada vez, até a última fuga, a morte.

É que a morte é o grande limite em que se dá o apagamento do sujeito. Como diz Blanchot, não há como sermos donos de nossa morte, nem mesmo no suicídio (que traria implícita esta vontade) quando escolhemos o modo e o momento de morrer: na morte somos absolutamente destituídos do poder de dizer “eu” – afinal, como dizer “eu morro” ou “eu morri”? A morte apareceria então como o derradeiro instante do silenciamento subjetivo. Limite que pode nos assombrar ou nos fascinar: o grande corte que nos pertence intimamente sem nunca ser efetivamente “nosso”. É então na intimidade desta destituição, deste exílio, que viveria aquele que foi roubado: “é o roubo que corre para dentro de mim”. Ele é povoado por um roubo inicial, que é o roubo de sua morte, roubo que o faz desapropriado, por conseguinte, de sua própria vida e da possibilidade de enunciá-la em nome próprio.

Os desapropriados parecem ser, no dizer de Siscar, os próprios poetas, aqueles de quem a “poesia do silêncio” também foi roubada. Mas estes seres

destituídos do silêncio da poesia não caem, como se poderia esperar, na mudez, esse outro tipo de silenciamento que seria um “sofrimento da palavra”. O que eles devolvem como “vingança” é “o barulho da prosa do mundo”. O que eles devolvem é a possibilidade de uma palavra que já não é mera afirmação subjetiva, individual, não é o “falar em nome próprio”, mas é uma palavra que parece nascer justamente deste roubo, da perda de sua plena auto-afirmação. Dessa forma, a “vingança” poética, a fala dos exilados, nasce da intimidade com a morte, nasce da intimidade com este extremo de impotência do sujeito. É uma palavra que nasce e retorna ao silêncio, ou à morte enquanto ápice do silêncio. Desta condição de vizinhança estreita com a morte, é como se o poeta tirasse a possibilidade de uma palavra que acolhe “esta morte pulsante que é o coração de cada um de nós”, segundo Blanchot (1955: 145). Uma palavra portanto, que só poderia ser silenciosa, que só poderia nascer de dentro do próprio silêncio.

Blanchot reitera muitas vezes esta intimidade do artista, do escritor, do poeta com este extremo, que teria como ponto culminante a morte, mas que também aparece nas figuras do exterior ou o fora (enquanto forças futuras), da ausência dos deuses, do silêncio, da noite, do abismo, do acaso. Chegando a afirmar: “Quem sonda o verso morre, reencontra sua morte como abismo” (IDEM: 38). Quem sonda o verso rodeia a morte, mas com a decisão de não ser devorado por ela, como Kafka que “voa ao redor da morte, ele não se queima nela, mas ele torna sensível a queimadura” (IDEM: 113). Tornar sensível a morte, a queimadura da morte, na arte, seria algo como tornar sensível este silêncio – que não é meramente um silêncio de falta de som ou de vazio empírico. Tampouco deve ser confundido com um silêncio mórbido, ou melancólico: ele é antes o silêncio do não-senso, do abismo, o silêncio do vôo das andorinhas.

Então a saída para este roubo não é uma mudez ou uma lamentação, não é uma melancólica saudade de uma origem perdida, mas é antes uma “alegria de palavras”, uma festa do excesso de sentido, em que a alegria vem, justamente, entre o

deslocamento do se achar dono de tudo e, em seguida, notar que tudo trafega muito acima de sua vontade:

TRADUZIDO DO POETA QUANDO JOVEM
quando chove a chuva é para todos
as nuvens da tarde elefantes cegos
vistas da janela são retratos do dia
chove e tudo só depende de mim olhos
sem mágoa sem esperança não nada
será como antes só o decreto do gesto
chove e tudo independe de mim
tudo fora de mim em constrangedora
alegria trafega (se na janela um riso?)
quando chove a chuva é para todos
salvo se a chuva (nota bene) sucede
uma manhã banhada de sol” (MA: 29)

A “constrangedora alegria” vem, assim, após o deslocamento dessas constatações – do “chove e tudo só depende de mim” e, dois versos abaixo, o “chove e tudo independe de mim”, o paralelismo acentuando esta metamorfose do poema e do poeta. Tudo independe de mim e o que resta desta constatação não é um lamento ou uma desistência, mas uma alegria, uma espécie de acolhimento daquilo que me escapa das mãos. Um acolhimento do que não conheço e do que pode vir, sem que eu saiba ou espere: um sorriso que entra pela janela, a chuva que independe de mim: “tudo fora de mim em constrangedora alegria trafega (se na janela um riso?)”.

A saída para se ter de volta um pouco do silêncio roubado é portanto falar e falar, criando uma nova fala que acolha a possibilidade deste outro silêncio, do tal “silêncio que não é mudez”, de Ana Cristina. Falar de dentro do silêncio, para a ele retornar, como no dizer de Alejandra Pizarnik: “Ainda que diga *sol* e *lua* e *estrela* refiro-me a coisas que me acontecem./ E o que desejava eu?/ Desejava um silêncio perfeito./ Por isso falo.”, lemos em um poema de *Extracción de la piedra de la locura*, de 1966 (2004: 243, trad. provisória minha).

Como vemos no procedimento de repetição em Siscar, com seus volteios e reiteraões, falar é um recurso para, como diz Beckett, encontrar o silêncio por trás das palavras, fazer emergir o não-dito na superfície do que é dito. Como se a saída

fosse falar para tornar sensível o silêncio roubado, este que é pura possibilidade e abertura ao sentido e que, paradoxalmente, só pode existir, para nós, com e entre as palavras. No limite, portanto, trata-se de falar para acolher, numa espécie de “passividade ativa”, o acontecimento da morte, e conseqüentemente da vida: falar para captar o tempo, o movimento, para pegar “andorinhas em pleno vôo”. Nos rondós da poesia de Siscar, pensando também na prosa poética de Beckett, há algo como o que o compositor John Cage diz em seu “Lecture on nothing” – poema cheio de lacunas e espaços em branco no qual a certa altura ele escreve: “What we require is/ silence;/ but what silence requires/ is that I go on talking” (CAGE 1976: 109).⁶⁹

É possível pensar que, empiricamente, haja uma impossibilidade de um silêncio puro – e apenas na morte, de fato, ele seria possível. Um pouco do que narra Cage acerca de sua experiência em uma câmara anecóica – mesmo ali, isolado de qualquer ruído externo e qualquer eco, ele escutava dois sons ininterruptos, um grave e outro agudo: disseram-lhe (informação correta ou não!) que o primeiro era o de sua circulação e o segundo de seu sistema nervoso (CAGE 1976: 8). De todo modo, ao narrar esta experiência, Cage está procurando falar da impossibilidade do silêncio em si, algo do que vemos, ainda, no título de outro de seus poemas recolhidos em *Silence*: “I have nothing to say and I am saying it” (IDEM: 51).⁷⁰

Ou seja, mesmo quando nada se tem a dizer, este “nada a dizer” torna-se enunciado de alguma forma, ele acaba passando pela linguagem para fazer sentido para nós. Ainda se imaginarmos uma situação em que o “nada a dizer” não seja enunciado – que simplesmente estejamos diante de alguém que nada diz, por exemplo em uma reunião –, veremos que rapidamente as pessoas presentes traduziriam esta atitude silenciosa, em voz alta ou não, como “fulano não tem nada a dizer”, ou “fulano está em silêncio para que notem sua atitude de protesto”, ou ainda “fulano é tímido”, entre infinitas outras possibilidades. O que por um lado nos faz pensar, com Barthes, na facilidade com que o silêncio torna-se signo, na velocidade com que ele é

⁶⁹ “O que pedimos é silêncio mas o que o silêncio nos pede é que continuemos falando”.

⁷⁰ “Não tenho nada a dizer e estou dizendo-o”.

capturado pelas palavras e pelo sentido.⁷¹ E, por outro, faz-nos ainda notar que o próprio sentido do silêncio é algo que se faz com a linguagem, em relação com ela, o silêncio é algo que ganha sentido entre as palavras, a partir delas.

Da mesma forma na música. Como observa Deleuze na aula “Sur la musique” (de 08/03/1977), um silêncio em si seria algo inexistente, só podendo ser concebido no interior da música ou de um determinado agenciamento sonoro. Questionado por um aluno se haveria ou não uma “máquina silêncio”,⁷² Deleuze responde:

“(…) do silêncio eu sobretudo não faria uma máquina; para mim, é certo que o silêncio é um elemento criador e um dos mais criadores, fazendo parte da máquina musical; não há absolutamente silêncio fora da máquina musical (...) eu diria que podemos perfeitamente definir o silêncio, mas só podemos defini-lo no interior da máquina musical”.⁷³

No interior de uma música, portanto, o silêncio surgiria como uma das importantes forças responsáveis por novas conexões. Poderíamos transpor esta idéia para a poesia e pensar que o silêncio, só existindo enquanto uma força no interior do poema, seria algo definido em relação às palavras, ou nas relações que se fazem entre elas, como vimos primeiramente a partir do procedimento de repetição em Siscar. Na poesia, portanto, o silêncio é criado nos mais distintos procedimentos dos poetas, como se, a partir de diferentes recursos, os poetas tornassem sensível este tipo de

⁷¹ “(...) o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burle os signos: o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estóica, ‘sábia’, heróica ou sibilina: é uma pose (...)” (BARTHES 2003: 58).

⁷² “Máquina” é um conceito da filosofia de Deleuze e Guattari, utilizado desde *O anti-Édipo*, que será cada vez mais substituído pelo de agenciamento, principalmente em *Mil Platôs*. Máquina ou agenciamento são portanto sinônimos, e ambos implicam na idéia da reunião de elementos heterogêneos relacionados por múltiplas forças de atração e repulsão, sístoles e diástoles, sem que haja um fator unificador que coordene tais forças. Neste sentido, há infinitos tipos de máquinas ou agenciamentos, de corpos, gestos, cantos, enunciação, literários, sonoros, pictóricos etc.

⁷³ “(...) du silence je n’en ferais surtout pas une machine; pour moi, il va de soi que le silence est un élément créateur et un des plus créateurs, faisant partie de la machine musicale; il n’y a absolument pas de silence hors de la machine musicale. (...) je dirais qu’on peut parfaitement définir le silence, mais on ne peut le définir qu’à l’intérieur de la machine musicale” (trad. provisória minha).

força, que é uma força silenciosa – e que, no caso do poema, é justamente a força do silêncio da palavra, do significado, da proposição.

O problema que se colocaria ao poeta neste sentido é aquele de tornar sensível o silêncio da linguagem, fazer com que este silêncio, apresentando-se *enquanto tal*, seja o disparador de uma vertigem poética, como afirma Siscar:

“Silêncio é uma palavra que uso para dizer uma vertigem, ou um enigma. O silêncio é digno de poesia quando, num determinado momento, ele se apresenta destituído de sentido, de intencionalidade, de historicidade – única maneira de *apresentar* o mundo como se fosse pela primeira vez. Há vertigem poética quando o silêncio se apresenta *enquanto tal*” (SISCAR 2008: QUESTÃO 7).

O silêncio, o não-dito, ou o enigma, aparece então *enquanto tal* e provoca a vertigem poética: um olhar que vislumbra algo pela primeira vez, que se depara com algo ainda não conhecido, não nomeado. O silêncio aparece como o avesso da memória, o que a nega, ou ainda, a memória como aquilo que debela ou captura o silêncio:

O silêncio chega sempre de surpresa de dentro
das coisas que se olham esquecendo que se vê
este receio inexplicável das tardes vazias
é o anúncio e a prova de sua incerta presença
cada tarde à revelia dos livros que nos cercam
dos versos que se vivem sem nenhuma discrição
uma plácida ignorância ganha aquele que tem medo
abole o contorno das coisas sólidas e dos rios
ignorância de tudo da própria humanidade
indiferença ao sopro da velha indiferença
viver em adiamento ouvindo passos de pássaros
mas quando se adia todo o resto que não houve
quando a frase arrasta suas próprias incertezas
já o alarde da memória debelou o silêncio (MA: 97)

O silêncio é vertigem, abismo, quando ele nos surpreende, o que pode acontecer a qualquer instante, mesmo no meio das coisas já tão habituais e cotidianas. Silenciada, ali a linguagem está sem história, sem memória, sem clichês, sem formas pré-definidas. Ela parece então falar do nascimento de todos os minutos, da irrupção do futuro acontecendo a cada instante. A vertigem é portanto o momento em que o

poema consegue tornar presente um abismo, uma conexão inédita ou, se quisermos retomar Blanchot, consegue “tornar sensível a queimadura da morte”: ver uma paisagem pela primeira vez, ouvir um som nunca antes ouvido, deparar-se com algo ainda não nomeado, com um som jamais escutado, uma imagem inusitada, um vazio ou um relâmpago.

A vertigem relaciona-se com a irrupção de uma conexão inusitada, ou seja: com o momento em que algo se liga a algo com o qual ele nunca tinha se ligado antes. Mas se a vertigem é, desse modo, o efeito de um nascimento, como explicar que ela seria, ao mesmo tempo, o efeito da queimadura da morte? Neste ponto, é preciso entender a morte não enquanto fim mas enquanto futuro: o improvável, o impossível, o imprevisível por excelência. Na concepção trazida por Blanchot, a morte seria o futuro sempre futuro: espécie de futuro absoluto, ou ainda, de futuro que jamais se torna presente para aquele que morre – e é neste sentido que é preciso entender o abismo, o extremo, como viemos vendo. A morte como a “indeterminação absoluta”, como diz Peter Pál Pelbart, um abismo sem fundo “da ordem da incerteza, do excesso, da indecisão do que nunca chega, do que nunca cessa de acontecer” (1998: 102).⁷⁴

É neste ponto que qualquer ato de criação atualiza o movimento de nascimento e de morte, repetindo, diferentemente a cada vez, o fato de que novas conexões, sempre inusitadas, acontecem a todo momento, em um escoamento ininterrupto. Nas palavras de Blanchot:

“(…) pois a morte nunca é presente. Há no suicídio uma intenção notável de abolir o futuro como mistério da morte: queremos de algum modo nos matar para que o futuro seja sem segredo, para torná-lo claro e legível, para que ele deixe de ser a obscura reserva da morte indecifrável. O suicídio aí não é aquele que acolhe a morte, ele é antes aquele que gostaria de suprimi-la enquanto futuro (...)” (BLANCHOT 1955: 130)

⁷⁴ Se quiséssemos ser fiéis ao termo usado por Peter Pál Pelbart, teríamos de dizer “morrer”, ao invés de morte: o autor faz uma distinção os termos, para marcar o morrer como a morte tal a concebe Blanchot e tal a concebemos aqui, como este incessante, futuro sempre futuro, puro campo de virtualidades.

Daí a vertigem: vislumbrar o abismo em que algo improvável parece se delinear, em que somos colocados na beira de um despenhadeiro, prestes a sermos surpreendidos pela irrupção de algo imprevisto. Daí a vertigem ou o naufrágio a que a poesia deveria nos expor, segundo Siscar:

“Eu acho que pra mim o que interessa em poesia é essa capacidade que ela tem de abalar as coisas. Essa capacidade que ela tem de ser uma espécie de interrupção, de colapso na experiência costumada do cotidiano, o momento em que alguma coisa entra em colapso, e afunda, um naufrágio, que eu acho que é bem característico da poesia, o que me interessa” (SISCAR 2006F).

O silêncio do não-dito ou do que não se diz é algo da natureza deste naufrágio ou desta vertigem em que, subitamente, um espaço em branco se abre, pois nele nada está pré-definido ou pré-formado. Ele é da natureza de um lapso, não-senso. É como se ele fosse uma brecha que o poeta cria, um furo na superfície das palavras, para permitir a irrupção destas conexões improváveis, imprevistas mesmo no seu plano inicial de escrita.

[13]

UM SILÊNCIO POVOADO

Em *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*, dediquei o capítulo “O silêncio, os espaços vazios” justamente à formulação da idéia de não-dito na poesia de Ana Cristina. Desde que comecei a ler seus poemas, intrigava-me o excesso de espaços vazios, de lapsos, brechas, cortes ou reticências que pareciam compor aqueles textos – o que, mais tarde, nesta pesquisa de doutorado, foi explorado mais a fundo na definição, ou fabulação, dos procedimentos de subtração, saturação e enxerto. Estes procedimentos seriam, assim, os mecanismos que criariam estas brechas, estes silêncios em seus textos. Mas naquele momento da pesquisa do mestrado, o primeiro passo era pensar nos efeitos do excesso destes lapsos, de que potencialidades eles nutriam o texto de Ana C. e de que modo eles poderiam ser lidos.

Foi então que comecei a me deparar com a idéia de um silêncio que não era entrelinha, mas sim não-dito: um silêncio que não era fechamento a uma significação, mas sim abertura a sentidos múltiplos. Eram as idéias que estavam presentes nas falas de Ana C., mas eram também aquelas que ressoavam em um certo jeito de ler poesia que me interessava, algo que parecia se relacionar com a vontade de enxergar nos poemas uma certa liberdade do sentido – liberdade esta que iria até o limite mesmo da incompreensão. Idéias que ressoavam, afinal, a “estranha liberdade” que a leitura literária daria o exemplo para Blanchot:

“Apenas o livro não-literário se oferece como uma rede fortemente tecida de significações determinadas, como um conjunto de afirmações reais: antes de ser lido por alguém o livro não-literário sempre já foi lido por todos e é esta leitura prévia que lhe assegura uma firme existência. Mas o livro que tem sua origem na arte não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, jamais foi lido antes, vindo apenas à sua presença de obra no espaço aberto por esta leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única” (1955: 256).

Indo nesta direção, aqueles silêncios, e até possíveis ocultações, não poderiam ficar restritos a algo pressuposto, preexistente, algum segredo pessoal da poeta ou, ainda, alguma informação do próprio repertório literário que eventualmente me escapava. Pouco interessaria, assim, se as afirmações de Ana C. eram “verdadeiras” ou não, pois tal concepção de leitura independia de uma suposta origem do texto nas intenções do autor. A liberdade parecia se apresentar, portanto, enquanto uma libertação de transcendências em relação ao poema, indicando que uma leitura verdadeiramente livre de marcadores de poder deveria ser, assim, restrita à imanência do texto, ou seja, livre de informações anexas ou anedóticas do campo literário. Dessa forma, uma leitura livre seria aquela que encararia as brechas de um texto como não-dito, isto é, como uma abertura liberta de pré-determinações, liberta até mesmo de palavras, traduções – pois o não-dito, como viemos vendo, é aquele que permanece enquanto não-dito, que não precisa ser, necessariamente, substituído por palavras. Ou, ao menos, ele não é signo de algo implícito.

O não-dito aparecia, assim, como uma abertura necessária no poema para que a tal liberdade da leitura literária pudesse acontecer. Aberturas ao futuro da leitura – e não ao passado daquele que escreveu o poema. Era como se o não-dito fosse um lapso, uma falha, um hiato que fazia com que o texto literário nunca pudesse ser uma “rede fortemente tecida de significações determinadas”, nunca pudesse se fechar plenamente, para que ele sempre permanecesse em um certo estado de indeterminação, e portanto aberto às variações múltiplas a se darem nas leituras.

Este seria um modo mais instigante para ler os múltiplos lapsos que povoam a superfície do poema de Ana C., modo segundo o qual a sensação de algo omitido ou pressuposto pode se transformar em outra coisa:

Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens.
A curriola consolava.
O assunto era sempre outro.
Os espiões não informavam direito.
A intimidade era teatro.
O tom de voz subtraía um número.
As cartas, quando chegavam, certos silêncios,
nunca mais. (...) (ATP: 80)

Neste pequeno trecho, já vemos como não-ditos se distribuem, dando-nos esta sensação de omissão, segredo. O próprio uso do artigo definido – “A curriola” (sic.), “O assunto”, “Os espões”, “A intimidade”, “O tom de voz” “As cartas” – contribui para este efeito, como se aquele que fala se dirigisse a alguém que sabe a quais coisas ele se refere. Podemos dizer que há procedimento de subtração, desde aí, mas também em um verso como “O tom de voz subtraía um número”, em que algo parece faltar para que seu significado se complete. No entanto, no caso deste trecho inicial destacado, o não-dito emerge principalmente entre os versos, que não apresentam uma ligação pronta entre eles e parecem apontar cada um para um assunto diferente. Como diz o próprio poema, “o assunto era sempre outro”, o assunto parece sempre escapar, em “certos silêncios” que suspendem nosso entendimento. Sentimos a dispersão do poema, em linhas que parecem remeter cada uma a um tema diferente, como se vindas de lugares disparatados, como se, talvez, unidas ao acaso ou por um laço muito sutil. De repente, “tudo que eu nunca te disse” continua de certa forma não-dito “dentro destas margens”, e, como já vimos, a brincadeira é justamente a de um teatro da intimidade que não traz nem traveste segredos íntimos, mas brinca de dar corpo à forma do segredo.

O que temos aqui é um movimento marcadamente dispersivo, no qual os versos apontam cada um para uma direção, como se vindos de lugares diferentes, apenas ligados por esta linha tênue, quase narrativa, quase dramática, mas que não chega a ser definida – afinal, não sabemos nem saberemos que história está sendo contada. Talvez as ligações entre eles tenham sido subtraídas, ou talvez o poema seja resultado de um enxerto, uma colagem, como o são diversos de seus textos poéticos. Mas o fato é que entre cada verso um silêncio se instala, um silêncio que é também essa distância entre eles, é essa impossibilidade de ligação com a qual nos deparamos. Nestes versos que mantêm uma certa independência entre si, como se cada um deles trouxesse um universo distinto a seu redor, um entorno do qual eles foram retirados ou ao qual eles remeteriam, se ligariam, nestas palavras soltas, meio independentes, o

não-dito pode ser visto então como uma espécie de silêncio rodeando as palavras, os versos, como uma névoa silenciosa, uma atmosfera ou uma nebulosa de pequenos elementos não-formalizados aos quais eles se associariam.

Mas então como diferenciar esta névoa silenciosa, em que pulsam elementos não-formados, não pré-determinados ou previstos, da concepção de um entorno memorial, histórico, que remeteria a reminiscências de um sujeito-autor ou de intertextualidades enraizadas em contextos literários? Há uma diferenciação aqui fundamental, em que o conceito de virtual, de Deleuze e Guattari, ajuda-nos a demarcar. Essa névoa silenciosa que rodeia as frases lacônicas e interrompidas de Ana C. poderia ser entendida como a nebulosa virtual de cada atual, retirando a leitura de um campo previsto de possibilidades. Os lapsos do não-dito seriam, assim, intervalos em que pulsa o virtual, intervalos povoados por uma caótica de forças futuras, de matéria ainda não-formada, mas pulsante, prestes a se atualizar.

Seriam então lapsos que nos forcem a criar relações novas, como diz Deleuze, acerca da poesia fragmentária de Walt Whitman: “Se as partes são fragmentos que não podem ser totalizados, podemos ao menos inventar entre elas relações não-preexistentes (...)” (CC: 78). O não-dito enquanto virtual aparece como aquilo que indica uma ausência de relações fixas e preexistentes, forçando-nos a criar novas relações. Logo, ele não seria o signo de um reservatório de memórias, de história ou lembranças, mas antes, um signo que nos força a pensar, jogando-nos em uma ausência de chão significante; ausência tal que faz o texto se precipitar numa espécie de abismo, de um fundo em que pulsa aquilo que ainda não ganhou forma e permanência. No momento em que somos jogados nestes silêncios, em que o chão de significados nos parece arrancado, subitamente estamos expostos à exigência do sentido: a exigência de que novas conexões se atualizem (o que, às vezes, pode não acontecer dependendo tanto da leitura quanto da construção do poema).

A idéia de virtual, portanto, ajudava-me a diferenciar duas atitudes diferentes diante dos silêncios no texto. A primeira seria aquela da entrelinha, em que os silêncios remeteriam a um quadro de possibilidades ideais a serem decifradas,

remeteriam assim à história (do autor, da literatura, do contexto social), ao passado projetado idealmente em direção ao futuro – a modos de encaixe fixos, previstos, como em um quebra-cabeças. Já na segunda atitude, a do não-dito, os mesmos silêncios abririam um plano de virtualidades, ou seja, não remeteriam a relações pressupostas mas sim a relações imprevistas, impensadas, dizendo respeito a um plano concreto (porém não-atual) de linhas a serem diferentemente conectadas a cada vez.

Neste outro registro, não há abstrações ou transcendências, pois ao contrário do plano de possibilidades, o de virtualidades é aquele que não está previsto em nossas projeções para o futuro, ele não é determinado a partir do passado, da memória, ao menos não a voluntária.⁷⁵ Ele é antes o conjunto de linhas, partículas, moléculas, elementos mínimos que podem vir a se juntar, atualizando-se na leitura, mas que no atual do texto, nas palavras ali grafadas, encontram-se presentes apenas enquanto potencialidades. Dizem Deleuze e Parnet:

“Eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo pensável, e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou de indeterminação” (D: 173).

Embora insensíveis, imperceptíveis, as virtualidades estão ali, presentes e reais no poema, independentes de qualquer realidade transcendente a elas; elas pertencem à própria materialidade do texto e é ali que aguardam para serem atualizadas em uma nova conexão. Elas não formam um plano separado do atual do

⁷⁵ O conceito de virtual implica em toda uma concepção de tempo – à qual não terei como dar o devido relevo aqui – que Deleuze (desde *Diferença e repetição*, e mais diretamente em “O atual e o virtual”, em *Diálogos*), e posteriormente ele e Guattari (em todas as obras conjuntas, mas de modo mais explícito em *Mil platôs* e *O que é a filosofia?*), se valem, especialmente a partir de Bergson. Para o momento, limitemo-nos a observar, com Peter Pál Pelbart que: “Nessa idéia singular de futuro intervém uma espécie de inversão da flecha do tempo, o futuro ‘determinando’ o presente” (1998: 171), ou ainda, segundo Bergson: “é o real que se faz possível, e não o possível que se torna real” (1962: 115). De modo que do plano de possibilidades ao de virtualidades é preciso ter em mente esta inversão, em que o movimento de atualização nada tem a ver com o de realização de um possível, mas implica na irrupção de conexões inéditas, de um impossível, se quisermos.

texto.⁷⁶ Neste sentido, a relação entre virtuais e atuais do texto se dá de modo que:

“Seria preciso dizer, quase, que o futuro não está ‘na frente’, mas em qualquer lugar, numa espécie de imanência (...)” (PELBART 1998: 174). Os virtuais seriam como encaixes mutantes, ou ganchos moduláveis, rodeando os atuais, como milhares de “pontas soltas” deixadas no texto para que arranjos imprevisíveis possam acontecer nas leituras.

Daí decorreria a estranha liberdade do texto literário de que fala Blanchot, que faz com que cada leitura seja o momento, sempre renovado, em que o texto é lido – ou que ele “se escreve” – pela primeira vez. Em cada encontro-leitura, os virtuais do texto irão se encontrar com os virtuais do leitor, ou seja, com a névoa de virtualidades que envolve a atualidade de cada um.⁷⁷ E é aí que as atualizações acontecerão. Com o que o resultado só poderia ser algo imprevisível, povoado de variáveis infinitas e inapreensíveis de antemão. Aquele que toma contato com o texto não teria como saber que linhas virtuais suas, que envolvem seus atuais, irão servir de ganchos ou serão “enganchadas” por quais linhas do texto.⁷⁸

O importante aqui é notar que, nestas idéias, vemos não se tratar jamais de um vazio ou um silêncio puro, afinal, as conexões não “cairão do céu”, não surgirão do nada, mas só serão feitas uma vez que há todo um campo de linhas

⁷⁶ “O plano de imanência compreende, a um só tempo, o virtual e sua atualização, sem que possa haver limite assinalável entre os dois. (...) A atualização pertence ao virtual” (D:174-175).

⁷⁷ Logo se vê que tal encontro não seria pensável entre dois sujeitos ou entre um sujeito e um objeto, ele não é entendido em sua faceta empírica ou fenomenológica. O encontro não é aquilo que se dá entre entidades molares, tampouco entre dois atuais, mas é aquilo que se dá em um nível que poderíamos dizer “microfísico”, no sentido mesmo que o fez Foucault, ou molecular, como o diz Deleuze. Digamos que aquilo que entendemos por sujeito seja, afinal, apenas o atual, a concreção, a parte visível e aparentemente estável de uma gama infinita de pulsações virtuais que não cessam de se atualizar: “A atualização do virtual é a singularidade, enquanto o próprio atual é a individualidade constituída” (D: 175).

⁷⁸ Claro que o que entra em jogo aqui é a memória, mas entendida, tal como o propõe Bergson, como um conjunto móvel, a todo tempo re-atualizado (a partir da atualização que é cada instante), de imagens virtuais – conforme a idéia do cone da duração, presente em *Matéria e memória*, e que também pode ser encontrada no livro de textos de Bergson escolhidos por Deleuze, *Memória e vida*, em “A memória ou os graus coexistentes da duração”. Neste sentido, a nebulosa virtual que envolve nossos estados atuais é composta de infinitas partículas coletadas ao longo dos acontecimentos da nossa duração.

potenciais, elementos reais, que já estariam ali, circundando o atual, do texto e do leitor, ainda que em estado de indeterminação. Uma atualização é sempre uma encruzilhada, um ponto de encontro, que atualiza virtuais, enquanto este futuro presente, que está “em qualquer lugar”, como diz Pelbart, ao lado, à espreita, mas no mesmo plano de imanência.

Algo do que diz o compositor John Cage acerca do silêncio na música: para ele, as pausas entre uma nota e outra seriam um silêncio absolutamente “barulhento”, uma vez que imediatamente preenchido pelos ruídos e sons do ambiente – sons que só seriam chamados de silêncio por não serem criados com uma intenção musical (CAGE 1976: 22-23). As pausas são a abertura que o compositor deixa na música para que ela se conecte com o exterior, ou ainda, para que este “fora” venha participar da sua obra. Abertura próxima ao que aconteceria na escultura e arquitetura modernas, como na arquitetura de vidro de Mies van der Rohe, nas esculturas de arame de Richard Lippold ou, poderíamos acrescentar aos exemplos de Cage, nas fendas das esculturas de Henri Moore. Como nas pausas musicais, esses buracos e transparências seriam o vazio necessário para que a paisagem exterior passe a fazer parte da obra, para que a obra se componha com o que a cerca: as pessoas que circulam, as árvores, a vegetação, as nuvens, a rua, as mudanças de clima, tudo passa a ser parte da obra. Como ressaltam Deleuze e Guattari, trata-se do vazio necessário para que saltem cavalos – condição sem a qual não estaríamos diante de uma obra de arte:

“Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos (...)” (QF?: 215).

Em todos esses casos, como se vê, trata-se de um silêncio e um vazio que permitem que a obra se componha com elementos imprevisíveis ao artista na hora em que está criando – elementos libertos, ainda, de “intenções artísticas”. O que faz com que o silêncio apareça como uma brecha no interior da obra que o artista concede ao

futuro da escuta, da visão ou da vivência que o público terá. Como se ele deixasse pontas soltas, sem ligações ou relações pré-concebidas, para que “um pouco de ar puro” possa passar. Vemos o quanto o silêncio do não-dito está mais próximo a um excesso de elementos (ainda que não-formados, em estado de indeterminação, uma caótica de forças) do que de um puro vazio ou uma falta. O silêncio é portanto extremamente povoado. Ele é “o interminável, o incessante”, como para Blanchot (1955: 20).

Que o não-dito apareça aqui como um começo, um início, isso é de certa forma o que se coloca, como diz Foucault em “O pensamento do exterior”, pois ele pode ser o ponto de atualização, ou acontecimento: ponto em que uma nova conexão irrompe. Mas é importante ter que este começo é também, e sempre, um recomeço, uma vez que ele não irrompe do nada, mas sim, de palavras já existentes: “pois é a linguagem passada que, se escavando a si própria, liberou esse vazio” (FOUCAULT 2001: 224). Esse vazio povoado é algo escavado entre as palavras, são as incisões ou perfurações de que falava Beckett: parte-se da linguagem para aí fazer surgir o ponto em que ela mesma se desfaz e se refaz, o silêncio que existe por trás delas – que, no entanto, só existe com elas: “um silêncio que não é a intimidade de um segredo, mas o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente” (IDEM: IBIDEM), nas palavras de Foucault, ao prestar sua homenagem ao pensamento de Blanchot. A escuta de Blanchot para ele seria aquela que se volta não para o que é “dito” em um discurso mas de certo modo para o seu não-dito, tal como tento desenvolver aqui: “escuta não tanto do que se pronunciou nele [no discurso], mas do vazio que circula entre as palavras, do murmúrio que não cessa de desfazê-lo, discurso sobre o não-discurso de qualquer linguagem” (IDEM: 226).⁷⁹

Neste lapso do não-dito, portanto, deparamo-nos com a tal “vertigem poética” de que fala Siscar, ou ainda, com o abismo do não-senso (Deleuze), ou

⁷⁹ Foucault neste ponto aborda tanto os textos “críticos” de Blanchot como os ficcionais, defendendo que a distinção entre gêneros tende a cada vez mais se atenuar em Blanchot, até o ponto em que só a linguagem “se fala”, independentemente de gêneros do discurso ou do lugar em que se coloca aquele que fala.

aquele do murmúrio incessante da linguagem (Blanchot). Este “ponto zero” do sentido é o ponto em que elementos ainda não-formados, não-conectados, transitórios, podem vir a se conectar, na leitura, e produzir sentido. Se a palavra que lida com este tipo de silêncio é chamada por Blanchot de uma palavra “profética”, ela o é de fato no sentido de que ela traz ou contém o futuro, contudo, jamais no sentido de prevê-lo, mas sempre enquanto abertura e acolhimento do imprevisto:

“Isto não significa que ela dite os acontecimentos futuros, isto quer dizer que ela não se apóia em algo que já esteja aí, nem em uma verdade em curso, nem sobre a linguagem já dita ou verificada. Ela anuncia, pois ela começa. Ela *indica* o porvir, pois ela não fala ainda, linguagem do futuro (...)” (BLANCHOT 2002: 57).

Assim, diante destes intervalos em que não encontramos ligações prontas, é como se fossemos colocados diante da gênese do sentido, do próprio movimento de sua produção, forçados a criar conexões ao nos depararmos com este ponto zero, com esta fenda em que pulsam infinitas linhas virtuais. Um abismo povoado, um intervalo pulsante, algo do que Luiz Orlandi (2004) anota acerca de Hilda Hilst:

“Nessas móveis paragens, escrever e ler atualizam distintamente aquilo que pulsa nos intervalos das palavras, aquelas “Visões e Audições” que se entretangem como interregnos de eternidade ressoando a ‘passagem da vida na linguagem’, como diz Deleuze”.

[14]

CORTE-ENCADEAMENTO EM MARCOS SISCAR

O corte pode ser pensado como o lugar em que um abismo é cravado no poema. Um abismo, muitas vezes, da ordem do que viemos vendo, que rompe a superfície segura da linguagem e a precipita diante de um campo de virtualidades, de conexões futuras, ainda não atualizadas. Na literatura, e mais explicitamente na poesia, o corte é o procedimento por excelência, tornando-se, principalmente a partir do verso livre, um recurso de estilo: o poeta cada vez mais consciente de seu poder para descontinuar o incessante da linguagem – cada poeta podendo cortar de seu próprio jeito. Para Blanchot, o tom de um escritor não é seu modo de grafar as palavras, mas antes, seu jeito singular de crivar, de cortar o fluxo contínuo da linguagem. O tom está no corte, no modo de imposição do silêncio ao murmúrio ininterrupto:

“O tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à palavra, o que faz com que este silêncio seja ainda o seu, o que resta de si mesmo na mediação que o coloca à parte” (BLANCHOT 1955: 22).

