

ORGANIZAÇÃO:

Tatiana Pequeno

Danielle Magalhães

Maurício Chamarelli Gutierrez



Cenas de escrita en/stranhar a família

 **FAPERJ**
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro


Criação Editora

CENAS DE ESCRITA
EN/STRANHAR A FAMÍLIA

Organizadores
Tatiana Pequeno
Danielle Magalhães
Maurício Chamarelli Gutierrez

ISBN
978-85-8413-515-8
doi.org/10.62665/cried-978-85-8413-515-8

CONSELHO EDITORIAL
Ana Maria de Menezes
Christina Bielinski Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Gilvan Rodrigues dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza



ORGANIZAÇÃO:

Tatiana Pequeno
Danielle Magalhães
Maurício Chamarelli Gutierrez

Cenas de escrita en/stranhar a família



Criação Editora

Aracaju | 2024

Copyright 2024 by organizadores

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da
Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico
Adilma Menezes

Revisão
Lara Aguiar

Foto da capa
Isadora Bonfim Nuto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

S283c Pequeno, Tatiana; Magalhães, Danielle; Gutierrez, Maurício
Chamarelli (org.).

Cenas de escrita en/stranhar a família / Organizadores:
Tatiana Pequeno; Danielle Magalhães; Maurício Chamarelli
Gutierrez. -- 1. ed. - Aracaju, SE: Criação Editora; Rio de
Janeiro: Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa
do Estado do Rio de Janeiro, 2024.

200p. fotografia.

Inclui bibliografia. Ebook

ISBN 978-85-8413-515-8

doi.org/10.62665/cried-978-85-8413-515-8

1. Literatura. 2. Ensino. 3. Escola-Família. 4. Poesia.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 869.939

CDU 82-95

APRESENTAÇÃO

Este livro nasceu a partir de uma troca de convites e propostas entre Tatiana Pequeno e Danielle Magalhães. No segundo semestre de 2023, a professora da Universidade Federal Fluminense convidou a professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora pela FAPERJ para uma participação em uma de suas aulas no Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura. Naquela altura, Tatiana ministrava a disciplina cujo título era *Escrever, en/stranhar a família*, objetivando discutir os efeitos da leitura sobre o inquietante, sobre a ambiguidade do estranho freudiano e sua relação de desdobramento pela via da extimidade lacaniana. Nesse contexto, interessava discutir os contágios entre internalidade e externalidade, domesticidade e foridade na escrita, a partir do *unheimliche* e seu caráter intrusivo e perturbador.

Danielle, leitora e pesquisadora das cenas familiares, encaminhou o en/stranhamento por um viés de reticência de filiações e de uma dramaturgia da família – que opera como procedimento em autores como Jacques Derrida, Hélène Cixous e Tamara Kamenszain –, trazendo a cena do drama e da trama familiar para a escrita. Diante de uma dificuldade de ajuste de datas entre ambas as professoras e pesquisadoras, Danielle propôs um evento que pudesse discutir tais cenas, o que foi rapidamente acolhido e confirmado.

Por ter uma pesquisa muito próxima das questões que visávamos problematizar, o colega Maurício Chamarelli Gutierrez, professor de Teoria da Literatura da UERJ, foi convidado para também organizar o breve colóquio *Cenas de escrita: en/stranhar a família*, que ocorreu

de modo remoto entre os dias 13 e 14 de dezembro, ainda em 2023, transmitido pelo canal do YouTube do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF. O Colóquio foi uma parceria entre esse Programa, o Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ e o Instituto de Letras da UERJ.

Na ocasião, tivemos uma programação que contou com mais de 12 palestrantes convidados, abarcando professores de diferentes áreas, universidades, regiões e instituições do país, como Paulo Sérgio Souza Jr. (UNICAMP), Piero Eyben (UnB), Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti (UFRR), Moisés Alves (UEFS), Eduardo Reis (UFBA), Adriana Maia (CAL), Júlio Machado (UFF), Guilherme Belcastro de Almeida (UPE) e Flávia Trocoli (UFRJ), além dos 3 organizadores. Também recebemos quase 30 propostas de comunicação que, infelizmente, não puderam ser aqui contempladas em função do tamanho limitado da publicação que ora apresentamos. Este livro reúne alguns ensaios dos convidados que enviaram seus trabalhos para compor esta compilação. Agradecemos a todos e a todas que contribuíram, de alguma forma, para a realização do Colóquio, especialmente, Adriele Figueiredo, Ana Thereza Nogueira e Cristiana Lopes, e para a realização deste livro, como Lucia Castello Branco, que, generosamente, escreveu um breve prefácio para esta ocasião.

Algumas questões orientaram os modos de abordar a encenação da família na literatura: que processos de escrita reverberam as dissonâncias entre o familiar e o estranho? Como as perspectivas que extrapolam o paradigma ocidental da família nuclear burguesa relançam essa questão? Como seria bordar a família pelo avesso, pelos modos como o infamiliar retece os laços e desloca as posições na cena – por exemplo, subvertendo a verticalidade pela horizontalidade, a noção de filiação pelo princípio de relação transgeracional e transcultural? De que modo a contemporaneidade reencena as ligações entre a familiaridade, a en/stranheza e a estrangeiridade? Como a reescrita da dramaturgia familiar desloca a subjetividade daquele/a que escreve? Como

essas cenas de leitura e de escrita da filiação interrogam e reencenam a própria filiação da literatura?

O texto de abertura deste livro, de Tatiana Pequeno, “ESCREVER A CASA, EN/STRANHAR A FAMÍLIA”, indica alguns caminhos críticos e teóricos básicos que foram percorridos em relação ao neologismo – en/stranhar – de uma tradução poética para o *unheimliche*. Por meio de sua ambiguidade, que alude necessariamente tanto à intimidade com as entranhas quanto ao campo da estranheza, a partir de um fora que passa a ser capaz de mobilizar e garantir a categoria da extimidade, a autora procura pensar a escrita como casa na qual a língua familiar parece ser a da hibridez e da fantasmagoria.

Júlio Machado, autor de “O ESTRANHO, O INFAMILIAR, O INCÔMODO, O INQUIETANTE: ALGUMAS OBSERVAÇÕES PERSONALÍSSIMAS SOBRE A FAMÍLIA, A CASA E A CASA DA FAMÍLIA”, constrói uma travessia poético-genealógica da casa mineira e de suas interioridades. Por meio da tessitura da memória, o professor e escritor visita a arquitetura das casas mortas e assassinadas desde a infância por meio da incidência das quatro possibilidades de tradução do termo alemão *unheimliche*.

Já em “A FAMÍLIA, O MUNDO, O EU QUE ESCREVE: DRUMMOND, CANDIDO, LEONARDO GANDOLFI”, Maurício Chamarelli Gutierrez tece uma leitura de um poema de Drummond que desenha uma cena ao mesmo de escrita e de família e deslinda o modo como, talvez para a surpresa de Antonio Candido, as famílias são desde sempre atravessadas por cortes políticos. Essa leitura culmina em um poema de Leonardo Gandolfi que desrecalca ainda mais essa politicidade.

No ensaio “UM LUGAR DE NINGUÉM”, Moisés Alves trabalha com “formas de pensamento menores” que solicitam a criação de outros modos de lidar com a crítica. O professor e pesquisador atém-se não a um personagem da cena familiar, mas a uma cenografia. A partir da palavra “cena” em grego, *skena*, que quer dizer tenda, cabana, abrigo, Moisés analisa obras de Brígida Baltar como um retorno a espaços não

hegemônicos da casa, “nanoterritórios”, como vãos, corredores, escadas, cantos, que são lidos como lugares e ritos de passagem, uma vez que a artista não se adapta a esses espaços, antes, sua ação os inventa como “abrigos” que não retêm nem enquadram, ao contrário, constituem-se como travessia, passando do muro ao furo, colocando em movimento lugares não moventes.

O artigo “UMA FAMÍLIA DIVERSA EM CENA: REPRESENTAÇÕES NEUROATÍPICAS EM *AUTISMO*, DE VALÉRIO ROMÃO”, de Ana Thereza dos Santos Nogueira e Tatiana Pequeno, procura examinar num recente romance português os efeitos do transtorno do espectro autista no contexto da contemporaneidade. Para tanto, investiga as tensões e o mal-estar constituídos pelas relações entre literatura, diversidade e alteridade, considerando sobretudo a ideia de atrito defendida por Silvina Rodrigues Lopes.

Em “KO’KO WEI, AMOOKO MAKUNAIMĨ: OS AVÓS MAKUXIS NAS ESCRITAS DO MUNDO”, Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti mostra como, para os Povos da região circum-Roraima, a relação com o grande astro-rei Sol é entendida como da ordem do parentesco, da filiação mesmo. Isso implica uma concepção de natureza que não a entende como recurso a ser explorado como meio de manutenção ou aprimoramento da vida humana, mas como gente como nós, possuidora de voz própria e palavras com que são capazes de reagir às violências do homem branco.

Já Guilherme Belcastro, no artigo “GIROS DA FILIAÇÃO: FORMAS E TRADIÇÕES DA MATERNIDADE EM JAZMINA BARRERA E DA PATERNIDADE EM ALEJANDRO ZAMBRA”, analisa relações de filiação na literatura em livros dos referidos autores. Em uma tradição literária marcada, de um lado, por grandes obras e, de outro, por discursos que colocam os autores como filhos que se endereçam aos pais (ou ainda pela angústia dos autores em relação a seus “pais” literários), esses casos de escritores latino-americanos recentes tomam a coisa ao inverso: se endereçam aos filhos e, a partir da posição de paternidade/

maternidade, tecem um lugar do menor para a enunciação literária. Nem a grande obra, aurática, nem o autor genial que comete o paricídio simbólico de romper com o passado ou com a tradição, mas a invenção de formas menores, que baixam o tom e rejeitam a grandiloquência do romance imponente, escrevendo “romancinhos”, a partir dos fragmentos que os recém-nascidos mastigaram.

“DESAPARECIMENTOS E REAPARECIMENTOS *MATER* NO CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR”, de Eduardo Reis Silva, é um ensaio autoficcional que faz uso da destinação, como uma carta, e se coloca como personagem: “Aqui, todos somos personagens, tudo, em alguma medida, torna-se ficção ao aparecer e desaparecer na cena da cena”. Convocando a metáfora do termo “borboleteantemente”, a partir de Didi-Huberman, o ensaio coloca em ato o jogo de desaparecer e reaparecer encenado no *Fort-Da* de Freud como modo mais primário de lidar com a ausência da mãe, fazendo frente aos imperativos da pulsão de morte. Tratando ainda o documento cênico e teórico a partir da *imagens-afecção* deleuzeana, Eduardo apresenta cortes fílmicos de Almodóvar sob o recorte de seu registro fotográfico, colocando o cineasta sob o ponto de vista do olhar crítico e criador do professor e pesquisador, em uma operação de cena dentro da cena, ao modo almodovariano, perscrutando uma “região-mãe almodo-ovariana”.

Em “A PAISAGEM DO PAI”, Piero Eyben recorre a uma cena da *Eneida* de Virgílio e a um arco-íris visto por Derrida em um voo entre Jerusalém e Palestina. Entre o arco-íris como acontecimento que sela uma aliança e um arco-íris impossível de recontar a filiação partilhada entre os descendentes de Abraão, Piero tece uma discussão sobre o lugar da paternidade, a fundação e a filiação, partindo do campo de batalha, da bruma e da sombra oca da noite. Entre Troia e Gaza, escrever as lágrimas do luto chega pela boca do filho, Eneias, que carregou o pai na fuga de Troia em chamas. Passando pela cena kafkiana cuja filiação da literatura implica especulação, invenção de um pai, na troca de lugares entre pai e filho, entre o que se eleva e o que se suporta, o filho porta

tão somente a ausência do pai, tornando-a causa. Indo, ainda, a versos brasileiros de Tatiana Pequeno, o autor pleiteia uma paternidade sem pai, que suspenda o referente e trate do pai como o que passou e resta, “amortecido”, como paisagem.

Passando à figura da mãe, Danielle Magalhães opera como um geofone em “A MÃE FORA DE CENA: TREMORES NA PAISAGEM”, escutando os ruídos, os ecos, as ondas, as reverberações dos tremores de um abalo sísmico que incide na paisagem familiar quando esse tronco quebra e desmembra a raiz. Passando por diversos autores e artistas como Chantal Akerman, Rosana Paulino, Jacques Derrida, e poetas contemporâneos como Marília Garcia, Tamara Kamenszain e Moisés Alves, o ensaio atualiza modalizações de metáforas relacionadas à figura da mãe, propondo-a como lugar de passagem – entre a escuta e a escrita, entre as linhas da paisagem e as linhas da letra, entre as linhas de uma linhagem e um fio cruzado que recria filiações e inaugura um solo comum e uma outra genealogia. Se, no ensaio de Piero Eyben, um arco-íris compareceu em sua possibilidade/impossibilidade, ele retorna aqui, depois do tremor da tempestade, como um caminho colorido que abre passagem na paisagem.

Rio de Janeiro, julho de 2024

Tatiana Pequeno

Danielle Magalhães

Maurício Chamarelli Gutierrez

PREFÁCIO

UMA RUÍNA PARA A PALAVRA AMOR

Lucia Castello Branco

Há uma perturbação inicial quando deparamos com um livro de ou sobre literatura, cujo título já traz a família entranhada e estranhada numa primeira cena de escrita. E essa perturbação, se deslocada com a leitura do livro, não deixa de constituir, no entanto, seu ponto central, aquele que, “quanto mais esquivo, mais imperioso”, segundo Blanchot. (Blanchot, 1987, p. 7)

Também Freud, quando escreveu seu instigante ensaio em 1919, “Das Unheimliche”, parece ter sido atraído por um ponto central perturbador, que se revela abruptamente ao final do texto, quando ele traz, em forma de enigma, um curioso gracejo: “O amor é a saudade de casa”. E assim o interpreta: “sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz para si mesmo, enquanto ainda está sonhando: ‘este lugar é-me familiar, estive aqui antes’, podemos interpretar este lugar como sendo os genitais da sua mãe ou o seu corpo.” (Freud, 1976 [1919], p. 305)

Essa perturbação que reenvia ao corpo – e, no “caso freudiano”, ao corpo feminino –, tem, no gracejo, dois outros nomes: a casa, o amor. E esses dois outros nomes, mais ainda que o primeiro – a mulher –, não estão ausentes deste livro estranho que, ao desentranhar a família, propõe por fim o amor como uma espécie de “partilha do mais difícil”. (Llansol, 1994, p. 122)

É o que leio, perturbada, em textos como o da abertura deste livro, de Tatiana Pequeno, quando se expressa claramente um desejo de “acesso a um outro modo de amar menos incestuoso”, ou no texto de

Moisés Alves, quando ele evoca uma “poética política da delicadeza”. É o que constato, com estas palavras de Eduardo Reis Silva : “Aprendi, de soslaio, que amar alguém seria sempre por vias tortas e enviesadas e que, ainda assim, não teria outra escolha a não ser continuar amando (...)”, e também ao fim do texto de Maurício Chamarelli Gutierrez, que termina numa “declaração de amor quase insuperável”. É ainda o que encontro nas palavras de Stig Dagerman, citadas por Piero Eyben -- “Quando estamos cansados de amar, ficamos contentes em pensar que aquele que amamos não está sozinho sobre a terra”. E o que reencontro, em escrita branca, no texto de Danielle Magalhães, que relança a mãe não exatamente ao mar, mas à via láctea, essa galáxia que instaura uma outra via de escrita : a ultrapassagem da mãe.

Das muitas frases perturbadoras de Lavoura arcaica, tão presentes na abertura deste livro, eu destacaria uma que ecoa na narrativa de Raduan Nassar: “Estamos indo sempre para casa”. (Nassar, 1997, p.36) E também na leitura deste livro essa frase se impõe: sim, estamos sempre indo, e sempre voltando para casa, mas trata-se de uma “outra volta”¹, pois, se a casa ainda guarda uma espécie de amor, esse amor não ignora sua própria ruína entranhada no seio do infamiliar. Essa casa, de cômodos tão aparentemente alicerçados, abriga um incômodo, como assinala Júlio Machado em seu texto, e talvez seja este o ponto central das cenas de escrita deste livro.²

Chamemos este incômodo de amor, como o fez Manoel de Barros, no belo poema “Ruína”³. Talvez este livro deseje construir uma

¹ Faço alusão aqui à proposição de Shoshana Felman em sua leitura de “A outra volta do parafuso”, de Henry James, no trecho sobre “A outra volta da leitura”. A esse respeito, ver Branco, 2020, p. 185.

² Faço alusão aqui à interessante tradução de Paulo Sérgio de Souza Jr. do texto “Das Unheimliche”, de Freud, como “O incômodo”. Freud, 2021 [1919].

³ “Um monge descabelado me disse no caminho: ‘Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as tapers abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono

ruína para a palavra amor. Sabemos que ruína é uma desconstrução e o nome de Derrida, aqui citado mais de uma vez, nos assegura um caminho. Mas talvez o caminho vá um pouco adiante da desconstrução e chegue até o litoral, ao aberto que a paisagem descortina, mas não abriga: aos restos de um navio naufragado, sua ferrugem.

Recebo os textos deste livro como o que restou dos destroços de alguma “vocação familiar”, tão edulcorada por uma certa tradição literária. Voltemos à casa, mas façamos dessa volta alguma coisa “ao jeito de tapera”, como os textos indicam. Talvez o amor aí possa renascer das ruínas, como o l rio pode nascer de um monturo.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANCO, Lucia Castello (org.). *Shoshana Felman e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise*. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: _____. Edição brasileira Standard das obras completas de Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1919]. P. 275-315.

FREUD, Sigmund. *O incômodo*. Trad. Paulo Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Blucher, 2021.

LLANSOL, Maria Gabriela. “Para que o romance não morra”. In: _____. *Lisboa-leipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. P. 116-123.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

pode ser t mbe m de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro (O olho do monge estava perto de ser um canto). Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o l rio pode nascer de um monturo’. E o monge se calou descabelado.”(Barros, 2010, p. 385).



Sumário

APRESENTAÇÃO	5
PREFÁCIO	11
Escrever a casa, en/stranhar a família <i>Tatiana Pequeno</i>	17
O estranho, o infamiliar, o incômodo, o inquietante: algumas observações personalíssimas sobre a família, a casa e a casa da família <i>Júlio Machado</i>	33
A família, o mundo, o eu que escreve: Drummond, Candido, Leonardo Gandolfi <i>Maurício Chamarelli Gutierrez</i>	51
Um lugar de ninguém <i>Moisés Alves</i>	67
Uma família diversa em cena: representações neuroatípicas em autismo, de Valério Romão <i>Ana Thereza dos Santos Nogueira</i> <i>Tatiana Pequeno</i>	85

Ko'ko Wei, Amooko Makunaimî: os avós dos Makuxis nas escritas do mundo	107
<i>Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti</i>	
Giros da filiação: formas e tradições da maternidade em Jazmina Barrera e da paternidade em Alejandro Zambra	123
<i>Guilherme Belcastro</i>	
Desaparecimentos e reaparecimentos <i>mater</i> no cinema de Pedro Almodóvar	139
<i>Eduardo Reis Silva</i>	
A paisagem do pai	157
<i>Piero Eyben</i>	
A mãe fora de cena: tremores na paisagem	179
<i>Danielle Magalhães</i>	

ESCREVER A CASA, EN/STRANHAR A FAMÍLIA

Tatiana Pequeno

“ONDE À NUDEZ”

Escrevo onde à nudez cabe o papel habitualmente atribuído a uma janela. Quando afasto as cores para no lugar delas não deixar senão a luz ou me debruço ao peitoril sobre os meus próprios intestinos, a ficção fica por conta dos relâmpagos. É como se habitasse uma cidade que tivesse um espelho por subúrbios e o mar viesse estilhaçar-se ao fundo da memória, onde se encontra o coração. Abro na página um buraco onde alicerço a casa, as letras vêm às janelas.

Luís Miguel Nava, *Poesia*.

O que está no fundamento do fenômeno *Unheimliche*, descrito por Freud em seu texto, é o que Lacan designou como *objeto a*, o outro radical ao sujeito. É esse elemento absolutamente heterogêneo, objeto causa de desejo, objeto enigmático, que está fora da linguagem (...)

Antonio Quinet, *A estranheza da psicanálise*.



Foto: Tatiana Pequeno, Fronteira, Rio Grande do Sul: Janeiro de 2023.

I

O que faz nascer um curso, um ensaio, um texto acadêmico que nos mobilize? Há um ano, talvez, a imagem de um nascimento tumular: na fronteira entre Brasil e Uruguai, um ponto turístico, um navio naufragado, sua ferrugem. E na areia escura do litoral partilhado por ambos os lados, as flores das oferendas dos rituais da passagem do ano. Quando começo um texto, toda sua audácia faz sentido. E todo esse sentido prepara para o texto que vem.

Foi mesmo Lacan que, no famoso “Lituraterra”, disse: “A fronteira, com certeza, ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem a transpõe, que há entre eles um denominador comum” (2001, p. 18). Mas como fazer da fronteira, das suas imagens e dos seus monumentos um aparelho (?) capaz de traduzir ou decifrar os mundos

desconhecidos e conhecidos? Haver um denominador comum talvez permita alguma forma de acesso a esse território en/stranho, incômodo, infamiliar que ainda cifrado, isto é, não acessado por entradas tão definidas, por portas com chaves acessíveis.

Fazer nascerem coisas ali onde o desconhecido acena ou criar gestos, textos, cursos, livros onde a teoria ainda não bastava, eis os produtos da posição da fronteira, de uma posição de passagem do nomadismo ou do novo domicílio. E o que faz a literatura em sua luta contra o apagamento, no desejo de chegada para a nova morada? O que é a literatura sem algum endereço, sem alguma quietude? Eis o nosso caminho, como lembrou Clarice em *Água viva*: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado” (Lispector, 1998, p. 48).

II

Depois do chamado, chegar ao âmago da escrita para deslindar o processo de materialização e externalização dos restos dos objetos, dos resquícios do timbre ainda tênue e inquieto, como lembrou Clarice. Entre ser fera e humana, de novo a fronteira. O limite entre adotar a escrita e fazer desse gesto uma atitude peremptória e exigente a que Lacan refere: “Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com o que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia” (Lacan, 2001, p. 21). De que metade ímpar Lacan trata em “Lituraterra”? Muitas trilhas, evidentemente, mas a que vai nos interessar aqui é provável que seja a que leva na direção da proposição que Freud desenvolveu no texto que subjaz neste nosso trabalho, “O infamiliar”, pela via da tradução de Ernani Chaves e Pedro Tavares. Logo após as ponderações etimológicas, e partindo de Schelling, Freud sentencia: “Infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Freud, 2019, p. 45).