É que para Blanchot o escritor não se afirma na escrita, mas ele opta por uma linguagem que é puro apagamento, é aquela em que sujeito algum se afirma, ninguém fala, mas apenas a linguagem “se fala”. Ela é a “mediação que o coloca à parte”, o deixa de fora. Mas mesmo assim, há algo que diferencia um escritor de outro, algo que faz com que um poema de Siscar não seja o mesmo que um de Ana Cristina, e este algo que diferencia seria exatamente o modo de cada um impor seu silêncio. Ao cortar o incessante da palavra, o poeta impõe o que resta de “seu” em meio as palavras do poema, o seu último poder, que é aquele que não pertence nem mesmo à mão que escreve, mas pertence à outra mão, aquela que não escreve: é o poder de retirar a caneta da outra e cortar o fluxo, impor o silêncio.

Podemos encontrar ecos destas idéias em Mallarmé, para quem o verso seria a arte suprema dos cortes: versificar é cortar. O esforço do poeta para alargar a concepção tradicional do verso ia até o limite em que ele afirmava haver verso por toda parte, mesmo nos textos em prosa. O que podemos facilmente ver, inclusive, em seus ensaios, repletos de interrupções inusitadas, de experimentações sintáticas impondo pontuações e pausas em momentos inesperados. Para ele, toda vez em que há “esforço de estilo” há uma busca pelo ritmo, logo, há corte, há versificação (MALLARMÉ 1998: 242), diz ele:

“O verso está por toda parte na língua onde há ritmo, por toda parte, exceto nos cartazes de propaganda e quarta página dos jornais. No gênero chamado prosa, há verso, muitas vezes admiráveis, de todos os ritmos. Mas, na verdade, não há prosa: há o alfabeto, e depois, há versos mais ou menos fechados, mais ou menos difusos. Toda vez que há esforço de estilo, há versificação” (IDEM: IBIDEM).

Cortar é dar ritmo ao texto, ao poema, é imprimir à língua um modo singular de falar, um estilo próprio. Idéias caras à poesia moderna, que ganhavam força em seu emblemático *Crise de vers*. Crise esta que não seria uma proclamação do fim do verso, mas antes, um questionamento de formas tradicionais e engessadas de se cortar, e portanto se ritmar, o poema. A questão que se colocava então em Mallarmé acompanharia toda a poesia moderna, chegando até nós. É como se com a liberação do verso das formas tradicionais, das métricas fixas, um problema essencial à linguagem – anterior mesmo às formas impostas – pudesse vir à tona. Problema este que estaria apaziguado enquanto a poesia se via obrigada a seguir formas preexistentes.

Sem uma métrica preestabelecida, sem um número de sílabas obrigatório a ser cumprido, o poeta se vê então diante de uma libertação e, ao mesmo tempo, exposto a um problema fundamental de escrita: como cortar, por que cortar, quando cortar? E, pensando nos termos de Mallarmé e de Blanchot, cortamos o tempo todo o fluxo contínuo da linguagem, o corte está presente, é certo, mesmo na frase corrida, mesmo aqui, no presente texto. Escrever é, invariavelmente, cortar, impor silêncio,

descontinuar o infinito da língua. Assim, na poesia moderna a descontinuidade da escrita começa paulatinamente a ganhar expressão e se intensificar. Palavra interrompida, descontínua, entrecortada, que é a experiência própria do século XX, levada a cabo pelas vanguardas artísticas e literárias.

A poesia de Marcos Siscar, se pensarmos nas técnicas incorporadas, certamente passa por estes territórios, explorados por escritores como por exemplo James Joyce e, em seguida, Samuel Beckett; como passa também, entre nós, pelas experiências incorporadas pelos primeiros modernistas, em que pode-se destacar especialmente as experimentações de Oswald de Andrade, com seu estilo telegráfico,⁸⁰ ou mesmo pela neovanguarda da nossa poesia concreta, em especial no que ele mesmo define por “pedagogia concretista”:

“Posso dizer que a pedagogia concretista me marcou bastante e que aprendi a dialogar com certos problemas da poesia a partir dela. Quando falo de ‘pedagogia concretista’, incluo desde as traduções até os ensaios, teóricos ou históricos. (...) Quanto à realização poética estritamente ‘concreta’, sempre fui mais reticente. Acho que a grande obra dessa época não se parece tanto com a escrita prevista pelos manifestos: o livro *Galáxias*, do Haroldo de Campos” (SISCAR 2008: QUESTÃO 20).

Ou seja, ainda que não falemos aqui de filiações – e não é disto que se trata –, pode-se dizer que o modo de trabalho com o corte presente na poesia de Siscar parece só ser imaginável após um certo jogo desconstrutivo, fragmentário, trazido por todo um contexto poético que o antecede. Assim como poderíamos dizer acerca de cada poeta, portanto, há em Siscar um modo singular de cortar, de impor silêncio, interromper. Modo este que radicaliza uma certa proposta desta

⁸⁰ Refiro-me aqui especialmente às obras mais experimentais *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Antonio Candido assinala Oswald como um “supremo renovador”, principalmente em relação a estas que seriam suas obras mais “radicais”, em que vemos “mais claramente o caráter avançado de Oswald como agressor deste princípio [da unidade da composição Aristotélica] e precursor de formas ainda mais drásticas de descontinuidade estilística” (CANDIDO 1970: 84). Candido refere-se justamente ao estilo telegráfico, fragmentário do poeta e escritor. Como salienta Haroldo de Campos na apresentação de *Memórias sentimentais*, haveria ali claramente a relação de Oswald com o programa futurista, do manifesto de Marinetti com o que ele havia tido contato na Europa, não ficando claro até que ponto ele teria ou não conhecido em sua viagem *Ulisses* de Joyce, obra com a qual sua escrita apresenta, no entanto, traços estilísticos surpreendentemente próximos, diz Haroldo (cf. “Miramar na mira”, in: ANDRADE 1975).

modernidade poética, talvez. Mas o que nos importa é que, como veremos, esses cortes espalham o não-dito, ou o que não se diz, no meio daquilo que é dito, constituindo mais um procedimento, ao lado da repetição, na direção de um efeito de vertigem poética. Ou, se quisermos, de abertura do poema ao terreno do virtual, do futuro.

No poema que abre *Metade da arte*, por exemplo, temos um modo de cortar bastante característico dos poemas do livro:

diante de si estas palavras e não outras
a boca disse e dirá e não terá sido pouca
palavra sequer a sua não há conserto ou
festa apenas você isso muito me espanta
e o coração sem memória desperta
para o que não se deu ora tudo
que não se deu se pode dizer dizer não
se faz com fatos ah alegria da negação
todas as vezes que morri pergunte ao pó
o que direi da sua voz não sobra
nada senão a atenção do gesto o corte
um ícone da privação do fluxo enquanto
olhos inundados por humores de urina
virão romper o nosso pacto de silêncio
e então meus braços farão o nó da
proximidade aflita diga quantas vezes
sua boca me destilou delírios quantas
vezes um gemido nos salvou um mundo (MA: 8)

À primeira vista, o que mais chama a atenção talvez seja a presença marcante daquilo que, na poesia tradicional, metrificada, chamou-se de *enjambement* – quando a oração não termina no verso e continua no verso seguinte. Se com isto, por um lado, Siscar faz com que a cesura do verso aconteça antes do final da oração, por outro, essas orações que continuam na linha de baixo acabam criando uma ligadura ou uma continuidade entre elas. Por exemplo: “e o coração sem memória desperta/ para o que não se deu ora tudo/ que não se deu se pode dizer dizer não/ se faz com fatos ah alegria da negação” etc. Assim, o corte do verso, que a princípio marcaria uma pausa, parece ser combatido, ou desfeito, com este recurso do *enjambement*, que faz com que entre os versos não ocorra uma interrupção mas antes um encadeamento, uma ligadura, tornando mais suave a passagem de uma linha a

outra. Há, portanto, um corte que separa as linhas, mas ele não é o corte que impõe silêncio à frase, ao fluxo da oração que vinha vindo. Ele não é o corte no qual um não-dito se instala, ao contrário, ele é o corte que encadeia, que cria fluxo entre linhas paralelas.

Este é um primeiro tipo de corte que podemos observar em Siscar, um corte que desmembra a oração, que a desconcerta, e que a faz ser uma espécie de anzol que captura a próxima linha. Ele é um primeiro fator que desorganiza o significado do poema, que surte um efeito de estranhamento sintático – a linha se interrompe, mas a frase continua embaixo, o significado continua, parece que o poema segue seu fluxo. O poeta não pontua, não usa letras maiúsculas, com o que este fluxo contínuo do poema ganha força, a despeito das quebras de linha.

Para Siscar, a escolha pela abdicação das letras maiúsculas se relaciona justamente com o trabalho com o fluxo do poema, com a tentativa de liberá-lo, e também de liberar o poema das limitações de sentido impostas pela pontuação – vejamos mais um trecho da nossa entrevista:

“Comecei a usar as minúsculas – e também a ausência de pontuação que a acompanha – porque correspondia melhor a uma certa ‘respiração’ que queria dar aos poemas. Acabei generalizando o procedimento, quando fui publicar *Não se diz*. A generalização foi pensada, mas a idéia apareceu de modo muito espontâneo. O efeito que me interessava era a quebra das limitações semânticas impostas pela pontuação, que eu percebia como uma liberdade de ‘ritmo’, de adaptar o andamento dos versos ao fluxo (entrecortado) e ao movimento do corpo. Por outro lado, não deixa de haver uma pontuação ali. No verso, a pontuação é quase uma redundância, já que as cesuras (internas e, principalmente, final) são modos de pontuar” (SISCAR 2008: QUESTÃO 1).

Mas, como ele mesmo já ressalta, este fluxo é “entrecortado”. É que, em seguida ao *enjambement*, em seguida à ligadura que nos conduziu à linha seguinte, que emendou o corte do verso, temos um outro tipo de corte. São as cesuras do não-dito que Siscar imporá no meio dos próprios versos. São os cortes internos, que tentam descontinuar aquilo que parecia ter uma continuidade, que rompem linha contínua. Como se vê no poema acima, a fluência ou o fluxo esperado das orações é

freqüentemente interrompido por uma outra oração, ou pedaço de oração, ou mesmo uma palavra, que parece entrar de supetão. Só como exemplo (mantenho a barra como indicação de quebra de verso): a oração do segundo verso que termina no terceiro, “a boca disse e dirá e não terá sido pouca/ palavra”, é cortada por “sequer a sua”, que em seguida, e no mesmo terceiro verso, é cortada por outra, “não há conserto ou/ festa apenas”, com o que se inicia o quarto verso que, logo, é interrompido por uma palavra, “você”, seguida de outro corte com o “isso muito me espanta”, e assim por diante. O que se tem são cortes entre as orações, causados por essas palavras ou frases que são introduzidas quando a que vinha se desenvolvendo não parece ter ainda se concluído.

Em contrapartida à ligação criada pelo *enjambement*, assim, é cada verso que é, ele mesmo, composto por uma ou mais quebras internas, fazendo com que o corte, que mais comumente coincidiria com o fim de cada linha, se desloque para dentro do próprio verso, truncando sua desenvoltura. É como se houvesse aqui uma inversão: enquanto as quebras de linha ocorrem em lugares em que a frase continua, a ligação entre elas é feita quando deveria haver uma quebra, que poderia ser marcada pela mudança de verso, pela letra maiúscula ou o ponto final. Dois tipos de corte, portanto: o do verso, rompendo a continuidade da oração, e o da oração, rompendo a continuidade do verso.

É deste fluxo truncado que Anderson Gonçalves fala em seu artigo “Os ressaibos da fala confinada”, no qual diz haver no poema de Siscar um “contínuo incessantemente fraturado” (2004: 47), com “frases embutidas e emaranhadas umas nas outras” (IDEM: 48). Para ele, trata-se de uma prosa retalhada, mutilada, feita de pedaços que “são sistemática e concertadamente interrompidos em suas conexões sintáticas e semânticas entre o que precede e o que se segue” (IDEM: IBIDEM). Esta presença de fragmentos de falas é destacada também por Alcir Pécora, que descreve os poemas como “diálogos desconstruídos, fragmentos de conversa apanhados ao acaso” (2004: 10).

Para Anderson Gonçalves, há nesta operação de fragmentação algo que quebra o nexo do poema, diz ele, algo que parece implodir sua compreensibilidade. Indo em direção semelhante, Pécora observa que esta poesia seria “capaz de produzir fluxos desprovidos de consciência”, ou seja, produzir lapsos de significação. O que ambos os artigos apontam é para o fato de que, em Siscar, a partir deste procedimento de cortar e encadear falas picotadas, tem-se algo como o que chamamos aqui de ataque ao significado. Tal como viemos vendo acerca dos procedimentos de criação do não-dito, tanto em Siscar como em Ana C., temos nesta operação mais um dos procedimentos que visam atacar (mas não destruir) as camadas da proposição, criando hiatos entre elas, nos quais a produção de sentido encontra ocasião para se efetuar.

Como vimos anteriormente, há muitos significados, designações e manifestações que subsistem no poema, mas o procedimento de corte em Siscar não poderia ser separável de um certo ataque ou silenciamento do significado – não, pelo menos, se acreditarmos que ele é um procedimento de corte efetivo, ou seja, se ele traz à tona o corte enquanto não-dito, enquanto silêncio do virtual. Silenciar o atual, o significado fixo, por demais atualizado, por demais conhecido, codificado, já existente, previsto, passa aqui pelo uso exacerbado do *enjambement* seguido de cortes internos ao verso. Uso que precisa, de fato, ser exacerbado a ponto de embaralhar o significado mais simples da frase. Como observa o compositor Silvio Ferraz, acerca do poema “Sobre uma taça de cristal” (que vimos anteriormente) de Siscar, muitas vezes tratam-se de frases simples, que podemos mesmo organizar mais linearmente, como ele sugere: “não acreditar em nada, em nada que reluz, em nada que persiste, etc.” (FERRAZ 2005: 107), para dizer que “isso não vem ao caso, pois, ao embaralhar suas frases com um simples recurso de *enjambement*, as palavras tornam-se blocos de um jogo de permutação”, e, como vimos, é este jogo no qual se darão as cirandas de Siscar que interessou ao compositor, que acrescenta haver neste movimento: “Ao invés da convergência, a divergência, ou disjunção” (IDEM: IBIDEM), em frases que se desfazem para ampliar os sentidos do poema.

Ao optar por quebras inesperadas, incomuns, encadeando frases em uma mesma linha e quebrando outras no meio, Siscar consegue como efeito este embaralhamento dos versos e frases que amplia as conexões entre eles. Desse modo, palavras que não estariam juntas, subitamente, encontram-se na mesma linha, outras que em uma frase convencional estariam lado a lado, são de repente apartadas. Em cada linha, estranhas frases se formam, como peças disjuntas, incompletas, truncadas – tomemos ao acaso, só como exemplo, versos do poema acima: “palavra sequer a sua não há conserto ou”; “um ícone da privação do fluxo enquanto”; “proximidade aflita diga quantas vezes”.

E, neste poema que abre *Metade da arte*, é o próprio corte que se coloca em questão, é ele que se faz presente desde a escolha das palavras – cortar é escolher, optar por uma palavra e não outra – “Diante de si estas palavras e não outras”, até a escuta da voz da qual nada sobra “senão a atenção do gesto o corte”. Corte que é, afinal, “um ícone da privação do fluxo”, corte que é a condição da palavra, condição ao mesmo tempo daquilo que se diz e daquilo que não se diz no que é dito. É no corte que a inundação nos olhos ou o gemido podem irromper nas palavras, podem “romper o nosso pacto de silêncio”, é nele que “o coração sem memória desperta para o que não se deu”. O coração sem memória é aquele que vive pela primeira vez, que desperta para o que ainda não aconteceu. E isto que ainda não aconteceu é o material para as palavras (podemos pensar, para as palavras do poeta, as palavras que o leitor vai se deparar no livro, já que este é o texto que o abre), é o material para o dizer do poeta, “ora tudo que não se deu se pode dizer”. Afinal, “dizer não se faz com fatos”, não se faz com história ou memória, mas dizer aqui é sempre recomeçar, renascer das cinzas, é morrer e renascer: “todas as vezes que morri pergunte ao pó”. Dizer se faz com o corte, a privação do fluxo, se faz na dinâmica do fluxo e seu estancamento.

O corte em Siscar, portanto, não pode ser pensado separadamente ao procedimento de *enjambement*, em primeiro lugar e, em segundo, não pode ser pensado sem se considerar uma dinâmica mais ampla de encadeamento, que não se limita ao *enjambement*, e pode estar presente em um mesmo verso, que não apresente

quebras internas, ou mesmo na linha corrida de sua prosa. O corte é, assim, o que corta o encadeamento, ele se articula em relação ao fluxo, ele é corte de fluxo. É o estancar de um rio, como bem coloca Célia Pedrosa (2004) ao definir a poesia de Siscar como a “lição do rio como discurso”, na qual teríamos: “ao mesmo tempo sintaxe e cesura, corrente e margem, seguindo uma tradição moderna de syntaxiers (para retomar aqui a auto-definição de Mallarmé), mestres da linha mas também do corte”. Em Siscar, “o movimento discursivo, como o do rio, como o do tempo, se é *corrente, curso, travessia*, é também *barragem, poço, açude*”. Com o que Celia Pedrosa, utilizando-se de uma imagem recorrente na poesia de Siscar, descreve bem o que, para ela, seria a dinâmica desta escrita:

“Mais do que de uma simples repetição em nível morfológico e semântico, essa imagem comum [do rio] é signo de um movimento que estrutura toda a poesia de Siscar, nela imprimindo uma dupla força – de fluxo e transbordamento e simultaneamente refluxo e contenção”.

O movimento que se torna sensível na escrita de Siscar, a partir de seu modo de encadear-cortar ou cortar-encadear, é portanto algo que fala de uma relação entre o escoar e o estancar, ou, nas palavras do poeta, de “uma tensão entre fluxo e contenção” (SISCAR 2008: QUESTÃO 21). Mas, nesta tensão, há algo de uma prevalência do fluxo sobre sua contenção, como se ela não fosse o bastante para contê-lo, ou seja, há algo que transborda, ainda, apesar dos cortes – há um escoamento não contido pela barragem. Pois, apesar da insistência no gesto de cortar, barrar, conter, há um fluxo que prossegue, que sempre se retoma, se refaz, daquele ponto mesmo em que foi cortado. Um rio se vai, levando algas, carregando o que encontra, apesar dos desvios, com os desvios, com as tentativas de obstrução de seu curso:

Não se diz voltar um rio se vai
com espirais de alga se devolvendo
não se diz ficar quando ascende
pela onda ao espírito do movimento
nunca as mesmas águas mas por revide
sempre remontando sua fonte
não se diz sugar do rio extrai-se
pela linha tensa o dom da completude

(as sanguessugas remontam pelo corpo
às veias abertas do rio de oiro)
ao rio se vai não se diz voltar
com seu sangue próprio ao que o reclama (MA: 85)

O curso do rio segue e segue, ele corre, se esvai, ele não volta, “nunca as mesmas águas”; nunca se é o mesmo ao voltar a um rio, e o rio nunca é o mesmo, ele segue seu curso ininterrupto, “espírito do movimento” de Heráclito. É do rio de Heráclito que se trata, e a referência é quase explícita: rio que corre sem retorno, nunca as mesmas águas, “ao rio se vai não se diz voltar”. O rio é sempre o primeiro rio, é sempre a primeira vez que vamos àquele rio, e nem mesmo podemos ficar ali, pois quando se trata do rio “não se diz ficar”. Com a correnteza do rio nada fica, apesar das sanguessugas que tentam sugar suas veias. Apesar dos cortes, das barreiras, o sangue do rio segue correndo, remontando à sua fonte ininterrupta.

Cortar o verso encadeando orações, como vemos aqui, faz com que o corte se dê em proveito do encadeamento: ao cortar o “não se diz voltar um rio” com o “se vai”, na mesma linha, é um fluxo que se cria, uma velocidade que se acelera, que encadeia fragmentos, algo semelhante ao *enjambement*, mas provocado na mesma linha – ao que se soma o próprio *enjambement* que se segue: “se vai/ com espirais de algas”. Com o que temos fragmentos curtos que são colocados em continuidade, como se carregados por um fluxo, uma corrente de água: “não se diz voltar um rio se vai/ com espirais de algas se devolvendo”. Desse modo, assim como o primeiro corte, como víamos, aquele da linha pulada do verso, implica no *enjambement*, o segundo corte, o da oração que corta o próprio verso, inserindo-lhe rupturas internas, também implica em um encadeamento. Em ambos os casos, trata-se de manter os versos e as orações emendados, ligados; trata-se de criar, em meio à descontinuidade, uma nova continuidade, uma fluência, a despeito de sua fragmentação e desconexão.

Chamaria este procedimento de corte-encadeamento, portanto, na tentativa de dar conta desta dinâmica, que teria como efeito o predomínio do fluxo,

do que escoar, sobre aquilo que estanca. Como se o corte, seja o do verso ou o da oração, estivesse ali para tornar sensível o encadeamento, tornar sensível ou dizível o fluxo, o escoamento de algo que não se diz. A imposição do silêncio do poeta vem assim dar corpo a um silêncio de outra ordem, a um silêncio tal como víamos a partir da idéia de virtual, de uma vertigem diante de um complexo de linhas futuras, der abertura a algo que não está pré-formado ou pré-determinado. Complexo de linhas este que é o que escorre continuamente, infinitamente, como o rio:

O RIO DEVOLVE SEUS BARCOS
não vou resistir vou lhe dar um nome
o rio devolve seus barcos coisa tantas
vezes finda enquanto desliza deslinda
o que o corpo parado precisa o traço
longo e desmetrificado como um pé
deixado na areia ao ritmo da carroça
passa um infinito no meio do fim
deixo camões com suas armas os barcos
voltam desde há muito inesperados
infundem ferrugem ao verbo escorre (MA: 12)

Há quase sempre em seus poemas, como aqui, algo que desliza, que escorre, um ininterrupto, um infinito que atravessa o corte – “passa um infinito no meio do fim”. E cada poema pode ser como um barco que navega no fluxo, e é devolvido por ele. Retornam barcos e poemas, a cada vez, como Camões pode retornar em um poema de hoje, inesperadamente, truncando o escorrer das palavras, trazendo ferrugem ou deixando pegadas, trazendo a inevitável intromissão da memória naquilo que flui. Mais uma vez é da convivência entre contenção e fluência que se fala, convivência esta que estenderia aqui, por minha conta, à intrínseca relação entre a memória, a história, o atual – enquanto imagens já atualizadas, já preexistentes – e o futuro, o virtual, o porvir.

Esta presença do fluxo temporal e seu escoamento é presente desde o título *Metade da arte*, em que encontramos mais uma vez ressonâncias de Siscar com o universo da poesia francesa, na citação de Baudelaire que lhe serve de epígrafe: ... *le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art...* – trata-se de recorte da

conhecida definição de Baudelaire, em “Le peintre de la vie moderne”: “La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable” (BAUDELAIRE 1992: 355). “Metade da arte” poderia ser apenas o título da série de poemas mais recentes ali contidos, mas acabou por dar nome a todo o volume que reúne sua obra até então. Podemos pensar que há, portanto, algo significativo nesta idéia, a ponto dela servir como o nome que reúne não apenas a última série mas toda sua obra anterior. Há nela, ao menos, um movimento que parece percorrer estes poemas todos, que dá o tom do programa poético que encontraremos no livro: o transitório, o fugidio, o contingente. Como observa Paulo Ferraz, em seu artigo sobre o livro de Siscar:

“Curiosamente, Siscar desconstrói o conceito, excluindo seu objeto, modernidade, e toda a segunda metade, centrando-se tão somente no transitório, no fugidio e no contingente, dando a impressão que seriam assim não só a metade, mas a própria arte. Pois bem, tal opção não é, nem poderia ser, gratuita, pois ao dialogar com Baudelaire de maneira tão incisiva, acaba por estabelecer uma preferência e, de um modo ou outro, por delimitar sua poética” (2003: 151).

Para Paulo Ferraz, haveria de fato, em Siscar, uma poética do transitório, do fugidio, em que a matéria-prima é o contingente – contingente este que, no entanto “não se presta nem como mero registro do fato (...) nem como suporte de epifanias, mas sim como ponto de partida para a reflexão” (IDEM: 153). O contingente não é mais, como em Baudelaire, o elemento histórico e circunstancial que traria no seio o eterno enquanto essência imutável da vida. Ele passa a ser, em Siscar, o próprio essencial, é a partir dele que as reflexões partem, sem supor um retorno a um ponto original. O contingente, aí, não remete mais a uma essência, não sendo preciso mais, como em Baudelaire, “retirar o eterno do transitório” (BAUDELAIRE 1992: 354), nem representar o espiritual do qual o material derivaria (cf. IDEM: 356).

Como se vê, há uma inversão que parece importante para Siscar. Se já havia em Baudelaire uma valorização daquilo que se move, que muda com o tempo, das transformações históricas, corporais e um reconhecimento, portanto, da aparência enquanto fundamental para se chegar à essência, o fato é que ainda subsistia a idéia

de algo permanente, que não somente resiste às transformações, mas mesmo as condiciona. Ou seja, no precursor da poesia moderna, há ainda um certo condicionamento do corpo (o transitório) à alma (o eterno), da aparência à essência, das transformações ao estático, do material ao espiritual, e assim por diante.

Portanto, ao operar um corte na frase de Baudelaire, retirando, em sua epígrafe, a outra metade da arte, Siscar de certa forma descarta este núcleo imutável, sobrevivente às circunstâncias. O programa poético que se apresenta então opta pelo fugidio, pelo corpo em metamorfose, sob a ação do tempo: escolhe o que se move como o núcleo gerador do poema. O eterno é assim substituído por uma espécie de eterno retorno da diferença, se quisermos. Mais uma vez aqui a presença da “lição do rio”, tomando as palavras de Celia Pedrosa, tornando o poema uma pura passagem, um fluxo movente, ininterrupto, que parece apreender e ensinar o movimento de um tempo em constante vir-a-ser.

Assim, podemos juntar a esta concepção, presente desde o título e pulverizada por sua poesia, a idéia de um silêncio em que se faz presente o futuro, o virtual; daí a vertigem, a sensação de abismo a que ele pode nos expor. Para Siscar, o silêncio fala de uma “vertigem poética” quando ele é da ordem de “um modo insuportável de relação com a história”, quando ele é a “única maneira de *apresentar* o mundo como se fosse pela primeira vez”. Há entretanto uma inevitável irrupção da história, da memória, da experiência e não poderíamos acreditar em uma pureza silenciosa, a não ser que quiséssemos cair em uma pura idealidade. Trata-se, assim, de um jogo, de uma tensão constante, em que somos rebatidos ininterruptamente, em ziguezague, do já existente, já vivido, ao futuro, ao inédito: em que tal inédito irrompe, contudo, de linhas virtuais, ou seja, de linhas que já estão aí, presentes, embora em estado de indeterminação (conforme o que vimos no item anterior “Um silêncio povoado”). Retomemos o trecho já citado da entrevista anexa:

“Silêncio é uma palavra que uso para dizer uma vertigem, ou um enigma. O silêncio é digno de poesia quando, num determinado momento, ele se apresenta destituído de sentido, de intencionalidade, de historicidade – única maneira de *apresentar* o mundo como se fosse pela primeira vez. Há

vertigem poética quando o silêncio se apresenta *enquanto tal*. (...) Por outro lado, é importante lembrar que não há nenhum silêncio que não seja imediatamente recuperado ou recuperável pelo sentido, pela intencionalidade (psicológica ou outra), pela história”.

Há, para Siscar, um silêncio em jogo no verso que não estaria necessariamente presente ou coincidente com o corte, mas antes, seria criado justamente nesta dinâmica do fluxo e da contenção: “o que considero como ‘verso’ diz respeito à relação entre continuidade e interrupção, na qual está em jogo algo que vinha chamando de silêncio” (SISCAR 2008: QUESTÃO 28). E ele segue:

“O que me interessa na poesia é aquilo está em jogo na alternância e no entrechoque de quebra e continuidade. Isso excede a oposição tradicional entre prosa (como linha corrida) e poesia (como linha quebrada). Digamos que a prosa é *poética* ou, mais simplesmente, que *há poesia* (porque nem toda linha quebrada pode ser considerada verso), ‘tão logo acentuada a dicção’ (como diz Mallarmé): a cumplicidade e o conflito entre corte e seqüência, entre discordância e harmonia, morte e sobrevivência, etc.” (IDEM: QUESTÃO 29)

Este conflito é então o que permite que haja enigma, que haja não-dito, conforme vemos em outro trecho já citado de sua entrevista: “(...) o poema é uma convivência conflituosa entre a perífrase e o recorte, e é isso que lhe permite manter o enigma, ao mesmo tempo que o elabora”. E este silêncio, diz ele, não parece ser algo que esteja ao alcance das mãos, ou seja, não seria algo de todo demonstrável empiricamente – ele não é um silêncio empírico apenas, como a mudez ou a falta de som.

É neste sentido que, como visto anteriormente, a repetição em Siscar é um primeiro procedimento a criar este “não se diz” no que é dito, a partir das sobras, transbordamentos, reiteraões silenciosas. E, portanto, é em sentido semelhante que se pode convocar aqui o procedimento de corte-encadeamento. Mais uma vez a partir do excesso, Siscar trabalha, em sua forma de cortar, um modo de tornar sensível o escoamento daquilo que não se diz. Como se em sua dinâmica de impor silêncio, de cortar o fluxo contínuo da linguagem, aquele de que fala Blanchot, ele fizesse emergir esse mesmo fluxo contínuo, isto é, ele tornasse sensível, ou dizível, aquilo

que não se diz. Tornasse dizível, enfim, o próprio escoamento do silêncio através das palavras, “o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente”, retomando as palavras de Foucault (2001: 224). Trata-se, assim, do tal silêncio povoado de que falávamos, de um silêncio que é pura exterioridade, emergência de um campo de linhas futuras, virtuais – ou ainda, abertura de pontos de imprevisibilidade no poema.

Acerca das implicações deste procedimento de corte-encadeamento, enquanto lugar em que ecoa o virtual, o fluxo contínuo e ininterrompido do exterior, é inevitável convocar novamente Blanchot, em um trecho de *L'espace littéraire*:

“Escrever é se fazer eco do que não pode cessar de falar, - e, por este motivo, para se tornar eco, devo de certa maneira lhe impor silêncio. Trago a esta palavra incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno *sensível*, por minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrompida, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem ao se abrir se torna imagem, se torna imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que é vazia. Este silêncio tem sua fonte no apagamento ao qual aquele que escreve é convidado” (BLANCHOT 1955: 21-22).

Sendo inevitável também deixar incluída a última frase deste fragmento, em que Blanchot liga a questão do silêncio com o apagamento subjetivo daquele que escreve: “Este silêncio tem sua fonte no apagamento ao qual aquele que escreve é convidado”. Algo do que víamos a respeito do silêncio e a morte: o morrer como o momento em que se expressa de modo mais “puro” o fato de que o acontecimento não nos pertence, mas antes, somos nós é que pertencemos a ele. Lidar com o silêncio nestes termos é, no limite, lidar com a morte. A morte como o ápice da impotência subjetiva e, ainda, como o futuro sempre futuro, o imprevisto que nunca perde seu caráter de imprevisibilidade (conforme nosso item “O silêncio e o morrer”).

Há neste tipo de escrita que trabalha com uma “mediação silenciosa” algo do que Deleuze chamou de acolher o acontecimento, ou ainda, estar à altura do acontecimento: uma espécie de passividade ativa, de atitude de não-poder, em que as escolhas tomadas na escrita não se dão com vistas a dar voz a um sujeito, a suas angústias e vivências privadas, mas antes, dão-se em função de expressar o acontecimento enquanto dinâmica da vida: expressar “uma” vida – assim mesmo no

artigo indefinido. Uma vida e não “a” vida de determinado sujeito; a vida enquanto acontecimento impessoal, pré-individual e, no entanto, sempre singular, repetido a cada vez diferentemente. Talvez seja este ainda o acolhimento da efemeridade do tempo, de que fala Christine Buci-Glucksmann, ao mostrar obras em que este escoamento, esta passagem temporal, aparece não como sucedendo a um sujeito, que lamenta sua mortalidade e deterioração (a melancolia moderna), mas aparece simplesmente enquanto passagem: fluxo ininterrupto da vida a se repetir indefinidamente, sem sujeito nem objeto.⁸¹

No corte, em Siscar, trata-se de tornar sensível aquele movimento que é por ele cortado, tornar sensível o movimento de escoamento do tempo, ininterrupto, independente dos corpos em que ele se efetua – quase como se o tempo aqui fosse ele mesmo um corpo, tornado sensível e impessoal. O tempo do acontecimento puro.

⁸¹ Christine Buci-Glucksmann em *Esthétique de l'éphémère* contrapõe um “efêmero melancólico” em Baudelaire (tipo de tempo constitutivo do Barroco histórico e de um certo moderno, que ela encontra ainda em Walter Benjamin ou Fernando Pessoa), no qual a efemeridade do tempo é permeada por uma nostalgia da perda, da mortalidade do sujeito, a um “efêmero cósmico”, em que o escoamento ininterrupto do tempo, o vir-a-ser de Heráclito, é positivado – este efêmero positivo estaria presente, em várias obras exemplificadas por ela (desde Monet a obras bem contemporâneas), em imagens que implicariam uma espécie de simultaneidade temporal instantânea, “imagens-cristal” e “imagens-fluxo”, conceitos remetidos diretamente a Deleuze (cf. GLUCKSMANN 2003).

[15]

CORTE-MONTAGEM EM ANA C.

Dizíamos anteriormente que toda escrita, todo estilo, implica no corte, na maneira de cada escritor ou poeta efetuar a imposição de silêncio, seu modo de interromper o fluxo contínuo da linguagem. E que, na poesia moderna este caráter descontínuo, além de se acentuar, tornou-se cada vez mais eloqüente, como se a própria poesia quisesse explicitar esta natureza inerente a seu processo de produção. Em se tratando do Brasil, Ana Cristina Cesar é um caso exemplar do trabalho com o corte, bem como a fragmentação, a colagem e a montagem, concentrando em seu modo de cortar procedimentos anteriormente exacerbados pelas vanguardas do século XX.