A ferocidade, a existência sem – terra, onde a/há casa? Se também no levantamento etimológico feito pelo próprio Freud no já referido texto, é possível recuperar o sentido doméstico do *heimliche* por meio daquilo que manifesta a escrita? Caligrafar sempre a domesticidade, lembra Maria Gabriela Llansol, talvez seja previsível e talvez seja tarefa de uma narratividade plenamente estabelecida em seus territórios. Em certa medida, narratividades protocolares corresponderiam a um já sabido e à assunção de uma posição que talvez preveja ou assumo o “assim é” também da história, aqui com h minúsculo e maiúsculo. Diz Llansol: “o texto não descreve o que existo/ *rasga a imagem que trago diante de mim*” (Llansol, 2000, p. 291).

O texto, a escrita, então, não devem apenas descrever, devem carregar um gesto di-lacerador, que lacera e separa as imagens cristalizadas em ao menos outras duas partes; rasgar, aí, é um gesto separador que corta as imagens especulares que trazemos no diante de mim, diante de nós. E desta separação, então, talvez possa surgir uma posição nova, capaz de reencontrar outra textualidade, seu fazer intermitente, sua provisoriade infamiliar, sua existência sem casa definida, sem consignaço, sem garantia.

En/stranhar, assim, devém conceito neológico nosso, surgido da radicalidade da ambiguidade do fosso e do resto literário. E que, desse modo, parece categoria ineludível do escrever. Entranhar porque há que se ter corpo, víscera, tecido, líquido, excrementos para reagir pela escrita, para avançar uma ignição operante, baseada em algo já sabido, ainda que o sabido seja o corpo e sua nudez perigosa. Estranhar porque, como pontuou Llansol, a reação só pode vingar se ultrapassar a barreira do eu e sua condição comezinha, se rasgar alguma coisa do imaginário cristalizado, porque algo desse corpo atado a esse eu e seus outros conhece a estranheza. En/stranhar porque reconhecer, situar, mas também separar, dilacerar e repelir sejam urgentes e simultâneos. Talvez o poeta seja quem reconheça desde sempre a en/stranheza fundamental, como ilustra Alejandra Pizarnik no poema “Verde Paraíso”:

Tatiana Pequeno

estranha que fui
 quando vizinha de longínquas luzes
 acumulava palavras tão puras
 para criar novos silêncios
 (Pizarnik, 2013, p. 27)

Aqui, neste pequeno poema de Alejandra, para quem a estranheza subjaz o próprio fazer da escrita, é o distanciamento em “vizinha de longínquas luzes” que admite a possibilidade de um acúmulo, combustível para a atividade da escrita. Estranhar, nesse sentido, é abrir sulcos, filtrar palavras para retornar abastecido ao “Verde Paraíso” do silêncio – uma entranha? – esse moinho-motor do gesto de escrever. “estranha que fui”, verso ele mesmo incômodo que testemunha um passado acabado, forma de rememoração dos trabalhos e as noites dessa voz poética febril, estranha sim aos limiares aparentemente firmes e civilizacionais da neurose e suas formas e sexualidades tão padrões.

Na poesia de Luís Miguel Nava, que parece um irmão lusitano de Alejandra, também as ambiguidades dos espelhamentos. Em seus poemas, a imagem repetida do mar, do espelho e das vísceras emaranhadas, indistinguíveis e confusas diante da mesmidade. Diante dos nós da escrita, o poema de Nava apresenta seu mundo de rebentação, na zona fronteira entre terra e litoral, entre o possível e o impossível da (homo)sexualidade, onde se seguem inúmeras imagens especulares de uma pele em risco diante da nudez, da “língua a interpelar-lhe a pele” (Nava, 2020, p. 67):

devemos, ao falar, ter o maior cuidado com as palavras que empregamos, pois, sendo algumas delas particularmente vulneráveis às raízes, arriscamo-nos a ver apoderar-se-nos da fala uma vegetação que talvez chegue mesmo a destruir-nos. A fala quer-se árida, de uma aridez idêntica à da roupa que nos cobre o corpo ou à do céu, de que me esforço, sempre que dele falo, por deixar à mostra um dos agravos mais profundos (Nava, 2020, p. 160).

III

A proposta de nossa questão aqui é também uma tentativa meio camoniana de procurar compreender em que medida a poesia pode, por meio das suas contrariedades, ser ou não entendida como uma *estranha zona de abrigo*, isto é, um espaço de conforto, orientação, proteção operadas, no entanto, no espaço turbulento da linguagem poética e suas disjunções e impropriedades. Se defendemos apenas a poesia enquanto língua em estado puro de tensão, como forma preferida do assombro, tenho dificuldade em aceitar que este resistir do texto poético deva ser matéria também de problematização.

Em que medida a poesia nos aparece como concentração e território do excedível mas igualmente experiência de uma economia radical da linguagem? É possível estabelecer na poesia uma relação com o mundo ou é a poesia a possibilidade de abrigar esse mesmo mundo desolado? Pensar a poesia seria, também, antes de mais nada, pensar nas implicações daquilo que os gregos entendiam como a oposição entre o doméstico (*oikos*, a casa) e a ágora (espaço da *polis*), considerando que a atividade de escrita do poeta atende a uma espécie de chamado imperativo do mundo numa linguagem particular, por meio de uma língua estranha porque dupla, tripla, língua alquebrada dos poetas.

Martin Heidegger em *Ensaio e Conferências*, especificamente no texto “Construir, habitar, pensar”, observa que “Habitar é ser trazido à paz de um abrigo e diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência” (Heidegger, 2002, p. 129). Poesia, então, se zona de abrigo, acaba devindo também habitação, fronteira ultrapassada para o resguardo, para a estalagem onde pensamento e construção são categorias indiscerníveis da relação com a habitação. Neste sentido, o poeta português Ruy Belo, na altura dos anos de 1960, diz: “Não há outro lugar para habitar/ além dessa, talvez nem essa, época do ano/ e uma casa é a coisa mais séria da vida”. Neste poema intitulado “Quasi flos” é possível verificar

Tatiana Pequeno

que a voz poética num livro que se chama *O problema da habitação*, procura equacionar a leitura externa com o retorno para dentro, num movimento interior para sua subjetividade ou para a formação de uma consciência sobre o seu próprio fazer. Ao reconhecer que “uma casa é a coisa mais séria da vida”, Ruy Belo sintetiza numa economia não muito comum à sua poesia que o doméstico é austero e que, portanto, tratar dessa zona interior é atividade de força. Eis o poema:

A morte é a verdade e a verdade é a morte
 Tão contente de vento, ó folhar que nomeio
 Como quem à passagem te colhesse,
 Palavra de que tu, ó árvore, dispões para vir até mim
 Do alto da tua inatingível condição
 De muito longe vinda, inviável lembrança
 Indecisa nas mãos ou consentida
 Por alguma impossível infância
 E a alegria é uma casa recém-construída

Face melhor de todos nós, ó folha
 dos álamos nocturnos e antigos visitados pelo vento,
 no calmo outono, o dos primeiros frios, saís
 do ângulo dos olhos, acolhes-te ao poema
 como no alto mês de maio a flor imóvel do jacarandá

Não há outro lugar para habitar
 além dessa, talvez nem essa, época do ano
 e uma casa é a coisa mais séria da vida
 (Belo, 2009, p. 139)

O mesmo Heidegger dos *Ensaio e Conferências* é autor do importante ensaio sobre um poema de Hölderlin, “... poeticamente o homem habita”. Neste texto, o filósofo alemão lembra que é importante contra-

dizer o que o senso comum supõe e veicula sobre a poesia, concebendo-a como instrumento de fantasia e delírio:

Quando Hölderlin ousa dizer, no entanto, que o habitar dos mortais é poético, essas palavras, levemente pronunciadas, dão a impressão de que o habitar “poético” é precisamente o que arranca os homens da terra. Pois o “poético” parece pertencer, quanto ao seu valor poético, ao reino da fantasia. O habitar poético sobrevoa fantásticamente o real. O poeta faz face a esse temor e diz, com propriedade, que o habitar poético é o habitar “esta terra”. Assim, Hölderlin não somente protege o «poético» contra a sua incompreensão usual corriqueira, mas, acrescentando as palavras “esta terra”, remete para o vigor essencial da poesia. A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar (Heidegger, 2002, p. 169).

Heidegger admite alguma estranheza da poesia ao mencionar sua “incompreensão usual e corriqueira”, o que pretende sanar ou resolver acrescentando o localizador “nesta terra”. Seria o poeta alguém que demanda um pouso, um chão? Como quando Clarice diz em “Mineirinho” que recusa a casa mas, ao final, reivindica: “O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno” (Lispector, 1999, p. 126).

Penso que, de algum modo, a escrita é filha da orfandade e por isso é falha, claudicante, necessária de terra e do terreno que, no entanto, faz de sua atividade um risco permanente de perder. Para retomar o rasgar e o perder a inteireza das imagens próprias da escrita, André, narrador de Raduan Nassar em certa altura de *Lavoura Arcaica*, diz: “aliciar a casa velha, seu silêncio de morcegos, os seus fantasmas, trazê-los todos, como aliados, para o meu lado” (Nassar, p. 63).

Seria a escrita também uma forma de resguardo? Seguindo este raciocínio, é possível observar a habitação a que se refere Heidegger

é também ela um modo de construção do humano em sua fazedura. É o que o autor de *Ser e Tempo* tenta demonstrar também no ensaio “Construir, habitar, pensar”:

Resguardar não é simplesmente não fazer nada com aquilo que se resguarda. Resguardar é, em sentido próprio, algo *positivo* e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (*freien*): libertar para a paz de um abrigo. Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. *O traço fundamental do habitar é esse resguardo*. O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra (Heidegger, 2002, p. 129).

Recuperemos então o que nos fica destas duas citações de Heidegger, para além de suas preocupações relacionadas aos essencialismos. A ideia de que “é a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar”, e se a experiência humana de habitar consistiria em “ser trazido à paz de um abrigo e a de-morar-se sobre a terra”, poderíamos deduzir que a escrita é, sobretudo, instrumento que permite alguma construção (sobretudo simbólica) sobre nossa estranha condição? Ou mesmo poderíamos constatar que a definição de uma zona de abrigo pode ser operada por imagens, e que a escrita é também uma forma de arquivo híbrido, revelador de uma experiência limítrofe de linguagem. Talvez esta relação com a linguagem aponte para a nossa demanda de permanência, como forma de ir buscar alguma estabilidade, algum pertencimento – entranhado e estranhado que é o aí habitar, impedindo que a escrita sucumba.

Na esteira de uma luta vã com as palavras, sabendo do imperativo combate, Llansol também apontou para os impasses da habitação do mundo pela escrita e inscrevendo-a muitas vezes numa zona para além de abrigo:

que a literatura está a morrer; incapaz de explorar o estranho da vida, o estranho da linguagem, o estranho do humano, o estranho das coisas existirem, não porque haja algo de estranho nisso, mas porque vê que os seis hóspedes, figuras do que há de melhor no humano, aspiram a um futuro sem dor desconhecida (Llansol, 2000, p. 264).