Neste sentido, podemos nos lembrar da poesia de T. S. Eliot, emblemática de uma lírica que parece encontrar sua condição de possibilidade na desintegração social do pós-guerra. Não que ela seja a representação de uma “terra devastada” somente, mas o próprio modo de cortar e intercalar as cenas, de entrecruzar os cenários e personagens, parece só se tornar pensável após uma cultura que viveu certas experiências desconstrutivas e fragmentárias. E, junto a tudo isto, havia a experiência do crescimento das metrópoles, dos meios de transporte, de comunicação, o cinema... Aqui, não nos caberia alongar em meio às supostas razões desta fragmentação que se intensifica a partir do século passado, e é visível em todas as vanguardas do pós-guerra; o que nos interessa é apenas registrar este ponto relevante que é a poesia de Eliot no que tange um certo modo de corte na poesia – corte este muito presente em Ana Cristina. É ela mesma quem ressalta:

“A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear. (...) É toda quebrada mesmo (...) Ela tem a ver mesmo com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. Ela é fragmentária” (C&T: 261).

E esta fragmentação, em Eliot, traria os contornos de algo que nos lembra a montagem cinematográfica, o corte e colagem de cenas as mais diversas, a justaposição de lugares distintos, comandando o ritmo e o colorido do poema. Vale tomar outro trecho da fala de Ana C.:

“Você pega os poemas do Eliot, ele faz exatamente isso [ela se refere ao excesso de cortes]: coloca uma cena duma cartomante jogando cartas e, de repente, ele corta, ele está em Londres, atravessando a rua; de repente, ele corta, está no fundo do mar, falando com as sereias” (C&T: 261).

Ao falar de Eliot, Ana parece descrever uma dinâmica muito incorporada em sua própria poesia. Como víamos, o não-dito ali se instala entre duas frases, ou versos, que parecem não se relacionar, que apontam cada um para uma direção diferente, como que vindos de lugares disparatados. O não-dito é muitas vezes criado com um corte, entre cenários, lugares, situações, que não se ligam, mas coexistem em um mesmo texto como se vindas de mundos distantes, “peças de quebra-cabeças que não vêm do mesmo, mas de quebra-cabeças diferentes, violentamente inseridas umas nas outras (...)” (AE: 51), para tomar a idéia que Deleuze e Guattari expõem acerca da obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust. É entre essas peças, portanto, que um corte se dá, um abismo, o lapso do não-dito que nos força a criar relações inéditas:

SUMÁRIO
Polly Kellog e o motorista Osmar.
Dramas rápidos mas intensos.
Fotogramas do meu coração conceitual.
De tomara-que-caia azul-marinho.
Engulo desaforos mas com sinceridade.
Sonsa com bom-senso.
Antena da praça.
Artista da poupança.
Absolutely blind.
Tessão do talvez.
Salta-pocinhas.
Água na boca.
Anjo que registra. (ATP: 49)

Cortes entre fotogramas de um “coração conceitual” que registra cenas, flashes, poses, ou mesmo frases, falas, expressões, como se fossem pequenos retalhos, depois justapostos, tal uma montagem de cinema. Como já citado, trabalhei

mais a fundo em *Territórios dispersos*, no capítulo “Retalhos, recortes” (MALUFE 2006), os poemas de Ana C. freqüentemente são tidos como uma colcha de retalhos, não apenas porque ela “rouba” versos alheios – como vimos no procedimento de enxerto – mas porque o próprio poema traz o aspecto de uma superfície formada por pedaços disparatados, por texturas diferentes, vindas de lugares distintos e “costuradas” lado a lado. Como resultado, temos um todo que explicita sua natureza de reunião de partes independentes, todo este que não unifica suas partes, não as homogeneíza, mas as deixa coexistirem enquanto peças múltiplas e diferentes entre si. Teríamos, assim, um texto que se mostra como montagem, ou ainda, que explicita sua natureza de montagem, de reunião de partes heterogêneas.

Se dissermos que Ana faria uma “cinematografização” do texto literário, não estaremos indo além de tomar de empréstimo um termo empregado por ela mesma, em um ensaio para o Jornal *Opinião*, ao tentar definir o que seria a seu ver uma espécie de tendência da prosa e da poesia contemporâneas. Esta cinematografização seria exatamente a justaposição de fragmentos, como se o texto sofresse uma operação de corte e colagem de cenas, à maneira do cinema, constituindo uma “narração que se impõe pela montagem” (C&T: 175-176).

E o que vemos em seus poemas seria mesmo algo como a justaposição de cenas que teriam sido “filmadas” em momentos e locais diferentes, misturadas e depois coladas lado a lado. Com a diferença de que a montagem aqui não tem como objetivo contar uma história linear, tampouco ajudar na condução de um enredo – ao menos não em termos de uma narrativa tradicional, com desenvolvimento de um conflito, de personagens, como acontece na maior parte dos filmes ainda hoje (o “contar uma história” no sentido corriqueiro do termo). A montagem nesses poemas teria como efeito criar uma narração interrompida, repleta de lacunas, dispersões, sem personagens nem conflitos definidos. Claro que, se quisermos aprofundar a associação com o cinema, precisaríamos recorrer a um tipo de cinema mais experimental, e não aquele que se tornou o modelo majoritário de roteiro em Hollywood. E, de fato, é instigante notar coincidências entre a poesia de Ana C. e

algumas tendências tomadas pelo cinema após Hitchcock, no que Deleuze chama de “crise da imagem tradicional do cinema”, como vemos no capítulo “A crise da imagem-ação” em seu *Cinema 1, a imagem movimento*. A crise é, justamente, a da ação, a da concepção tradicional da ação e do enredo, a partir de um: “desejo de limitar ou até de suprimir a unidade da ação, de desfazer a ação, o drama, a intriga ou a história, e de levar mais longe uma ambição que já atravessava a literatura” (IM: 252), diz Deleuze.

Esta ambição que já atravessava a literatura talvez pudesse ser encontrada em Proust, mais uma vez *Em busca do tempo perdido*, que Deleuze e Guattari colocam, em *O anti-Édipo*, como o grande exemplo desta questão do todo compreendido como multiplicidade, ou seja: um conjunto não subordinado a uma unidade transcendente sobreposta aos seus elementos constituintes, conjunto que consegue se manter múltiplo, mantendo a singularidade de cada uma das partes:

“Então Proust dizia que o todo é produzido, que ele é ele mesmo produzido como uma parte ao lado das partes, que ele não as unifica nem as totaliza, mas que se aplica a elas instaurando somente comunicações aberrantes entre vasos não-comunicantes, unidades transversais entre elementos que guardam toda sua diferença em suas dimensões próprias” (AE: 51).⁸²

Em contraposição à idéia recorrente de que a obra de Proust traria uma grande unidade prévia, Deleuze propõe que, ao contrário, o que encontramos ali é uma concepção de unidade ou totalidade fundamental para a literatura moderna: um todo em frangalhos, jamais totalizável, uma obra formada por fragmentos independentes, que podem ser rearranjados a cada vez. Portanto, se voltarmos ao cinema, o que entraria em crise na imagem-ação é algo que já entrara em crise antes na literatura e no teatro: um certo modelo aristotélico do drama, a idéia de que a

⁸² A idéia acerca da ausência de uma unidade prévia ou derivada das partes, de “fragmentos que não podem mais de reajustar” (PS: 111) na obra de Proust é trabalhada por Deleuze desde *Proust e os signos*. Acerca desta questão, destaco o artigo “Signos proustianos numa filosofia da diferença”, em que Luiz Orlandi (1996) ressalta a idéia de uma unidade que diria respeito não só ao escritor mas ao leitor, remetendo-a ao momento de leitura, unidade que só pode se dar como um efeito produzido, a cada vez, ao lado das partes, como uma “pincelada localizada, não como um *vernissage* geral” (conforme a frase de Proust citada por Deleuze, PS: 165).

tragédia deveria ser em torno de uma única ação que garantiria a almejada “unidade do objeto representado”. Unidade esta que marcaria a superioridade da tragédia frente à estrutura épica, tal como vemos na *Poética* (ARISTÓTELES 1997: 52). De forma que, ao se questionar esta estrutura dramática, a idéia de partes condicionadas a um todo também cai por terra. No lugar de condensação, começa-se a apostar na dispersão; no lugar de ligações funcionais entre as partes, ligações casuais, sem elo de causa e efeito. De modo que a sucessão das linhas, das cenas, imagens, significados, já não se dá de modo causal, funcional.

Mas já que a sugestão é pensarmos aqui no corte presente em Ana C. como um corte-montagem, que remete a gestos do cinema, vale elencar as principais tendências apontadas por Deleuze neste novo cinema, do qual seriam exemplares diretores como Robert Altman, John Cassavetes, ou mesmo Martin Scorsese (em um filme como *Taxi driver*): 1) “a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva” (IM: 254), os personagens e episódios se multiplicam, não estando mais em função de uma ação única e centralizadora, é o que veríamos em *Nashville* (1974), *A wedding* (1978) ou, mais recentemente, em *Short cuts* (1993), de Altman; 2) além de dispersiva, a nova imagem é lacunar, deliberadamente elíptica, enfraquecendo a conexão entre as cenas e os atos dos personagens, que passam a estar ligadas cada vez mais pelo acaso – como em *Taxi driver*, em que o próprio personagem se espanta com a sua matança, como se ela não fosse seu arbítrio; 3) a ação é substituída pelo passeio ou a perambulação: não se trata mais de ir de um ponto a outro, de um movimento funcional, de causa-efeito, mas de perambular em um espaço qualquer, que já nada tem a ver com os “espaços-tempos qualificados do antigo realismo” (IM: 255); 4) o uso de clichês, que servem como pontos de ligação entre essas partes dispersas e indeterminadas – o clichê como o que segura o conjunto; 5) a denúncia do “complô” que estaria por trás da criação e circulação dos clichês, em filmes que tematizam a vigilância da sociedade de controle, através das mídias e sistemas de escuta, como em *Nashville*.

Todas estas características poderiam ser referidas aos movimentos presentes nas estranhas e incompletas “histórias” narradas nos poemas de Ana: desfazer não apenas o espaço como a história, a intriga ou a ação, tal como Deleuze afirma a partir de uma fala do diretor Cassavetes (IM: 255), desfazer e multiplicar os personagens, em falas múltiplas, jogar com os clichês e a cultura do controle midiático, fazer enfim uma narrativa que não narra história alguma, que desfaz nexos causais e se apresenta simplesmente como uma pura “perambulação” ou passeio, sem destino ou ponto final. A partir daí, a montagem cinematográfica não deve ser entendida apenas como a articulação de cenas que visam montar um enredo em torno de uma ação, tal a visão que se tornou, e continua sendo, a mais comercial. O que permanece, no entanto, próprio à montagem, segundo Deleuze, é o fato dela ser o modo de composição cinematográfica por excelência, o mecanismo que agencia as imagens para formar o todo do filme. A montagem é assim a composição (IM: 45), que cada diretor conceberá a sua maneira, introduzindo a partir dela o ritmo e o tempo no filme.

O que podemos continuar refletindo em ressonâncias com o cinema diz respeito justamente ao tipo de movimento que Ana cria em seus poemas a partir deste corte-montagem, deste corte que parece atribuir às partes do poema um movimento próximo às cenas de um filme – e aqui, basta termos em mente uma concepção mais amplificada de cinema e narrativa. É certo que as referências ao cinema presentes em diversos de seus poemas interferem diretamente neste efeito. São referências em geral ligadas à técnica ou à forma cinematográfica, mais do que a filmes ou diretores. Como no título do poema “Travelling” (ATP: 73-74), que cita o movimento da câmera (“a câmera em rasante viajava”) e a idéia da voz em off (“A voz em off nas montanhas, inextinguível”), e ainda se refere ao papel de revelação de fotografia (no verso “ria a Carolina perita no papel Kodak”) – universo fotográfico que, aliás, é também presente em alguns textos. Além dos “fotogramas” do poema “Sumário”, citado acima, temos a “Trilha sonora” do poema que abre *A teus pés*, onde lemos

ainda: “Outra cena da minha vida”, e encontramos poemas que brincam explicitamente com a forma de indicação dos roteiros de filmes:

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura indiscrição pela tua história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura. MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Me encosto contra a mureta do bondinho e choro. Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não convocam para a guerra. Torça, filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor. (ATP: 45)

É certo que dificilmente este poderia ser de fato o “roteiro” de um filme, o texto é uma sucessão de flashes disparatados, de “cenas mixadas”, afirmações e falas desconexas, separadas por cortes. “Entre um flash e outro de felicidade” há uma ruptura, um não-dito. A continuidade entre as cenas não é evidente, há sempre um lapso que as separa; lapso que pode ser menor, como entre o “Me encosto contra a mureta do bondinho e choro” e o “Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade”, ou maior, como entre “Canto o motorista” e “Driblo a minha fé”, duas afirmações que, à primeira vista, não seriam continuidade uma da outra. É esta descontinuidade que se evidencia nos cortes, criando textos que parecem ser a descrição de um ritmo frenético, entrecortado, com imagens que se fazem e logo se substituem, como vimos no procedimento de saturação. Se fosse possível filmar este roteiro, teríamos um filme em ritmo de vídeo-clip, em que saltamos velozmente de cena em cena, de vozes em vozes, de personagens sem rosto. Esta velocidade e esta fragmentação é o que vemos também no poema que abre *A teus pés*, que também parece sugerir a idéia de um roteiro para cinema:

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 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. (...) (ATP: 35, grifos meus)

Este poema seria exemplar acerca do procedimento de corte à maneira cinematográfica. Temos aqui quase o roteiro de um filme fragmentário, em que cada verso (notando-se que o primeiro ocupa mais de uma linha) é separado por um corte súbito, seco, é isolado dos outros, como se fosse um fotograma ou um flash independente. Após os sete versos que se seguem ao primeiro, é o próprio poema que se volta para si mesmo e resume: “Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício”. As frases são “golpes”, tiros, flashes rápidos.

Mas o que faz com que estes flashes disparatados se mantenham juntos? Ou seja, para além do fato de estarem lado a lado em um mesmo poema, haveria algo mais a reuni-los, fazendo-os dialogar entre si, como parte de um mesmo suposto “filme”? Pois, se afirmamos que o poema se assemelha a um roteiro de cinema, se dizemos que os cortes, por mais súbitos que sejam, estão em uma dinâmica semelhante à de uma montagem cinematográfica, é porque haveria, de fato, algo a manter juntos estes fragmentos, como parte de um mesmo “todo”. Sabemos que este algo não é uma história, não é uma intriga ou uma ação. Sabemos que a sucessão das partes não se dá de modo causal e, ainda, que dificilmente encontraríamos uma unidade, que garantisse uma relação coesa e funcional entre essas partes, como se o todo fosse a soma transcendente de partes sempre a eles remetidas; sabemos que não se trata, tampouco, de submeter o sentido do poema a um significado majoritário, que unifique estes disparates e lhes assegure um solo seguro. No entanto, essas peças soltas parecem participar de uma tendência que compõe o todo do poema. De modo que essas cenas-fragmentos não seriam apenas retalhos arranjados ao acaso, mas criariam, entre si, um sentido, uma direção – sentido que nos faz associar os cortes a

uma montagem. Ou, para nos valermos da idéia que Deleuze desenvolve a partir de Bergson em *Cinema I, a imagem-movimento*, pode-se dizer que há um movimento que atravessa essas cenas, ou “tomadas”, quase como um movimento puro que se descola dos personagens ou objetos e adquire uma independência.

A existência de um movimento comum aos fragmentos depende do fato de que esses cortes instalados entre eles (corte que é o não-dito) sejam da natureza daquilo que Deleuze chamou, a partir de Bergson, de um corte móvel: corte no qual ocorreria o movimento. Corte que cria um antes e um depois. Tal como no cinema, o corte entre um fotograma e outro seria, exatamente, o ponto imperceptível, inapreensível em que o movimento efetivamente se deu. É preciso portanto que algo mude entre uma cena e outra, indicando que um movimento aconteceu entre elas, algo se passou, conduzindo o todo a uma mudança de estado. Como diz Bergson: “apreendo a realidade do movimento quando ele me aparece, internamente, como uma mudança de *estado* ou *qualidade*” (2006: 18). E é preciso, para isto, que algo permaneça na passagem entre as cenas, sem o que a mudança não se tornaria sensível. Ir de um estado ao outro implica, assim, no fato de que algo permaneceu, dizendo-nos: foi este corpo que mudou, foi neste espaço que se deu o acontecimento, foi este personagem que sofreu determinada mudança, foi esta paisagem que se transformou.

Neste sentido, é possível notar a presença de certos operadores que fazem com que essas cenas sem ligação causal ou narrativa entre si criem um encadeamento que as perpassa e as liga, conduzindo-nos de uma a outra. Seriam assim operadores de ligação, que criam um movimento de condução entre as partes soltas – movimento que aconteceria, portanto, entre elas, nos cortes que existem entre elas. Esses operadores indicam que estaríamos diante da descrição de ações que se dão em uma certa continuidade, como parte de um todo comum. Como se eles criassem, em meio à descontinuidade e dispersão, algo que faz subsistir um percurso, uma fluência entre os fragmentos, um mesmo movimento que os transpassa.

De modo que esses operadores precisariam ser como pontos neutros que permanecem fixos, balizas a partir das quais podemos sentir a variação. Ou ainda,

pontos fixos que asseguram esta espécie de fluência entre as cenas, criando passagens entre uma e outra. Tomando de empréstimo um tipo de função que Deleuze observa nos quadros de Francis Bacon, poderíamos dizer que esses operadores funcionariam como testemunhas imóveis da ação, ou seja, como constantes a partir das quais a variação se torna sensível. Esses personagens-testemunhos nos quadros de Bacon: “São testemunhas não no sentido de espectadores, mas de elemento-referência ou de constante em relação à qual se estima uma variação” (FB: 22). E essas testemunhas podem tanto ser uma figura como um ritmo,⁸³ uma textura, um borrão, enfim, contanto que seja algo que assuma a função de uma constante que tem como efeito ressaltar os movimentos do quadro.⁸⁴

Podemos encontrar diversos operadores-testemunhos nos poemas de Ana C., encarnados tanto em uma palavra, um conectivo, um advérbio, como em expressões ou estruturas de frase. Voltando àquele que abre *A teus pés* do qual vínhamos falando, o primeiro desses operadores aparece logo na primeira linha, o “Trilha sonora ao fundo:”, que dá, de saída, uma suposta ambientação ao poema, sugerindo-nos a presença de uma cena construída, um cenário, um fixo que testemunharia uma cena. Se não tivéssemos esta primeira sugestão fixada, subordinando o que virá (na qual devemos incluir os dois pontos como parte do operador), a descrição que se segue não teria o mesmo efeito: do piano e das vozes como sendo a tal “trilha sonora ao fundo”. Ou seja, eles não constituiriam esta ambientação a partir da qual esperamos, em seguida, que uma história vá se desenrolar, algo será encenado neste cenário que permanece estável. O que se segue, portanto, o “piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil”, já entra em

⁸³ “É exatamente o que dizia Olivier Messiaen para a música, quando distinguia o ritmo ativo, o ritmo passivo e o ritmo testemunho, mostrando que eles não remetiam mais a personagens ritmados mas constituíam eles mesmos personagens rítmicos” (FB: 70).

⁸⁴ “E em Bacon, como em Beckett, a testemunha pode se reduzir ao redondo da pista, a uma máquina fotográfica ou câmera, a uma foto-lembrança. Mas é preciso uma Figura-testemunho para uma Figura-variação. E, sem dúvida, a variação dupla, indo nos dois sentidos, pode afetar a mesma Figura, mas ela pode evidentemente se repartir entre duas Figuras. E a testemunha por sua vez pode ser duas testemunhas, diversas testemunhas (mas em todo caso a interpretação da testemunha como voyeur ou espectador é insuficiente e apenas figurativa)” (FB: 70).

relação com este primeiro operador, configurando uma trilha sonora e fazendo passar um movimento que nos conduz ao próximo corte, que é dado, em seguida, pelo “agora”.

Temos então outro operador da condução do movimento do poema: esse uso do advérbio de tempo “agora”, que se repete quatro vezes, em quatro momentos. No trecho inicial transcrito acima, ele aparece duas vezes (ver grifos), nas quais já podemos notar como serve de conectivo às partes soltas, transformando os flashes em momentos de um mesmo suposto “roteiro”. Assim, após o “Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil”, vem esta indicação de que algo viria na seqüência, dizendo-nos “algo mudou”: “*Agora* silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador”. Do mesmo modo, no segundo momento em que o “agora” aparece, ele restitui esta sensação de movimento, ao mostrar que o “pouco sentimental” viria depois do “muito sentimental”: “Muito sentimental./ *Agora* pouco sentimental.” – e, com isto, ele cria uma ligação na enumeração de fotogramas na qual o poema vinha se desenvolvendo, criando um “fio condutor” entre esses flashes – fio, como se vê, que no entanto não teria nada de linear ou causal.

Seguindo a mesma fórmula do “Muito sentimental./ *Agora* pouco sentimental.”, em que as frases se encadeiam a partir de uma brincadeira de afirmação e negação – mas que, ainda, pode indicar uma mudança de estado que acompanhamos em tempo real – temos os versos: “Eu tenho uma idéia” e “Eu não tenho a menor idéia”. E, da mesma forma, o: “Autobiografia. Não, biografia./ Mulher”. Ou o: “Apresenta a jazz-band./ Não, toca blues com ela”. Este encadeamento é algo semelhante ao que acontece em: “Papai Noel e os marcianos./ Billy the Kid versus Drácula./ Drácula versus Billy the Kid” – em que a substituição e a inversão dos personagens indica a sucessão das duplas, como se uma respondesse à outra. O que, mais adiante, ocorre ainda nos versos: “Estamos parados./ Você lê sem parar, eu ouço uma canção./ *Agora* estamos em movimento” e mais adiante “Estamos deitados”; ou ainda: “Estamos pensando./ Na mesma ordem de coisas./ Não, não na mesma ordem de coisas.”.

O encadeamento, assim, é criado com esta pequena fórmula do afirmar-negar, ou do inverter os significados, muitas vezes mantendo fixa a estrutura da frase, o que faz com que uma cena se ligue à outra por pequenas variações de estado. Esta fórmula atua, tal o “agora”, como um operador-testemunho, como um fixo que torna sensível a variação que percorreria as partes.

Mas além desses elementos que funcionam como fixos, poderíamos destacar elementos figurativos que também contribuem para que tenhamos a sensação de que estamos diante de um filme. O próprio “Trilha sonora ao fundo”, em seguida o “Primeiro ato da imaginação”, e mais à frente o verso que diz “Outra cena da minha vida”. Então nos damos conta de que todo o poema vinha se articulando como a tentativa de apresentação de cenas em tempo real, num esforço por tornar sensível, aparente, o corte-montagem; é então como se o corte ocorresse diante do leitor, como se a imagem mudasse para o leitor, no instante mesmo da leitura:

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. (...)

É certo que o uso predominante dos verbos no presente, às vezes no gerúndio, é mais um recurso que nos leva a esta sensação de uma leitura que, mais do que ler, assiste ao poema, como a um filme, que se desenrola à nossa frente. Este uso do presente é o que se articula, ainda, junto à repetição deste “agora”, insistente – advérbio bastante usado por Ana C. – e que parece nos mostrar que é agora que tudo acontece, agora, diante de nossos olhos que percorrem essas linhas:

(...) Voei para cima: é *agora*, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é *agora*, nesta contramão. (ATP: 44, trecho de “Mocidade independente”, grifos meus)

Isto porque o “agora” nos remete para o plano do texto, ou seja, ele não aponta para algo exterior a ele, para um fato ou momento que não pertença ao que ali se apresenta, no instante em que lemos. Ele então nos joga para dentro do texto, remetendo para o agora da leitura. Como veremos adiante, a poesia de Ana C. recolhe destes recursos seu caráter performático, fazendo com que tenhamos uma poesia que de certa forma busca enfatizar a presença corporal singular em que consiste toda e qualquer leitura, seja ela feita em voz alta ou baixa, solitária ou não.

Por hora, apenas me interessa reter a idéia deste corte que é especificamente “cinematográfico” por ser seguido da montagem à maneira do cinema – técnica tornada possível e pensável neste suporte –, em que se articulam cenas dispersas, filmadas em tempos e locais distantes. É cinematográfico porque acompanhado destes operadores que criam uma “narrativa que se impõe pela montagem” (apenas retomando os termos de Ana), que faz a quase-narrativa – ou melhor: o movimento – “acontecer” neste arranjo. De modo que os cortes secos, que são lapsos, não-ditos, lugares de um abismo de espaço-tempo, tornam-se, a partir desses operadores, cortes móveis: cortes em que se dá, imperceptivelmente, o movimento do poema.

[16]

INTERLOCUÇÃO, A PRESENÇA DO CORPO

Há uma particularidade comum aos ditos gêneros da intimidade: em uma carta, em um diário, alguém confidencia um segredo ao outro, alguém elege um confidente íntimo e o convoca – ainda que na figura do “meu querido diário”. A escrita da correspondência, como a da anotação no diário, é aquela que introduz no texto esta marca de um interlocutor oculto, ou a busca por este interlocutor, este alguém com quem falamos. Ela traz um chamado. Ana Cristina Cesar insiste nesta idéia de que a carta é escrita, antes de tudo, para chamar o outro, para causar algo em alguém: “Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém (...) Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado” (C&T: 257). De modo que trabalhar com esses gêneros implica em escrever um texto que contém, por natureza, uma forte carga daquilo que entendemos, desde Roman Jakobson, por função fática da linguagem, a função de estabelecer ou manter contato com o outro:

“Vocês estudaram Jakobson? Função fática? Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa... Então, carta é cheio de vocativos, é cheio de exortações a alguém. É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas. Diários... também. Quando você está escrevendo um diário... Existe muito aquela expressão ‘querido diário’. Você está também de olho num interlocutor. Você escreve um diário exatamente porque não tem um confidente, está substituindo um confidente teu” (C&T: 257).

A diferença é que, na literatura, este alguém que você quer mobilizar é muito mais difuso, você não sabe exatamente quem é ele, diz Ana:

“Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como é que nasce um texto, você, quando está escrevendo, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. Se você escreve uma carta, sabe. Se você escreve um diário, sabe menos. Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente podia chamar de o outro – continua, persiste, mas você não sabe direito, e e má-fé dizer que sabe. Então se o Jorge Amado disser ‘escrevo para o povo’, não sei se ele escreva para o povo, entendeu?” (C&T: 258).

A questão aqui não é a de que o escritor escreva preocupado com o público, no sentido de se preocupar com o leitor daquele poema, ou de escrever tendo em vista um “público leitor”, não se trata do “escrever para” determinado tipo de leitor ou de população. Pois não se trata de dar uma funcionalidade comunicativa ao texto literário; pelo contrário, ele é o texto que não comunica do jeito que nos comunicamos no dia-a-dia, diz Ana, ele é o texto que não comunica do modo que uma carta ou um diário de verdade comunicariam. Então trabalhar na literatura com estes gêneros da intimidade, fazer o diário de menina ou a carta ao amado se transformar em literatura, pressupõe uma espécie de borramento da figura pessoal, privada ou específica deste suposto interlocutor. Ao fazer literatura, você já não sabe mais quem é ele. Segundo ela, este interlocutor se perde, se difunde, se dispersa – no entanto, a busca pelo encontro com o outro, pela mobilização de alguém, permaneceria, embora deste modo diferente: “A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro” (C&T: 258).

De modo que fazer uma poesia que se vale de recursos dessas escritas que são mais explicitamente o compartilhamento com um outro, com uma companhia íntima, um confidente, é fazer uma poesia que contém um apelo interlocutivo forte, que enfatiza esta que, para Ana, seria uma característica mais geral de uma certa literatura. Nos ditos gêneros da intimidade esta interlocução passa para o primeiro plano, assim, nos poemas que brincam com estes gêneros, o interlocutor ganha espaço, se expande pelo texto, é incessante e obsessivamente convocado. Ana diz que em sua poesia, e em algumas literaturas, como até a da Guimarães Rosa, há uma obsessão pelo interlocutor, por esta figura do interlocutor: aquele com quem se fala, se conta um caso, aquele para quem se tem o que dizer, aquele que pode, enfim, nos ouvir, se encontrar com aquilo que dizemos, escrevemos.

Como vimos anteriormente, este interlocutor, que nos poemas de Ana C. é ficcionalizado, é aquele que supostamente conteria a chave para desvendar os falsos

segredos que se escondem nos poemas, é aquele para quem ela se dirige, em tom de conversa íntima, deixando os espaços em branco que apenas um confidente íntimo de fato poderia completar. Acontece que, ao final, os confidentes somos nós, leitores, desconhecidos e imprevistos, convidados a preencher estas lacunas com nossas fabulações. Os segredos são vazios, silêncios, vácuos, espaços em que nós, interlocutores, poderemos nos espriar em nossas leituras futuras. Aqui então desmancha-se a funcionalidade dos gêneros verdadeiramente íntimos – ou íntimos no sentido de “privado” ou “pessoal” – pois desmancha-se a confissão, a comunicação de fatos privados, o desvendar de segredos subjetivos; não há comunicação, há lapsos em que o poema se abre.

E permanecem apelos, chamados, convocações, vocativos, verbos no imperativo, dirigindo-se diretamente a alguém que estaria do lado de cá do texto – poemas que encarnam a função fática da linguagem. Vejamos alguns trechos da série *A teus pés*:

“Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história
passional, que guardei a sete chaves (...)” (“Sete chaves”, ATP: 40)
“Não reconheço você, que é tão quieta, nessa história. Liga amanhã outra
vez sem falta. (...)” (“Marfim”, ATP: 43)
“Vamos fazer alguma coisa:/ escreva cartas doces e azedas/ Abre a boca,
deusa (...)” (“Duas antigas I”, ATP: 56)
“(...) Me escreve mais, manda um postal do azul (eu não me espanto).
(...)” (“Duas antigas II”, ATP: 57)
“Não me toques/ nesta lembrança./ Não pergunte a respeito/ que viro
mãe-leoa (...)” (“Pour mémoire”, ATP: 69)
“Nunca mais te disse uma palavra. (...)” (“Travelling”, ATP: 73)
“Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens. (...)” (ATP: 80)

Em alguns, a referência ao leitor é explicitada, declarada, passando até pelo leitor hipócrita de Baudelaire:

“(...) No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui,
deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais./ É pra você que
escrevo, hipócrita./ Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito
verdades nos ouvidos, no último momento./ Me jogo aos teus pés
inteiramente grata (...)” (“Fogo do final”, ATP: 81)
“(...) Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me
recorta no horizonte teórico da década passada. (...)” (“Inverno europeu”,
ATP: 41)

“Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração (...) Enfie e carapuça./ E cante. (...)” (“Este livro”, ATP: 55)

Como vimos anteriormente, os poemas de *A teus pés* são como pedaços de cartas, diários, anotações, roteiros, bilhetes, todos recortados, recombinaados. São textos fragmentários, de formas híbridas, mescladas. Antes dele, *Luvras de pelica* trazia algo que se parecia um pouco mais com um diário ou um caderno de viagem, em que víamos rascunhos de cartas entremeadas aos quase-relatos cotidianos de alguém que escreve para seu diário como se falasse com uma amiga íntima:

“Querido diário:/ vergonha ricocheteia.” (ATP: 136)

“Não vou mais à Espanha. O motociclista me dispensou inexplicavelmente depois de cinco dias em que eu não parava de pensar numa garupa. Saí para arejar no parque e sabe aquele susto todo de perda concentrado num único parágrafo? Lembra que eu abri um mapa e havia papos de viagem? Aflição de não poder retomar daquele ponto, com inocência de turista. Ai que pena. Dá para entender? Isso te dá susto?” (ATP: 137)

“Eu estava no do canto quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo./ Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno seis meses depois. (...)” (ATP: 137)

Textos em que o tempo todo está presente esta voz em tom de intimidade, dirigindo-se a alguém, contando fatos pequenos, banais, e muitas vezes não contando nada, apenas encarnando esta voz, ou este tom de voz íntimo, que convoca o outro para compartilhar segredos. É o que já se colocava em *Cenas de abril* e em *Correspondência completa*. “Jornal íntimo” em um, carta em outro, em ambos encontramos uma voz que se aproxima, que pede proximidade, que fala ao pé do ouvido, que propõe cumplicidade, que parece às vezes estar ali só para manter o contato, buscar o outro, criar um canal com o outro. É o que vemos nestas expressões de certo modo vazias como acima: “Dá para entender?”, ou “E a última, eu já te contei?” (ATP: 36), “Recebeu meu primeiro cartão postal?” (ATP: 128), ou simplesmente em algo como: “Escuta, Judas” (ATP: 78); assim como nas expressões que vimos mais acima, “me escreve mais”, “liga amanhã”, “vamos fazer alguma coisa”, “escreva cartas”, e assim por diante.

Tratam-se da presença de expressões ou interpolações vazias de significado, como os exemplos que podemos tirar do dia-a-dia: “você está me ouvindo”, “escuta aqui”, “sabe”, “não é mesmo?”, que tanto usamos como apoio ao falar, ao conversar. É o que observa Barthes acerca destas expressões tão características da comunicação oral, esta forma mais direta de comunicação entre as pessoas. Elas são vazias justamente por encarnarem a função fática da linguagem, tendo como objetivo chamar, criar um canal com o outro, mantê-lo à escuta.

No primeiro texto da coletânea *O grão da voz*, em que escreve sobre a transcrição de falas, no caso, entrevistas, Barthes coloca o seguinte: o que acontece quando temos de transformar um texto transcrito – ou seja, que foi em sua origem falado e posteriormente redigido –, quando este texto precisa ser revisado para se tornar um texto escrito, um texto agora para ser lido e não mais escutado, como inicialmente? Ele diz que, ao se corrigir o suposto texto falado com o objetivo de torná-lo adequado ao escrito, o que se retira é justamente a função fática, essas interpelações vazias de significado que têm como objetivo manter o outro à escuta. No mesmo sentido, retira-se ligações entre frases do tipo “mas”, “logo”, “então”, que estejam em excesso, esses outros apoios que usamos ao falar. Poderíamos incluir aí as repetições de palavras, as reiteraões e retomadas de palavras, frases e idéias que tanto se usa na comunicação oral e que, no texto escrito, são suprimidas porque soam como redundância.

Assim, no caso das transcrições de falas, vemos estas expressões vazias de significado como rastros de uma busca pelo interlocutor, ou mesmo de uma presença, em nossas próprias palavras, deste outro que nos escuta. Estas expressões, no entanto, não pertencem à forma convencional ou mais esperada do texto escrito, de modo que, ao transcrevermos algo que foi falado, retiramos estas expressões vazias, estas palavras que encarnam uma espécie de não-senso, tal como víamos

anteriormente.⁸⁵ Retiramos estas palavras que parecem não dizer respeito diretamente à significação do enunciado. Retiramos, assim, essas marcas da interlocução, esta presença discreta daquele outro que nos escuta.

O que se retira com isto, segundo Barthes, é a presença da voz que fala, e portanto da voz que fala a partir de um corpo de carne e osso, da presença de um corpo enquanto emissor de uma voz que se dirige a alguém e de um outro que o escuta. Isto porque estas expressões que parecem não dizer nada, para ele, carregariam algo de “dramático”:

“(…) muito modestas, essas palavras, essas expressões têm, entretanto, algo de discretamente dramático: são apelos, modulações – eu diria, pensando nos passarinhos: cantos? – através dos quais um corpo procura outro corpo” (2004: 4).