Com efeito, é possível observar que enquanto instrumento de linguagem entre homem e mundo, a poesia pode construir também uma espécie de negativo da ideia de abrigo e proteção. Vejamos como o poeta português contemporâneo Rui Pires Cabral apresenta a questão com a qual estamos nos defrontando:

Não há outro caminho
Os poemas podem ser desolados
como uma carta devolvida,
por abrir. E podem ser o contrário
disso. A sua verdadeira consequência
raramente nos é revelada. Quando,
a meio de uma tarde indistinta, ou então
à noite, depois dos trabalhos do dia,
a poesia acomete o pensamento, nós
ficamos de repente mais separados
das coisas, mais sozinhos com as nossas
obsessões. E não sabemos quem poderá
acolher-nos nessa estranha, intranquila
condição. Haverá quem nos diga, no fim

Tatiana Pequeno

de tudo: eu conheço-te e senti a tua falta?
Não sabemos. Mas escrevemos, ainda
assim. Regressamos a essa solidão
com que esperamos merecer, imagine-se,
a companhia de outra solidão. Escrevemos,
regressamos. Não há outro caminho.
(Cabral, 2015, p. 218)

O belo poema de Rui Pires Cabral nos mostra inicialmente que a poesia é, no mínimo, ambivalente, já que nos afronta com a sua desolação e, ao mesmo tempo, afirma que “pode ser o contrário disso”. O texto nos mostra, através de certas imagens “menores” e hodiernas que a escrita nos encaminha para uma espécie de solidão inexorável que atingiria a nossa espécie compulsoriamente. Mas a poesia é um caminho, reparemos. Essa aparente saída é o que intitula o poema. Quando diz “E não sabemos quem poderá/ acolher-nos nessa estranha, intranquila/ condição. Haverá quem nos diga, no fim/ de tudo: eu conheço-te e senti a tua falta?” (Cabral, 2015, p. 218). De fato, a poesia não aplaca as ausências dos “quens” que faltam neste poema, mas ela é, certamente, a possibilidade de criar uma natureza outra de encontros mais definitivos porque há encontros que desvelam aquilo que Orides Fontela chamou de “consciência demais do ser” (Fontela, 2006, p. 31).

Neste sentido, a escrita é sempre um regresso a um abrigo cuja imagem não é propriamente a de um lugar seguro que aplacaria, quem sabe, o peso, o tamanho e o sentimento do mundo. Mas igualmente ao contrário, é um instrumento que desvela o universo das aparências. Assim, a poesia de Rui Pires Cabral, como manifestação de uma geração que versifica a partir da perspectiva do que eles mesmos nomearam, alude a um tempo “sem qualidades”, reforçando a ideia de que a externalidade do mundo é a matéria excelente do poético, embora o abrigo, aqui, não seja espaço de nenhum conforto absoluto.

IV

Talvez o trabalho da poesia (contemporânea, principalmente) seja o de recusar alguns véus que tamponam os furos e os buracos das famílias, suas casas, seus lugares previsíveis de habitação. Há riscos, é certo. Não escrever ou não olhar nos olhos do Homem da Areia, no entanto, talvez pareça com uma atitude *conservadora*, como sugere novamente André, de *Lavoura Arcaica*:

foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama esta terra (...) (Nassar, 2002, p. 66).

Arar apenas na lavoura arcaica do pai, de seus totens, tem como consequência final a homogeneidade do amor familiar, o que, certamente, deflagra a mesmidade, e a aniquilação de uma existência a partir de si, como demonstra o próprio romance de Nassar. Sair de casa, metáfora gasta, mas ainda funcional, desse modo, pode desarmar a família linguística convencional e seu resguardo pode permitir, portanto, a expedição, a aventura. Admitir a estranheza é ser um mutante ou um pobre, diria Llansol. En/stranhar a casa, o terreno, o resguardo traz riscos e profanar a família, pela escrita,

talvez permita acesso a um outro modo de amar menos incestuoso. Estranhar a folha branca, contemplar o vazio vizinho de quem se aventura na direção da escrita, eis a relação amorosa entre extimidade e literatura.

Olhar a fronteira de frente, vê-la como objeto externo, objeto refletor – o mar caudaloso da fronteira sul do Brasil. É possível que a escola da letra, como diz Quinet no pequeno excerto que abriu este trabalho, possa se aproximar também de uma das formas para uma psicanálise literária, conforme nos ensinam Lucia Castello Branco e Ayanne Sobral em *O que é psicanálise literária* quando dizem: “Trata-se de modos outros de escuta e escrita que buscam circunscrever o vazio deixado pelos rastros da letra, materialidade do significante desmanchada de sentidos e significações” (Branco; Sobral, 2022, p. 121).

Se a inexorabilidade do real nos obriga a um estarecimento contínuo e, como advoga Agamben nos textos em que se dedica a uma compreensão de uma realidade na qual caminhamos para uma obsessão pela segurança, destituindo os princípios da política para substituí-la pela polícia, cabe-nos admitir que o lugar da poesia, da letra, nada mais seria que um artifício cultural criado pela necessidade da linguagem. Mas não é a poesia isto apenas. Ela parece permitir uma passagem para um campo no qual o poder imperativo é destituído, e onde é possível, portanto, tratar dessa condição dolorosa de solidão, en/stranhamento, silenciamento e também alguma zona de abrigo.

Numa época em que somos seres notadamente desabrigados de unidade e de potência, a poesia parece permitir uma dicção que nada tem a ver com a segurança vendida pelo senso comum ou pelas mídias mais escusas. Na medida em que a arquitetura frágil da proteção poética abriga o que em nós é solidão, dificuldade, entropia e aridez, a nossa falibilidade e a nossa orfandade simbólica são aplacadas por uma fresta da própria linguagem.

Talvez a nós reste apenas a tarefa de reparar¹ os sulcos e recolher deles os acumulados do mar e das frestas: os crisântemos que retornaram das oferendas, as pétalas que restaram dos lírios, a ferrugem dos objetos que nos chegam depois da devastação das fronteiras. Depois das tragédias, das colisões provocadas pelo Antropoceno, pela presença aniquiladora do humano em sua principal casa, a Terra, depois deste momento urgente, é provável que a restante vida – para utilizar aqui uma referência llansoliana – só seja possível se voltarmos a estranhar o doméstico, se pudermos cuidar da depuração das casas. E que fiquem das imagens as suas oferendas, os despojos do buraco onde alicerçamos as nossas moradas: letras.

REFERÊNCIAS

- BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- BRANCO, Lucia Castello; SOBRAL, Ayanne. *O que é psicanálise literária?*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2022.
- CABRAL, Rui Pires. *Morada*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio d'água, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

¹ O encerramento deste texto se deu em meio à tragédia de maio de 2024 no Rio Grande do Sul, em que quase meio milhão de brasileiros encontram-se desalojados e/ou desabrigados e podem ser, de algum modo, considerados refugiados da crise climática no Brasil.

Tatiana Pequeno

____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NAVA, Luís Miguel. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

PIZARNIK, Alejandra. *Os trabalhos e as noites*. Trad. Diogo Vaz Pinto. Lisboa: Língua Morta, 2013.

TATIANA PEQUENO

é escritora, pesquisadora e professora. Atua na Universidade Federal Fluminense como docente de Literatura na graduação em Letras e no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

Contato: tatianapequeno@id.uff.br



O ESTRANHO, O INFAMILIAR, O INCÔMODO, O INQUIETANTE: ALGUMAS OBSERVAÇÕES PERSONALÍSSIMAS SOBRE A FAMÍLIA, A CASA E A CASA DA FAMÍLIA

Júlio Machado

Começo esse depoimento (ou o que quer que isto seja) confessando a boa inveja que tive de minha amiga e colega Tatiana Pequeno ao tomar conhecimento da disciplina que ela ministraria no programa de pós-graduação em Estudos de Literatura da UFF, e do qual nasceria o colóquio poeticamente intitulado “Cenas de escrita: en/stranhar a família”. Não porque tal tema ou tal enfoque estivessem estreitamente vinculados ao meu trabalho acadêmico, mas por tocarem a fundo tanto minha experiência pessoal de en/stranhamento familiar quanto as razões, também de en/stranhamento, que movem grande parte de meu trabalho de criação literária.

Feito o convite, duas referências tomaram-me de assalto: o ensaio “Das unheimliche”, publicado por Freud em 1919, e presente já na parte inicial de meu título, composto em evidente alusão a quatro traduções brasileiras do conceito; e *Crônica da casa assassinada*, romance de Lúcio Cardoso publicado em 1959. O primeiro assalto foi, talvez, de ordem acadêmica, pelo fato de o ensaio freudiano ser incontornável para as discussões propostas pelo colóquio. Quanto ao segundo, creio dever-se ao fato de que, a cada releitura do livro, renova-se meu assombro por ver o quanto, no labirinto do romance, o universo da estranha e vetusta família Meneses evoca muitas das relações sociais e familiares que pude ver, ainda que como testemunha tardia, em minha região de origem, o sul de Minas, e em minha própria, estranha e ve-

tusta família. Um universo antes católico que cristão, antes processional que carnavalesco, antes colonial que republicano, e que se rege antes pelos relativizáveis valores consuetudinários da TFM, a Tradicional Família Mineira, que por qualquer código escrito de leis e condutas, seja a constituição, seja a *Bíblia*.

Minha intenção, aqui, não é analisar o ensaio de Freud, uma vez que outros textos desse mesmo livro já o farão com muito mais perícia e propriedade. Sirvo-me dele tão somente para tomar cada uma das quatro traduções propostas como sugestões a partir das quais possa expor algo de minhas próprias relações de en/stranhamento familiar, e, em especial, para apontar como a reação a tais relações vincula-se estreitamente a parte importante de meu trabalho de criação literária.

Tampouco o que se verá aqui é uma análise do segundo assalto, ou seja, do romance de Lúcio Cardoso. Não tratarei aqui da família Meneses nem da casa que, como eles, entra em ruína pela incapacidade de se sustentar em um mundo cuja ordem social e econômica vai se tornando antes burguesa que aristocrática. Não tratarei do sistema do senhor Demétrio, que se esforça por esconder do mundo a vergonha de ter tido e já não ter, motor de seu empenho em fingir que ainda se é, mesmo já não sendo. Se assim fosse, se tivesse como objeto o romance de Lúcio Cardoso, as observações que aqui faço não seriam 'personalíssimas', como as chamei no título. Não. Meu labirinto aqui é outro, e o entrevi pessoalmente. Personalíssimamente. Tratarei de parte da família Machado e da casa que conheci já em ruína e assombrada pelo sistema do fantasma do senhor Manoel Machado Netto, meu avô paterno, que não cheguei a conhecer. Sistema, em alguma medida, análogo ao dos Meneses, mas com um agravante: a decadência dos Machados sempre foi de empréstimo, uma vez que só decaí quem conheceu alguma altura, quem teve e foi qualquer coisa, e a vergonha que vigia entre os Machados de São Caetano da Vargem Grande, hoje Brazópolis, era a de quem tentava esconder o fato de nunca ter tido e, por extensão, naquele mundo, nunca ter sido.

O ESTRANHO

O termo utilizado na primeira das quatro traduções, “o estranho”, porta uma série de inconveniências, a começar pela perda das ideias de negação (*un*) e domesticidade (*heim*), presentes no original alemão. Contudo, tem a vantagem de guardar literalmente a sugestão de estranheza que acompanha minhas relações com a família. É também, das quatro traduções, a que compartilha a raiz lexical com o neologismo ‘en/stranhar’, que nomeia e justifica esse colóquio. Trazer tal sugestão explicitamente no corpo da palavra não é pouco. Ao contrário, é justamente materializar pelo verbo, no seio da família, aquilo que ela própria produzira e tentara esconder em zonas de silêncio. Penso, aqui, na definição que Freud toma emprestada da *Filosofia da mitologia*, de Schelling, e que, em larga medida, aproxima-se bastante de minha própria sensação ao ter de lidar com tudo o que escapa à ostra sem pérolas da família: “Chama-se *unheimlich* tudo o que deveria permanecer em segredo, dissimulado, [em latência]¹, e veio à tona.” (apud Freud, 2021, p. 61).