Ao apagar essas modestas expressões características do vocal, apagaríamos, assim, essas marcas da interlocução: marcas que falam da presença e do encontro de corpos através das palavras. De modo que, mais do que inocentes ou inúteis, essas expressões vazias de significado são uma espécie de intromissão do corpo nas palavras, uma espécie de rasgo na superfície da linguagem, onde poderíamos vislumbrar um canto, um grito, um balbúcio; chamados, volteios, reiteraões, repetições, cantos, exclamações. Palavras que dizem a si mesmas, que chamam a atenção para si, tal como víamos acerca da palavra em branco e do refrão em Marcos Siscar, essas palavras que encarnam a função do não-senso: um ponto zero, um silêncio, uma casa vazia. Uma palavra que diz seu próprio sentido: o sentido de um apelo, de uma convocação, dirigir-se ao outro, mantê-lo à escuta, solicitar sua atenção, seu corpo, sua presença.

Muitos dos poemas de Ana C. são compostos, assim, destes apelos; quase como se fossem textos inteiramente “fáticos”. Como vimos, através dos procedimentos de ataque aos significados, a significação é uma das dimensões da linguagem mais colocadas em xeque em sua poesia, resultando em uma linguagem

⁸⁵ Nos itens anteriores desta tese que se referem ao conceito de não-senso em Deleuze tanto acerca de Ana C. quanto de Marcos Siscar.

em que a função comunicativa e informativa perde sua força. A interlocução passa, dessa forma, para o primeiro plano: “Daí importar não tanto o lugar de onde ele fala ou o que diz, mas a idéia mesma de conversa, fala, e isso de dirigir-se a alguém: ‘falo’/ ‘te falo’” (SÜSSEKIND 1995: 15), ressalta Flora Süssekind. Se formos, afinal, nos restringir às pequenas tramas narradas, vemos logo que não há nada para além de histórias banais, corriqueiras, que em si não trariam a singularidade desta poesia. E aqui vale notar a importância de que essas não sejam mais do que histórias banais, não sejam mais do que pequenos conflitos comuns, com os quais estamos tão acostumados, para que o que ganhe relevo no poema seja algo para além daquilo que ele diz, para além daquilo que ele enuncia. Ou ainda: para que o poema possa, enfim, ser o poema enunciando a si próprio, presentificando-se enquanto corpo palpável e sensível em si, um corpo que procura outro corpo.

O encontro do texto com o leitor é então como o encontro de dois corpos, sugere Ana C., tal como o teria explicitado Walt Whitman ao fazer “um Livro materialmente presente que diz ser o próprio poeta” (C&T: 252). Ao comentar uma tradução do livro *Folhas da relva*, ela observa:

“No final-despedida e chave de *Leaves of Grass*, ele chega a dizer que aquele não é um livro: ‘Sou eu que tu abraças e que te abraça’, e mergulha com delícia nos braços de quem o lê – ou seja, de quem o toca” (C&T: 252).

Desde *Luvas de pelica* este trecho de Whitman aparece, em uma longa citação, que ela toma de empréstimo e enxerta em um trecho, da qual transcrevo aqui apenas uma parte:

“Recito WW pra você: ‘Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? estivemos juntos e sozinhos?)’, caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega (...)” (ATP: 141-142).

E ela segue, após a citação, a falar com alguém, contando seus pequenos fatos cotidianos e, às vezes, dirigindo-se diretamente como em uma carta, dizendo: “Não me peça para arrancar as figuras da parede (...)”; indagando: “você vê?”;

contando: “Você não apaga – acende uma velocidade de sonho sólido, e você vê tudo num minuto (...)” (ATP: 143-144-145). Há sempre um “você”, que, a partir da citação de Whitman, ou a de Baudelaire – que vimos anteriormente no “É para você que escrevo, hipócrita.” –, pode ser o próprio leitor, nós mesmos, convocados pelo texto, colocados diante dele.

Maria Lucia de Barros Camargo cita a releitura de Baudelaire e o estreitamento da relação autor e leitor feita por Ana, destacando esta insistência no interlocutor, e a referência a ele desde o título de seu livro:

“É para você, para você, é só para você: a insistência no destinatário e a ambigüidade sintática estabelecem a multiplicidade de autoria e de leitura. Com ela, a transgressão, seja pela vampiragem [de outros autores], seja pela aparente ‘ocultação do crime’, deixa de ser agressiva para se tornar devota: ‘Me jogo aos teus pés inteiramente grata’. Aos pés do leitor. Aos pés daqueles ‘ladrões’ de versos de quem ‘roubei versos de amor’. Aos pés, entre outros, de Baudelaire, que flana pelos textos de Ana Cristina, deixando-se vampirar” (CAMARGO 2003: 152).

O leitor está diante de um texto que, como todo texto, diz Ana C., “desejaria não ser texto” (C&T: 266); texto que desejaria estar corporalmente presente, desejaria “ser” e não somente “dizer” ou “falar sobre” algo. Barthes dizia que nas interpelações vazias teríamos a marca de um corpo que procura outro corpo: no diálogo, um corpo se lança em direção ao outro para “agarrar o outro e mantê-lo em estado de parceiro”. Ou, talvez então, estejamos diante de um texto que é corpo, ainda que não um corpo de carne e osso. Poderíamos, assim, alargar nossa concepção de corpo, e imaginar uma linguagem que é ela mesma corpo, é um corpo que afeta outros corpos; linguagem tátil, sonora, plástica, algo do que declara Barthes em seus *Fragmentos de um discurso amoroso* acerca da linguagem de que se servem os amantes: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras” (1981: 64).

O encontro é entre o corpo do poema e o corpo do leitor, a partir destes pontos em branco, destes pontos de silêncio que podem se encarnar nas expressões vazias de significado, nas expressões fáticas, em que uma presença corporal acena e

faz das próprias palavras elementos que remetem a si próprios. De forma que esse poema que se apresenta enquanto carta, jogando-se aos pés do leitor, é a sugestão deste encontro-leitura que performa a situação corpórea da leitura de uma carta – o leitor tem em suas mãos este corpo-carta, dirigindo-se a ele, encontrando-se com ele. Podemos ligar essas expressões interlocutivas e esse texto que corporifica sua própria presença ao que víamos acerca do uso do presente nos poemas de Ana C., uso associado, ainda, à recorrência ao “agora”, que nos parece falar de um agora da leitura que se performa ali, escancarando sua presença concreta enquanto texto que, naquele instante, está diante do leitor e é ali que ele “acontece”: é ali e a cada vez que seu sentido se dá.

Podemos ser remetidos aqui à idéia de leitura como performance. Algo do que vemos esboçado por Paul Zumthor, em que há a sugestão de que haveria algo na natureza do texto literário que nos leva, justamente, ao que ele procurará definir como performance: a presença de um corpo.⁸⁶ Essa “idéia da presença de um corpo” (2000: 45), é destacada por Zumthor como uma característica irreduzível a todas as noções de performance investigadas por ele. Para o pesquisador, o interesse por esta noção veio associado primeiramente à investigação acerca da literatura oral, textos medievais que eram voltados para uma leitura em voz alta, implicando a presença empírica de um corpo do qual emana a voz. Assim, nos seus últimos textos, convivem duas tendências definindo a performance – em alguns momentos, vemos a definição mais estrita do termo: “Aquilo que denomino *performance*, na acepção anglo-saxônica do termo, é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido” (ZUMTHOR 2005: 87). E, em outros, uma definição que tende a amplificá-lo, como no questionamento que se coloca em *Performance, recepção, leitura*:

⁸⁶ Não se trata aqui de mapear ou historicizar o conceito de performance nas suas diversas possíveis acepções, mas apenas aproveitar sugestões trazidas por Paul Zumthor e tentar traçar, em torno delas e em acoplamento com Deleuze, um conceito que nos ajude a seguir pensando nas implicações de uma leitura imanente.

“(...) em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos?” (IDEM: 39).

Ali Zumthor abre a possibilidade de uma ampliação do conceito, na qual ele já não se restringiria à idéia empírica da presença de um corpo – isto é, não falaríamos de performance apenas se estamos diante ou não de um corpo de carne e osso.⁸⁷ O que vê-se também no ensaio “A poesia e o corpo”, em *Escritura e nomadismo*, em que ele resume sua distinção entre *texto* – que seria a proposição em sua dimensão lingüística – e *obra*, esta como o momento em que o texto é performatizado:

“Aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da performance, fatores que produzem juntos um sentido global, que também não é redutível à adição de sentidos particulares (...) Do texto, a voz em performance extrai a obra” (2005: 142).

Se a origem do termo performance estaria então na vocalização do texto, por outro lado, ele hoje pode e mesmo deve ser alargado para a vocalização silenciosa do texto – há que se pensar, em nossa cultura que é a da leitura em voz baixa, neste momento em que o texto se torna obra na leitura.⁸⁸ Momento a cada vez único em que o texto é performado. É assim essa idéia que me interessa, de que mesmo nossa leitura silenciosa possa ser tida como uma performance, na qual o poema se presentifica diante de nós e sentimos sua presença corporal.

⁸⁷ É certo que o pesquisador continua nos limites da percepção, preso a uma certa fenomenologia, em que o corpo é o corpo biológico, restrito aos órgãos sensoriais. Em Deleuze, deve-se conceber o corpo para além de sua faceta fenomenológica e orgânica; partindo de Espinosa, Deleuze define um corpo a partir de dois modos simultâneos, nos quais ele: 1. define-se “por relações de movimento e de repouso, de velocidade e lentidão entre partículas” (SP: 165) e 2. define-se por seu poder de afetar e ser afetado por outros corpos, ou seja, a partir de que afectos ele é capaz. Assim, o sol, um texto, uma música, um quadro, um sonho, são todos corpos, definidos não por formas, órgãos ou funções, tampouco por um sujeito ou substância, mas por seus afectos e pelo campo de forças que constituem: corpo concebido como plano de imanência (sobre o conceito de corpo ver “Spinoza et nous”, em SP).

⁸⁸ Ecos de Blanchot, para quem a leitura “faz com que a obra se torne obra para além do homem que a produziu” (1955: 255), ou ainda: “A leitura do poema é o poema ele mesmo que se afirma obra na leitura, que no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe (...)” (IDEM: 263).

Conseqüentemente o termo performance remete, ainda, a uma espécie de irrepetibilidade de conexões, a um conjunto irrepetível de encontros que se dão naquele determinado momento, que, por isto, torna-se ele mesmo irrepetível. A performance apareceria como uma forma-força, diz Zumthor, uma forma sem estabilidade, que se dá em um momento e se desfaz, algo como “um dinamismo formalizado”, uma “regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (IDEM: 33). Desse modo, remetendo a uma presença corporal concreta de participantes, que se dá em cada instante específico, a performance tem algo de imediato, bem como de concreto e singular: algo como uma concretização imediata, um acontecer em tempo real, que no entanto leva em conta todas as conexões que se fazem neste instante, todo o contexto que rodeia cada situação singular. A leitura como performance nos leva à idéia de um momento irrepetível em que diversas presenças se cruzam e criam, assim, um sentido que acontece a cada vez diferentemente. Idéia que nos faz retomar Blanchot, para quem o livro literário “quando é lido nunca foi lido antes, só vindo à sua presença de obra no espaço aberto pela leitura, cada vez a primeira e cada vez a única” (1955: 256).

A partir destes aspectos da noção de performance, podemos aproximá-la ao sentido concebido enquanto acontecimento, enquanto esta transversal não-atual e não verificável empiricamente; podemos ser reconduzidos ao fato de que o sentido é aquilo que não se diz, pois há uma imanência do sentido, uma presença e é ela que não podemos simplesmente redizer ou parafrasear.

No caso de Marcos Siscar, essa presença parece colocar-se a partir do procedimento de repetição, isto é, na criação de palavras e expressões em branco volteando o poema. É neste procedimento (visto anteriormente) que sua poesia se faria corpo, presentificando-se corporalmente, sugerindo uma leitura enquanto performance. Apesar de encontrarmos em Siscar expressões fáticas, semelhantes às que vemos em Ana C., elas não chegam a constituir o tom geral dos poemas, não sendo tão estruturantes como nela. A começar, os poemas de Siscar não se

performam enquanto uma carta ou diário, eles apresentam, neste sentido, um formato que mais convencionalmente está-se acostumado a identificar como “poema”. Diante deles, não estamos violando correspondências alheias, abrindo um diário às escondidas, tampouco estamos recebendo uma carta.

E mais, diferentemente dos poemas-cartas, poemas-diários, poemas-anotações de Ana C., em que temos um hibridismo generalizado, uma mistura de prosa e poesia, em textos abertos e dispersivos, *Metade da arte* é composto por textos que poderíamos definir como mais fechados em si, mais concêntricos. Os poemas são escritos sempre em versos, todos com um tamanho mais ou menos semelhante – tendo entre no mínimo três e no máximo dezoito versos⁸⁹ –, mantendo ainda uma certa regularidade, isto é, não são versos que variam muito em sua extensão. E isto a tal ponto do poeta Heitor Ferraz Mello, poeta paulista da geração de Marcos Siscar, ter comentado com ele acerca deste desenho de contornos “quadrados”, formado pela maior parte das manchas de seus poemas – ao que Siscar teria respondido com o poema intitulado, justamente, “Caixa”:

faremos um tratado sobre a mentira (o
homem saiu para comprar cigarro só
achou matéria de insônia poeira fina para a
água do copo) os poemas são caixas onde
colocamos um nome caixas são coisas de
guardar mentiras par de sapatos coleção de
figuras são pretas para registrar o erro erro
erro corpo surdo que revela o ser quadrado
ou simetria vertical de um anarquista? (os
móveis do quarto conservam cheiros amados a
evaporação é impossível salvo se à
memória correspondesse a umidade
dentro de casa o mofo que inspira)
atento o sono aguarda

A Heitor Ferraz (MA: 39)

⁸⁹ Uma exceção é o poema “A vingança do poeta” (MA: 38) que brinca ser uma peça de teatro, com “cena única” e duas falas, uma do “poeta” e outra do “verme” da goiaba que o poeta come. Este é um poema, portanto, que traz um formato diferente, embora também em versos.

Em consequência disto, a presença também constante de um “você” em Siscar, um alguém a quem aquele que fala no poema se dirige, acaba criando um efeito diverso daquele que teríamos em Ana C.. Já que não estamos diante de um texto que se assume enquanto carta, corpo-correspondência que “mergulha nos braços de quem o lê”, tal o livro de Whitman e de Ana, o distanciamento com o leitor é de outra natureza. Juntando-se a isto, muitas vezes temos um interlocutor encarnado em um personagem mais delineado, ou previsto. Personagem este que às vezes parece ser uma mulher, remetendo a uma situação de amor, em outras, um amigo, um pai, um filho:

AO FILHO
o acontecimento não é o que acontece
mas o que vem acontecendo e talvez
um dia se possa dizer que terá acontecido
pedra que este nome lhe seja leve
entrar e sair desta vida é tarefa difícil
as respirações se aceleram com ruídos
travam combate com o vácuo da ausência
e desse encontro de águas me resta (a sua
boca uma harpa onde a vida entra em transe
seu nariz um inferno muito raso
sua orelha mordo esse legado insaturável)
você é meu espelho não o que reflete
mas um avesso claro aquilo em que me falto
talvez você nasça você vem nascendo
você é meu pai meu filho não há
dia em que não se morra ou não se nasça (MA: 17)

Às vezes, como comenta o poeta Heitor Ferraz no release do livro de Siscar, este “você” poderia ser lido como uma espécie de duplo do poeta, de espelho daquele sujeito que se manifesta no poema – como aqui em “você é meu espelho” –, travando um diálogo entre a primeira e a terceira pessoa (com valor de segunda) presentes no poema que, quem sabe, remeteriam ao mesmo sujeito empírico. Sujeito que então se desdobraria no poema, sugerindo uma constituição de múltiplas vozes por detrás de um eu que acreditaríamos único e indivisível:

“Porém, o caráter reflexivo dessa poesia não se dá entre o poeta e suas entranhas, numa atitude cismarenta, mas sim entre o poeta e o outro – um ‘você’ que está presente em quase todos os poemas, às vezes de forma explícita, às vezes como uma sombra esquiva, mas suficientemente forte

para armar um diálogo meditativo. Muitas vezes, esse ‘eu’ também funciona como um duplo do próprio poeta. ‘O que você quer me dizer me diga/ na sua frente sou um puro espelho’, escreve Siscar” (MELLO 2003).

É que, de fato, se formos comparar a dimensão da manifestação nos poemas de ambos – e abordar este “você” é algo que recai, inevitavelmente, nesta questão do “eu” que fala –, teremos de notar esta maior estabilidade ou constância, presente em Siscar. Em geral, estes personagens são mais íntegros, de contornos mais definidos, do que em Ana Cristina. Como se ao longo de cada poema ele se delineasse com mais lentidão – em contraposição ao interlocutor fugidio, que pode estar multiplicado em muitos interlocutores em um mesmo poema, rapidamente substituídos, como ocorre em Ana. De modo que o leitor, quando é convocado, o é até mesmo explicitamente, já no título, em um poema que não apresenta o tom nem a forma de uma carta. O interlocutor, “leitor”, é não apenas declarado como permanece constante: é a quem o poema se dirige, com uma mensagem específica, que contém, até, uma certa unidade significativa:

CARO LEITOR
a sinceridade é difícil entre nós
eu de intenções tão carente e você
você com suas broas de palavras
cuidando do pão que o diabo amassou
sobre tudo o que não foi dito tudo
o que ficou esperando um lugar
entre valas de desejos e porfins
tudo o que não é música não é
pedra não se diz em poética ou a sós
(sentei-me na sala clara escancarado
o sol entre nós ajuíza a parlamentação
nunca mais você me disse tão clara
doem os olhos abrir janelas de manhã) (MA: 67)

Depois deste poema – que inicialmente pertenceu ao pequeno livro *Tome seu café e saia* – uma das cinco partes que compõem a série *Metade da arte* chama-se, exatamente, “Cartas ao inimigo”. E o interessante é justamente notar que, ali, não é o poema que assume a forma de expressão de uma carta, mas ao contrário, é a “carta” que assume a forma de expressão de um poema. Ou seja, os poemas chamam-

se “cartas” mas não trazem tampouco o tom ou a forma de uma carta, não se apresentam enquanto tal – um destes é, por exemplo, o “Caixa”, citado acima, dedicado a Heitor Ferraz.

De modo que há uma confluência de fatores que nos levam a ter em Siscar um “você” mais focado, mais delineado ou estável. É a estabilidade de um “você” que responde, ainda, a uma maior constância da dimensão da manifestação nos poemas. Aquele que fala é um “eu” menos fragmentário e desfeito, ou menos fugidio do que em Ana C.. Por exemplo, no poema que acabamos de ver, “Caro leitor”: podemos afirmar que a manifestação permanece constante, parece ser a voz de um mesmo “eu” falante do início ao fim. Mas então podemos nos perguntar: é ao mesmo “você” que este “eu” se dirige, também, do início ao fim? Arriscaria a possibilidade de haver uma escapada, nos parênteses finais que nos faz questionar: seria ali também ao leitor que a manifestação do enunciado se dirige? Pois ele, sujeito da manifestação, diz assim: “nunca mais você me disse tão clara/ doem os olhos abrir janelas de manhã”. De modo que, ao dizer “o sol entre nós”, o eu que escreve parece já não estar dirigindo-se a seu leitor, mas a um outro (uma outra) interlocutor(a), que pressuporia uma certa convivência diária, a idéia de alguém com quem ele se encontra pelas manhãs, cotidianamente, contida no “nunca mais”. Há uma certa mudança de tom, portanto, na qual pode-se ler uma mudança da cena de interlocução que vinha se desenhando. Poderíamos sentir aqui que fomos jogados para um outro lugar, uma variação de tonalidade na voz que fala, como se ela se voltasse para um outro interlocutor.

Essas variações, que são bem mais freqüentes e velozes em Ana C., implicando em poemas que parecem estar se dirigindo ao mesmo tempo a diferentes interlocutores, mudando de tom às vezes a cada frase, em Siscar são mais sutis, ou mais lentas, a ponto de podermos apontá-las com certa nitidez. Há um movimento mais contido e concêntrico, em que à colagem de falas, se ela existe, prevalece uma estabilidade que tende a fazê-las apontar para uma direção comum. Neste movimento circular, tendendo à concentricidade, e até fechamento, a presença de expressões

fáticas não é o fator predominante que nos faria encontrar em sua poesia a presença de um corpo trazido pela voz, tal como dizia Barthes. É como se o poema nos convocasse de um modo indireto, impondo uma maior distância ou uma menor participação em suas lacunas. Não estamos, como já vimos, diante de um poema que quer se performar enquanto carta ou bilhete de recado nas leituras.

O que assumiria, portanto, esta presença da voz e do corpo, de uma vocalidade na escrita (vejamos a seguir) nos poemas de *Metade da arte* seria muitas vezes o refrão, a palavra em branco: os retornos e volteios que tanto fazem parte do falar mas que na escrita muitas vezes são tidos como redundância. Por um lado, essas repetições nos remetem ao vocal, à presença de uma voz que fala e repete sua cantilena, a retomada de palavras e idéias que são típicas do vocal. Por outro, elas constituem, como vimos anteriormente, a expressividade rítmica, ou o território, de muitos dos poemas de Siscar. Sendo assim, são elas que dão corpo ao poema, ou fazem dele um corpo, tal como víamos acerca da constituição do território, a partir do movimento do ritornelo, no qual o ritmo ganha expressividade própria, adquire independência. É o movimento que cessa de ser direcional, funcional – por exemplo, o enunciado que tem a função de comunicar um significado, remeter a um objeto –, para ser dimensional, expressivo. O enunciado é então um corpo, com sua materialidade e sua singularidade próprias.

É o momento em que temos claro que o sentido de determinado enunciado não se restringe à significação, e tampouco seria redizível. Assim, podemos retomar a idéia de que, em Siscar, são essas repetições que conferem ao poema seu caráter não-parafraseável, ou enfatizam este caráter inerente ao sentido. São elas que fazem com que o poema não seja apenas “o que se diz”, mas seja um corpo que diz a si próprio, presentificando-se ou performando-se na leitura, a cada vez.

[17]

DEVIR-VOZ

Ao falar em interlocução, podemos ainda ser remetidos à idéia da conversa, do diálogo. Há uma conversa que se torna escrita em uma carta, um diário, mas há também conversas dispersas, que se espalham por quase todos os poemas de Ana Cristina Cesar, na figura de múltiplas vozes que parecem soar, fragmentadas, decupadas, embaralhadas. Aí encontramos mais uma ressonância importante com a poesia de Marcos Siscar: a incorporação de trechos de falas, quase que transcrições de pequenos fragmentos vocais, que são captados e depois reutilizados enquanto peças do poema. Os cacos que o compõem são assim, muitas vezes, cacos de conversas, pedaços de expressões orais, falas, vozes múltiplas captadas por um gravador giratório. Diz Marcos Siscar: “Nos meus poemas, costumo incorporar vozes prontas que ficam ressoando na memória, e que não entendo muito bem de onde vêm e porque me obcecaram” (2008: QUESTÃO 25).

Muitas vezes o poema é então formado por este circular de vozes em conversa, trechos desconexos de falas, quase como se as ouvíssemos ao ler o poema:

O que você quer me dizer me diga
na sua frente sou um puro espelho
um espelho só seu eu o aparo
pelos ombros me diga o que fazer
o que fazer para tirar a sua dor
como viver diante de sua dor não
me diga o que eu sou resposta
para a pergunta é sua voz inaudível
me diga o que sou o que lhe quero
como dividir a sua dor me diga
me abraça não me deixe agora vá (MA: 16)

Expressões orais em fluxo: “me diga me abraça não me deixe agora vá”; expressões convocando insistentemente o outro, falando diretamente com ele, tal o “me diga” que retorna como um estribilho, fazendo o poema se voltar obsessivamente ao outro com quem se fala. Algo do que vemos em:

REVERSIBILIDADE DE BEIJOS
vou viajar preciso de um beijo
você me diz de um jeito largo
 refêem da experiência *sim* já não
 é pouco *isso de querer* dar sem
 abrir a boca *isso de querer* cair
 de boca seca no café pingado
 sua carne branca seu estômago
 fraco recitando sem pensar
 uma ocasional filosofia *isso de ter*
sem querer de me deixar sem
 pedir à beira de um zigoto mofo
 à beira de um bonde de partir nós
 somos irmãos ambos mudos *me dê*
vou viajar preciso de um beijo (MA: 71, grifos meus)

Aqui, tem-se primeiramente o “vou viajar preciso de um beijo” que abre e fecha o poema. A expressão aparece nas duas vezes encadeada com outras que também trazem algo deste fluxo oral que se dirige a alguém: primeiro, junto ao “você me diz” (“vou viajar preciso de um beijo você me diz de um jeito largo”), na presença do verbo dizer, e depois, junto ao “me dê” (“me dê vou viajar preciso de um beijo”), em ambos, colocada no lugar do corte-encadeamento, como vimos, de modo que é ligada criando uma certa continuidade, uma linha sonora contínua.

Tem-se ainda outras expressões que trazem algo de vocal ao poema, que seria o “sim”, cortando o terceiro verso, como uma interjeição típica da fala, e o “isso de”, expressão também coloquial e que nos soa como algo mais tipicamente escutado do que lido, que se repete nos quarto, quinto e nono versos (“isso de querer” e “isso de ter sem querer”). Como o “não”, repetido com insistência, um em seguida ao outro, ou da expressão “você sorri me dizendo”, que vemos em:

TUDO É COMUM
não não devo ser o único a apertar o passo
 na direção de coisas sem minúcia de coisas
 que não me olham de coisas sem rumo *não*
não devo omitir que são nulas não devo
 ser o único a passar diante do próprio rosto
 fazer o ator de quem se crê dar alma à coisa
 mim uma pedra para o prumo tão sensível
 não serei mais que isto singular inespecífico
 se digo o insignificante e o dever de dizê-lo
 não serei o único a dizer e só suas mãos

me calam suas orelhas me auscultam o peito
você sorri me dizendo que tudo é comum (MA: 32, grifos meus)

E, seja na idéia do “calar” aqui, dos “irmãos mudos”, anteriormente, ou em “sua voz inaudível”, mais acima, a idéia de “voz” se faz presente em diversos de seus poemas. Tomemos trechos de mais alguns, só como exemplo:

“(…) mas as últimas palavras são inaudíveis/ o silêncio se confunde com
 tão pouca voz/
 como esquecer o que não foi dito?” (MA: 27)
 “(…) pedras intempéries/ de voz que apenas/ deixam (…)” (“Carta a João
 Cabral”, MA: 36)
 “Balada da perda da voz” (título do poema, MA: 42)
 “(…) não interprete agora marcos/ nesta voz que lhe fala só o sabiá
 assobia” (“Sabia?”, MA: 72)
 “(…) (sua voz frágil me comovia/ meu deleite lhe era insulto)” (“Mau
 infinito”, MA: 83)
 “A dor não é diferente da palavra/ que se pronuncia em voz alta já que o
 corpo/ necessita eis a coragem inesperada (…)” (MA: 84)
 “(…) depois de três mil anos uma voz captura/ o enfermo que no estupor se
 procura/ uma voz no entanto chamou-o pelo nome/ o corpo tenso minha
 própria voz extraindo/ o amarelo exsudato de leite sangue e osso/ do fundo
 de nossa inesperada fraternidade” (“Nomes”, MA: 88)

A referência à voz também é freqüente em Ana C., desde o primeiro verso que abre o livro *A teus pés*, no “Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil”. Ela aparece em outros momentos ainda, passando pelo “silêncio que não é mudez”, do “Encontro de assombrar na catedral”, indo até uma pequena reflexão sobre as vozes, ou os tons de voz, que ela teria experimentado, como vemos em trecho do poema “Travelling”:

“(…) A voz em off nas montanhas, inextinguível/ fogo domado da paixão,
 a voz/ do espelho dos meus olhos,/ negando-se a todas as viagens,/ e a voz
 rascante da velocidade,/ de todas três bebi um pouco/ sem notar/ como
 quem procura um fio. (…)” (ATP: 73)

E, juntando-se a isso, temos ainda, tanto em Siscar quanto em Ana C., a presença constante do verbo “dizer”, e, ainda, do “falar”. Insistências que reforçam a sensação de oralidade, de fluxo oral ou vocal, que temos ao ler esses poemas. Esses verbos que remetem à oralidade são freqüentes, assim, em ambos os poetas, às vezes

em contextos até bastante parecidos, como na idéia do “falar da morte”, nestes dois poemas seguidos de Siscar:

OUTRAS MORALIDADES
enquanto falei da morte você andou
sobre os dias distraído (não há coisa
mais atenta que um corpo compungido)
com o riso claro de quem passeia
mas também com a calma infecção
mais do que desapercibida (a palavra
rodeia redunda vaza do que se sabe
numa comoção de mal entendidos)
ouço suas lições de alegria e desatino
atento à censura amanhã será um novo dia (MA: 51)

VERANEIO SENTIMENTAL
se falo da morte você rola na areia
meu bem que lindo (quem disse
isso?) um cão cheio de plumas
casarios azulejos amor de puxar
uma trégua em tempo de paz
e se discordo você não diz não
me dá na boca o beijo sujo de batom (MA: 52)

Que tanto parecem travar uma conversa com o de Ana C.:

Queria falar da morte
e sua juventude me afagava.
Uma estabanada, alvíssima,
um palito. Entre dentes
não maldizia a distração
elétrica, beleza ossuda
al mare. Afogava-me. (ATP: 77)

Esta presença de verbos ligados à fala é destacada por Paul Zumthor, em *La lettre et la voix*, em sua pesquisa com a literatura medieval: este seria um dos “índices de oralidade” que ele encontra nos textos medievais, tendo como função manifesta promover ao texto escrito “o estatuto de locutor e designar sua comunicação como uma situação de discurso in presentia” (1987: 42). Claro que ali ele está diante de uma situação bem diversa da nossa, na qual havia uma forte relação do escrito e o oral: os textos nasciam oralmente, para depois serem registrados no escrito para que ainda, posteriormente, retornassem ao oral, tendo como destino a

leitura em voz alta, a leitura “em presença” (em uma época em que pouquíssimas pessoas liam e a leitura em voz alta era o grande modo de conhecimento). Para Zumthor, que diz preferir o termo “vocalidade” ao de “oralidade”, a preocupação está em investigar a historicidade de uma voz, seu uso, sua performance na leitura em voz alta, ou ainda, o “aspecto corporal dos textos medievais, seu modo de existência enquanto objetos de percepção sensorial” (IDEM: 21). Ou seja, sua pesquisa destinava-se a entender como aqueles textos eram lidos, como seriam recebidos enquanto objetos de percepção e ainda: que tipo de vocalização estaria sugerida na própria escrita, o texto visto tal uma partitura musical.⁹⁰

Como veremos a seguir, há algo de interessante nesta idéia do poema ou o texto enquanto partitura, algo que traz à leitura seu caráter performancial. É certo que em Siscar e Ana C. não estamos diante de uma literatura oral, nem no sentido de origem nem no de destino na oralidade. De todo modo, é interessante notar como, para um pesquisador de literatura oral (ou de poesia vocal como mais tarde ele vai afirmar), a recorrência a estes verbos ligados à fala, como “dizer”, “falar”, “contar”, assim como aqueles que se referem à escuta, “ouvir”, “escutar”, é tida como um “índice de oralidade”, o que indicaria, portanto, uma marca da presença da voz que fala no texto escrito. É principalmente esta constatação ou este efeito de leitura que me interessa reter, independentemente de uma suposta intenção original do autor – se o texto foi ou não escrito em função de uma posterior performatização em voz alta.

A ressalva que é feita por Henri Meschonnic ao uso do termo vocalidade em Zumthor vai de certa forma neste sentido – a seu ver, este emprego manteria a dualidade que ele, por sua vez, procura combater: a do escrito x falado. Vemos em Meschonnic uma tentativa de criar um conceito de oralidade que vá para além desta dicotomia: o oral seria uma voz presente tanto no escrito quanto no falado.

⁹⁰ Sendo que, por uma questão evidente, o medievalista não tem como ter acesso à leitura exata que era feita, só sendo possível partir do que ele chama de “vocalidade-resíduo”: cada texto comportando esses “índices de oralidade”, que são tudo aquilo que nos informa acerca da intervenção da voz humana – quando há a notação musical que acompanha o texto, este índice é mais claro, do contrário, ele não passa de uma probabilidade (cf. ZUMTHOR 1987: 37).

Meschonnic diz que, independentemente do “suporte”, um texto é sempre uma seqüência lingüística encadeada, e o que lhe importa é encontrar no discurso, seja ele falado ou escrito, o que seria a oralidade enquanto expressão de uma voz. De modo que não interessa se esta voz é proferida em volume alto ou não.⁹¹

Contudo, é o próprio Zumthor quem nos fala da impossibilidade de se manter ainda hoje a clássica dicotomia oral x escrito. Se por um lado o pesquisador assume sua atração pela voz humana, ou “*pelas* vozes, porque elas são por natureza particulares e concretas” (2000: 16), por outro, vemos seu esforço em pouco a pouco ir reconhecendo a possibilidade destas vozes concretas, e da presença corporal trazida por elas, poderem ser “ouvidas” também em uma leitura silenciosa. Ou seja, poderem ultrapassar sua faceta empírica e estar presente independentemente do suporte. Zumthor fala de uma “adaptação progressiva” da leitura em voz alta à nossa leitura silenciosa, sendo que, em ambos os casos, haveria no poético “uma implicação forte do corpo”: “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem” (2000: 41). E este reconhecimento pode acontecer na escrita, independentemente de estarmos diante de alguém que profere o texto em voz alta.

Há portanto, mesmo em Zumthor, uma abertura para se conceber uma fabulação destas vozes, a ponto dele afirmar que o discurso poético, este que precisa da “presença ativa de um corpo” para gerar seus efeitos, poder se efetuar tanto na leitura em voz alta, na presença de um intérprete ou em uma gravação, como na leitura solitária e silenciosa.⁹² Assim, ao falar em vocalidade, em presença da voz

⁹¹ Ressalto que para Meschonnic, a oralidade é tida como a voz de um sujeito presente no discurso (idéia que não se aproxima da concepção adotada aqui). À certa altura dos ensaios de Meschonnic, a oralidade parece ir, inclusive, aproximando-se à idéia de estilo, assumindo um contorno cada vez mais amplo, sendo: “A manifestação de um gestual, de uma corporeidade e de uma subjetividade na linguagem” (MESCHONNIC 1989: 246).

⁹² Ao dizer, no entanto, que esta leitura silenciosa e solitária seria para ele o “grau performancial mais fraco” (ZUMTHOR 2000: 81), Zumthor recai em uma postura fenomenológica. A mesma que persiste ao afirmar: “Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença” (IDEM: IBIDEM). Aqui, há

audível, da voz que se ouve em um contexto de oralidade, em um diálogo oral, em uma conversa, não me restrinjo à acepção empírica, não tenho em vista a voz falada em contraposição ao escrito. Mas pelo contrário, trata-se de pensar aqui em uma vocalidade que atravessa ambos os registros – uma vocalidade intensiva.