O rol do que a família confina em baús não é pequeno. Compõe-se não só daquilo que existe e não se quer que venha à luz (dos esqueletos no armário, mortos sabe-se lá por quem, à tia física e mentalmente inválida confinada na alcova), como também daquilo que apenas se supõe existir e que, justamente para que não tenha sua existência imaginária desmentida, deve permanecer longe da gentinha da rua, sempre pronta a cheirar, a espezinhar, a roubar. Dormem nessa categoria, por exemplo, prendas como o *stradivarius* do avô, o carrilhão atemporal, o faqueiro de prata do império. Eis o que a família entende como seu patrimônio, o *pater monium*, o conjunto de bens que se herdam do pai e que se en/stranham na carne.

¹ Presente no original de Schelling, a expressão em colchetes foi omitida por Freud. A esse respeito, ver o “Posfácio” de Peter-André Alt em Freud (2021).

O INFAMILIAR

“a estranha ideia de família
viajando através da carne”
(Carlos Drummond de Andrade, “Retrato de família”)

Há muito, fiz questão de esquecer o título e o autor do manual de *Educação Moral e Cívica* adotado pela escola em que fiz meu ensino médio. Lembro-me, contudo, de que o primeiro parágrafo do primeiro capítulo abria-se com a famigerada frase de Rui Barbosa: “A família é a célula mater da sociedade”. Para além da ideia óbvia de que a organização social começaria pela família, há aí a sugestão de que ela cumpriria, também, a função de mediar as relações entre o indivíduo e a sociedade de que é base. Outras famílias, de outras sociedades, talvez cumprissem tal função, mas não a TFM, a que estava na chácara dos Meneses e a que fingia estar na velha casa dos Machados. A missão que a TFM outorga a si própria, até onde pude ver, sem que ela quisesse mostrar, é resguardar-se. Mas de quê? De tudo que não seja ela, tudo que não se encaixe em sua retórica de valores morais, muito enunciados e pouco cumpridos.

Sobre como nós, crianças, éramos preparadas para isso, lembro-me da constatação de um primo, criado em São Paulo por mãe e avó sul-mineiras que levaram para o planalto de Piratininga o fino da TFM: fomos criados para achar que estávamos sempre incomodando. Ele tinha razão, e a inversão não deixa de ser curiosa. A família, que se incomoda com a presença dos outros, cria os seus para que não incomodem os outros. Diante disso, como evitar a autovigilância castradora, a refração mútua e o triunfo do incômodo?

O INCÔMODO

“Alcova no fundo
sufocando o segredo
de cartas e baús
enferrujados”.

(Carlos Drummond de Andrade, “A casa”)

Os brancos da minha terra começaram por ser portugueses e, como parte significativa dos patrícios, temiam ser portadores da indelével ‘mancha de mecânico’, ou seja, ter em sua genealogia alguém que tivesse exercido qualquer ofício mecânico, manual, prova inequívoca, desde o medievalismo ibérico, de ausência de origem aristocrática. Ora, a aristocracia antiga (não a aristocracia financeira de hoje) vinculava-se à propriedade rural e à casa que, de sua centralidade, governava a terra e o que nela se movesse, de parentes a bens. Na profusão semântica da palavra ‘casa’, o sentido genealógico-aristocrático do termo acaba por se confundir (‘fundir com’, pois não?) com o sentido arquitetônico, levando a um apego desesperado do sujeito decadente ao imóvel em ruína (vede a velha Torre de Santa Ireneia, de Gonçalo Ramires, ou as ruínas da antiga sede da fazenda dos Meneses).

Sendo a arquitetura a arte que talvez mais estreitamente vincule funcionalidade e estética, uso e produção do simbólico, convém começar pela arquitetura rural de minha região, e o faço a partir do *Fazendas do sul de Minas Gerais: arquitetura rural nos séculos XVIII e XIX*, de Cícero Ferraz Cruz. Trata-se de estudo de grande fôlego, decorrente de sua tese de doutoramento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nele, Cruz faz um extenso levantamento das fazendas da região para analisá-las não como meras estruturas físicas, mas como sínteses de um longo e complexo processo de ocupação histórica, social e econômica do território.

Com a intenção de refletir sobre as relações sociais e familiares e sua materialização na construção mesma das casas, Cruz mobiliza o conceito de “programa de necessidades”, assim definido, em duas acepções, por Albernaz e Lima:

“1. Espaço arquitetônico definido de acordo com o conjunto de atividades sociais e funcionais nele exercido e com o papel que representa para a sociedade. Os programas arquitetônicos modificam-se no tempo segundo as novas necessidades”.

“2. Classificação, em termos genéricos ou minuciosa, do conjunto de necessidades funcionais correspondentes à utilização do espaço interno e à sua divisão em ambientes, recintos ou compartimentos, requerida para que um edifício tenha um determinado uso”. (1998, p. 519)

A partir da análise de seu amplo *corpus*, Cruz conclui a respeito das fazendas do sul de Minas:

O programa de necessidades é resolvido sempre em um único pavimento, normalmente chamado de pavimento nobre pelos historiadores da arquitetura. O porão servia para fazer o ajuste da topografia e para soltar a casa do chão. Quando utilizado, servia de depósito, guarda de animais ou abrigo para os escravos ligados à casa. **Em Minas, não se habitava ao rés do chão** (2010, p. 97; grifo meu).

Se a resolução do programa de necessidades em um único e superior pavimento assegurava à família sua distinção aristocrática com relação aos habitantes do rés do chão, o interior das casas revela o esforço de conciliar o anseio de isolamento com a obrigação social de ter de hospedar parentes e dignitários públicos, especialmente membros do clero (os demais, via de regra, eram instalados nos porões ou em estruturas a

parte, como estábulos e seleiros). Tal conciliação, em todas as fazendas analisadas, se dá pela existência, logo à entrada, de uma área destinada aos externos, como se pode ver na planta baixa da fazenda Balaio, no município de Santa Rita do Sapucaí (Imagem 2). A posição recorrentemente frontal de tal área não era fortuita. Algum entrão² que passasse pelo pátio da frente poderia, quando muito, entrever o que acontecia nos cômodos destinados aos hóspedes, mas não nos destinados à família.

Outro dispositivo importante na estrutura de preservação da seção familiar é o que Cruz denomina de “sifão visual” (2010, p. 95), constituído por um corredor ou cômodo com função de ligar a área da família à área dos externos, mas sempre com portas desencontradas, de modo a impedir que os olhos curiosos dos hóspedes pudessem deavassar o coração da casa. Na planta da mesma fazenda Balaio (Imagem 2), podem-se ver dois desses cômodos ladeando uma alcova central.

As alcovas, recorrentes em todas as casas analisadas por Cruz, carecem de observações específicas. Tecnicamente, trata-se de pequenos quartos desprovidos de janelas ou com janelas travadas (falsa alcova), ordinariamente destinadas, se na área das famílias, às crianças e às mulheres. Sua existência se deve, em parte, a razões estruturais, especialmente se localizadas no centro das casas, sem paredes externas em que se pudessem rasgar janelas. Mas Cruz chama nossa atenção para algo importante:

Há casas em que a alcova encontra-se pegada a uma parede externa, ou seja, poderia tecnicamente possuir janela, mas não possui, como na *Fazenda Santa Clara*. Isso mostra que a alcova não é apenas a resultante de impossibilidade técnica, onde os cômodos centrais não tinham como ser iluminados; é sim, uma tradição cultural milenar (2010, pp. 97-98).

² Em crônica transcrita por Drummond em *Brasil Terra & Alma*, de 1967, Raquel de Queirós faz menção a esse vocábulo, segundo ela, uma variação peculiarmente mineira do trivial “intrometido”.

Na análise etimológica do termo ‘alcova’, Miguel Nimer, além dos traços recorrentes, acrescenta a função de ocultação: “Pequeno quarto de dormir. Esconderijo” (p. 514). Em um universo patriarcal, como este, tal função vinculava-se estreitamente ao confinamento das mulheres, sobretudo das filhas dos proprietários. O fenômeno não passou despercebido por viajantes estrangeiros, como nos aponta Saint-Hilaire: “O interior das casas, reservado às mulheres, é um santuário em que o estranho nunca penetra, e pessoas que me demonstravam a maior confiança jamais permitiram que meu criado entrasse na cozinha para secar o papel necessário à conservação de minhas plantas” (1975, p. 96).

Completava a estrutura de isolamento o setor de serviços, destinado a escravos e serviçais, e sempre com acesso próprio, tornando desnecessária sua passagem pelo resto da casa.

Com a urbanização das primeiras décadas do século XX e a redução da importância relativa da agricultura na economia da região, parte significativa das famílias migrou para as cidades. Interessa-me, aqui, verificar como a TFM, no afã de preservar sua pretensa aristocracia e seu estratégico isolamento, incorporou às casas urbanas muitos dos dispositivos desenvolvidos para isso nas antigas fazendas, levando a programas de necessidade baseados cada vez mais em delírios ideológicos pouco vinculados ao uso efetivo dos imóveis em contexto urbano.

Não dispondo de material bibliográfico como o de Cruz, recorro ao conhecimento factual que tenho de uma dessas casas, a dos Machados, em Brazópolis, mencionada anteriormente (Imagem 3). Creio que se possa tomá-la como paradigma das lógicas construtivas de quando foi erguida, em meados dos anos 1920, já que outras casas da cidade são assinadas pelo mesmo “constructor”, J. Garrido (sim, há assinatura do “constructor” na parede do alpendre da frente!). Não o sendo, ficam minhas observações na conta do “personalíssimas” do título.

Como nas fazendas analisadas por Cruz, trata-se de um imóvel de um único pavimento, embora a configuração atual possa sugerir uma casa de dois andares. Originalmente, toda a parte inferior, onde se veem

duas janelas à esquerda e um portão de garagem, hoje, cômodos de uso regular, eram, na verdade, enormes porões. No canto inferior direito, pode-se ver que, embora fosse preciso de fato uma elevação da casa ante a inclinação do terreno, esta se fez num patamar muito acima do necessário, sobrelevando a construção de modo a conferir-lhe um aspecto senhoreal. Em Minas, já sabemos, não se habitava ao rés do chão.

Na planta interna (Imagem 4), veem-se igualmente sobrevivências das estruturas de isolamento, a começar pela mesma divisão tripartite das fazendas, mesmo já não havendo nem a obrigação de hospedar os de fora nem renda suficiente para o pagamento de empregados domésticos. A antessala de entrada, ao mesmo tempo ligando e separando a área que seria dos hóspedes da área íntima, possui portas descontraídas, produzindo o sifão visual e o resguardo da família. No que seria a área familiar, dois pequenos quartos sempre cumpriram o papel de alcovas, pois, embora dispendo de janelas, não eram abertas senão muito raramente. Numa delas, a que se abre para a sala central, guardam-se, ao menos desde minhas memórias de infância, badulaques e alimentos secos. Na outra, a mais interna, apêndice do quarto do casal, ou seja, do patriarca, guardou-se a tia entrevada, do primeiro ao último de seus dias.

Em suma, a casa guardava e guarda em seu corpo a memória de um tempo em que as boas almas guiavam-se pelo anseio de sobrelevar-se ao rés do chão e distinguir-se dos de fora e dos serviçais. Traía, enfim, um programa de necessidades já puramente ideológicas e sem outro propósito senão o de obstar tudo aquilo e todos aqueles que pudessem, com sua bisbilhotice e sua língua solta, botar a nu a patologia aristocrática da família, o “aristocracismo”, como bem nomeou Adélia Prado no poema “Sesta com flores”:

Sofro de aristocracismo,
logo eu,
nascida em Córrego da Ferrosa.
(1991, p. 444)

O INQUIETANTE

“E aquela mancha e a fala oculta
que no fundo quintal morreu
morri a cada dia dos dias que eu vivi”

(Milton Nascimento/Fernando Brant, *Saudade dos aviões da Pan Air*)

Mas, a despeito de tudo, os mecanismos de fechamento podem e costumam falhar, expondo aos inconformados de dentro e aos entrões de fora, especialmente à gatinha reles que rasteja ao rés do chão, aquilo que a família esforçou-se por esconder. Em princípio, a sensação que se experimenta ao ver ruir um mundo a que, voluntariamente ou não, se pertence, é de desconforto. “O cômodo então se torna incômodo” (Freud, 2021, p. 60). Mas mora nesse desconforto a passagem mesma da ideia de incômodo para a de inquietante, de inquietude, e, em consequência, para a maturação do desejo de romper o silêncio e sufocar, pela palavra, o inquietante, o incômodo, o infamiliar e o estranho.

Anos depois, senti a necessidade de escrever sobre a casa, aquela casa, como um espaço de consumação do sofrimento humano. Fundado na tortura e na imolação de seu próprio deus encarnado, o catolicismo, especialmente em sua dimensão popular, sempre reservou um lugar de destaque para o sofrimento, fenômeno que mortifica o corpo tanto quanto santifica a alma. Meu primeiro impulso foi tratar das tias martirizadas, forçadas ao isolamento e à não afetividade, especialmente a que viveu encerrada na mais interna das alcovas; tentava-me também escrever sobre o próprio patriarca, desfeito sem pressa por um câncer de pulmão. Mas, para esses casos, a família sempre logrou invocar os desígnios de Deus ante o sofrimento humano, fosse para purgar os pecados dos que os cometeram em profusão, fosse para calcetar com seixo rolado o caminho de santidade dos isentos de qualquer mancha. O sofrimento que antecedeu a morte do patriarca purgou no imaginário familiar todo o mal que praticara às mulheres da família.

A tia da alcova, desprovida de consciência e, portanto, sem pecados a pagar, foi alçada pelo sofrimento a uma condição de quase santidade. Não me serviram.

Precisava de alguém cujo sofrimento não pudesse ser justificado pelos desígnios de Deus, fossem eles os da remissão dos pecados ou os da santificação. Lembrei-me então da Honda, uma vira-latas que, para alívio aristocrático da família, podia passar por boxer. Passou a vida no fundo do quintal, em sua alcova de arame, de que raramente lhe permitiam sair. Na esperança de que lhe encontrassem um macho à altura, ou seja, que ao menos pudesse, como ela, se passar por boxer, nunca foi castrada. Buscaram com afinco, mas nunca encontraram. Tampouco lhe permitiram cruzar com outros cães. Por fim, como a Nina de *Crônica da casa assassinada*, foi ceifada por um câncer de mama, metáfora-síntese da destruição silenciosa e implacável que acomete o quintal, a alcova, a casa, a vila, a província toda. Lembrei-me dela, de sua morte incógnita, “E a vontade de fim, que me ora vinha ranger na boca, me levou num avanço!” (Rosa, 2001, p. 80). Foi assim:

O CÃO E O CÂNCER

E contra as verdades de Deus,
o cão comido pelo câncer,
sem mineiros para a crua,
difusa solidariedade.

Vede como prima, vagamundo
no quintal sem ervas,
em ouvir estrelas de murcho brilho,
ou adivinhar, entre pus e urtigas,
antigas violetas (mesmo esterco,
sem dar por isso).

Lázaro ou lunático de evangelho,
não reconhece mais a água,
não teme ao fogo.
Árcade de ovelhas em tosquia,
não sabe quando é noite ou quando é dia.

Esquecido do que fora o céu
e belezas,
esparge inconsciente, entre incertezas,
seu bafio álcree de carne podre
em tons de ocre.

Mas, veja-se: impassível.
Não daria de si
sinal algum de sofrimento,
não fosse a lágrima amarela
que verte se percebe,
contra o esfarelar de sua pele,
a integridade das pedras.

Mas como, em meio à dor,
esquivar-se da matéria?
Ou, sem morfina,
aquelescer o espírito?

Sabe: devia morrer,
mas não o morrem.
Há mesmo uma fina cruexa
no ato de sobrevivê-lo,
embora não se lhe notem,
mesmo nas unhas em degredo,
sinais de desespero.

Júlio Machado

Busca apenas, desancado e torto,
em quartos, flancos, frangalhos,
um qualquer restolho
dos olhos, que secaram,
dos dentes, que caíram,
dos pelos, que voaram.

E depois,
um só cancro de orelha e rabo,
esperar que alguém,
por nojo, piedade ou trinta dinheiros,
o enterre ao pé do muro.
Como a cidade mesma,
ao pé do morro.
(Machado, 2016, pp. 46-47)

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, M. P.; LIMA, C. M. *Dicionário ilustrado de arquitetura*. São Paulo: Proeditores, 1998.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CRUZ, Cícero Ferraz. *Fazendas do sul de Minas Gerais. Arquitetura rural nos séculos XVIII e XIX*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010.

FREUD, Sigmund. "O estranho". *Edição brasileira Standard das obras completas de Freud*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. pp. 275-315.

_____. "O infamiliar". In: *O infamiliar e outros escritos*. Trad.: Ernani Chaves; Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte, Autêntica, 2021. pp. 27-125.

_____. *O incômodo*. Trad.: Paulo Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Blucher, 2021.

_____. "O inquietante". In: *Sigmund Freud – obras completas – vol. 14*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp. 329-376.

MACHADO, Júlio. *O quintal e o mundo*. São Paulo: Kazuá, 2016.

NIMER, Miguel. *Influências orientais na língua portuguesa: os vocábulos árabes, arabizados, persas e turcos*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem às províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

JÚLIO MACHADO (Júlio Cesar Machado de Paula)

É escritor e professor de literaturas africanas na Universidade Federal Fluminense. Em poesia, publicou *O itinerário dos óleos* (1997; Prêmio Xerox/Livro Aberto), *O quintal e o mundo* (2016) e *Lagar de fala* (2022; semifinalista do Prêmio Oceanos e finalista do Prêmio de Poesia de Oeiras 2024). Como contista, recebeu o Prêmio UFES de Literatura por *Autocombustão humana*, a ser lançado em breve pela EDUFES.

E-mail: iuliusmachado@gmail.com

IMAGENS



Imagem 1: Fazenda Balaio – Santa Rita do Sapucaí/MG (Cruz, 2010, p. 295)

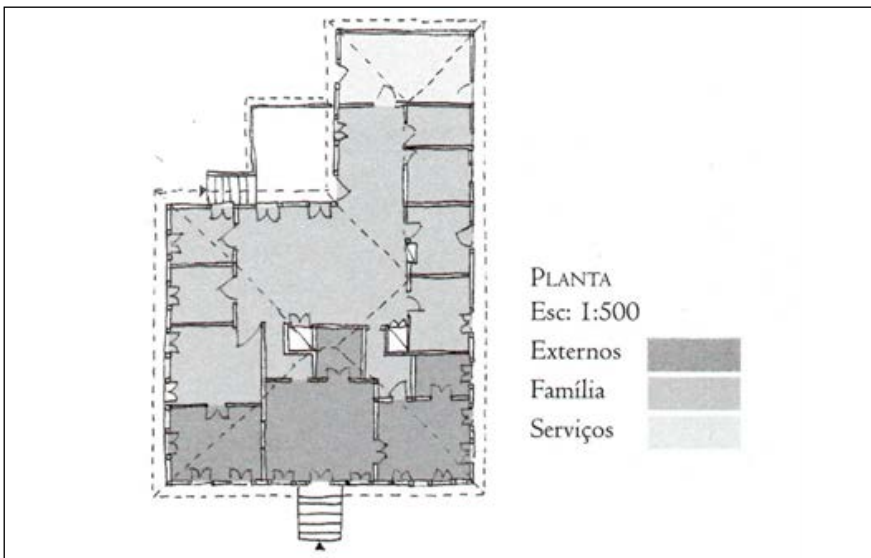


Imagem 2: Fazenda Balaio – planta interna (Cruz, 2010, p. 295)

O estranho, o infamiliar, o incômodo, o inquietante



Imagem 3: Casa dos Machados – Brazópolis/MG (Foto do autor. Acervo particular)



Imagem 4: Casa dos Machados – Brazópolis/MG – planta interna (esboço do autor)

A FAMÍLIA, O MUNDO, O EU QUE ESCREVE: DRUMMOND, CANDIDO, LEONARDO GANDOLFI

Maurício Chamarelli Gutierrez

Primera cena: em um famoso texto, Antonio Candido faz um comentário abrangente da obra de Carlos Drummond de Andrade. Trata-se de “Inquietudes na poesia de Drummond”, artigo que tenta uma análise “descritiva”, segundo o crítico, mas sobretudo temática, centrada nos assuntos que permeiam ou sobre os quais tratam os poemas de Drummond. A certa altura do texto, ou mais especificamente quando se volta para os poemas que tematizam figuras do grupo familiar, Candido diz: “é sem dúvida curioso que o maior poeta social da nossa literatura contemporânea [anos 60] seja, ao mesmo tempo, o grande cantor da família como grupo e tradição”¹. Em outras ocasiões, acusei este apontamento de “tapado”. Não encontro palavra melhor no linguajar formal ou acadêmico: não se trata de algo que se pudesse chamar de ignorância ou estupidez. É só que tudo se passa como se Candido se surpreendesse ao flagrar em Drummond poemas de forte teor político e poemas que tematizam a família, como se o crítico não admitisse a sobreposição dessas duas instâncias. Tapado porque parece se surpreender com uma experiência que se tornou rotineira no Brasil desde o Natal de 2018 (ou talvez já desde o de 2013): as famílias são por si mesmas atravessadas pela sociedade e pelo político; tios bolsonaristas, pais com discurso fascistizante, avós machistas ou afilhadas feministas, não se percorre os elementos e discursos que constituem o sujeito e a família sem encontrar eventualmente aqueles

¹ CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 110.

que constituem o tecido da sociedade. Como diriam Deleuze e Guattari, poucos anos depois de *Candido* (mas talvez diante de experiências históricas diversas):

O pai, a mãe e o eu estão em combate e em contato direto com os elementos da situação histórica e política, com o soldado, o tira, o ocupante, o colaboracionista, o contestatário ou o resistente, com o patrão, a mulher do patrão (...) a família nunca é um microcosmo no sentido de uma figura autônoma, ainda que inscrita num círculo maior que ela mediatizaria e exprimiria. (...) Há sempre um tio da América, um irmão que se deu mal, uma tia que fugiu com um militar, um primo desempregado, falido ou arruinado, um avô anarquista, uma avó louca ou extremamente alquebrada, internada num hospital. A família não engendra seus próprios cortes: as famílias são cortadas por cortes que não são familiares: a Comuna, o caso Dreyfus, a religião e o ateísmo, a guerra da Espanha, a escalada do fascismo, o stalinismo, a guerra do Vietnã, Maio de 68...².