Em Deleuze, o uso do termo oralidade aparece em *Lógica do sentido* remetendo-nos ao universo da psicanálise (cf. série “Da oralidade”). A fase oral da criança como aquele momento em que a boca é um órgão que ainda não tem a linguagem; o comer e o falar ainda não se separaram. A oralidade remete à profundidade e mistura dos corpos, aos ruídos que ainda não se separaram dos sons, os sons que ainda não são articulados, todo um “sistema sonoro pré-vocal”. Em seguida, assim, vemos Deleuze referir-se a um “progresso do vocal sobre o oral”, o que seria a “passagem do ruído à voz”, a aquisição da linguagem: o acontecimento, diz ele, que fará da voz uma linguagem.⁹³ De modo que, também em Deleuze, seria mais pertinente a utilização do termo vocalidade, ao buscarmos uma palavra que favoreça a nossa tentativa de ultrapassar a distinção discurso falado x escrito – na esteira do que dizem Deleuze e Guattari acerca da distinção língua-fala, que deve ser recusada pois “foi feita para colocar fora da linguagem todos os tipos de variáveis que trabalham a expressão ou a enunciação” (MP2: 39) –, e ao mesmo tempo possa nos aproximar da idéia de uma presença do som da voz nas linhas aparentemente silenciosas do papel.

Opto então por partir de uma constatação encontrada no artigo de Barthes, “Da fala à escrita” de *O grão da voz*, citado no item anterior: ao transcrevermos um texto falado, notamos a presença de expressões, palavras, modos de dizer que não fazem parte daquilo que estamos acostumados como sendo o discurso escrito. São reiteraões, conectivos, expressões fáticas, tudo aquilo que usamos como apoio ao

ainda uma diferença meramente empírica que não seria absolutamente a postura de Deleuze, tampouco a que adoto a seguir em relação ao conceito de vocalidade.

⁹³ “A passagem do ruído à voz, nós a revivemos constantemente em sonho; os observadores notaram muito bem como os ruídos chegando ao dormente se organizam em voz presentes a acordá-lo” (LS: 199). Passagem que é uma desterritorialização da boca, como dizem Deleuze e Guattari: “Que curiosa desterritorialização, encher a boca de palavras mais que de alimentos e ruídos” (MP1: 78).

falar. Esta constatação pode nos ajudar a vasculhar um pouco mais uma pequena sugestão aí contida: há algo que, para nós, seria típico da comunicação escrita, seria esperado na forma escrita de um texto; há modelos que povoam o senso comum e o bom senso do que seria a correta forma do escrito. Há, portanto, uma diferença empírica entre as formas do falado e do escrito que não pode ser ignorada, principalmente naquilo que diz respeito aos modelos cultural e historicamente consolidados. Há expressões que são típicas da fala e que, ao lermos, associamos rapidamente à vocalidade – é com isto que Francisco Alvim, por exemplo, faz o material de seu poema:

UM AMIGO MEU
 amigo não
 conhecido
 me ofereceu cocaína?
 Pra mim não
 meu estômago fica daquele jeito
 semana inteirinha sem comer
 (Uma oncinha
 na bolsinha)
 Aí ele falou bem assim
 Vai pra casa?
 Eu, hein... (ALVIM 2004: 41)

Material, é claro, que começou a fazer parte de nossa poesia desde Mário e Oswald de Andrade, em que se via, inclusive a preocupação com os modos de pronunciar as palavras:

VÍCIO NA FALA
 Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para pior pió
 Para telha dizem teia
 para telhado dizem teiado
 E vão fazendo telhados (ANDRADE 1982: 82)

Seja no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de Oswald, ou no “Prefácio interessantíssimo” de Mário, já encontramos esta tentativa de fusão entre as linguagens falada e escrita, ressaltando a importância da inserção do coloquial – e do considerado “anti-poético”, na esteira das vanguardas do século XX – na poesia. E

talvez Francisco Alvim seja o poeta, posteriormente, que mais levou a cabo este projeto modernista. Nele, encontramos diversos poemas feitos a partir do que poderiam ser fragmentos de diálogos, resultando em um pequeno drama, em que temos a sensação de estarmos não apenas lendo mas efetivamente ouvindo aquelas vozes, acompanhando um diálogo pronunciado. Como diz Heitor Ferraz Mello, em seu trabalho de mestrado sobre o poeta:

“O primeiro contato do poeta com a palavra se dá pela audição. É a palavra que circula, já comprometida pela fala, ou, como diz o poema, ela é ‘toda lama obscura/ que sustém a cidade’. O espaço da convivência urbana é sustentado por essa ‘lama obscura’, essas falas que são articuladas pelos indivíduos” (MELLO 2001: 37).

Vale relembrar que este era, ainda, o projeto em que se engajava a geração da poesia marginal dos anos 70. Fazer uma poesia coloquial, que propusesse um bate-papo com o leitor, era indissociável, assim, de uma aproximação da linguagem escrita do poema com a fala, o diálogo, a vocalidade. É o que vemos no tom geral dos poemas da época, e é o que podemos ler no artigo de Cacaso em seu “Tudo da minha terra (bate-papo sobre poesia marginal)”:

“Agora interessa enfatizar a espontaneidade de linguagem que essa poesia recupera e que se deve à sua proximidade das fontes orais da comunicação cotidiana, como se a linguagem falada fosse algo como um estágio preliminar e embrionário, em si mesmo já poético, da criação poética” (BRITO 1992: 137).

Recolher as falas das ruas era, então, o tom desta nova poética, quase que um procedimento técnico de escrita:

“O poeta é aquele cara que fala e conversa, mas que sobretudo escuta, que capta a matéria-prima no ar, viva, e ainda no ar já lhe dá certos retoques, fazendo com que ela aterrisse no papel, virando poesia, numa linha de continuidade e transitividade que se quer plena” (IDEM: 138).

Um exemplo, para Cacaso, deste tipo de poesia, conduzida por um “prazer auditivo”, seria a de seu colega Chacal, que teria, diz ele, “características de produção falada para ser ouvida, com ênfase no ritmo e na melodia verbal, devendo portanto ser menos lido do que escutado” (IDEM: 148). E, para o que nos interessa

neste trabalho, não importa se Chacal ou Chico Alvim de fato ouviram essas vozes, tal qual pareceriam tê-las transcrito, ou se as leram em algum lugar, ou mesmo se as inventaram.⁹⁴ O que vale é a construção, no poema, deste efeito de vozes que soam como se estivessem sendo ouvidas, em tempo real, enquanto lemos. Vozes que trazem aquilo que, de acordo com nossa cultura, nossos hábitos sociais, histórico-culturais, reconhecemos como sendo algo vocal, ou vocalizado, que pertenceria mais ao discurso falado do que ao escrito – mais à “fala” do que à “língua”, mais às variáveis do que às constantes do discurso. É este efeito de vocalidade que me parece importante destacar, na leitura dos poemas, um efeito que não pressupõe uma origem vocal, tampouco visa aprofundar diferenças entre a fala e a escrita.

É neste sentido que a aproximação da idéia de um devir-vocal da escrita, a partir dos contornos que o conceito de devir ganha na filosofia de Deleuze e Guattari, pode nos ajudar a entender este movimento de contágio entre a voz que fala e a linguagem escrita, de um modo que ele não se restrinja à idéia de uma simples mimetização da fala. Embora haja a apropriação de tiques e expressões vocais, em algo próximo a uma transcrição de falas, vale dar relevo ao efeito de vocalidade conquistado no poema, a ponto de nos trazer uma sensação de que estamos ouvindo um texto, e não apenas lendo. Trata-se de um texto atraído por forças que vêm do vocal, da conversa, e podemos pensar que trata-se antes de apresentar forças da vocalidade, torná-las presentes na escrita, do que meramente representar, copiar formas do discurso falado.

Ainda que a imitação do diálogo possa ocorrer também, é como se algo se sobrepusesse a este decalque. Assim, ao falar em devir, insisto que haveria um movimento que suplanta este da imitação, que o ultrapassa. Como dizem Deleuze e Guattari: “devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele” (MP4: 64), devir

⁹⁴ Vale destacar um trecho da entrevista que Chico Alvim concedeu a Heitor Ferraz Mello. Ao ser perguntado a respeito do poema “Festas” (de *Elefante*), ele diz: “Aquilo são coisas que peguei na parede de um asilo. São coisas assim. Mas cai muito o poema na medida que você sabe a origem. Então, peço que isso fique entre nós... Eu não posso cair na tentação e falar, como acabo de fazer, porque às vezes eu falo e sinto imediatamente a pobreza de sombra em cima do poema” (MELLO 2001: 265).

nada tem a ver com decalcar um sujeito ou uma forma, copiar um modelo pronto, ideal, molar. Mas é um tipo de movimento que acontece em um nível molecular, subterrâneo, que nem mesmo pode ser apreendido por nossa percepção:⁹⁵

“Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e de repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos e através das quais nos tornamos” (MP4: 64).

Daí o devir indicar uma zona, imperceptível, de co-presença de partículas, uma vizinhança entre dois corpos diferentes: no presente caso da poesia, teríamos um intermezzo formado por partículas que circulam entre a escrita e a fala, entre o silêncio da palavra grafada e o som da voz. E assim, nesta zona de pertença mútua, neste acoplamento que constitui um devir, um dos termos é arrastado pelo outro, é tirado de sua estabilidade pelo outro. Há que se ver, assim, neste “entre-dois”⁹⁶ que é cada devir, qual seria o modo maior, ou mais estável, mais formado, e o modo menor, o mais fluido, menos fixo: o homem e a mulher; o adulto e a criança; o “são” e o louco; o humano e o animal; e assim, a escrita e a vocalidade.

Ou seja, em uma relação entre a escrita e a fala, o modo menor, mais instável e fluido seria de fato a fala, a vocalidade. Em uma sociedade da escrita como a nossa, não é difícil chegar à conclusão de que à vocalidade é reservado um lugar menos vigiado (ou vigiável), até mesmo em razão de sua natureza, etérea, não-fixada. A linguagem escrita, neste sentido, até por ter mais estabilidade em seu registro, favorece os marcadores de poder que a controlam e a legislam. Não imagináramos conceber um devir-escrita da fala, uma vez que este movimento implicaria na

⁹⁵ Molecular opõe-se a molar, sendo que, dizem Deleuze e Guattari: “O que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito. Ora devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela (...) nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular” (MP4: 68).

⁹⁶ “Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois” (MP4: 91).

colocação da fala em sistemas preconcebidos – de sintaxe, pontuação, gramática – ou seja, implicaria antes e inevitavelmente na adequação a um modelo, a uma forma, do que na liberação de novas velocidades, ritmos, sensações, novas formas imprevistas de ser. Como dizem Deleuze e Guattari, “Não existe devir majoritário, maioria não é nunca um devir. Só existe devir minoritário” (MP2: 52). O devir é portanto sempre uma minoração, ele implica em um movimento de desestabilização de modos hegemônicos, o balançar de estruturas consolidadas, a desterritorialização, a fluidificação, o desarranjo causado por uma potência minoritária, menos estável, menos fixa. Tal como falamos, no início deste trabalho, acerca da língua menor, é um movimento que faz fugir o modo maior, que faz o mundo fugir, inserindo uma variação, desterritorializando-o.

Como vimos, nas poéticas de Ana Cristina e Marcos Siscar observamos a constância do problema da voz, do falar, da vocalidade; o que se liga, ainda, à forte presença da interlocução em ambas, bem como a de expressões fáticas e do procedimento de repetição. Entretanto, nesses modos de uso da interlocução é possível notar que este devir não é exatamente aquele que encontramos na poesia marginal ou no modernismo, embora passe pelas experiências dessas poéticas anteriores e não deixe de se relacionar com elas. Indo nesta direção, ao pensar em um devir-voz na escrita de ambos, sugiro um passo além do devir-vocal, que se relaciona com a incorporação do próprio ritmo ou do fluxo da vocalidade na escrita. Apenas para que possamos diferenciar um e outro movimento, chamo de devir-voz este devir-vocal específico, presente nestas duas poéticas aqui em questão – o qual estaria presente, ainda, em textos que retiráramos de outros contextos, como a prosa poética de Samuel Beckett, ou o poema-em-prosa de um contemporâneo nosso como o francês Cristophe Tarkos (ressonâncias que veremos a seguir). No conceito devir-voz, assim, estaria implícito um “devir-fluxo-da-voz-que-fala”, um tornar audível, nas linhas do poema, o fluxo da voz que fala – o que, por razões funcionais, opto por condensar neste termo mais curto “devir-voz”. Vejamos como ele se dá em cada um dos casos.

DEVIR-VOZ EM ANA CRISTINA CESAR

Resgatemos primeiramente a fala de Ana C. acerca dos cortes na poesia de Eliot, como vimos acerca do corte cinematográfico. Ali, ela destacava o ritmo entrecortado, que faz com que cenas desconexas sejam coladas lado a lado e conduzam o ritmo do texto – repito este trecho:

“Você pega os poemas do Eliot, ele faz exatamente isso: coloca uma cena duma cartomante jogando cartas e, de repente, ele corta, ele está em Londres, atravessando a rua; de repente, ele corta, está no fundo do mar, falando com as sereias” (C&T: 261).

Repito-o para agora complementá-lo com a idéia que se segue no depoimento de Ana C.: esses cortes, ela observa, seriam um traço típico da conversação. “É como a gente conversa, não é?”, diz ela, referindo-se ao modo entrecortado e repleto de saltos e lapsos que uma conversa costuma ter. Vemos então este ritmo explicitamente incorporado em um de seus poemas:

CONVERSA DE SENHORAS
Não preciso nem casar
Tiro dele tudo que preciso
Não saio mais daqui
Duvido muito
Esse assunto de mulher já terminou
O gato comeu e regalou-se
Ele dança que nem um realejo
Escritor não existe mais
Mas também não precisa virar Deus
Tem alguém na casa
Você acha que ele agüenta?
Sr. Ternura está batendo
Eu não estava nem aí
Conchavando: eu faço a tréplica
Armadilha: louca pra saber
Ela é esquisita
Também você mente demais
Ele está me patrulhando
Para quem você vendeu seu tempo?
Não sei dizer: fiquei com o gauche
Não tem a menor lógica

Mas e o trampo?
 Ele está bonzinho
 Acho que é mentira
 Não começa (ATP: 48)

Neste poema, pode-se observar que Ana C. também se utilizava do procedimento de recolhimento de falas, ou ao menos recorria à escrita de expressões orais que parecem ter sido ouvidas e transcritas no papel. Mas notemos como este material é utilizado por ela de modo diferente do que em, por exemplo, Chico Alvim. No poeta, as falas que constituem o poema expressam uma estrutura ou um funcionamento de relações sociais, tal como destaca Roberto Schwarz em “O país do elefante”; assim, o diálogo ou monólogo que compõem o poema condensam cenas em que estas relações são dramatizadas ou denunciadas de modo nítido, escancarado, com a presença, portanto, de uma significação em geral cristalina, íntegra: pode-se dizer que o sentido do poema depende justamente desta clareza da dimensão do significado.

Já em Ana C. o que está em jogo é antes um ataque ao significado – e o sentido do poema depende antes deste ataque do que de sua preservação. Como vimos diversas vezes, não há um significado que unifique o poema, como acima, os significados das frases são inconclusos, não têm um fim em si, mas participam do poema para criar esta sensação de que estaríamos ouvindo uma “conversa de senhoras”, com modos de dizer e entonações típicas de tal cena. Como se coloca claramente neste poema, o bate-papo teria uma forma fragmentária, em que uma frase parece não completar a outra. Frases quase independentes, trazendo cada uma um assunto diferente. Por vezes, uma até pode parecer estar respondendo à outra, em geral com expressões genéricas, como “Duvido muito”, mas o que prevalece é uma independência das colocações, como se a cada linha um novo assunto fosse lançado e em seguida abandonado por outro – e assim indefinidamente. Eles inclusive não se completam, então o efeito que temos ao ler o poema é como se ouvíssemos uma

conversa ao longe, perdendo algumas palavras, não estando a par do contexto, ouvindo apenas as entonações, os timbres de voz.

Diferentemente do que vemos em Chico Alvim, não se trata da construção de uma cena, por meio de diálogos, que conteria uma significação – acerca do contexto social, histórico etc. –, mas trata-se antes da captação de um certo ritmo da vocalidade, da conversa, como se o texto tornasse sensível em seu encadeamento, o fluxo, entrecortado, da conversa diária. Desse modo, a vocalidade não é um meio para se chegar a um outro fim – por exemplo, o de uma significação, uma mensagem – mas ela é o próprio fim, é ela que se torna expressa no poema: é o movimento da vocalidade, da fala, ou seu fluxo, seu escoamento é a força que o poema parece querer tornar sensível, saliente.

É neste sentido que poderíamos dizer que o que ocorre em Ana C., para além de um devir-vocal que também poderia ser dito acerca da poesia de Chico Alvim, é um devir-voz, isto é, uma contaminação, que se dá entre a escritura e o fluxo sonoro da fala. O devir-vocal e o devir-voz seriam movimentos de desestabilização que a voz falada, a voz da conversa, da vocalidade, provocariam na escrita. E, no caso específico do devir-voz, este movimento se daria mais no sentido de um acoplamento no qual o que se torna audível é, sobretudo, o fluxo sonoro vocal. Como se o fluxo da fala, o encadeamento e a sonoridade das frases que se diz em voz alta, que se escuta ao dialogar com alguém ou ao ouvir vozes falando, arrastassem o território seguro e demarcado da escrita. A escrita é então atraída por afectos da vocalidade em fluxo, é contaminada por estes afectos. Como se ela roubasse, ou fosse capturada, por movimentos presentes nos movimentos sonoros da voz que fala, que conversa – Ana Cristina diria que há um tipo de escrita que “pede emprestado” este modo de ser da voz que fala, construindo:

“(...) uma prosa de voz íntima, que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor, que se apegue às exclamações e aos murmúrios da intimidade, e que pede emprestado da conversa a despreocupação com a continuidade lógica e com a sintaxe rigorosa, desobedecendo as regras de desenvolvimento expositivo, à mercê de toda sorte de interferências meio fora de controle, de associações meio súbitas, de interrupções e parênteses

que quebram às vezes irremediavelmente as primeiras seqüências” (C&T: 242).

Cortes, tal como na poética de Eliot, interrupções, associações súbitas, quebras inesperadas, murmúrios da intimidade, e uma pedida de licença à “sintaxe rigorosa”, às “regras de desenvolvimento expositivo”. Afectos da voz que fala, que conversa que de repente arrastam o território do poema. Trata-se de uma desterritorialização da poesia escrita pelas linhas sonoras da voz falante. Há então um fluxo da vocalidade que se faz presente. Diante do poema, é como se escutássemos ou acompanhássemos a fluência sonora destas vozes que se encontram, se procuram, se interrompem. E o poema fica soando como se fosse um encadeamento de entonações, modulações, ritmos, velocidades. É toda uma escuta da conversação que se faz presente nas linhas do poema.

A moça desceu os degraus com o robe monogramado no peito: L. M.
sobre o coração. Vamos iniciar outra Correspondência, ela propõe. Você
já amou alguém verdadeiramente? Os limites do romance realista. Os
caminhos do conhecer. A imitação da rosa. As aparências desenganam.
Estou desenganada. Não reconheço você, que é tão quieta, nessa história.
Liga amanhã outra vez sem falta. Não posso interromper o trabalho agora.
Gente falando por todos os lados. Palavra que não mexe mais no barril de
pólvora plantado sobre a torre de marfim. (“Marfim”, ATP: 43)

Como aqui, ficamos com modos de dizer, atmosferas criadas por estes modos, vozes encadeadas. Temos o tom de quem conta uma história, iniciando o texto; seguindo com um diálogo, em que se coloca em cena a questão do interlocutor na correspondência; depois temos uma voz que chama um interlocutor, como no “Liga amanhã outra vez sem falta”; uma voz que se dirige a alguém, como em “Não reconheço você...”, que joga uma exclamação “Estou desenganada” – são entonações, modulações encadeadas, que não se conectam diretamente e não contam uma história linear.

E, se não há segredos por detrás da poesia de Ana Cristina, há certamente um efeito de segredo – assim como pode-se dizer, com Maria Lucia de Barros

Camargo, que há um “efeito de intimidade” (2006: 76). Parece que estamos diante de uma história proibida, confidencial – mas na verdade não há conteúdo oculto algum. Então, a impressão pode ser aquela de quando se ouve uma conversa ao longe, ou se escuta uma conversa proibida por trás da porta, pelo buraco de fechadura. “Gente falando por todos os lados”: como o próprio poema diz. Trata-se de tornar audíveis múltiplas vozes, tal se elas fossem gravadas, registradas, e posteriormente coladas lado a lado, embaralhadas. Falo um pouco de um procedimento corriqueiro para Ana C., que era o de recortar trechos de outros poetas, trechos de cartas suas, de canções, de obras as mais diversas e criar um poema a partir destes retalhos, destes fragmentos estranhos. Fragmentos que deixam então de ser fragmentos, deixam de ser parte de um todo anterior, e se tornam estilhaços, pedaços, cacos, lascas que já não remetem a totalidade alguma. A multiplicação das vozes entrava primeiramente por aí, por este procedimento de bricolagem. Ana Cristina era uma ouvinte de múltiplas vozes.

Esse procedimento de bricoleur foi apontado por Flora Süssekind, no ensaio *Até segunda ordem não me risque nada*, que traz o subtítulo: “Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar”. Flora chama a poesia de Ana de “poesia-em-vozes” primeiramente se referindo ao procedimento de colagem de diversas vozes poéticas – ou seja, num poema de Ana Cristina já não se sabe exatamente “quem” está falando, o tal “eu lírico” se desfaz, porque quem fala ali dentro é muita gente, são muitas vozes. Mas, depois, podemos notar que ela usa este termo “poesia-em-vozes” – e é aqui que a idéia mais me interessa – para dizer que, no meio deste burburinho em que o eu que fala vai sendo invadido por outros, as zonas de sombra crescem, as falas se despersonalizam e todos estes “eus” ficam “convertidos em conjuntos de tonalidades, vozes, modulações” (1995: 10).

De repente, estas vozes de que Flora fala são “vozes” mesmo, no sentido de algo que é escutado, que é dito para ser ouvido, que nos remete à vocalidade. São modulações, tonalidades, modos de dizer, em uma poesia em que a escrita se torna conversa, fala e escuta: “Registro em movimento de conversas (...) Moto contínuo de prosaiação” (IDEM: 17), em um “texto escrito que fala” (IDEM: 33). O que temos ao

final é uma colagem de entonações e um poema que se constrói neste encadeamento de falas; falas que parecem antes remeter a si mesmas, à sua própria materialidade de vozes audíveis, do que a significados e objetos designados. A partir dos procedimentos, vistos anteriormente, de ataque ao significado, o que o poema diz cede lugar ao que o poema faz ou performa. O poema é então um “corpo que procura outro corpo”, lembremos Barthes, é um corpo que fala, que segue – e conseqüentemente nos faz seguir – o curso sonoro da voz.

DEVIR-VOZ EM MARCOS SISCAR

Vejamos como este tornar sensível a nossa escuta da fala, ou nossa escuta do fluxo da voz que fala, se constrói em Marcos Siscar – vale reler o poema que inicia *Metade da arte*:

diante de si estas palavras e não outras
a boca disse e dirá e não terá sido pouca
palavra sequer a sua não há conserto ou
festa apenas você isso muito me espanta
e o coração sem memória desperta
para o que não se deu ora tudo
que não se deu se pode dizer dizer não
se faz com fatos ah alegria da negação
todas as vezes que morri pergunte ao pó
o que direi da sua voz não sobra
nada senão a atenção do gesto o corte
um ícone da privação do fluxo enquanto
olhos inundados por humores de urina
virão romper o nosso pacto de silêncio
e então meus braços farão o nó da
proximidade aflita diga quantas vezes
sua boca me destilou delírios quantas
vezes um gemido nos salvou um mundo (MA: 8)

Logo se nota que as vozes que falam não são as mesmas que em Ana Cristina. Elas são outras e invadem o poema de modo diferente, criam outro tipo de lugar. Mas poderíamos dizer que é um lugar também agenciado por um devir-voz: uma captura por vozes escutadas, vozes soando em fluxo – vozes que têm por

particularidade parecerem frases, expressões escutadas a dois, em uma situação de poucas pessoas. Mas, mais uma vez, estamos diante de um território que nos coloca em um ambiente vocal, de escuta, em que as linhas da escrita são desterritorializadas por linhas da fala, da vocalidade. Como diz Siscar, no trecho citado no início deste item, a incorporação de “vozes prontas que ficam ressoando na memória”, vozes que o “obcecaram”, é um procedimento habitual para ele. Nesta afirmação, podemos observar que é como se estas vozes ficassem soando em sua cabeça tal uma música, ou seja, ficassem sonoramente presentes para ele.

Como vimos acerca de seu procedimento de corte-encadeamento, diríamos que há uma condução do poema por um fluxo não apenas sonoro, mas rítmico, que convoca as palavras. Há um encadeamento, ou um escoamento, de palavras, criado na tensão entre o corte e o *enjambement*, que se sobrepõe à descontinuidade do significado, que suplanta a fragmentação, o truncamento. Um escoamento que agencia partes soltas, cacos de frases, de diálogos. Um fluxo-escoamento que portanto, tal um rio, cria um leito em que as palavras são carregadas, independentemente de continuidades ou sucessões temporais ou narrativas. Há, portanto, um movimento que se torna independente, expressivo. Movimento que, tal a correnteza de um rio, segue sem retorno, sem reversibilidade – tal diz seu outro poema: “não se diz voltar um rio se vai/ com espirais de alga se devolvendo (...) ao rio se vai não se diz voltar” (MA: 85).

Pois é preciso notar aí este movimento que faz do poema uma linha contínua, a despeito de toda descontinuidade de significação. Linha contínua que se faz sensível ao nos fazer seguir o curso do poema do início ao fim, como se tomados em uma correnteza que não permite retorno – como se ouvíssemos uma conversa, ou a fala de alguém que se dirige a nós. É preciso notar que este encadeamento não é o que encontramos em uma sequência narrativa, em que as partes se ligam por causa e efeito, por uma continuidade cronológica – isto *antes*, *depois* aquilo. Basta atentar para o uso dos tempos verbais ou advérbios temporais no poema para notar que eles

não estão narrando uma história que se desenrolaria de fato em uma sequência cronológica – grifo:

a boca *disse* e *dirá* e não terá sido pouca/ palavra sequer a sua (...)
todas as vezes que morri pergunte ao pó/ o que *direi* da sua voz não sobra/
 nada (...)
 um ícone da privação do fluxo *enquanto*/ olhos inundados por humores de
 urina/ *virão romper* o nosso pacto de silêncio/ e *então* meus braços *farão* o
 nó da/ proximidade aflita diga *quantas vezes*/ sua boca me *destilou* delírios
 (...)

De modo que, para o sentido do poema, o que está em jogo não é esta sequência – se o que foi dito veio antes do que a boca dirá, se os olhos virão romper ou se já romperam o pacto de silêncio, se a boca destilou delírios ou se os destila ainda hoje etc. O sentido não depende do que, cronológica ou narrativamente, viria antes ou depois. Mas ele depende deste encadeamento rítmico, que confere uma tendência aos fragmentos de vozes, tendência que não se dá no plano da significação (tampouco faz da significação um plano separado).

Entretanto, embora não se trate de uma sequência temporal e embora a significação não atue como totalizadora do sentido, é certo que este encadeamento rítmico não se dá sem os ecos de significados que persistem no poema. Como vimos, o sentido passa pela dimensão da significação, ainda que não se restrinja a ela. É então preciso notar que o encadeamento rítmico criado em Siscar se dá em conjunto com ecos internos de significados, em palavras que se repetem e se retomam, às vezes criando um *loop*, uma ciranda, em outras, criando a correnteza, em outras ainda articulando estes dois movimentos conjuntamente – como na imagem das espirais de alga levadas pelo rio. Assim, vale relembrar que o ritmo,⁹⁷ tal como o trabalho aqui,

⁹⁷ É interessante destacar o estudo de Benveniste acerca da etimologia da palavra ritmo, em que vemos que em grego ritmo é o abstrato de “fluir” (cf. BENVENISTE 2005: 361). Há quem diga que esta idéia estaria associada ao movimento das ondas, no entanto, ele procura mostrar que o “fluir” não se diz nem se dizia acerca do mar, mas sim do rio, do riacho, donde, segundo ele “não se vê como teria tomado o valor próprio da palavra ‘ritmo’” (IDEM: 362), ao menos não no sentido que lingüisticamente a temos hoje como “movimento cadenciado”. Benveniste mostra como ela estaria mais próxima à concepção trazida por Aristóteles de “forma”, aproximando-se da idéia de forma daquilo que é movediço, fluido, ou forma momentânea, modificável.

não é privilégio de uma suposta dimensão sonora, paralela a uma suposta dimensão significativa do poema, mas ele é ritmo de passagem e articulação de elementos heterogêneos em um mesmo plano; elementos que, agenciados, conferem o movimento do poema. Daí ao falar da presença de um encadeamento rítmico, em que o ritmo se torna expressivo, fala-se aqui de um ritmo de passagem, que articula sonoridades, significados, respirações, reminiscências, imagens, velocidades, cortes, silêncios. Ritmo que, no limite, precisa se dar na leitura, refazendo-se a cada vez, no plano da leitura – em que se articulam, neste mesmo plano (repito), os elementos heterogêneos trazidos em cada situação por cada leitor.

Esta linha rítmica contínua, que torna a leitura do poema uma escuta de um fluxo vocal, é criada, assim, na articulação dos dois procedimentos que vimos acerca de sua poesia: o procedimento de repetição e o do corte-encadeamento. E agora podemos observar o quanto estes procedimentos ligam-se ao material vocal utilizado por Siscar – retomemos o poema:

O que você quer me dizer me diga
na sua frente sou um puro espelho
um espelho só seu eu o aparo
pelos ombros me diga o que fazer
o que fazer para tirar a sua dor
como viver diante de sua dor não
me diga o que eu sou resposta
para a pergunta é sua voz inaudível
me diga o que sou o que lhe quero
como dividir a sua dor me diga
me abrace não me deixe agora vá (MA: 16)

Assim como em Ana Cristina, as vozes que ouvimos nos poemas de Siscar falam com alguém, elas são a convocação de um interlocutor, alguém que ele chama para dizer algo, como neste “me diga” em torno do qual o poema parece criar sua pequena ciranda. As vozes fazem volteios, criam um ambiente sonoro e contaminam a escrita do poema. Mas o movimento aqui é bem diverso ao de Ana Cristina. Enquanto nela prevalece uma tendência à dispersão – o poema apontando para vários lados – em Siscar é como se o poema fosse todo mais contido, mais

concêntrico. Como vimos no procedimento de repetição, há esta espécie de ciranda, girando em torno de um centro incerto, um centro falso, ou provisório. Centro que não é um significado que explicaria o poema, uma significação fixa da qual o todo do poema derivaria ou para a qual ele tenderia a chegar, tampouco é uma trama ou um segredo. Como vimos, ele é um centro que possui uma certa evanescência, travestindo-se de palavras em branco, que se alternam ao longo do poema. Daí ser um centro falso ou provisório, porque não podemos agarrá-lo de fato, não podemos objetivá-lo, ele é mutante.

E a ciranda em torno deste pote, deste centro que se esquia e se traveste, é criada com a reiteração de palavras ou expressões da fala. “Me diga”, “me abrace”, “não me deixe”, “preciso de um beijo”, “me dê”... são chamados, convocações. É como se expressões ouvidas, ditas por uma voz, ou várias, fossem recortadas e colocadas em ciranda, em torno deste algo que se esquia, que não se diz. Como efeito, temos estes poemas que dilaceram o significado, a narratividade, e ficam soando como um encadeamento de pedaços de frases, em um burburinho de vozes que se tornam “inaudíveis”, como diz o verso “sua voz inaudível” do poema citado.

A sensação deste burburinho de vozes quase inaudíveis, que aparecem e somem, deixam reticências, é então enfatizada pelo procedimento de corte-encadeamento. E agora podemos notar como este procedimento tem de particular o gesto de recortar e colar lado a lado pedaços que são como trechos de falas ouvidas pela metade, expressões vocais, ditas e logo caladas, ou logo sobrepostas. Mas estes pedaços são colados de modo a criar passagens entre si, como se encadeados em um fluxo contínuo, fluxo que não retorna mas segue adiante. Vimos que essas frases interrompidas não são justapostas mantendo o corte brusco que existe entre elas, mas é como se a ruptura fosse amenizada, em um procedimento que as encadeia, tal os apelos no último verso: “me diga/ me abrace não me deixe agora vá”. Assim, é como se Siscar fizesse uma ciranda de estilhaços de vozes, colocasse esses estilhaços em um rio, uma correnteza que os carrega, os coloca em movimento, faz um ser a continuidade – mesmo que “falsa” – do outro. O que se cria com isto é um

movimento irreversível, que nos leva adiante em nossa leitura, tornando-a sem volta, como uma escuta de vozes ou de música; vejamos novamente o poema:

REVERSIBILIDADE DE BEIJOS
 vou viajar preciso de um beijo
 você me diz de um jeito largo
 refêem da experiência sim já não
 é pouco *isso de querer* dar sem
 abrir a boca *isso de querer* cair
 de boca seca no café pingado
 sua carne branca seu estômago
 fraco recitando sem pensar
 uma ocasional filosofia *isso de ter*
sem querer de me deixar sem
 pedir à beira de um zigoto mofo
 à beira de um bonde de partir nós
 somos irmãos ambos mudos me dê
 vou viajar preciso de um beijo (MA: 71, grifos meus)

Poderíamos tomar um destes centros que se repetem neste poema: por exemplo, a expressão “isso de”, e notar como ela serve de conector que se modifica à medida que o poema avança. O “isso de querer dar sem/ abrir a boca” ao se repetir em seguida em “isso de querer cair/ de boca seca no café pingado” já é outro, marca uma pequena diferença, um momento irreversível, só tornado possível pela existência justamente do primeiro “isso de” que o precedeu. Da mesma forma, quando ele é retomado, a tendência do fluxo mais uma vez se reafirma, “isso de ter/ sem querer de me deixar”; ali, ele já é outro, só tornado outro também por esta reiteração.

Isto equivale a dizer que a reiteração de “isso de” – em si mesma uma expressão que não significa nada, uma palavra em branco – não indica que estamos girando no mesmo ponto. Cada vez que a expressão é retomada, não se trata apenas de uma repetição empírica,⁹⁸ que o leitor pode ver e ler no texto, tampouco de uma diferenciação que também fosse meramente empírica, na qual o leitor observa que a segunda é diferente da primeira simplesmente por ter esta como sua antecedente. Mas trata-se de um jogo que sobrepõe à repetição material um outro tipo de diferenciação:

⁹⁸ Sobre a diferença entre a repetição “nua” (extensiva), aquela submetida às instâncias do mesmo, e a repetição vestida, disfarçada (intensiva), ou repetição da diferença, ver *Diferença e repetição*, especialmente pp. 49-50 e cap. “A repetição para si mesma”.

uma diferenciação que diz respeito às novas cadeias de acoplamento que as palavras permitem. Estamos assim diante de algo que se repete mas cujas conexões se ampliam a cada repetição. Dessa forma, o tempo que parecia rodar no mesmo lugar, como uma ladainha, desdobra-se numa linha reta, num processo irreversível. Ou como diria Deleuze:

“Assim acaba a história do tempo: cabe-lhe desfazer seu círculo físico ou natural, bem centrado demais, e formar uma linha reta, mas que, levada pelo seu próprio comprimento, torna a formar um círculo eternamente descentrado” (DR: 169).⁹⁹

A reiteração, que vista assim marca uma irreversibilidade do fluxo, cria uma tendência – isto é, aponta para a presença de um processo. Não se trata, contudo, de um processo linear, reto, que recolocaria em questão a fórmula causa-efeito, mas de um processo descentrado, em que cada novo acoplamento abre uma série imprevista, inaugura um novo centro, mais adiante, e que será novamente descentrado e assim indefinidamente. É esta tendência que é afirmada no verso repetido que marca o início e o fim do poema: o “vou viajar preciso de um beijo” seguido de “você me diz de um jeito largo” não é o mesmo que finaliza o poema após o “somos irmãos ambos mudos me dê/ vou viajar preciso de um beijo”. Esta repetição assinala a variação que se instala entre as duas ocorrências, assinala que há um percurso, irreversível, que acontece entre um e outro verso que, se retirados do contexto, seriam tidos como o mesmo verso, repetido empiricamente – é apenas na performance da leitura do poema que é possível, portanto, sentir a diferença de grau que se dá no meio deles. O leitor pode até mesmo interromper sua leitura e reler um trecho, mas

⁹⁹ Deleuze toma a frase de Hamlet para indicar a emergência de uma nova consciência moderna do tempo em que: “o tempo sai de seus gonzo”, do eixo, deixa de girar em círculos; o tempo deixa de ser a medida dos seres para ser ele mesmo um ser (Kant, para ele, teria aberto esta via ao tornar pensável o sujeito transcendental, um eu “rachado pela forma pura e vazia do tempo”, DR: 133 e 136). Idéia trabalhada em *Diferença e repetição*, e bem resumida em uma de suas aulas sobre Kant: “Ao esquema do tempo cíclico se substitui um tempo como linha reta, marcado por uma cesura, cesura que distribui um antes e um depois não simétricos. Isto é muito importante para nós, pois o tempo como linha reta traz em si a possibilidade de distribuir um antes e um depois não simétricos, de produzir um antes e um depois não simétricos a partir de uma cesura. Esta cesura nós podemos chamar de presente puro. (...) este tempo é aquele da consciência moderna do tempo em oposição à consciência antiga” (DELEUZE 1978, trad. provisória minha).

será toda uma máquina de movimentos que estará sendo posta para funcionar de novo e novamente escancarar o espaço de conexões.

Nesta poesia cujo motor são pequenas reiteraões e cortes, nossa leitura é conduzida sempre para frente, como se lêssemos uma partitura musical. Daí falarmos em Siscar de uma escrita que é desterritorializada pelo fluxo vocal, ou que é arrastada pela voz que fala, pelo fluxo sonoro da voz. Ao ouvirmos alguém falando, afinal, não temos como voltar e re-ouvir, tal como podemos dizer, acerca de um texto, da possibilidade de voltarmos nossos olhos mais acima e reler algum trecho mal compreendido. Fazer da leitura uma escuta passa portanto por tornar sensível esta irreversibilidade própria à escuta, este tempo da escuta que nos diz de uma impossibilidade de se voltar a um instante que acaba de se dar. Cada instante se torna, assim, *aquela* instante, irrepetível – e o que se repete juntamente com cada reiteração é o instante, a cada vez *um* instante, é a existência mesma de cada instante enquanto pura diferença: “O instante como o que volta, como o retorno, mas este retorno é para afirmar a cada retorno um outro presente, um outro passado, um outro futuro” (PELBART 1998: 169-170).

Vemos então que o corte-encadeamento utilizado por Siscar só existe no fluir do tempo, ele não está expresso em nenhuma palavra ou letra escrita no papel, mas é da ordem da performance, do desenrolar do tempo do futuro, do virtual. Ele é sempre um entre termos, assim como também o é a própria palavra em branco, que encarna o sombrio precursor. Ele potencializa justamente o instante, enquanto potência do futuro, sendo irrepetível – ou ainda, sendo repetível apenas, como diz Deleuze em seu mote paradoxal, enquanto uma repetição do diferente.

[18]

PARTITURA VOCAL: ÚLTIMAS RESSONÂNCIAS

DEVIR-ESCUITA

Mallarmé adverte, no prefácio ao seu *Un coup de dés*:

“Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação” (CAMPOS ET AL 1974: 151).

A distribuição inusitada das palavras na página que marca a composição do poema teria como motivação a condução sonora da leitura do texto; seria uma tentativa de trocar a disposição tradicional da poesia em versos por uma que se aproxima à da notação musical, fazendo da escritura do poema uma espécie de partitura. Mallarmé chama a atenção ainda em seu prefácio para a influência da música naquele seu invento:

“Hoje ou sem presumir o futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo” (IDEM: 152).

Para Hugo Friedrich, a tendência moderna a abrir mão de predicados como “justeza, clareza, pureza, completção, ordem” chegaria em uma poesia que passa a prezar acima de tudo a “harmonia e a eufonia”. Em suas análises, parece haver ainda uma separação um tanto estanque entre significado e som – e a poesia moderna optando por este a despeito daquele – mas, de todo modo, o que vale notar é esta tendência que se intensificaria nos modernos: a criação de uma linguagem que se

deixa arrastar pela sonoridade; como vimos no início deste trabalho, a intensificação de uma linguagem que abre mão de significados compreensíveis e assim:

“A escuridão e a incoerência tornam-se pressupostos da sugestão lírica. ‘O poeta serve-se das palavras como teclas’, desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora; Mallarmé falará do ‘piano de palavras’. Contra a poesia anterior, que dispunha ‘seu sortimento numa ordem facilmente compreensível’, escreve Novalis (...)” (1978: 29).¹⁰⁰

Octavio Paz, ao falar de *Un coup de dés*, poema que abriria para ele o período da poesia contemporânea, salienta justamente a comparação feita por Mallarmé entre a distribuição do poema na página e a idéia de partitura, para por fim concluir: “Não creio no fim da escritura; creio que cada vez mais o poema tenderá a ser uma partitura. A poesia voltará a ser palavra pronunciada” (PAZ 1996: 27).

A “previsão” de Octavio Paz não precisa ser levada ao pé da letra. Mas nela o que me interessa é pensar esta via, que talvez tenha sido aberta por Mallarmé, em que o poema é tomado por um fluxo vocal, por um movimento rítmico que faz lembrar algo do que entendemos por música, ou por escuta musical. Isto é, para além de uma relação com a música, ou a sonoridade, já apontada nos termos de Friedrich como uma tendência moderna, o que há em uma notação como a de *Un coup de dés* é uma indicação de que o poema estaria marcado por uma certa vocalização, ou se quisermos retomar a expressão de Zumthor, por um certo “índice de oralidade”.

Mas é certo que Mallarmé nos diz: “para *quem queira* ler em voz alta”. Ou seja, não há aí uma obrigatoriedade de destinação do texto; o poema não precisa necessariamente ser “palavra pronunciada”, como talvez sugira Paz. O que vale remarcar é a presença deste movimento de vocalização no poema, independentemente de se o leitor vai ler em voz alta ou baixa. Independentemente de como será a sua performance, o poema é como que tomado de um devir-voz, nos termos que

¹⁰⁰ Friedrich destaca, por exemplo, a importância que a música tem para um poeta como Rimbaud: “Por toda a parte, em sua obra, Rimbaud fala da música. Ele a chama ‘a música desconhecida’, escuta-a em ‘castelos construídos com ossos’, na ‘canção metálica dos postes do telégrafo’; é ‘canto límpido de nova desgraça’, é a ‘música mais intensa’ na qual foi suprimido todo o ‘sofrimento simplesmente harmonioso’ de tipo romântico. Quando sua poesia deixa de ressoar coisas ou seres, há sempre gritos e bramidos que se interpolam na canção e no canto: música dissonante” (FRIEDRICH 1978: 63).

vínhamos vendo, é tomado por um fluxo sonoro da voz, que cria um escoamento irreversível, um movimento que nos leva adiante. Poderíamos pensar que este devir-voz é o que faz com que nossa leitura passe ela mesma por um devir: por aquilo que chamaríamos de um devir-escuta.

Mesmo que solitária e silenciosa, nossa leitura é então tomada por audições, por um fluxo audível, que leva com ele visões também, imagens, cores, sensações carregadas por este fluxo sonoro que, como vimos, é um fluxo de falas encadeadas. Em Siscar, estilhaços de falas colocadas em ciranda, em uma espiral que segue e segue adiante; em Ana C., uma montagem de entonações e modos de dizer, que muitas vezes são apenas a convocação de alguém para o diálogo, para a escuta. Em ambos, falaríamos de um poema que se torna uma partitura, a ser performada nas leituras. De um poema que faz a leitura ser arrastada pela escuta do fluxo da voz que fala.

MASSA LÍQUIDA, PASTA-PALAVRA

Há um físico da palavra que talvez passe por sua relação com o som, sua materialidade sonora, que é também respiratória, timbrística, plástica. Tema caro a Antonin Artaud – ainda que para ele o que estivesse em jogo mais diretamente fosse a ligação da palavra com o corpo do ator na performance teatral, ele fala do movimento das palavras, de um movimento afetivo, sensorial, do qual dependeria a “vida” da literatura:

“Mas, se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos (...) a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva” (ARTAUD 1999: 140-141).

Deleuze e Guattari sublinham o quanto os afectos sonoros são responsáveis por retirar a língua de seus modelos fixos; do quanto aquilo que eles chamaram de língua menor, de um devir-menor da língua maior, é um tipo de tratamento agenciado por forças sonoras, musicais, forças ruidosas, estrondos ou sussurros. Audibilidades que desterritorializam a mudez da palavra escrita, das regras gramaticais e sintáticas. É preciso notar assim o quanto este outro tratamento da língua, este que a faz variar, implica muitas vezes em operações sonoras, como vemos em dialetos, em brincadeiras de crianças, em canções:

“Talvez seja, aliás, uma característica das línguas secretas, das gírias, dos jargões, das linguagens profissionais, das fórmulas repetidas em jogos infantis, dos gritos dos vendedores, a de valerem menos por suas invenções lexicais ou por suas figuras de retórica do que pela maneira pela qual operam variações contínuas nos elementos comuns da língua. São línguas cromáticas, próximas a uma notação musical. Uma língua secreta não tem apenas uma cifra ou um código escondido que funciona ainda por meio de constante e forma um subsistema; *ela coloca em estado de variação o sistema das variáveis da língua pública*” (MP2: 41)

Línguas *próximas a uma notação musical*: desestabilizar a linguagem corrente, as regras cristalizadas da língua, operar um procedimento de variação, inserir uma pequena diferença na língua do senso comum, todo este empreendimento, que pode ser o da poesia, parece então implicar em uma vizinhança com o som das palavras. E aqui é importante uma ressalva, pois, ao dizer isto, não se está sugerindo uma espécie de privilégio do significante (como talvez Friedrich sugeriria, ou mesmo a poesia concreta) em detrimento do significado; não se trata de encarar a palavra como um significante que carrega um significado e então sugerir uma poesia que opta por uma ou outra dessas faces. Dir-se-ia antes que a língua é tomada de um coeficiente de diferenciação, que cria um continuum de variação, afetando-a por debaixo, por dentro, por entre seus termos. De modo que, neste campo da variação contínua, campo que é o do devir, as distinções significado e significante, expressão e conteúdo, não encontram lugar.

Esta não-separação é fundamental para se entender o movimento do devir. Isto porque o devir só se dá em um plano de imanência, no qual os elementos

não se distinguem por suas formas e funções, não se distinguem – como no plano de organização ou transcendente, como vimos, acerca das dimensões da proposição – por seus significados, sujeitos ou relações de representação. O devir diz respeito às relações entre elementos que só podem se dar neste outro plano, neste campo de forças em que há somente velocidades e lentidões, paradas e acelerações, relações entre esses elementos ainda não-formados, não-subjetivados (cf. MP4: 54-55).

A leitura seria, assim, um ziguezaguear entre esses planos: o de *imanência*, em que se dão estas relações de movimento e repouso, e o de *transcendência*, ou de organização, no qual as palavras têm suas funções, suas formas, remetem a significados e designações. Como propõem Deleuze e Guattari:

“Desse ponto de vista dir-se-á: você vê bem a diferença entre os dois tipos de proposições seguintes: 1) formas desenvolvem-se, sujeitos formam-se, em função de um plano que só pode ser inferido (plano de organização-desenvolvimento); 2) só há velocidades e lentidões entre elementos não formados e afectos entre potências não subjetivadas, em função de um plano que é necessariamente dado ao mesmo tempo que aquilo que ele dá (plano de consistência ou de composição)” (MP4: 57).

Pensemos que nossa leitura então ziguezagueia ininterruptamente por estes planos, os conecta e os mistura sem cessar, criando passagens entre eles – sendo preciso notar o quanto o pensamento do devir pressupõe este campo imanente, em que as funções e formas não estão definidas. A ponto de, ali, poder-se dizer que as palavras, os afectos, as imagens, as respirações, os ruídos, as velocidades, os sons etc. compõem uma estranha massa em movimento.

Poderíamos dizer uma “massa líquida”, para lembrar as palavras de Luiz Orlandi (2004), referindo-se a esta estranha língua, colocada em variação contínua pela poeta e escritora Hilda Hilst:

“Isso quer dizer que a própria língua talvez seja um mar de estranhezas. Isso quer dizer que, embora sujeita à constância de certas correntes e à cadência de suas marés, a língua é massa líquida que facilmente se arrepia ao menor bulício de ‘dinamismos espaço-temporais’, como diria Deleuze,¹⁰¹ massa líquida sempre disposta a fomentar turbulências, a revirar-se em lucrecianos turbilhões, como diria Michel Serres (...)”.

¹⁰¹ Deleuze, “La méthode de dramatisation” (1967), ID (nota presente no texto citado de Orlandi).

Há portanto algo que cola as palavras umas nas outras e faz com que sejam uma massa, um fluxo contínuo, ininterrupto, marcado por um certo ritmo singular, um determinado modo de contração e distensão, tensões e estiramentos, acelerações e desacelerações, disparadas e contenções; cada “massa” compreendendo seu pulso singular, ou seu tom, se quisermos a ajuda de Proust:

“Logo que eu lia um autor, distinguia bem rápido, sob as palavras, o tom da canção que em cada autor é diferente daquele de todos os demais e, ao ler, sem me dar conta, eu cantarolava, pressionava as palavras ou afrouxava-as ou as interrompia por completo, como se faz quando se canta e muitas vezes se espera por longo tempo, segundo a medida do tom, antes de dizer o fim de uma palavra” (PROUST 1988: 139).

Há um tom singular de cada escritor, seu modo de colar as palavras e criar esta massa líquida, ou esta pasta, de palavras. Pasta, ou massa, é um termo usado também pelo poeta francês Christophe Tarkos (*pâte*), em seu livro *Le signe*.¹⁰² Ele fala em “pâte-mot”, uma “pasta-palavra” ou uma “massa-palavra”, a linguagem como uma substância pastosa, viscosa, formada por palavras que colam umas nas outras: “a substância de palavras suficientemente grudadas para querer dizer” (TARKOS 1999: 32). As palavras, segundo ele, não existem sozinhas, só existem em conjunto, fundidas, aderidas umas às outras, formando esta pasta-palavra. A substância pastosa do discurso é mole, elástica, pode se alongar, distender, passar por contorções, ela não se quebra, ela se estende, se molda, se retorce. De forma que a linguagem toda seria um contorcionismo de ritmos e velocidades, de imagens, sons, elementos mínimos, cores, respirações, evocações, cheiros, texturas – e o próprio sentido é esta pasta:

¹⁰² Christophe Tarkos (1964-2004), poeta nascido em Marselha, começou a publicar em 1990. Autor de mais de vinte livros, a maioria pela editora francesa P.O.L., tinha uma poética com forte preocupação com a vocalidade (na Internet pode-se encontrar gravações de Tarkos dizendo seus poemas e improvisando), dizia-se fazedor de textos e de “improvisações-performances”. No Brasil, as traduções de seus textos ainda são esparsas, e se restringem a revistas literárias. Um bom artigo de apresentação de sua poesia é o “A lucidez hipnótica de Tarkos”, de Heitor Ferraz Mello (2005), escrito pouco após a morte do poeta na França.

“A lista de palavras que é preciso fundir resulta em um pastel. Onde o fato de que tudo o que dizemos tem um sentido de pasta, tem uma pasta de sentido. Toma a forma de uma pasta. Depois a pasta pode se apresentar em não importa qual sentido, se inverter, se revirar, fazer uma argola, fazer argolinhas, ela tem sempre um sentido, ela não se deforma, pois ela é uma pasta ela pode tomar todas as formas ela não fica menos sensata cheia de sentido daquilo que dizemos, podemos esticá-la e esticá-la ainda, alongá-la bastante como ela é elástica ela não se quebra (...)” (IDEM: 31-32).¹⁰³

A palavra para Tarkos não se refere a nada, tampouco seria ela um significante – a palavra não seria um signo com suas duas faces. Para ele não temos palavras, mas apenas esta pasta-palavra que sai de nossa boca, a cada vez uma, a cada vez uma massa diferente, repousando “sobre a elasticidade das sensações” ou “sobre uma modificação da apreensão” (IDEM: 35). Plano de imanência em que se dá o sentido, que é o próprio sentido, como é o próprio corpo, tal os gemidos das crianças:

“As crianças são numerosas, numerosas são aquelas que falam, saem gemidos de suas bocas. O sentido é dado pela massa inteira dos gemidos, ele não falta a pessoa alguma, ele não falta a nenhum tipo de pessoa, ele não falta a gemido algum. O que dizemos dá o sentido do que dizemos. Tudo aquilo que dizemos. Toda a massa do que é dito” (IDEM: 39-40).¹⁰⁴

A poética de Tarkos é toda tomada por um devir-voz. Os poemas, que são mais próximos ao que entendemos por poema-em-prosa, são textos encadeados, em que o fluxo da fala arrasta a escrita, por ritornelos, reiteraões, repetições de palavras, de frases inteiras, e por permutações. Característica salientada por Heitor Ferraz Mello:

“Uma característica que logo chama a atenção é a repetição ostensiva de blocos inteiros de palavras, uma repetição com pequenas variações dentro dos blocos. Essa variação pode ser apenas uma inversão de palavras, ou a alteração do tempo verbal de um verbo que já havia aparecido e se

¹⁰³ “La liste des mots qu’il faut fusionnée donne une pâte molle. D’où le fait que tout ce que l’on dit a un sens de pâte, a une pâte de sens. Prend la forme d’une pâte. Après, la pâte peut se présenter dans n’importe quel sens, se renverser, se retourner, faire une boucle, faire des bouclettes, elle a toujours un sens, elle ne se déforme pas, puisqu’elle est une pâte elle peut prendre toutes les formes elle n’en reste pas moins sensée pleine de sens de ce qu’on dit, on peut la tirer et la tirer encore, l’allonger de beaucoup comme elle est élastique elle ne se casse pas (...)” (trad. provisória minha).

¹⁰⁴ “Les enfants sont nombreux, nombreux sont ceux qui parlent, sortent des gémissements de leurs bouches. Le sens est donné par la masse entière des gémissements, il ne manque personne, il ne manque aucune sorte de personne, il ne manque aucun gémissement. Le ce qu’on dit donne le sens de ce qu’on dit. Tout ce que l’on parle. Toute la masse de ce qui est parlé” (trad. provisória minha).

repetido na frase, ou ainda a inclusão de uma outra palavra que ajuda a determinar melhor o que está sendo dito. A frase, assim, vai se compondo, se recompondo e se desenvolvendo, com elasticidade e flexibilidade, diante dos olhos (ou ouvidos) do leitor” (MELLO 2005).

Um movimento que de certo modo ressoa nas repetições e cirandas de Marcos Siscar. A pasta-palavra é então uma massa também sonora, também vocal, é algo que “escutamos” ao passar os olhos pelas linhas do texto:

“Isso só depende da minha voz, em um tempo morto durante todo um tempo morto, eu falo, é minha voz que é minha doença, é minha voz que é doente, tudo o que minha voz falou no tempo cíclico, finito, minhas palavras, o escoamento das minhas palavras é toda minha doença, o redondo da minha voz, o redondo de tudo o que eu disse, tudo que eu disse se arredonda e se enrola e se fecha, é e é minha doença que é preciso curar, que eu vim curar, cura-se falando, cura-se fazendo um círculo de palavra em um tempo morto, fazendo um redondo de um grupo de palavra em um tempo dado, isso será tudo, isso será minha doença e minha cura (...)” (TARKOS 2001: 48).¹⁰⁵

É então como se uma oração fosse levando à outra, fosse chamando a outra, em um encadeamento ininterrupto. Esta dinâmica é criada em grande parte pelas repetições, muitas vezes obsessivas, de palavras, expressões, até orações inteiras, mas que são repetições de uma natureza tal que, a cada vez que retornam, parecem esticar a massa de palavras, esgarçá-la, fazendo-a se criar em um movimento contínuo. A pasta-palavra depende, assim, deste movimento espiralado, em que cada retomada implica em um acréscimo. Nesta linha contínua, o poema empurra a leitura para adiante, ele não sugere uma volta, mas impulsiona para frente o gesto de ler, avizinando-o ao de uma escuta. Dinâmica próxima à que vimos em Siscar. É neste sentido que convocar a poesia de Tarkos pode-nos ajudar a visualizar esta idéia de um

¹⁰⁵ “Cela ne tient qu’à ma voix, en un temps mort pendant tout un temps mort, je parle, c’est ma voix qui est ma maladie, c’est ma voix qui est malade, tout ce que ma voix a parlé dans le temps rond, fini, mes paroles, le déversement de mes paroles est toute ma maladie, la rondeur de ma voix, la rondeur de tout ce que j’ai dit, tout ce que j’ai dit s’arrondit et s’enroule et s’enferme, est et est ma maladie qu’il faut soigner, que je suis venu soigner, on soignera en parlant, on soignera en faisant un rond de parole dans un temps mort, en faisant une rondeur d’un groupe de parole en un temps donné, ce sera tout, ce sera ma maladie et mon soin (...)” (trad. provisória minha).

poema enquanto partitura vocal – um texto que, a partir de seus ritornelos, cria um fluxo contínuo de fala a ser performado nas leituras.

PARTITURA PARA MÚSICA FALADA

Por fim, uma forte ressonância com esta idéia de partitura vocal poderia ser encontrada nas últimas prosas poéticas de Samuel Beckett. Segundo Fabio de Souza Andrade, a prosa beckettiana teria evoluído no sentido de um: “casamento dos olhos que lêem com a fala, da escrita com a escuta silenciosa” (2001: 159). De modo que, a partir dos textos da década de 60, o narrador em Beckett “passa a depender mais e mais das metáforas da oralidade, criando uma escrita que se vale da escuta para se constituir” (2001: 160).

Mas “Quem fala nos livros de Samuel Beckett?”, quem é este eu que fala sem parar?, pergunta-se Blanchot (1959: 286). Nesta “fala errante”, sem centro, sem começo ou fim, diz ele, há um eu que desaparece, que se dissolve em uma linguagem que “se” fala incessantemente, numa “obsessão impessoal”. Em *Comment c’est* (1961), já temos uma voz que se descola e se torna independente dos personagens, em um texto em que o “quem fala” parece perder a importância. É então como se, nesta desaparecimento do eu manifestante, ainda que na presença de uma primeira pessoa, o que passasse cada vez mais a ganhar relevo fosse o próprio curso da fala, o fluxo contínuo da voz:

“tantas palavras tantas perdidas uma a cada três duas a cada cinco primeiro o som depois o sentido mesma proporção ou melhor nenhuma nenhuma perdida ouço tudo entendo tudo e vivo outra vez tenho vivido outra vez não digo em cima na luz entre as sombras à procura da sombra eu digo aqui SUA VIDA AQUI em suma minha voz senão nada portanto nada senão minha voz portanto minha voz tantas palavras encadeadas como assim primeiro exemplo” (BECKETT 2003:108).

Nessa prosa poética, mais e mais arrastada pela arte dramática, o que se vê é uma: “maior atenção às entonações que as palavras assumem ao serem proferidas

em voz alta” (ANDRADE 2001: 161).¹⁰⁶ De modo que a entonação e as inflexões que a voz assume se tornam fundamentais para o sentido dessas últimas obras, aspectos que ganhariam concretude efetiva na performance e leitura do texto. Os textos são verborrágicos, de uma verborragia no entanto feita por um vocabulário pequeno, em que muitas palavras são retomadas, ditas e reditas com obsessão, em falas em que impera a repetição, a reiteração – mais uma vez, o ritornelo. É aí que Fabio de Souza Andrade enxerga, como já citamos anteriormente, uma: “metamorfose do texto em partitura para uma música verbal”, fosse esta música efetivamente encenada ou não.

Ou seja, para além de uma proximidade com o diálogo dramático, algo tão marcante e evidente na produção de Beckett, o que começa a ocorrer, muitas vezes até em textos seus não específicos para teatro, é uma atração pela corrente sintática da fala, pela sonoridade das entonações e inflexões, pelo fluxo vocal. A composição do texto se torna assim, ao mesmo tempo que dramática, musical, mas de uma música que seria a da fala – e não uma música para ser cantada, para ser posta em melodias. O material vocal que lhe interessa é muitas vezes o do monólogo, de uma voz solitária que parece girar obsessivamente em torno de alguns temas, histórias, memórias, imagens. E a fala é então uma corrente sonora de inflexões, mudanças de velocidades, paradas, hesitações, retomadas, criando todo um ritmo peculiar.

Esta invasão do fluxo já estava presente em *L'innommable* (1953), em uma voz que não consegue parar de falar e segue “tagarelando” palavras, que saem de uma cabeça sem corpo – uma cabeça que a determinada altura se define como sendo um “tímpano”, uma membrana que vibra e fica no meio, separando o crânio, que seria o dentro, do mundo, que seria o fora (cf. BECKETT 1953: 160). Voz que viria de um “centro vazio que ocupa o ‘eu’ sem nome” (BLANCHOT 1959: 289). São páginas e

¹⁰⁶ Fabio de Souza Andrade salienta ainda que “na obra final Beckett brinca com estes limites entre a escrita e a fala”, bem como com a relação entre a voz gravada e a voz ao vivo, utilizando-se até mesmo de gravadores em cena ou da voz em off, sem a presença de personagens no palco. Há toda uma relação da voz e da presença do corpo, do dizer e do ver, que se evidencia (IDEM: 161). Neste sentido, podemos lembrar, ainda, de uma de suas últimas obras: *Mal vu mal dit* (1981).

páginas sem um ponto final, páginas em que a voz fala sem parar, em acelerações e desacelerações da velocidade, em alguns momentos parecendo que vai perder o fôlego. As entonações se alternam, e às vezes são indicadas no texto como se a rubrica estivesse incorporada às falas, o que pode nos remeter ao que dizíamos, quem sabe, acerca de Ana Cristina Cesar, e seus textos enquanto encadeamentos de entonações, de atos de fala em discurso indireto livre:

“(…) buscando sempre, não buscando mais, falando sempre, buscando ainda, se perguntando o quê, do que se trata, buscando o que se busca, exclamando Ah sim, suspirando Mas não, gemendo Basta, gritando Ainda não, buscando sempre, pendurando a cabeça, procurando a cabeça, contando sempre, não importa o quê, procurando ainda, não importa o quê, tendo sede, de não se sabe o quê, ah sim, de algo a fazer, mas não, mais nada a fazer (...)” (IDEM: 164).¹⁰⁷

Deleuze aponta o estilo buscado por Beckett, seu modo de “transformar a linguagem em poesia”, como sendo um estilo que torna sensíveis “visões e sons” por entre as palavras. No que Beckett teria encontrado justamente uma: “Música própria da poesia lida em voz alta e sem música” (LE: 105). Este estilo, que procederia por “perfuração e proliferação do tecido”, conforme as palavras de Beckett ali resgatadas, teria elaborado-se através de seus romances e peças de teatro, aflorando em *Comment c’est* e chegando a seu termo, segundo Deleuze, nos últimos textos, como por exemplo o poema “Comment dire”, que vimos anteriormente, no item sobre o procedimento de repetição em Siscar.

Visões e sons são colocados em ciranda entre as palavras, numa superfície que se constrói por rupturas, hiatos, orações cortadas pela metade, palavras que se retomam à exaustão. É então como se as palavras se juntassem para mostrar o que pulsa entre elas, algo como o que diz Deleuze, para mostrar “seu próprio fora” ou exterior: um fluxo que parece tomá-las, transformando-as em uma “pasta-palavra”,

¹⁰⁷ “(...) cherchant toujours, ne cherchant plus, parlant toujours, cherchant encore, se demandant quoi, de quoi il s’agit, cherchant ce qu’on cherche, s’écriant Ah oui, soupirant Mais non, gémissant Assez, s’exclamant Pas encore, cherchant toujours, pendant la boule, cherchant la boule, racontant toujours, n’importe quoi, cherchant encore, n’importe quoi, dans la soif, d’on ne sait plus quoi, ah oui, de quelque chose à faire, mais non, plus rien à faire (...)” (trad. provisória minha).

uma ondulação de gestos, tons, modulações, gritos, murmúrios, exclamações, silêncios, em um ritmo de passagem entre eles que se torna expressivo.

Os ritornelos que constituem o texto, conferem-lhe, tal como vimos acerca de Marcos Siscar, um tempo irreversível. Tempo irreversível da leitura enquanto escuta, que nos leva a uma performatização, mesmo que silenciosa, do texto em tempo real. Um texto-partitura: é o que ainda o monólogo “Not I” (1973)/ “Pas moi” (1975) nos traz de modo exemplar. Imaginado para ser proferido por uma “boca” solitária, como única personagem em cena – conforme as indicações de Beckett, o palco deveria estar totalmente escuro e apenas a boca deveria ser iluminada, o que nas versões já realizadas foi encenado com uma lanterna que a atriz aponta diretamente para seus lábios –, o monólogo é uma verborragia desta boca feminina, que não consegue parar de falar. Quando as cortinas se abrem, ela já está colocada no palco e já falando sem parar, no início palavras indiscerníveis, que pouco a pouco vão tornando-se mais claras e reconhecíveis.

O que logo à primeira vista chama a atenção no texto é a própria disposição gráfica: não há parágrafos, tampouco frases, e no bloco ininterrupto que se segue, são reticências que separam as pequenas orações – ou seria melhor dizer, que separam os pequenos segmentos, de duas ou três palavras, mas às vezes de uma palavra só, uma exclamação, um “o quê?”, que compõem o monólogo. De modo que temos um texto em que as reticências são este elemento que perfura as palavras, criva a sua superfície, tal como Deleuze dizia acerca dos traços (travessões) presentes no poema “Comment dire”. As reticências estão infiltradas por todo o tecido da linguagem, são o momento da respiração, da suspensão, das pequenas ou maiores pausas, dos silêncios povoados que rodeiam os segmentos.

As reticências são, ainda, o corte, que neste caso é extremamente subtrativo, no sentido de que ele opera uma subtração – se retomarmos o termo utilizado anteriormente ao falarmos do procedimento de ataque ao significado em Ana Cristina –, ocupando o lugar de um não-dito que prolifera pela superfície. É difícil entender claramente a história que está por trás do que a boca nos diz, há

imagens recorrentes, há um “ela” que é referido o tempo todo, há algum conflito, uma tensão que se torna sensível, embora não haja no texto um significado ou uma designação explícitos que dessem uma imagem clara de qual seria figurativamente este conflito. Ao mesmo tempo, é a ela mesma que a boca se refere o tempo todo, à própria situação de enunciação que se coloca em cena – uma enchente de palavras que parece ter vindo após um período de mudez, de impossibilidade de fala, e que agora ela não consegue conter:

“(...)... o quê?... língua?... sim... boca... lábios... bochechas.. maxilar... língua... nenhum segundo de descanso... boca em fogo... enchente de palavras... na orelha... praticamente na orelha... não entendendo nada... pela metade... a quarta parte... nenhuma idéia... do que ela conta... imagine!... nenhuma idéia do que ela conta... e não pode parar... impossível parar... dela que há um instante... um instante!... nada podia sair... nenhum som... nenhum som de nenhum tipo... eis que não pode parar... imagine!... não pode parar a enchente... (...)” (BECKETT 1963-1974: 89).¹⁰⁸

É esta enchente então que escoia pelo texto, arrastando os significados e designações para um limite em que eles se abrem a sonoridades, audibilidades. A significação é corroída por dentro, por estas reticências, por estes cortes, e o texto mais soa do que significa, construindo-se por ritornelos. Há palavras e expressões que são a todo tempo retomadas, como refrões mínimos, permutados ao longo da partitura. Um exemplo é a sequência: “... o quê?... quem?... não!... ela!...” (“... quoi ?... qui ?... non !... elle !...”), que marca a quebra entre cada um dos quatro atos que compõem a peça – quando esta sequência aparece, é como se o ato chegasse ao fim, uma pausa fosse feita e a enchente, ou torrente verbal fosse novamente retomada, iniciando o novo ato. Há também a repetição exaustiva do “... o quê?...” (“... quoi ?...”), isolado, pontuando o texto inteiro, como se fosse uma batida, uma marcação rítmica; por vezes ele aparece seguido do “... sim...”, com uma palavra permutada

¹⁰⁸ “(...)... quoi ?... langue ?... oui... bouche... lèvres... joues... mâchoire... langue... pas un seconde de répit... bouche en feu... flot de paroles... dans l’oreille... pratiquement dans l’oreille... n’y comprenant rien... par la moitié... par le quart... aucune idée... de ce qu’elle raconte... imaginez !... aucune idée de ce qu’elle raconte... et ne peut arrêter... impossible arrêter... elle qui un instant d’avant... un instant !... rien pu sortir... pas un son... aucun son d’aucune sorte... la voilà qui ne peut arrêter... imaginez !... ne peut arrêter le flot... (...)” (trad. provisória minha).

entre eles: “... o quê?... língua... sim...” ou “... o quê?... de joelhos?... sim...” etc.; nesta estrutura são inseridas ainda outras palavras, mas entre elas a que mais se repete é a palavra “bordão”, com o que se cria mais um refrão, que é retomado diversas vezes na seguinte forma: “... o quê?... o bordão?... sim...” (“... quoi ?... le bourdon ?... oui...”).

Estes são apenas exemplos de pequenos centros que se formam e se desfazem ao longo do texto, centros ao redor dos quais o texto se cria por ritornelos, girando e escapando e, a cada vez que retoma uma palavra, neste escape, a retomando diferentemente, como se inaugurasse um novo instante – que, portanto, já pressupõe o anterior e que portanto já não pode voltar atrás. É um texto para ser lido, escutado, em linha contínua, nas oscilações que se dão nesta torrente, corrente, enchente ou fluxo contínuo de palavras em andamento.