A surpresa de *Candido* diante da conjunção drummondiana do familiar e do político, é, porém, um pouco fingida. É menos um assombro de fato do que uma estratégia retórica de exaltação; ao menos é esse o seu efeito: dizer que “é sem dúvida curioso” que Drummond seja o grande poeta da família e o grande poeta social é uma forma mais ou menos insidiosa de dizer que Drummond é um grande poeta (ou o grande poeta... não se sabe bem de que, e vai nisso muito da forma insidiosa de dizer, isto é, de sugerir sem dizer).

A essa falsa surpresa se segue uma leitura do modo de tematizar a família em Drummond, leitura que, como tudo nesse texto, se organiza como progressão linear que parte de uma forma mais rudimentar pre-

2 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 134.

sente nos primeiros dois livros do poeta mineiro em direção à maior complexidade de sua obra “madura”. O polo rudimentar é indicado em uma referência ao poema *Infância*, pelo qual Candido passa muito rapidamente e que situa, erroneamente, em *Brejo das Almas* (quando se trata de um dos poemas de abertura do primeiro livro, *Alguma poesia*). Segundo o crítico, a família aqui se apresenta em um “pequeno quadro evocativo, um daqueles cromos tradicionais que os modernistas gostavam de refazer na chave do humorismo, do prosaísmo ou do paradoxo.”³

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 lia a história de Robinson Crusóé,
 comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
 a ninar nos longes da senzala — e nunca se esqueceu
 chamava para o café.
 Café preto que nem a preta velha
 café gostoso
 café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
 olhando para mim:
 — Psiu... Não acorde o menino.
 Para o berço onde pousou um mosquito.
 E dava um suspiro... que fundo!

3 CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 110.

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.⁴

A referência de Candido ao quadro não deixa de ser eloquente: como grande parte dos poemas de *Alguma poesia*, *Infância* é um tanto paratático. O poema se organiza em flashes mais ou menos estáticos postos lado a lado – o pai vai ao campo a cavalo, a mãe costura sentada em casa, o irmão dorme... – sem que o discurso se preocupe em explicitar as relações desses pequenos fotogramas-pessoas entre si. Esse quadro justapõe não somente membros da família, como o comentário rápido de Candido parece levar a crer, não aparecem somente as pessoas da “casa grande”, mas também a “preta velha”, que aprendeu a ninar “nos longes da senzala”, que chama para o café e altera um pouco o estilo do texto, inserindo uma subordinação e uma frase mais longa onde antes haviam somente quadros. A paz familiar é microscopicamente perturbada pelo mosquito que atrapalha o sono do irmão e a sonolência das frases soltas; em seguida, a câmera se volta – num corte súbito e de novo paratático – para o pai, posto na distância da fazenda, que antecipa uma espécie de conclusão em chave de ouro. Dois versos finais em estrofe separada, antecedida, no entanto, não por uma conjunção conclusiva, mas por um coordenativo “e”, bem ao gosto do estilo justapositivo: essa cena infantil em que nada ou quase nada acontece é mais bonita do que a narrativa interminável e cheia de reviravoltas de Daniel Defoe.

Não é um poema político no sentido de muitos poemas posteriores de Drummond. No entanto, saltam aos olhos os “cortes” sociais que

⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p. 4.

atravessam a família: a “preta velha”, a referência à senzala, bem como à fazenda, nos quais sabemos reconhecer os signos de relações ainda escravocratas da aristocracia rural mineira. Nesse sentido, retornamos à surpresa, mas agora se trata da nossa surpresa com a surpresa de Candido: a família nunca está sozinha e não é preciso que Drummond passe primeiro pelo âmbito do social para depois retornar problematicamente à família, como propõe o crítico. A política já está lá, na microscopia dos signos mais familiares (até mesmo onde talvez se queira dela escapar).

Isso não é tudo. Os quadros do poema do jovem Drummond justapõem “fazeres”, ocupações do tempo que correspondem a papéis sociais bastante reais: a criada que faz o café e que sabe ninar crianças, a mãe que costura, o pai que se ocupa da fazenda; não pretendo ser capaz de analisar a aristocracia rural mineira da época, mas no campo do imaginário literário (que tem, é claro, suas relações com atores políticos muito reais), o poema me parece distribuir quatro posições ou papéis na cena, aos quais correspondem esses fazeres: egressa de uma realidade escravocrata que não teve de fato fim, a mulher negra cuida da subsistência da elite que a explora; apoiados nessa exploração, o pai e a mãe podem se voltar para outros fazeres, o primeiro comandando o aspecto econômico, vigia e controla a fonte da riqueza e a propriedade rural; a segunda ocupa seu tempo com um fazer ambíguo, ao menos do ponto de vista em que o encaro. A costura não está exatamente atrelada à subsistência imediata, mas é de qualquer forma uma ocupação mais “mecânica”, que parece proteger o tempo um pouco ocioso em que a mãe observa os filhos. Isto é, protege sua família do fantasma de uma outra senhora de pequena burguesia rural que a literatura do outro lado do Atlântico havia tornado célebre, o fantasma de Ema Bovary e dessas mulheres burguesas que leem romances de aventura e que se aventuram tentando viver vidas romanescas para acabarem esposas adúlteras, mães pouco amorosas e suicidas endividadas.

Não, não é a mãe que lê no poema de Drummond, mas o eu do poema, e é esse eu que introduz uma perturbação dos fazeres que o co-

necta com a leitora de romances do século XIX. Ler a história comprida que não acaba mais de Robinson Crusóé no poema de Drummond cumpre um pouco o papel de uma destinação, é com o futuro poeta que se joga aí na criança que passa seu tempo, entre mangueiras, lendo romances de uma tradição na qual as mangueiras são árvores de ilhas distantes e selvagens, em que naufraga ou aporta o homem branco colonizador. Mas a perturbação das ocupações vem menos da leitura ela mesma do que dos versos finais que afirmam que “minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusóé”. Ora, o livro de Defoe não é só uma “longa série de prodígios”⁵, uma narrativa comprida e cheia de reviravoltas; é também uma fábula do engenho europeu nos limiares do que entende como civilização. Nas aventuras de Crusóé não há tempo para o marasmo da Minas interiorana de Drummond; há muita demora, é verdade, o menor trabalho de Robinson sempre demora demais por falta de ferramentas. Mas todo o tempo é ocupado pela indústria humana, pelo trabalho robinsoniano para suplantar essas ferramentas ou reconstruí-las, mas de todo modo para reconstituir alguns dos elementos supostamente indispensáveis a seu *ethos* ocidental (lembre-se, por exemplo, de todo o esforço para fazer pão – que é antes um signo de certa civilização do que um alimento absolutamente indispensável).

A história comprida de que fala o poema é, portanto, a história de um tempo escandido pelo trabalho, pela indústria e fazer humano consciente e empenhado no domínio de uma natureza selvagem. E a “minha história”, que é mais bonita do que essa, é a pequena cena em que nada acontece: o puro quadro de uma vida qualquer que não se engaja no domínio de uma natureza estranha, não faz progredir uma trama ou trabalha para o suposto avanço do ocidente. A vocação do poeta está, então, menos na leitura do que na cena: minha história é mais bonita do que a de Robinson Crusóé é uma frase que se dobra

⁵ DEFOE, Daniel. *Robinson Crusóé*. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 288.

sobre si, isto é, se dobra sobre o poema que conta essa história em que quase nada acontece; ela significa, por fim, que há poesia nesse pequeno quadro de vida e que a poesia que interessa ao jovem Drummond passa menos pelo projeto civilizatório do que por essa outra temporalidade, estranha ao tempo dos propósitos, das finalidades e dos grandes desígnios. Temporalidade do qualquer ou da “vida besta” de uma “cidadezinha qualquer”, de um “domingo sem fim nem começo”.⁶

O que é político nessa cena familiar do poema de Drummond é então também a quebra da hierarquia entre formas de vida de que tantas vezes fala Rancière a respeito da democracia literária característica de certa ficção moderna: aquela hierarquia que separa, de um lado, a vida para as quais “o tempo simplesmente passa, dia após dia, e os seres e as coisas se reproduzem de modo idêntico” e, de outro, a vida dos ditos “homens livres ou ativos”, “suficientemente livres das obrigações da vida material imediata para se proporem fins longínquos e agir para atingi-los”⁷. Nessa hierarquia, Robinson Crusóé me parece ocupar um lugar curioso e estratégico, que o pode tornar um “modelo do espírito de empreendimento e conquista”⁸, como diz Sandra Gardini Vasconcelos: nem sempre ele está livre das obrigações materiais da vida, mas isso só o atrasa, nunca o retira da temporalidade ativa dos fins.

Segunda cena: um poema de Leonardo Gandolfi que também se refere ao livro de Defoe:

⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p. 22.

⁷ RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 11-12.

⁸ DEFOE, Daniel. *Robinson Crusóé*. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 349.

ROBINSON CRUSOÉ E SEUS AMIGOS

Minha avó
trabalha na casa
de uma das irmãs
de Clarice Lispector

Minha mãe
ainda jovem
frequenta o lugar
e como adora livros
é convidada
por Clarice a cuidar
da sua biblioteca
uma vez por semana

Depois que minha mãe
limpa os livros com flanela
e coloca tudo em ordem na estante
Clarice entrega a ela
com o punho cerrado
algumas notas e diz

isto aqui Rita é para os seus supérfluos

#

Ao completar
cinquenta anos
minha mãe
descobriu na cabeça
o aneurisma
que a tiraria de cena

Maurício Chamarelli Gutierrez

Na época
mexendo em suas coisas
descobri o carimbo
que ela usava no trabalho
para assinar
relatórios e memorandos

Prestes a perdê-la
usei o carimbo
para colocar o seu nome
na folha de rosto
dos livros que eu lia para ela
durante o coma

Depois de anos
me mudando
de casas e cidades
perdi o carimbo
e os livros que marquei
com seu nome
à exceção do velho exemplar
de Robinson Crusóé
que ainda guardo comigo

#

Entre as coisas
que minha mãe deixou
está uma série de folhas secas
que ela recolhia
de jardins e parques
quando viajava

Em cada uma das folhas
estão anotados
com tinta azul de caneta
lugar e dia
em que foram recolhidas

Sem saber muito bem
o que fazer
com essa coleção
fiz o mesmo que minha mãe
e guardei uma a uma
as folhas secas
entre as páginas
dos livros na estante

Sobraram poucas
mesmo assim
acabo não lembrando
onde cada uma está

Por isso às vezes
sou pego de surpresa
quando ao abrir um livro
encontro folhas secas
com a letra dela

#

Com o que sobra
do naufrágio
Robinson Crusóé
monta uma coleção

Maurício Chamarelli Gutierrez

de itens indispensáveis
como pólvora
rum e cachimbo
que ele acende
enquanto espera
seu fiel escudeiro
Sexta-Feira

Da minha parte
anotar todas as vezes
em que a palavra supérfluo
aparece nos livros
de Clarice
e fazer um inventário

#

Estou há um tempo
tentando escrever estas memórias

Até que
madrugada passada
ao ninar Rosa
minha filha
as peças soltas
ameaçaram se juntar

Não lembro quem
mas alguém disse
que à noite
todos os poemas são cinza

Nem todos
tanto que chegou a hora
de dedicar este
a Rosa

Se estou aqui
é só para esperar
a próxima vez
em que você vai chorar
a próxima vez
em que você vai sorrir