É um texto-partitura, uma partitura para música vocal, que podemos escutar exemplarmente na voz de Juliet Stevenson, atriz inglesa que captou bem este caráter musical do texto de Beckett – em sua primeira versão em inglês, *Not I*. A razão de incluir um trecho desta gravação (no DVD em anexo na versão original desta tese) como uma espécie de última ressonância no presente trabalho deve-se a dois motivos: em primeiro lugar ao áudio de Stevenson, que torna sensível as oscilações, inflexões, entonações, reiteraões, velocidades, pausas, enfim, toda a rítmica vocal presente no texto – sendo assim uma concretização de uma performance-leitura; em segundo lugar, deve-se ao trabalho visual que a acompanha aqui, criado pelo compositor brasileiro José Henrique Padovani a partir desta versão de *Not I*. O compositor define-a como um “esboço para a parte visual de uma peça para grupo de câmara e sistemas musicais interativos baseada no monólogo *Not I*, de Samuel Beckett”. Sua composição musical, para grupo de câmara, encontra-se em andamento, e a primeira etapa, da qual segue um trecho em esboço aqui, é esta espécie de transcrição, ou transcrição criativa, que busca analisar visualmente (com

softwares específicos para som e imagem) a rítmica musical deste texto que virou voz

109

O que mais me fascinou nesta sua criação visual a partir do monólogo, e me fez incluí-la inevitavelmente na tese, é o modo dela tornar visível este tempo irreversível da escuta, o modo dela concretizar exatamente esta sensação de um fluxo, de um escoamento sem volta, de uma linha de texto que segue e segue tal a correnteza de um rio, tal a escuta de uma fala, de uma música, de uma sonoridade qualquer. Algo como uma linha que se apaga a cada passo. Ressonância que pode se dar entre essas poéticas da imanência, de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar, com as quais procurei maquinar e fabular algumas escritas, algumas leituras. Terminemos com a pequena abertura a que nos convida esta performance.¹¹⁰

¹⁰⁹ Este esboço também encontra-se em andamento e o que se tem no DVD anexo não é a peça integral mas apenas o trecho que já foi trabalhado visualmente.

¹¹⁰ Última rubrica: neste momento, seria preciso que o leitor assistisse ao DVD que constava em anexo na versão original da tese, que foi analisada pela banca examinadora. Na presente versão, por questões de impossibilidade, a tese segue sem este DVD anexo.

BIBLIOGRAFIA COMPLETA*

[GERAL]

ALLIEZ, Éric (org.) (2000). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coord. da trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34 (do original em francês *Gilles Deleuze: une vie philosophique*, 1998).

ALVIM, Francisco (1974). *Passatempo*. Rio de Janeiro: Coleção Frenesi.

_____ (2004). *Poemas [1968-2000]*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Cosac Naify/ Ed.7Letras.

ANDRADE, Carlos Drummond de (1977). *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio.

ANDRADE, Fábio de Souza (2001). *Samuel Beckett, o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial.

ANDRADE, Oswald de (1975). *Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (1982). *Cadernos de poesia do aluno Oswald (poesias reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO (1997). *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix (dos originais em grego e latim).

ARTAUD, Antonin (1999). *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes (do original *Le théâtre et son double*, 1964).

BANDEIRA, Manuel (1993). *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BARTHES, Roland (1981). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves (do original em francês *Fragments d'un Discours Amoureux*, 1977).

_____ (1987). *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70 (do original em francês *Le bruissement de la langue*, 1984).

* Obras de Deleuze, Deleuze e Guattari, Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar referidas ao longo do texto com abreviaturas – ver legenda no início deste trabalho.

- _____ (2003). *O neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978 (texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc). Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes (do original em francês *Le neutre*, 2002).
- _____ (2004). *O grão da voz*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes (do original em francês *Le grain de la voix*, 1981).
- BAUDELAIRE, Charles (1992). *Critique d'art*. Paris: Gallimard.
- BECKETT, Samuel (1978). *Poèmes, suivi de Mirlitonnades*. Paris: Minuit.
- _____ (1963-1974). *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*. Paris: Minuit.
- _____ (1953). *L'innommable*. Paris: Minuit.
- _____ (2003). *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras (dos originais em francês *Comment c'est*, 1961, e em inglês *How is it*, 1964).
- BENVENISTE, Émile (2005). *Problemas de lingüística geral 1*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes (do original em francês *Problèmes de linguistique générale*, 1966).
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard/ Folio.
- _____ (1959). *Le livre à venir*. Paris: Gallimard/ Folio.
- _____ (1981). *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard/ Folio.
- _____ (1997). *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco (do original em francês *La part du feu*, 1949).
- _____ (2001). *A conversa infinita – a palavra plural 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta (do original em francês *L'entretien infini*, 1969).
- _____ (2002). *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard/ Folio (primeira edição, 1992).
- BERGSON, Henri (1962). *La pensée et le mouvant*. Paris: Puf (primeira edição, 1934).
- _____ (2006). *Memória e vida*; textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Claudia Berliner e Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes (do original em francês *Mémoire et vie*, s/d).
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Galilée.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo (1974). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.

- _____ (2006). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CAMPOS, Haroldo (1969). “Comunicação na poesia de vanguarda”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.
- CANDIDO, Antonio (1970). *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades.
- CESAR, Ana Cristina (1983). *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1988). *Escritos na Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1989). *Portsmouth-Colchester*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____ (1993). *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense/UFRJ.
- _____ (1999). *A teus pés*. São Paulo: Ática.
- _____ (1999). *Correspondência incompleta*. Org. Heloisa B. de Hollanda e Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____ (1999). *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática.
- _____ (1999). *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática.
- _____ (2005). *Gants de peau & autres poèmes*. Trad. Michel Riaudel. Paris: Chandeigne.
- _____ (2006). *Álbum de retazos – Antología crítica bilingüe*. Ed. e trad. Luciana di Leone, Florencia Garramuño e Ana Carolina Puente. Buenos Aires: Corregidor.
- CHACAL (1984). *Drops de abril*. São Paulo: Brasiliense.
- CHARLES (1979). *Coração de cavalo*. Edição do autor.
- COMPAGNON, Antoine (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- CORTÁZAR, Julio (1998). *Obra crítica 1*. Org. Saúl Yurkievich. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1999). *Obra crítica 2*. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- ELIOT, T. S. (1991). *De poesia e de poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense (do original em inglês *On poetry and poets*, 1988).
- _____ (1997). *Ensaio de Doutrina Crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores (ensaio reunidos para a presente edição).

- ESPINOSA, Baruch de (1979). *Ética*. In: *Os Pensadores*. Trad. Marilena Chauí et al. São Paulo: Abril Cultural.
- FERRAZ, Silvio (2005). *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- _____ (1996). *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola (do original em francês *L'ordre du discours*, 1971).
- _____ (1999). *Ditos e escritos I – problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, (do original em francês *Dits et écrits*, 1994).
- _____ (2000). “Nietzsche, Freud, Marx”. In: *Ditos e escritos II – Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária (original em francês *Dits et écrits*, 1994).
- _____ (2001). *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária (do original em francês *Dits et écrits*, 1994).
- FRIEDRICH, Hugo (1978). *Estrutura da lírica moderna*. Trad. M. M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades.
- GIL, José (1987). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____ (1993). *O espaço interior*. Lisboa: Editorial Presença.
- _____ (2000). *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- GUATTARI, Félix (1991). “L'hétérogénéité dans la création musicale” (debate entre Guattari, Georges Arperghis e Antoine Gindt). In: <http://www.aperghis.com> (acessado em dezembro de 2007).
- GULLAR, Ferreira (2004A). “No clarão da fala – entrevista com Ferreira Gullar”. In: *Revista Jandira*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, ano 1, n.1, primavera, pp.10-17.

- _____ (2004B). “O poema tem que ser um relâmpago – entrevista com Ferreira Gullar”, por Luciano Trigo. In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 12, n.18, setembro, pp.13-36.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998). *Poésies et autres textes*. Paris: Le Livre de Poche.
- MELO NETO, João Cabral de (1998). *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MESCHONNIC, Henri (1989). *La rime et la vie*. Paris: Éditions Verdier.
- NASCIMENTO, Evando (2001). *Derrida e a literatura*. Niterói: EdUFF.
- NIETZSCHE, Friedrich (1978). *Obras incompletas*. In: *Os Pensadores*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Sel. Gérard Lebrun. São Paulo: Abril Cultural.
- _____ (1998). *Assim falou Zarathustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (do original em alemão *Also sprach Zarathustra*, 1885).
- ORLANDI, Eni Puccinelli (1997). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. Unicamp.
- ORLANDI, Luiz B. L. (1980). *A voz do intervalo*. São Paulo: Ática.
- _____ (1994). “Nuvens”. In: *Revista Idéia*. Campinas, vol.I, n.1, pp.41-79.
- _____ (1996). “Signos proustianos numa filosofia da diferença”. In: OLIVEIRA, Sérgio L.; PARLATO, Érika M. e RABELLO, Silvana (orgs.). *O falar da linguagem*. São Paulo: Ed. Lovise, pp.105-123.
- _____ (2001). “Refúgios da intimidade na arte de Cecília Stelini”. In: *Cecília Stelini – Poissons Pris* (catálogo da exposição). Paris: Centre Social et Culturel Franco-Brésilien – Maison de Clotilde de Vaux, Alliance Française, pp. 4-5.
- _____ (2004). “Vagas entre sol e lua”. Comunicação apresentada no V Simpósio Internacional de Filosofia – Nietzsche e Deleuze “Arte e Resistência”, Fortaleza (CE), 8-12/11/04.
- PAZ, Octavio (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1996). *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- PELBART, Peter Pál (1989). *Da clausura do fora ao fora da clausura – loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1998). *O tempo não-reconciliado – imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- _____ (2000). *A vertigem por um fio – políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras.
- PIZARNIK, Alejandra (2004). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2004.
- PROUST, Marcel (1988). *Contra Sainte-Beuve – Notas sobre crítica e literatura*. Trad. Haroldo Ramansini. São Paulo: Iluminuras (do original em francês *Contre Sainte-Beuve*, s/d).
- SCHAEFFER, Pierre (1967). *La musique concrète*. Paris: PUF.
- SCHERER, Jacques (1957). *Le “Livre” de Mallarmé*. Paris: Gallimard.
- SISCAR, Marcos (2003). *Metade da arte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Cosac Naify/Ed.7Letras.
- _____ (2006). *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras.
- SPIRE, André (1986). *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Paris: Librairie Jose Corti, nouvelle édition (primeira edição, 1957).
- STAROBINSKI, Jean (1970). “Le style de l’autobiographie”. In: *Poétique 3*, Revue de théorie et d’analyse littéraires. Paris: Seuil, pp.257-265.
- STEINER, George (1998). *Literature and silence*. Londres: Yale U. Press.
- TARKOS, Christophe (1999). *Le signe =*. Paris: P.O.L..
- _____ (2001). *Anachronisme*. Paris: P.O.L..
- TELES, Gilberto Mendonça (1997). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes.
- VALÉRY, Paul (1999). *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras (seleção de ensaios para a presente edição, dos originais em francês 1957).
- ZUMTHOR, Paul (1987). *La lettre et la voix*. Paris: Seuil.
- _____ (2000). *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ (do original em francês *Performance, réception, lecture*, 1990).
- _____ (2005). *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial (do original em francês *Écriture et nomadisme: entretiens et essais*, 1990).

[DELEUZE]

- DELEUZE, Gilles (1974). *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva (do original em francês *Logique du sens*, 1969).
- _____ (1977). “Sur la musique”, aula de 08/07/77. In: www.webdeleuze.com.
- _____ (1978). “Kant”, aula de 21/03/78. In: www.webdeleuze.com.
- _____ (1981). *Spinoza, Philosophie pratique*. Paris: Minuit.
- _____ (1985). *Cinema I – a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense (do original em francês *Cinema I – l’image-mouvement*, 1983).
- _____ (1987). *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária (do original em francês *Proust et les signes*, 1976).
- _____ (1992). “L’épuisé”. In: BECKETT, Samuel. *Quad – et autres pièces pour la télévision*. Paris: Minuit.
- _____ (1993) *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- _____ (1997). *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34.
- _____ (2000). *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34 (do original em francês *Pourparlers 1972-1990*, 1990).
- _____ (2001). *L’île deserte et autres textes*. Paris: Minuit.
- _____ (2002). *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- _____ (2003). *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit.
- _____ (2006). *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal (do original em francês *Différence et répétition*, 1968).
- DELEUZE, Gilles e BENE, Carmelo (1979). *Superpositions*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1972). *L’anti Oedipe – capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- _____ (1975). *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- _____ (1995, 1996, 1997). *Mil Platôs* (5 volumes) – v.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa; v.2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão; v.3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik; v.4. Trad. Suely Rolnik; v.5. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São

Paulo: Editora 34, 1995 (v.1 e 2), 1996 (v.3), 1997 (v.4 e 5) (título original em francês *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie*, 1980).

_____. (2000). *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34 (do original em francês *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991).
DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire (1998). *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta (do original em francês *Dialogues*, 1998).

[POESIA RECENTE – SOBRE ANA CRISTINA CESAR, MARCOS SISCAR E GERAIS]*

ABREU, Caio Fernando (1995). “Por aquelas escadas subiu feito uma diva”. In: *O Estado de S. Paulo*, 29/07/95, Caderno 2, pp.1-2.

BONVICINO, Régis (1998). “*A teus pés* dissolve fronteiras entre verso e prosa”. In: *Folha de S. Paulo*, 08/08/98, Ilustrada, pp.4-10.

BOSI, Viviana (1999). “Desafios da intimidade”. In: *Folha de S. Paulo*, 09/01/99, Jornal de resenhas, pp.especial-7.

_____. (2002). “A trajetória do raio”. In: *Rodapé*. São Paulo: Nankin, n.2, agosto de 2002, pp.23-41.

_____. (2003). “O risco do gato”. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia e AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras.

_____. (2004) “‘Tal ser, tal forma’: comentários a textos inéditos de Ana Cristina Cesar”. In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n.19, pp.179-185.

BRITO, Antonio Carlos de (1992). “Tudo da minha terra (bate-papo sobre poesia marginal)”. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática.

_____. (2002). *Cacaso – Lero-lero [1967-1985]*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed.7Letras/ Cosac Naify.

BUENO, Antonio Sérgio e MIRANDA, Wander Melo (2000). “Moderno, pós-moderno e a nova poesia brasileira”. In: CASTRO, Silvio (org.). *História da literatura brasileira*, vol.3. Lisboa: Alfa, pp.443-466.

* Dentre os artigos recolhidos junto à imprensa, estão referidos apenas os mais significativos, que trazem algum teor maior de crítica ou informação.

- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (2003). *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos.
- _____ (2006). “Do fim do poema à idéia da prosa: para reler Ana Cristina Cesar”. In: PEDROSA, Celia e CAMARGO, Maria L. de B. (orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras.
- CASTELLO, José (1999). “Produção desigual marca antologia dos anos 90”. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno 2, 02/01/99, p.D3.
- CHIARA, Ana Cristina (2000). “Ana Cristina Cesar: uma questão”. In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 8, n.12, maio, pp.301-305.
- DANIEL, Claudio (2002). “Uma escritura na zona de sombra” (prefácio). In: DANIEL, Claudio e BARBOSA, Frederico (orgs.). *Na virada do século*. São Paulo: Landy, pp.23-31.
- DANTAS, Vinícius (1986). “A nova poesia brasileira e a poesia”. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n.16, dezembro, pp.40-53.
- FERRAZ, Denise de Sampaio (2003). “*Metade da Arte* e este rio poético”. Web page: Speretta Advogados Associados, julho:
http://www.speretta.adv.br/pagina_indice.asp?iditem=2183
- FERRAZ, Paulo (2003). “Novíssima poesia brasileira (2)”. In: *Sibila*. São Paulo: Ateliê, ano 3, nº 5, pp. 151-156.
- FRANCHETTI, Paulo (2004). “Na beira do andaime”. In: *Sibila*. São Paulo: Ateliê Editorial, ano 4, n.6, maio, pp.173-180.
- FREITAS FILHO, Armando (1979-80). “Poesia vírgula viva”. In: FREITAS FILHO, Armando;
- GALANTE, Igor (2004). “A poesia de vertigem de Siscar”. In: *Diário da Região de São José do Rio Preto*, Caderno Vida & Arte, São José do Rio Preto, 10/01/04, p.3C.
- GONÇALVES, Anderson (2004). “Os ressaibos da fala confinada”. In: *Rodapé*. São Paulo: Nankin, n.3, novembro, pp.46-50.
- GONÇALVES, Marcos Augusto (1983). “Ana Cristina Cesar (1952-1983)”. In: *Isto É*. São Paulo: Três Editorial, 9/11/83, n.359, pp.64-66.
- _____ (2004). “Ana Cristina Cesar simboliza geração”. In: *Folha de S. Paulo*, 26/06/04.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (1981). *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense.

- _____. (1998A). “Introdução”. In: *Esses poetas – uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____. (org.) (1998B). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2ª edição (1ª edição de 1975).
- _____. e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (1982). *Poesia jovem – anos 70*. São Paulo: Abril Educação.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque e GONÇALVES, Marcos Augusto (orgs.) (1979-80). *Anos 70 – Literatura*. Rio de Janeiro: Europa.
- JUNQUEIRA, Ivan (1987). “Ana Cristina Cesar: a vocação do abismo”. In: *O Estado de S. Paulo*, 03/01/87.
- LIMA, Manuel Ricardo de (2006). “Do que disse com pesar”. In: *O Povo, Caderno Vida & Arte*. Fortaleza, 24/06/06, p.8.
- LIMA, Regina Helena Souza da Cunha (1993). *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar (1952-1983) – escritura de T(e)s*. São Paulo: Annablume.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (1998A). “Play it again, marginais”. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Claudia e NASCIMENTO, Evando (orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: Editora da UFF.
- _____. (1998B). “Poesia anos 70 e poesia anos 90”. In: *O Carioca*, Rio de Janeiro, vol. 5, p. 35.
- _____. (2005A). “Em torno do conceito de performance: considerações teóricas a partir da experiência da poesia alternativa inglesa”. In: BERUTTI, Eliane Borges (org.). *Feminismos, identidades, comparativismos - vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, vol. 3, pp.33-46.
- _____. (2005B). “Poesias alternativas nos 60 e 70: por uma história literária comparada”. In: HENRIQUES, Ana Lucia de Souza (org.). *Literatura e comparativismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, pp. 97-106.
- _____. (2005C). “Um não-eu feminino: lendo a poesia de Vivien Kogut”. In: LIMA, Tereza Marques de Oliveira e MONTEIRO, Maria Conceição (org.). *Figurações do feminino nas manifestações literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, pp. 239-252.

- _____ (2006). “Sendo e não sendo em poesia: formas do eu em Adélia Prado, Ana Cristina Cesar e Vivien Kogut”. In: MONTEIRO, Maria Conceição e LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs.). *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas*. Florianópolis: Editora Mulheres.
- MALUFE, Annita Costa (2006). *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume.
- MELLO, Heitor Ferraz (2001). *O rito das calçadas – aspectos da poesia de Chico Alvim*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP.
- _____ (2003). “Release do livro *Metade da arte*”. Texto de divulgação à imprensa, Cosac Naify e Ed.7Letras.
- _____ (2005) “A lucidez hipnótica de Tarkos”. In: *Revista Trópico*. Link: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2542,1.shl>
- MORICONI, Italo (1996). *Ana Cristina Cesar, o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- _____ (1998). “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: PEDROSA, Celia; MATOS, Cláudia e NASCIMENTO, Evando (orgs.). *Poesia hoje*. Niterói: Editora da UFF, 1998, pp.11-25.
- _____ (2000). “Ana Cristina Cesar no tribunal da leitura”. In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 8, n.12, maio 2000, pp.306-307.
- POLITO, Ronald (2003). “Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70”. In: *Cacto*, n.2, São Bernardo do Campo, pp.62-71.
- NAVAS, Adolfo Montejo (intro., trad. e notas) (2001). *Correspondencia celeste – nueva poesía brasileña (1960-2000)*. Madri: Árdora Ediciones.
- OLIVEIRA, Bernardo B. C. (1987). “Chá for two total”. In: *Jornal do Brasil*, 09/05/87, p.4.
- PÉCORA, Alcir (2004). “O perigo da afetação inteligente”. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 04/01/04, pp.8-11.
- PEDROSA, Celia (2004). “Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte”. In: *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, Rio de Janeiro, 30/10/04, p.4.
- PEIXOTO, Marta (2003). “Sereia de papel: Ana Cristina Cesar e as ficções autobiográficas do eu”. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia e AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras.

- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (1981). *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte.
- PEREIRA, Iuri (2003). *Preliminares de uma discussão*. São Paulo: edição do autor.
- PINTO, Manuel da Costa (2003). “A alegria difícil da poesia de Marcos Siscar”. In: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 26/07/03.
- REZENDE, Beatriz (2003). ““Ah, eu quero receber cartas’: a correspondência de Ana Cristina Cesar”. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia e AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras.
- RIAUEL, Michel (1998). “Ana Cristina Cesar: poète marginal?”. In: Toledo, Dionysio (coord.). *La postmodernité au Brésil*. Paris: Éditions Unesco.
- _____ (2001). “A fábrica de identidade”. In: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras, n.10, maio 2001, pp.40-48.
- _____ (2005). “Passions d’Ana Cristina Cesar”. In: CESAR, Ana Cristina. *Gants de peau & autres poèmes* (prefácio). Trad. Michel Riaudel. Paris: Chandeigne.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de (1976). “Os sórdidos”. In: *Revista Veja*, 07/07/76, p.127.
- SANTIAGO, Silviano (1978). ““O assassinato de Mallarmé”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, pp.179-189.
- _____ (1984). “Singular e anônimo”. In: *Folha de S. Paulo*, 04/11/84.
- _____ (2004) “A falta que ama”. In: *Ana Cristina Cesar: novas seletas*. FREITAS FILHO, Armando (org.), SANDRONI, Laura (coord.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp.104-115.
- SECCHIN, Antonio Carlos (2004). “Poesia brasileira, vozes contemporâneas”. In: *Logovemos*, n.1, março: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/lv01ensaio3.htm>.
- SIMON, Iumna Maria (1990). “Esteticismo e participação – as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n.26, março, pp.120-140.
- _____ (1999). “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n.55, novembro, pp. 27-36.
- _____ e DANTAS, Vinícius (1985). “Poesia ruim, sociedade pior”. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n.12, junho, pp.12-61.

- SÜSSEKIND, Flora (1995). *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras.
- _____ (2004). *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2ª edição revisada.
- TOLEDO, Dionysio (1998). “Le postmodernisme au Brèsil”. In: TOLEDO, Dionysio (org.). *La postmodernité ao Brèsil*. Paris: Unesco, pp.15-24.
- WEINTRAUB, Fábio (2000). “Silêncio profano”. In: *Revista Cult*, São Paulo, setembro, pp.38-39.

[ARTIGOS DE MARCOS SISCAR]

- SISCAR, Marcos (1998). *Jacques Derrida, rhétorique et philosophie*. Paris: L'Harmattan.
- _____ (1999). “O precedente”. In: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras, n.6, janeiro-julho, pp.58-76.
- _____ (2003). “O percurso digital da dissonância concreta”. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 30/11/03.
- _____ (2005A). “A cisma da poesia brasileira”. In: *Sibila*. São Paulo: Ateliê Editorial, ano 4, n.8-9, pp. 41-60.
- _____ (2005B). “Jacques Derrida passado a limpo”. In: *Jornal Unesp*, São José do Rio Preto, n.197, fevereiro.
- _____ (2005C). “O discurso da história na teoria literária brasileira”. In: *Crítica & Cia*. Site editado por Caio Gagliardi e Pedro Marques, <http://www.criticaecompanhia.com>
- _____ (2006A). “A crise do livro ou a poesia como antecipação”. In: STERZI, Eduardo (org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: São Marco Editora, pp. 115-135.
- _____ (2006B). “As desilusões da crítica de poesia”. In: *Anais do X Congresso Internacional da Abralic, “Lugares dos Discursos”* Rio de Janeiro : Abralic.

- _____ (2006C). “Extremas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos”. In: M. L. O. Fernandes; G. M. M. Leite; M. L. O. G. Baldan. (orgs.). *Extremas extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. Araraquara: Laboratório Editorial, pp. 167-181.
- _____ (2006D). “O discurso da história na teoria literária brasileira”. In: DURÃO, Fabio e outros (orgs.). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: Ed.7Letras, pp.102-114.
- _____ (2006E). “Um herói de nosso tempo”. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 16/04/06, p.8.
- _____ (2006F). *Entrevista para o programa Entrelinhas*. São Paulo: TV Cultura, ao ar em 06/09/06.
- _____ (2007). “Palavras sem sentido”. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 24/06/07.
- _____ (2008). *Entrevista a Annita Costa Malufe*. São Paulo: anexo à tese.

[ANEXO]

ENTREVISTA COM MARCOS SISCAR^{*}

1- *Você usa sempre letras minúsculas nos poemas, mesmo nos nomes próprios. A maiúscula só aparece às vezes, quando o poema não tem título, parece que apenas para marcar o início do poema. Isso é proposital, é pensado? Qual a razão desta escolha, ou seja, existe alguma motivação especial para esse uso da grafia? Você acha que ela provoca algum efeito no poema – qual?*

MARCOS SISCAR- O uso de letras minúsculas é proposital, mas não o de letras maiúsculas no início de poemas sem título (trata-se do padrão tipográfico da editora). Comecei a usar as minúsculas – e também a ausência de pontuação que a acompanha – porque correspondia melhor a uma certa "respiração" que queria dar aos poemas. Acabei generalizando o procedimento, quando fui publicar *Não se diz*. A generalização foi pensada, mas a idéia apareceu de modo muito espontâneo. O efeito que me interessava era a quebra das limitações semânticas impostas pela pontuação, que eu percebia como uma liberdade de "ritmo", de adaptar o andamento dos versos ao fluxo (entrecortado) e ao movimento do corpo. Por outro lado, não deixa de haver uma pontuação ali. No verso, a pontuação é quase uma redundância, já que as cesuras (internas e, principalmente, final) são modos de pontuar. Em *O roubo do silêncio*, a grande maioria dos textos tem pontuação e o jogo tradicional de maiúsculas, porque o ritmo se dá sobretudo pela elipse e pela repetição. Não existe fórmula para pontuar ou não pontuar.

2- *Há uma recorrência do uso dos parênteses em teus poemas. Claro que este é um recurso já há muito utilizado na poesia, mas gostaria de saber como você se "relaciona" com os parênteses – isto é, quando você "sente" que é hora de colocar determinada idéia, imagem, frase, entre parênteses? Sei que há diferentes usos, mas te peço para falar dos principais usos ou dos principais recursos que os parênteses te dão.*

MS- Eu precisaria voltar a cada caso para tentar entender o sentido geral do uso dos parênteses. Pensei pouco nisso, mas evidentemente a delimitação dos parênteses funciona como uma forma de pontuação, embora com efeito semântico mais geral. Os parênteses separam uma voz de outra, um fato de seu comentário, o discurso de seus ruídos, ou ainda movimentos distintos do pensamento. São para mim um modo de

*

Entrevista iniciada em junho de 2005, finalizada em setembro de 2007, realizada por e-mail, como parte da pesquisa desta tese; revista e autorizada por Marcos Siscar na atual versão.

estabelecer relações (às vezes, inusitadas) dentro do texto. Por exemplo: quando, dentro de um poema, apenas algumas poucas palavras estão fora dos parênteses, isso altera a relação tradicional entre fato e comentário.

3- *Sim, como o “Conheço apenas uma cidade...” (MA: 22), e em seguida o “Enquanto isso”, que me intriga porque parece um poema-fragmento interminado, em que o parênteses é aberto e não é fechado. Isto indicaria algo “simbólico” ou “alegórico”, também, no sentido de que a situação narrada, essa nossa perplexidade é algo que nos deixa meio que “em aberto”?*

MS- Acho que sim. Os parênteses têm também esse efeito icônico da representação do aberto e do fechado. No poema “O acidente” (Metade da arte), faço um uso meio inusitado dos parênteses. Em todo caso, ao estabelecer relações, eles já se inserem numa lógica da “figura”, isto é, permitem explicitar estruturas de comentário, de substituição ou de contigüidade, por exemplo.

4- *Aliás, acho que diversos de seus poemas são assim, como fragmentos que parecem começar antes do poema e terminar depois dele. Você sente isso? Você vive cada poema como esse quase flash, esse pequeno fragmento recortado de algo que o extrapola?*

MS- No prefácio ao *Não se diz*, Deguy fala de perífrase. O poema faz rodeios, gira em torno do pote (*tourner autour du pot*), isto é, daquilo que se esquivava. Acho a idéia interessante. Mas, como você sugere, talvez o poema seja o pote, o fragmento recortado de algo que vai além dele e que ele apenas enxerga do ponto de vista de sua perplexidade. Se me fosse permitido a apropriação dessas duas idéias como minhas, eu diria que o poema é uma convivência conflituosa entre a perífrase e o recorte, entre a visão do todo e a da parte, e é isso que lhe permite manter o enigma, ao mesmo tempo que o elabora.

5- *E para você o que seria este “enigma” que o poema traz? É um enigma a ser decifrado... um enigma a ser mantido enquanto enigma...?*

MS- Enigma é uma palavra bonita, embora meio gasta, muito antiga, familiar para a poesia, aparecendo por exemplo em Drummond, em Uchoa Leite, etc. Eu diria que o enigma é a qualidade central daquilo que a ciência chama “objetos” (experiências, coisas, representações). É o ponto em que reside uma tensão. Todo o esforço do poema é o de entender como o enigma se apresenta. O enigma é por assim dizer “resposta” para o poema, quando sua elaboração permite entender onde as coisas estão emperradas, ou querem se desatar: onde as coisas fazem aquilo que elas nos

fazem. O poema constrói relações que ajudam a perceber os impasses que nos atormentam ou nos seduzem. Onde o enigma é decifrado, não há mais enigma. “Enigma”, neste caso, designaria apenas o artifício fabricado pelo texto para esconder provisoriamente do leitor aquilo que de antemão já se sabe, como num romance policial. Quem fala bem sobre esse assunto é o Sebastião Uchoa Leite, no poema “Já vimos este filme” (*Cortes / Toques*): “Já se sabe o fim do filme:/ antes do cadáver/ já se conhecia o dedo./ Só não se sabe como ocultá-lo./ O único mistério é:/ Por que fazê-lo?” É uma observação sobre o enigma da perspectiva da construção do artifício “poema”. O poeta propõe que pensemos sobre essa necessidade de esconder-para-poder-achar, construir o enigma para poder decifrá-lo. Acho que este é apenas um lado da questão. Por outro lado, eu diria, não há senão enigma, no sentido da relação com o real: não há como decifrar um enigma. O real pode ser concebido justamente como aquilo que se esquia, que resiste. Daí a necessidade de pensar, não somente os recortes (ou “cortes”, segundo a palavra de Sebastião Uchoa Leite), mas a inevitável “perífrase” (segundo a palavra de Deguy) de qualquer discurso sobre o real.

6- Qual a relação do enigma com o silêncio no poema?

MS- Acho que são coisas próximas. Mesmo porque o silêncio é da ordem do impasse: ele se instala como uma espécie de vertigem poética e, ao mesmo tempo, um modo insuportável de relação com a história.

7- Vou te pedir para falar um pouco mais desta “vertigem poética”, posso? E também desta “história”: em que sentido você a entende, enquanto história pessoal, história de vida, ou algo mais coletivo, a história que nos constitui, a história de uma cultura, de um povo?

MS- Silêncio é uma palavra que uso para dizer uma vertigem, ou um enigma. O silêncio é digno de poesia quando, num determinado momento, ele se apresenta destituído de sentido, de intencionalidade, de historicidade – única maneira de *apresentar* o mundo como se fosse pela primeira vez. Há vertigem poética quando o silêncio se apresenta *enquanto tal*. Se fosse apenas isso, sua definição coincidiria com a definição moderna e já tradicional de literariedade, muito comum na teoria poética. Por outro lado, é importante lembrar que não há nenhum silêncio que não seja imediatamente recuperado ou recuperável pelo sentido, pela intencionalidade (psicológica ou outra), pela “história”. Desde que se manifesta, um silêncio já é histórico, já tem sentido, já é uma “frase”, como diz Lyotard. Entendo “histórico” em um sentido bem amplo que designa aquilo que é relativo a uma narrativa sobre o real. Em *O roubo do silêncio*, penso a palavra em vários contextos: tanto mítico, quanto pessoal ou ainda coletivo (relacionado com a história como disciplina do conhecimento).

8- *Quando um poema não precisa de título?*

MS- A pergunta é bonita, pois leva a pensar. Acho que o mais comum é mesmo se perguntar como definir o título de um poema. A idéia de que os poemas precisam de nomes é curiosa. Seria interessante reconstituir a história dessa pulsão de nomeação dentro da tradição. Enfim, acho que, às vezes, nomeio por comodidade. Às vezes, por um fetichismo propriamente poético, escrevo o poema a partir do nome, que me faz pensar em coisas novas. Há textos que nascem de seu título, por assim dizer. "Não se diz", "quem tem pouco", "mind the gap", etc. são fragmentos de frases que, em determinado momento, fazem pensar e que, desde o primeiro momento, sei que será o título de alguma coisa. Gosto mais desses títulos que suscitam relações novas e não apenas aqueles que encaram o nome como redundância do conteúdo. Um bom título, para mim, é um título que interpreta ou que sugere uma interpretação que não é inerente ao texto ou não se encontra nele explicitada. Por exemplo: eu quis certa vez fazer um poema sobre a minha experiência da viagem, usando a figura do avião. Depois de pronto, me ocorreu uma metáfora, no fundo uma interpretação mitológica, para o avião, "túmulo de Ícaro", que acabou ficando como título do texto. Por outro lado, eu não diria que a ausência de título seja necessariamente resultado de alguma "frustração" estética. Acho que, para determinados poemas, que têm a sua realização relacionada a outros aspectos, um título pode ser um empobrecimento (por exemplo, quando ele é redundante e não acrescenta nenhuma informação).

9- *Você escreve à mão ou diretamente no computador?*

MS- Desde 1991, escrevo diretamente no computador. Aliás, tive muita dificuldade nem digo para escrever, mas simplesmente para transcrever um poema à mão, recentemente, quando da sua publicação em formato pôster. É verdade que há uma tendência muito forte atualmente para o recalque do trabalho da mão: no computador, as repressões da escrita, expressas pela rasura, talvez sejam mais fáceis e freqüentes e, em todo caso, desaparecem do processo. Por outro lado, acho que há uma ingenuidade na idéia da nudez da mão, da singularidade, da simplicidade verificáveis pela sua proximidade com a origem. Independentemente do meio tecnológico (mão ou computador), acho que o desafio do poema é o de levar a rasura para dentro do texto, torná-la uma operação estrutural da escrita. Aquilo que dói quando é escrito é o que precisa ser escrito, e não apagado, ainda que com isso corramos o risco de aprofundar ainda mais as nossas razões de erro. (Eu tinha uma amiga cuja técnica de pintura consistia em raspar o papel com os dedos, até ferir a superfície – do papel ou das mãos. Às vezes, sangrava.)

10- *É interessante o que você diz de tua amiga pintora, fala de uma relação do suporte, do material, com o corpo. Para além da idéia do corpo como origem, ou da ingenuidade da nudez da mão, não haveria uma relação mais complexa do corpo da letra com o corpo de carne e osso? Como você vive ou entende esta relação?*

MS- Acho que, para um poeta, o corpo da letra não está apenas no traçado do corpo físico (a escrita da mão), nem está ausente da escrita maquínica (computador), desde que essa escrita saiba explorar o que lhe dói. Naturalmente, essa capacidade da literatura de incorporar isso que estou chamando de “dor”, não esperou a invenção do computador. É, por assim dizer, uma estrutura geral da escrita. Escrever à caneta (que é uma técnica, aliás não muito antiga) e escrever no computador não são atividades irreduzivelmente diferentes. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que escrever à caneta e escrever no computador não é a mesma coisa: os pressupostos e os resultados da escrita mudaram muito nessa passagem, mesmo em termos muito rasteiros da quantidade do escrito. (Imagine o prolífico Balzac com um computador!) Em outras palavras, aquilo que chamamos de diferença de “suporte” é algo que altera dados básicos da relação do sujeito com o real. E, por isso, a própria idéia de “suporte”, de “material”, como algo independente dos “conteúdos” (como se diz no mundo da internet) já não é sustentável.

11- *Você tem um período do dia, ou da semana, que é dedicado especialmente para escrever poesia – ou seja, algo já “marcado na agenda”, reservado para isto, ou os momentos acontecem por acaso? Há uma regularidade no teu trabalho de escrita (ou você procura forçar uma certa regularidade)?*

MS- Não tenho hora marcada para escrever poesia. Prefiro um método de acumulação de anotações de idéias, frases, elementos da experiência que vou reunindo durante um certo tempo. Só começo a escrever quando considero que alguma coisa está tomando forma. Por outro lado, há poemas que devem ser escritos imediatamente e depois trabalhados. São muitos, talvez a maioria. Eu escrevo muito irregularmente, muito mais reestruturando do que elaborando, e de modo muito mais intenso no momento em que a idéia do livro já se apresentou, quando já tenho em vista o efeito geral a ser buscado.

12- *Você faz exercícios de escrita? Ou seja, rascunhos que são como aquecimentos, exercícios, ou mesmo poemas que, depois de escritos você sente que são apenas exercícios e deixa de lado? Você joga muita coisa que escreve fora?*

MS- Toda escrita para mim é um exercício. Ou vira poema ou não vira. Se isso acontece ou não, só dá para saber no final do processo, no movimento recíproco e diferencial da leitura. Entretanto, tenho um lado meio *bricoleur*. Vou reaproveitando

fragmentos bons de textos ruins e transformando-os em outros textos, quando sinto entre eles alguma pertinência. Com isso, jogo pouca coisa fora, embora possa dizer que muitos “poemas” desejados não acabam se realizando.

13- *Alguma dica sobre esta sensação de que, de repente, um texto “virou” poema? Quando/como/por que você acha que sente isto em um texto?*

MS- Quando um texto não sofre mais a tirania das convenções poéticas (inclusive experimentais), quando estabeleceu uma relação esclarecedora e sensível da minha experiência, tornando-se parte dela, quando diz respeito à minha vida e pode ser lido, ao mesmo tempo, como figura da experiência contemporânea – ali, sinto que o texto virou poema.

14- *Um texto que hoje é poema para você pode amanhã não ser mais? Você já teve esta impressão ao retomar textos antigos?*

MS- Sim, nossa percepção da convenção poética vai mudando, inclusive porque nós fazemos parte do processo que instaura, altera, aprofunda essas convenções. Mas não acho que isso seja um problema. Nem tudo que soa como antigo perde sua força.

15- *Você se lembra quando/como/por que escreveu teu(s) primeiro(s) poema(s)?*

MS- Me lembro, sim. Eu tinha uns 16 anos. Era um momento importante da minha vida, marcado de vários modos pela idéia de perda. Mas foi também o momento em que, introduzindo a literatura na minha vida, eu acrescentei a ela possibilidades de realização antes inimaginadas.

16- *Certamente havia alguma “motivação”, mesmo que não muito clara, consciente, que te levou a começar a escrever. Hoje, quando você se lembra desta motivação, dos teus primeiros impulsos para compor um poema, você sente que ela mudou? Ou seja, o que te leva a escrever hoje, a se sentir impelido ao poema é ainda o que te empurrava lá no início? De que modo isto se transformou? Como você vê esta necessidade da escrita, como você a vive?*

MS- Bem, são questões que vão bem longe e que não tenho claras para mim. Aliás, há certas coisas que eu prefiro não “responder”, explicar, esclarecer de antemão. Esse mistério, para mim, ocupa um lugar importante entre as razões-de-se-escrever-poesia. Eu poderia dizer que escrevo para me entender, entender minha experiência e entender o que, indiretamente, ela pode significar coletivamente, culturalmente. (É

claro que entender, neste caso, está muito próximo de um ato de construção, de ficcionalização, e não apenas de constatação.) Essa é a ficção com a qual convivo hoje em dia. Certamente, minhas razões hoje são diferentes das do início, mesmo porque a escrita passou a constituir na minha vida parte da imagem que faço de mim mesmo... Quando falei de época de “perdas”, essa já é uma suposição de meu eu-adulto. Rigorosamente, eu deveria dizer que pensava que escrevia por paixão e por tédio. Isso não me parece, hoje, uma resposta válida. Mas o sentimento de incompletude da experiência que eu designava daquele modo talvez tenha parentesco com o *pathos* que acompanha minha escrita até hoje.

17- *Gostaria que você falasse um pouco da sua trajetória de estudos e leituras. Decidiu-se por estudar letras como, quando, por quê... dentre quais dúvidas e/ou certezas?*

MS- Ler e escrever literatura surgiram juntos na minha vida. Venho uma família pobre de agricultores e pequenos artesãos do interior de São Paulo, cuja educação formal parava na quarta-série do primeiro grau. Por isso, embora meus pais valorizassem muito a educação formal, em casa não havia muitos livros. No segundo grau, descobri que a literatura tinha coisas a me dizer e descobri que havia livros na quase inacessível biblioteca da escola municipal. A literatura me fez sair da pequena cidade, me levou a conhecer outras línguas, a dar meios à minha curiosidade pelo mundo. De modo que posso dizer que a literatura mudou a minha vida. A carreira de letras, portanto, impôs-se de modo muito natural.

18- *Quais foram os primeiros autores da literatura que te encantaram, te inspiraram, te deram vontade de escrever?*

MS- O que eu lia, num primeiro momento, era a poesia barroca e romântica, o romance do século XIX e até alguma ficção científica. Depois, vieram os autores do modernismo brasileiro e europeu, de modo geral.

19- *Fale um pouco destes autores do modernismo. Quais você gosta e lê mais? Como o modernismo brasileiro entra na tua relação com a poesia?*

MS- Acho que o melhor termo seria “modernos”. São os autores que, desde o chamado simbolismo (ou desde Baudelaire, para ser mais exato) até a época das vanguardas estabeleceram um dos momentos altos da literatura no ocidente. (Não me refiro à época mais recente – últimas décadas do século XX – por ora). Gosto do simbolismo francês (traduzi Corbière, mas li Rimbaud, Mallarmé, Laforgue; gosto de Apollinaire, de Reverdy), dos poetas de língua inglesa (Emily Dickinson, Whitman,

Yeats, Eliot), dos de língua italiana (Montale, Ungaretti, Quasimodo), dos de língua espanhola (Antonio Machado, Lorca), dos portugueses (Pessoa, Mario de Sá Carneiro), dos russos (Maiakovsky, Klebnikov), dos gregos (Kavafis), dos alemães (Gottfried Benn, George Trakl). Conheço mal os árabes, mas sei que há grandes poetas. Com o risco da escolha e do esquecimento, são esses que me vêm agora à cabeça, agora. São autores que fui conhecendo por força das traduções e da curiosidade pelas línguas. Antes de conhecer a poesia estrangeira, eu já tinha lido a do modernismo brasileiro, é claro, não apenas pelo caráter compulsório do currículo escolar, mas, a partir desta experiência escolar, por minha própria conta e gosto. Ler os modernistas foi uma grande descoberta, numa certa época da minha vida. Depois, fui descobrindo outras coisas que deslocavam, para mim, as preocupações do modernismo.

20- *E o concretismo? Qual sua relação com a poesia concreta – se te influenciou, se você gosta, se indentifica...*

MS- Posso dizer que a pedagogia concretista me marcou bastante e que aprendi a dialogar com certos problemas da poesia a partir dela. Quando falo de “pedagogia concretista”, incluo desde as traduções até os ensaios, teóricos ou históricos. Acho que foi um contato enriquecedor, na medida em que se deu concomitantemente a uma formação universitária bastante marcada pela sociologia uspiana, de modo que os confrontos e as dúvidas ajudaram a perceber os diversos *partis pris* que, de ambos os lados, limitavam as possibilidades de leitura e uma visão mais rica da experiência poética. Quanto à realização poética estritamente “concreta”, sempre fui reticente. Acho que a grande obra dessa época não se parece muito com a escrita prevista pelos manifestos: o livro *Galáxias*, do Haroldo de Campos.

21- *A resenha “A lição do rio”, da Celia Pedrosa, traz algumas imagens interessantes a respeito do movimento da sua poesia, a meu ver. Como você recebeu esta análise de seu livro, reconheceu-se nela?*

MS- Gostei do texto, sim. É uma análise que tenta falar de dentro (das metáforas) dos poemas, o que me agrada, pois assegura uma certa pertinência. A crítica que se apressa em fazer quadros gerais, sem que isso esteja fundamentado numa leitura atenta dos poemas, me interessa bem menos. A metáfora escolhida pela Célia (o rio) tem uma importância evidente, no primeiro livro, e está bem menos presente nos outros. Em todo caso, o texto me fez ver que o tema *não me larga*, por assim dizer. Acho que o que mais me agrada é essa constatação de que algo está em jogo nos versos e que isso tem a ver com uma tensão entre fluxo e contenção. É uma coisa que aparece em vários momentos (especialmente *Não se diz*). É parecido com Cabral, mas é diferente de Cabral. Enquanto Cabral quer “obrigar (a palavra) à disciplina, etc.”,

"nem deixar que ela flua", eu quero flagrar seu excesso, o seu transbordamento, e isso dentro do fluxo da fala pessoal, autobiográfica. Num dos meus últimos poemas (são poemas em prosa), eu digo que "não há verso simples, apenas prosa subvertida".

22- *E talvez a gente possa puxar aqui um pouco pro tema da crítica literária. O que mais te interessa na atividade crítica? Por que é importante que haja crítica, por que ler/fazer crítica de poesia (ainda) hoje? (Penso no sentido de que, no Brasil: 1º, parece que há cada vez menos crítica, em geral as resenhas se restringem à publicidade do livro; 2º será que há público leitor para a crítica literária para além do público especializado?) E aqui, você que conhece um pouco do que acontece na França pode fazer um paralelo pois talvez as situações sejam diversas...*

MS- Acho que vale a pena definir “crítica literária”, pois a generalidade do termo complica um pouco as coisas. A crítica literária é um gênero que nasceu na época do romantismo e que, no Brasil, teve seu momento áureo na crítica “de rodapé”, na ligação com o jornal. A designação “crítica literária”, hoje, engloba (a meu ver, abusivamente) vários tipos de discurso. Quem a utiliza, se refere tanto ao estudo avaliativo de obras quanto a resenhas de lançamentos, ao ensaio acadêmico, muitas vezes interdisciplinar, aos textos de intervenção, de natureza também política. São coisas diferentes, com públicos, métodos e funções distintas, embora haja cruzamentos. De fato, o espaço do jornal é cada vez mais colonizado pela resenha, que cada vez mais se define pela sua proximidade com o mercado de livros, quer pela escolha das obras, quer pelo tipo de tratamento que é dado a essas obras. De modo geral, lamenta-se a fraqueza atual da crítica literária entendida como estudo e avaliação de obras, colocando-se nesse pacote os estudos desenvolvidos na universidade. Tradicionalmente, os melhores “críticos” estão na universidade, mas não acho pertinente esperar que a universidade por si só assuma uma função que, a rigor, não é a principal tarefa dela. É importante que os intelectuais da universidade se pronunciem criticamente sobre livros, sobre autores, sobre a situação literária do contemporâneo, porque são os profissionais que têm as melhores condições para fazer isso. Mas é preciso não esquecer que a constituição do saber sobre a literatura e, a partir dela, sobre outros discursos, não se dá exclusivamente por essa via. Embora a dimensão cultural da literatura e a dimensão do público letrado sejam diferentes (e por isso o tipo e intensidade da cobrança, também), eu diria que a situação não é muito diferente na França: a avaliação negativa é freqüentemente a mesma. Para arriscar uma hipótese geral, a meu ver, o problema principal não é exatamente a falta de crítica, mas a *falta de crédito na literatura*, da qual decorre a relativa debilidade da crítica. O que vem primeiro: a crise da crítica ou a atitude disfórica da crítica em relação ao estado da literatura? O que a literatura (e a poesia, em especial) tem a nos dizer, culturalmente, existencialmente, ideologicamente? Se algo desse tipo não está em jogo na literatura, por que fazer crítica? Por que a literatura e a crítica escapariam da atitude *blasée* diante do mundo que vivemos hoje? Ao contrário do cinema, por

exemplo, que está muito ligado com uma indústria de cultura (ainda que exista mais de um tipo de cinema), aquilo que modernamente chamamos literatura (ainda que exista mais de um tipo de literatura) dificilmente se sustenta num universo vivido como campo de forças pacificado, homogeneizado, em equilíbrio. Acho que é preciso tentar dar “crédito” à literatura, para que ela ajude a redescobrir os motivos de nossa diferença.

23- *Quais as qualidades que devem estar presentes em um texto de crítica/análise literária para você? Ou: para quê deve servir um texto de crítica afinal?*

MS- Como disse acima, acho que existem diferentes funções para o discurso crítico. Eu sempre concebi o estudo da literatura como um modo de aprender alguma coisa sobre ela, sobre o mundo, e sobre o que faço, também. Até por isso, comecei pela tradução de poesia – que é como fazer poesia a quatro mãos –, depois fui estudar um filósofo. Mas, como sou professor universitário em tempo “integral”, é natural que essa motivação pessoal se cruze com a necessidade de constituir esse conhecimento de modo compreensível (pesquisa), além de colocar em circulação as consequências desse conhecimento para a literatura que está se fazendo (crítica).

24- *Sinto que há uma idéia de “poema como autobiografia” por trás de sua escrita. No entanto, não no sentido de poesia-confissão, mas mais de uma poesia que usa como material de escrita acontecimentos biográficos, modos de apreensão do mundo, de sensações. Minha intuição é a de que a questão do distanciamento do sujeito que fala, da morte do autor (Barthes), da desapareção do eu lírico (Mallarmé) não configure mais um grande problema ou questão para você. Queria que você falasse um pouco disso, de como vê esta postura, assumida pela poesia concreta, mas também por certas correntes do pós-estruturalismo. Talvez você possa falar de como vive essa questão, quando escreve e quando lê o que escreveu.*

MS- A questão da “morte do autor” ou da “despersonalização” é fundamental para mim, embora, como você percebeu, eu não me enquadre no coro da poesia “objetiva”. Para alguém que leva a questão da morte do autor a sério, a poesia só pode ser subjetiva, plena de ruínas, só pode estar construindo o próprio túmulo. (Veja que esse tema do túmulo é uma figura muito recorrente, por exemplo, em Augusto de Campos.) Mas o modo pelo qual esse sujeito, essa melancolia, esse luto se constituem pode ser muito diferente de um autor para outro. O que interessa, a meu ver, é saber como cada autor se relaciona com o sacrifício do sujeito que inaugura esse impulso poético da modernidade. Paradoxalmente, o ideal sofisticado de poesia despersonalizada, muitas vezes, acaba reinserindo uma visão empírica e conservadora do que é o sujeito (autor). O que eu busco não é excluir o sujeito, nem simplesmente (re)afirmá-lo, mas colocá-lo em jogo no lugar do poema onde as coisas se

complicam. A única chance que eu tenho de morrer é me mostrar querendo viver, querendo me constituir, me entender.

25- *Não acho que seja o “eu” ou o “sujeito” que fale na poesia. Gosto da idéia do Deleuze de que todo enunciado é um agenciamento coletivo (não de sujeitos), mas um coletivo no sentido de multiplicidade de linhas, encontros, vozes, sensações, imagens, partículas, sons etc. – algo que extrapola em muito o “eu”, a mera identidade de cada um. Há uma voz no teu poema que aponta para esta multiplicidade, que é uma espécie de anonimato coletivo impessoal (pensando no neutro do Blanchot também). Como você vê isto?*

MS - Gosto da idéia do coletivo, dessa sujeição do eu individual a um “anonimato coletivo”. Quando um “eu” quer se expressar, ele já é o ventríloco de alguma lógica que ele não domina, de uma “máquina desejante”. Mas esse é apenas um lado da questão que me interessa. Por outro lado, acho que é preciso levar em conta a aventura desse quase-sujeito pelo seu próprio discurso, este que vai perdendo o anonimato à medida que tenta se descolar do coletivo, se distinguir, e, nos melhores casos, ajudando a renomear e entender de outro modo a própria organização do coletivo (que não está pronta e não sabemos qual é). Nos meus poemas, costumo incorporar vozes prontas que ficam ressoando na memória, e que não entendo muito bem de onde vêm e porque me obcecaram. Por outro lado, gosto de pensar que a escrita trabalha sobre essa matriz, que não se reduz a exprimi-la, que no fundo ajuda a entender o sentido de sua suposta “origem”.

26- *Falando de modo genérico, me parece que há um percurso de ganho de sobriedade em teu estilo – falo em sobriedade porque penso em um estilo que parece ir ficando cada vez mais simples, direto, menos hermético. Falo em sóbrio pois não quero que se entenda aqui o “simples” como sendo uma perda de complexidade, mas pelo contrário, seria mais a consolidação de um estilo que consegue encarnar a complexidade de modo aparentemente simples, um simples que é resultado de muito trabalho de lapidação (nisso me faz lembrar Ferreira Gullar com seus versos tão limpos e tão condensados). A série de poemas “Metade da arte”, enfim, apresenta poemas menos herméticos, ao meu ver, como se teu trabalho tivesse caminhado para essa sobriedade, “simplificariedade” (e não simplificação!) de estilo. Não sei se você concorda com isso, mas queria saber se há um trabalho seu nesse sentido, de busca de menos hermetismo, de formas mais diretas talvez, mais “limpas” de dizer o que “não se diz”?*

MS- Acho que entendo o que você quer dizer. Mas, veja, a simplicidade é uma coisa muito complicada, quando pensamos nela (curiosamente, meu sentimento é que eu escrevia coisas muito simples, que foram se complicando depois). Entendo que a

retórica literária possa mudar, passando a ter um efeito de simplicidade. É claro que é algo que eu busco realizar nos poemas; existe uma artificialidade, uma “afetação” (como diz o crítico), que não é desejável e que pode ser definida como o momento em que a singularidade da experiência se enfraquece diante da repetição dos modelos. Esse é o preço que se paga enquanto não se constitui (ou não se reconhece) a “voz própria” de um poeta. No fundo, eu gostaria de chegar a uma frase simples, muito simples, incrivelmente simples, mas de uma simplicidade cuja forma eu ainda desconheço. Por ora, o que dá para dizer é que tanto o artifício quanto a simplicidade são modos retóricos e que podem ser lidos diferentemente, de acordo com a expectativa. Além do mais, é preciso lembrar que a retórica da simplicidade é algo extremamente codificado na poesia brasileira, a partir do modernismo. Tão codificado que às vezes a retórica da simplicidade soa de modo muito artificial. Para concluir, se você me permite, cito um trecho de um poema meu mais recente: “Simplicidade é artifício recolhido, dobrado, alisado a ferro. Leveza aérea daquilo que foi corrigido e passado a limpo. É estratégia embrulhada para fins libidinosos. Simplicidade é aquilo que se quer.”

27- *Mas justamente, penso numa simplicidade contruída, trabalhada, uma simplicidade que é resultado de uma elaboração bastante complexa. Acho que o que gostaria de saber é mesmo isto: o que significa para você esta vontade de “chegar a uma frase simples, muito simples, incrivelmente simples, mas de uma simplicidade cuja forma eu ainda desconheço”? O que seria esta procura?*

MS- Significa, em primeiro lugar, deixar de lado a ingenuidade de considerar que a simplicidade é o grau zero do artifício, que corresponde ao poético do cotidiano, etc., e isso independentemente do fato de ser resultado de uma busca complexa ou não. Simplicidade é a apresentação clara do enigma (para retomar um termo anterior desta entrevista), do desejo que constrói a necessidade do poético do cotidiano, ou ainda a necessidade de afetação que o afasta dele.

28- *Em contrapartida, no seu novo livro O roubo do silêncio, sinto um movimento que parece ir no sentido oposto. Há uma linguagem mais rebuscada, mais intensamente labiríntica, de certa forma mais “difícil”, como se o trabalho com o “enigma” ali tivesse se intensificado. Por que abdicar dos versos e escrever poema em prosa (ou prosa poética)?*

MS- De fato, a dificuldade ou a simplicidade de *O roubo do silêncio* é diferente da de *Metade da arte*. Não quis abdicar do verso, mas reinterpretar os seus cortes, suas interrupções, suas repetições, seus colapsos, seus lancinamentos. O que eu chamo de verso não se reduz à linha interrompida. Acho que a interpretação que os poetas concretos fizeram sobre a questão do verso em Mallarmé é pobre, nesse sentido.

29- *Há mais silêncio na linha corrida ou na linha quebrada dos versos?*

MS- O que me interessa na poesia é aquilo está em jogo na alternância e no entrelaço de quebra e continuidade. Isso excede a oposição tradicional entre prosa (como linha corrida) e poesia (como linha quebrada). Digamos que a prosa é *poética* ou, mais simplesmente, que *há poesia* (porque nem toda linha quebrada pode ser considerada verso), “tão logo acentuada a dicção” (como diz Mallarmé): a cumplicidade e o conflito entre corte e sequência, entre discordância e harmonia, morte e sobrevivência, etc. O que significa que a poesia se manifesta, sobretudo, pela sua capacidade de transitar (entre os gêneros, inclusive), e não na de definir seu espaço na página. (Esse é, inclusive, para mim, um dos grandes equívocos da poesia concreta.) De certo modo, tudo aquilo que não tem gênero reconhecível é poesia.

30- *Ou seja, esta “vertigem poética” do silêncio independe do recurso de escrita utilizado?*

MS- Não disse isso. O que considero como “verso” diz respeito à relação entre continuidade e interrupção, na qual está em jogo algo que vinha chamando de silêncio. Não sei se o silêncio pode ser “alcançado” com qualquer tipo de recurso, independentemente de uma reflexão sobre sua relação com o verso. Acho importante falar de *verso*, pensar no que isso significa e na responsabilidade poética implicada pela idéia de “superá-lo”. Aliás, pelo que disse sobre o enigma e o silêncio, acho que não estamos falando de algo que esteja ao alcance da mão... Onde quer que possa ter tido lugar, o entendimento desse silêncio dependeria de um discurso cuidadoso que explicitasse de que maneira cada “recurso” o elabora.

31- *Queria que você falasse da tua relação com a filosofia. Você fez um doutorado sobre o filósofo Jacques Derrida: a) desde quando você se interessava por filosofia? b) No que esta tese foi importante para tua reflexão sobre poesia e como a filosofia participa hoje da tua atividade como crítico literário? c) Ainda que de modo bastante superficial, gostaria que você falasse um pouco do que entendeu por “tom”, referindo-se a Derrida, mas em relação à poesia.*

MS- Sinto que o tom da conversa, graças também à natureza das questões, foi se encaminhado mais para o lado especulativo, para questões bem específicas de poética. Efetivamente, considero que meu interesse pela filosofia tem a ver com essa necessidade de entender melhor as coisas. Quando optei por fazer um trabalho de filosofia, eu havia acabado um trabalho de tradução de poesia: uma relação com o texto que é por assim dizer bem “corpórea”, uma reescrita, praticamente. Achei que

me faltava uma experiência diferente, na qual eu pudesse ter contato com o texto a partir de um outro ponto de partida. No trabalho que fiz com Derrida, não faltou proximidade com a “letra”, uma vez que parte do que fiz foi uma análise “literária” de certos textos dele. Mas tive a oportunidade de organizar uma visão sobre o texto, entender como minhas intuições de leitor e de poeta podiam se tocar, ler filósofos que me interessavam e que, de outro modo, continuariam proibidos a qualquer possibilidade de compreensão, reféns da falta de qualidade de leitura (ou da leitura não especializada, como se diz). Esse processo foi mais importante como disciplina de pensamento do que como constituição de repertório, do ponto de vista da poesia. Escrevi a maior parte de *Não se diz* enquanto ainda realizava os primeiros passos do doutorado. Mas a leitura dos poetas foi tão ou mais importante do que a leitura dos filósofos para que eu me encontrasse na minha escrita. Acho que isso é representativo da minha relação com essa clássica oposição, cheia de mal entendidos e de preconceitos: não pretendo colocar a filosofia antes da poesia, ainda que as leituras façam parte do leitor e não estejam ausentes daquilo que ele escreve... Prefiro imaginar que uma relação mais intuitiva, como disse antes, com a linguagem (poesia) ajude a levar adiante a imaginação enfaticamente reflexiva (filosofia). Naturalmente, quando vou fazer um ensaio, preciso dialogar com convenções bem específicas, dentro das quais o que estamos chamando de filosofia (mas que poderíamos chamar de teoria, de crítica, de pensamento, etc.) dá uma grande contribuição. Escrever poesia e escrever teoria (filosofia) não são atividades radicalmente diferentes, mas o que é certo é que cada uma tem um “tom”, aproveitando para entrar na última parte da sua pergunta. Entendo “tom”, etimologicamente, como a tensão pela qual um texto se dispõe (retoricamente, por exemplo) em relação à sua origem (real, verdade, etc.). Tento reelaborar o que chamamos de “estilo”, que traz ainda uma crença na singularidade definível, por meio do tom. Sendo tensão com a origem e não singularidade, o tom de um texto não seria único, deveria ser sempre referido no plural (tons), e não poderia ser objetivado como tal: um tom depende sempre da confirmação de um outro. Não há diferença de gênero (algo especificamente “poético”) por trás da questão do tom. Na verdade, a questão do gênero (poético, não poético) já seria uma questão de tom. É possível se perguntar o que define o “tom” propriamente poético: é o que faz, por exemplo, o estudo clássico do Emil Staiger, no qual ele vai definindo a característica dos tons lírico, épico, dramático. Indo num sentido inverso, eu prefiro ver determinada tese sobre o poético como uma questão de tom. Inclusive para constatar que, quando alguém fala como “poeta”, ele fala em nome da poesia, e muitas vezes no interesse da poesia, o que é um modo bem determinado de relação com as coisas.

32- *Como a relação entre som e significado, ou a hesitação entre estas dimensões da palavra (pra pensar em Valéry), se daria na tua composição do poema? Você não acha que estes termos estariam mais misturados e juntos do que conseguimos expressar, ao tentar, por exemplo, analisar um poema?*

MS- Claro, pode-se dizer que o poeta sente as duas coisas juntas e não há sentido para ele em separá-las. Agora, isso não quer dizer que as coisas se juntem do modo como o poeta quis... Pode ser que o som e o sentido estejam juntos de um jeito não previsto pelo poeta. Neste caso, diríamos que a "retórica" do poema (som/sentido) está em desacordo com a "gramática" do poema (projeto de sentido que o poeta quis imprimir ao poema, inclusive pela tentativa de juntar a seu modo som e sentido). Retórica e gramática são termos do Paul de Man. Colocada deste modo, é uma reflexão importante para a crítica. Para o poeta, importa que esse (talvez inevitável) deslize de sentido (digamos, essa "miséria") seja produtivo(a), seja uma "alegria de palavras". Não deveria haver alegria maior para um poeta do que reconhecer um deslize involuntário entre som e sentido, um "não-dito" naquilo que escreve. Não se trata apenas de um "erro" técnico a ser reparado, mas possivelmente de um estímulo que o levaria a pensar no sentido que aquilo tem na sua experiência e que, portanto, o levaria adiante na aventura da escrita do poema. Não importa que isso aconteça durante a produção de um texto específico ou na reelaboração do "mesmo poema", de um livro a outro do mesmo autor. O não-dito pode ser a alavanca ou o azeite do deslizamento produtivo, o lugar de uma "festa" dos sentidos e da inteligência.

33- *Você disse que a "simplicidade é a apresentação clara do enigma", e eu não poderia deixar de lembrar aqui do Drummond. Mais acima você disse que "Ler os modernistas foi uma grande descoberta, numa certa época da minha vida. Depois, fui descobrindo outras coisas que deslocavam, para mim, as preocupações do modernismo". Então gostaria que você falasse um pouco do que "ficou" desta tradição para você, o que não ficou, o que afinal foi "deslocado" no modernismo para você.*

MS- Leio e releio os poetas do modernismo: Bandeira, Drummond, Murilo, Cabral, Jorge de Lima, etc. É uma época apaixonante, sobretudo porque é uma época que, na sua própria força de negação e refundação, é extremamente contraditória. Certamente, muito do que li nos modernistas aparece em meus poemas, sem que eu mesmo me dê conta. Mas o que mais me interessa, hoje, é ler as entrelinhas desses projetos poéticos, aquilo que faz com que essas obras sobrevivam e tenham interesse para o debate contemporâneo, para além do louvor e da canonização a-crítica do passado. Acompanhar a luta de Bandeira, por exemplo, para se livrar do peso da tradição poética européia, principalmente francesa, é muito interessante. Permite entender a origem da dicção "menor" do poeta, o processo de sua constituição, suas exclusões, o modo como foi sendo associada àquilo que chamei acima de "grau zero" da informalidade brasileira. "Claro Enigma" é o belo título de um livro de Drummond que ainda mereceria ser lido por sua força de provocação, sua inteligência, mas também no de sua fragilidade. Não só a fragilidade (coincidente com a grandeza) em que se coloca pelo fato de desafiar o próprio projeto anterior, mas também pela

manifestação dos limites que os caprichos do sujeito impõem à interpretação de si mesmo e de sua época.

34- *Ainda pensando na poesia brasileira, gostaria que você dissesse um pouco como vê o movimento da poesia marginal dos anos 70.*

MS- Não é uma época que leio muito, hoje em dia, pelo menos naquilo que a história literária guardou como sendo sua característica principal. Mas tenho interesse por poetas como Cacaso e Chico Alvim, sem falar, é claro, nos dissidentes de si mesmos, como Leminski e Ana C. A poesia marginal radicaliza e capitaliza a tradição modernista do coloquialismo, da simplicidade, de um certo anti-intelectualismo. É uma geração que precisa ser lida com atenção, sem o preconceito de ordem formalista, mas também sem a adesão sociológica de praxe.

35- *E já que neste trabalho faço quase que um “pas de deux” entre você e a Ana Cristina Cesar, que é uma poeta que você já comentou ter certa admiração, não poderia deixar de te pedir para falar um pouco de sua leitura dela.*

MS- Tenho uma leitura recente dos livros de Ana Cristina Cesar, embora carregue uma lembrança muito viva e antiga do mito pessoal da escritora, mito que a crítica tenta contornar atualmente. Eu começava a faculdade quando ouvi falar dela pela primeira vez, ou melhor, quando vi pela primeira vez sua foto e a informação de que tinha se matado. Não há como não deixar que isso participe da leitura da poeta. Isso faz parte do seu “texto”. Quando li os livros de Ana C. fiquei surpreso com a força e a radicalidade da experiência da poeta (ou do sujeito, se quisermos). O trabalho técnico é muito apurado, sem que tenhamos o efeito de artificialidade (diferente de artificialismo) que temos, por exemplo, lendo Leminski. O que me interessa especialmente em Ana C. é o que chamo de “teatro da sinceridade”, independentemente da verdade (por isso, “teatro”) biográfica da coisa.

36- *Você acompanha a produção da poesia atual no Brasil, imagino, e na França também, sim? Em mais algum país em particular? Em linhas gerais, o que lhe tem parecido mais interessante, enquanto “movimento geral” ou “tendência”? Ou mesmo: haveria algo que poderíamos denominar assim, como o tom geral de uma época – ou de um país ou outro?*

MS- Gostaria de conseguir acompanhar essa produção de um modo muito mais intenso do que de fato consigo. Por razões evidentes, tenho mais acesso à poesia francesa, mas tento me informar – por meio de revistas – da produção em língua inglesa, em língua espanhola e, também, da poesia portuguesa contemporânea, que é

muito interessante. É difícil falar de tendências, na medida em que elas nascem, normalmente, das iniciativas públicas dos poetas. Como nossa época tem uma certa aversão a se reunir em “movimentos”, em “grupos”, essas tendências ficam menos visíveis, o que não quer dizer que não existam. A “*langage poetry*” parece constituir uma tendência de língua inglesa porque, em determinado momento, houve uma aglutinação em torno dela. Não quer dizer que seja majoritária ou mais importante, apenas que é visível, reconhecível como tal. Eu lamento a falta de interesse pela aglutinação, pela formação de grupos. Acho que um “grupo” não é, necessariamente uma estratégia de criação de unanimidade (embora geralmente seja isso), nem que seja o motor da criação individual, mas pode ser um lugar em que ficam claras algumas sintonias e em que se potencializam as divergências, as singularidades. Independentemente disso, como disse, o fato de não haver interesse por esse tipo de discussão pública de poesia não significa que as características comuns não existam. O reconhecimento dessas tendências deve ser resultado do trabalho dos críticos, pela leitura conscienciosa de cada poeta e pela reflexão sobre aspectos geracionais, procedimentos tradicionais da história literária que, entretanto, não têm sido realizados da maneira como se espera, por razões a serem meditadas. Quanto a mim, modestamente, ocorreu-me escrever um artigo em que tratava justamente de denunciar o discurso de nossa época como a de “pluralidade de dicções”. Dizer que há várias dicções individuais não significa absolutamente nada: a poesia sempre foi múltipla, singular, etc. Fazer disso um traço de época é muito “democrático”, mas é também um modo de abdicar da tarefa central que seria entender o fenômeno na sua abrangência. Nesse sentido, uma característica do discurso poético de nossa época (presente na fala dos poetas e dos críticos), eu diria, é essa incapacidade de dizer onde estamos, embora a idéia de que a poesia esteja “em crise” venha sendo martelada, há pelo menos 150 anos.

37- *Por fim, uma pergunta talvez genérica, mas acho que vale fazer: quando você escolhe um poeta ou um poema para ler (que não seja para dar uma aula ou escrever um artigo), enfim, quando você resolve abrir um livro de poesia, esta atitude se liga a qual expectativa, qual desejo, ou quais efeitos de leitura? (Para que lemos poesia afinal?!)*

MS- Acho que abro um livro de poemas para ser surpreendido por uma formalização singular de uma experiência dessemelhante. Dizendo de outro modo, me interesso por acompanhar a aventura (na língua, no pensamento, na vida) de um outro, que enriquece minha experiência de humano por me trazer a evidência de que somos diferentes, de que tenho meu próprio poema a escrever, minha vida a viver. Um poema é o rastro daquilo que somos e fazemos, que deixamos de ser e de fazer.