Enquanto nem uma coisa
nem outra acontece
presto atenção
nos menores detalhes
a minha mão
junto da sua

#

Ao limpar
e ordenar os livros da estante
minha mãe
acende um ou outro cigarro
já Clarice
nunca apaga os dela

Sabe Rita
não tem nada
que me faça dispensar
meus cigarros

Maurício Chamarelli Gutierrez

Sabe Rita
gosto de fumar
até durante as refeições

Sabe Rita
agora estou treinando
fumar e dormir
ao mesmo tempo
– dizia isso rindo –
não é fumar enquanto se espera
o sono chegar
mas sim fumar e dormir
de uma só vez
nem que para isso
eu entre em combustão⁹

Como em Drummond, trata-se de uma história “de família”, mas que é, por si só, carregada de sentido político e atravessada imediatamente por demarcações socioeconômicas. Essa politicidade está aqui também associada a certas ocupações, posições em uma dramaturgia social: a escritora representante do alto modernismo; a ascendência familiar submetida ao abismo social (da avó que trabalha na casa de uma irmã de Clarice à mãe que é convidada a limpar e ordenar sua estante); e o eu que escreve o poema, como no caso de Drummond, mas aqui explicitamente colocado em cena como poeta. Uma diferença, porém, avulta: o coeficiente de particularidade da história. Não se trata mais de uma paisagem um pouco geral da Minas Gerais rural do início do século XX; a paisagem do poema de Drummond não deixa de ser particular se contrastada com os tipos clássicos dos altos gêneros da literatura tradicional, particular como, antes de Stendhal, só era per-

⁹ GANDOLFI, Leonardo. *Robinson Crusóé e seus amigos*. São Paulo: Editora 34, 2021. p. 11-16.

mitido a personagens cômicas, se acompanharmos a clássica leitura que Auerbach faz do realismo do XIX¹⁰. Em Gandolfi, no entanto, isso se intensifica radicalmente: essa mãe, essa filha, essa patroa, sem que qualquer dessas figuras seja transfigurada em um arquétipo ou em um tipo mais geral.

Esse aspecto faz sentido, me parece, se rebatido sobre o eu que aparece escrevendo: trata-se de um caso autobiográfico e que pede para ser lido assim. Como diversos poemas recentes, que exploram relatos familiares e biográficos, creio que parte de seu sentido se perde se suspendemos nossa crença ou imputamos ao poeta a condição de *fingidor*. Não se trata de uma nova forma de verossimilhança, nem de representação do real pela literatura. Segundo uma hipótese que não cabe desdobrar aqui, mas que venho propondo um pouco obsessivamente, eu diria que algumas poéticas brasileiras contemporâneas são marcadas por uma “coragem da verdade” na qual os sujeitos que escrevem estão engajados; não se trata de um “Real” que excede a toda captura discursiva, mas de narrar a sua história e a de sua família, se trata dos efeitos dessa escrita na vida. São talvez ficções, como todas as histórias que contamos, mas ficções que se inscrevem na pele, ficções que herdamos e com as quais negociamos (não só para escrever).

Trata-se, então, de um relato autobiográfico de um poeta descendente de trabalhadoras domésticas. Junto com “Prazer esse sou eu”, de André Luiz Pinto, tão bem lido por Alberto Pucheu, “Robinson Crusó e seus amigos” encena uma passagem entre classes que a história do Brasil tendeu a impossibilitar de tantas e tantas formas: Leonardo Gandolfi, o poeta que vinha tentando escrever estas memórias, despendendo tempo na produção mais ou menos supérflua de um poema, vem de uma família cujo tempo é a princípio escandido pela “vida material imediata” de que falava Rancière, pela necessidade de vender sua força de trabalho e sua saúde, garantindo condições de assepsia

¹⁰ Ver AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 403-441 (capítulo 18).

afeitas a uma elite que não quer sujar suas mãos (e que em parte por isso pode se ocupar com o supérfluo literário).

O poema, então, é a cena de uma passagem, o neto de empregada doméstica escreve poesia – “passa” para o outro lado de certa dramaturgia de classes sociais que o envolvimento de Clarice Lispector deixa bastante claro. Simplifico bastante as coisas; seria preciso levar em consideração que se trata de uma escritora mulher, cujo acesso à consagração literária é, portanto complexificada por fatores de gênero/sexo; o poema ressoa também pelo fato de se tratar particularmente de uma autora lembrada por figuras de empregadas domésticas. Minha simplificação responde ao convite do próprio relato do poema, ou mais especificamente da frase de Clarice que acompanha o pagamento pelo serviço: “isto aqui Rita é para os seus supérfluos”. Retorno ao adjetivo que ressoou no início de minha fala, sobre Candido: a princípio, eis-nos aqui de novo diante de um representante da alta modernidade literária brasileira sendo *tapado*. Nesse caso por não aventar a possibilidade de que uma filha da empregada doméstica trabalhe, não por luxo, mas em nome da manutenção de condições básicas de subsistência. Tudo se passa, então, como se se tratasse de uma clivagem entre classes baixas e elite letrada, e como se a passagem que torna possível o poema escrito por um descendente de empregadas domésticas representasse certa realização da democracia.

E é disso que se trata, ao menos em parte. Por outro lado, no entanto, o poema desde sempre desestabiliza a própria clivagem entre o supérfluo e o indispensável. Isso aparece de forma sensível na referência ao Crusoé: a lista de “itens indispensáveis” de Robinson inclui pólvora, rum e um cachimbo que ele acende enquanto *espera* Sexta-feira. O bens incompressíveis de Robinson são, então, signos da civilização de que ele naufragou: o avanço técnico oriental, aprimorado em recurso armamentista que no romance confere supremacia guerreira sobre animais e selvagens; o rum, que não é essencial ao organismo, mas atenua as tensões quando Robinson se vê diante de uma batalha; e o

cachimbo, cuja falta Robinson acusa reiteradamente e que, no poema (mas não no romance), se liga ao tempo do ócio, à espera daquele que tem um servo.

A mesma instabilidade aparece na referência à relação de Clarice com os cigarros – itens nada dispensáveis, mas invertendo o sentido da referência ao cachimbo: enquanto este fuma para *esperar* Sexta-Feira, Clarice anseia por fumar não enquanto *espera* o sono chegar, mas enquanto dorme. Eu diria ainda que é a essa mesma clivagem que se remetem a essas heranças maternas sem valor: há primeiro o carimbo que a mãe usava para assinar relatórios e memorandos – essas folhas que a civilização considera dignas de guardar –, mas há também as folhas secas, o resto supérfluo dessas árvores, mas que são também timbradas com sua letra. Esses codicilos são todos colecionados e perdidos (destinações e desígnios familiares na poesia de Gandolfi são esses que se acolhem pela perda): arquivo das folhas secas em páginas de livro, livros timbrados com o carimbo da mãe, aos quais se adiciona uma outra coleção, mais lírica, o tecido não organizado dos menores detalhes, dos detalhes insignificantes que preenchem o tempo em que o pai *espera* a próxima vez em que a filha vai chorar sorrir.

Chego a meu fim sem saber arrematar com algo que faça as vezes de conclusão. Mas somente para dizer talvez que inverteria a leitura que eu mesmo propus: a frase de Clarice não é tapada. Não, porque nunca se sabe muito bem onde situar a fronteira entre o indispensável e o supérfluo, ou porque talvez seja indispensável ter alguns supérfluos... ou ainda porque essa fronteira arrisca servir, na verdade, para reconstituir uma distinção entre classes, como se os supérfluos estivessem somente do lado dos diplomatas e suas esposas ou os cachimbos do lado da elite branca; chego ao fim para dizer talvez que não sei exatamente o que fazer com esse poema de Leonardo Gandolfi, mas que gostaria de ler aí algo do que Rancière denomina “democracia literária” e que está não só no poeta descendente de empregadas domésticas, mas também em sua mãe que “adora livros” e que, portanto,

já começou a habitar um tempo que não é meramente o das necessidades imediatas da vida material; mãe que recolhe folhas secas (e não somente as sementes da lavoura de Robinson), como quem sabe reconhecer o milagre de uma folha que lhe cai na cabeça; está também no elogio drummondiano da pequena cena rural em que nada acontece, nesse tempo da atenção aos menores detalhes insignificantes – “a minha mão / junto da sua” –, tempo da espera, alheio à industrioseidade robinsoniana, que ressoa também nessa declaração de amor quase insuperável: se estou aqui é só para esperar a próxima vez em que você...

MAURÍCIO CHAMARELLI GUTIERREZ

É doutor (2015) e mestre (2010) em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e é professor adjunto do Departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atuou como professor pelas três referidas universidades, publicou diversos artigos, ensaios e resenhas sobre poesia contemporânea e outros temas, sempre trabalhando na interface literatura/filosofia/política. Atualmente se dedica a estudos de estética e literatura moderna pensadas na interface com a revolução estética de Jacques Rancière.



UM LUGAR DE NINGUÉM

Moisés Alves

Quando a comissão organizadora me chamou para fazer uma intervenção a partir da dramaturgia da família, pensei prontamente em trabalhar com os signos-da-mãe: temas, imagens e formas de pensamento *menores* nas teorias da arte e da literatura, que nos solicitam a criação de outros tratos com a crítica. Neste sentido, discutimos uma série de proposições, que à primeira vista, carecem de sentido e referencial teórico específico como, por exemplo, a delicadeza, as derivas, as clausuras, os cansaços, situações de ligas e descosturas. Então decido, um tempo depois, ater-me não a um personagem dessa cena familiar e sim a uma cenografia: fazer e simultaneamente analisar um desenho de cena, criando espaços, territórios, planos, terrenos; *skena* (em grego) significa tenda, cabana, em outras palavras, uma espécie de abrigo. Como um corpo pode fundar para si mesmo um território? Um espaço de contornos firmes e simultaneamente moventes a ponto de deslocar esquecimentos, fantasias e toda natureza de demandas.

Cenografar é a ação de criar um ambiente, dispondo corpos e acessórios, além de outras superfícies e dimensões. Ao inaugurar um espaço e multiplicar os pontos de vista para outras e novas formas de sentir, viver e pensar, Barthes¹ aponta a literatura como uma espécie de cenografia. Na modernidade esse componente da teatralidade está ligado à arquitetura e às artes visuais, conectando-se mais aos estudos e possibilidades do espaço que das escalas de tempo ligadas à história, privilegiando dessa maneira as perspectivas: a forma que uma exis-

¹ BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1982, p. 14.

tência é posta ou se põe em cena. É preciso ressaltar que, ao dispor ou deslocar uma coisa com seus diferentes graus de ânimo de um lugar (corpo, afeto, memória, objeto), muda-se simultaneamente as possibilidades de leitura e de trato com o que quer que seja. Há então uma política da cenografia mais forte que uma cenografia política, que se abre a partir do instante que um corpo se move ou é movido para determinado lugar de cena, de maneira que toda uma série de acontecimentos se torna possível alicerçada nesses outros arranjos e formas de se presentificar em um espaço.

A cenografia, como um campo de estudos e práticas da teatralidade, cuida conforme vemos em Pavis, tanto da “concepção e execução de cenários [...] e do trabalho de organização do espaço e das formas de expor (mostrar, desenhar uma obra)², quanto da disposição de objetos, figurinos e da luz no espaço. Refere-se como o cenógrafo pode desenhar, arrancar (*graphein*) uma tenda, uma cabana num lugar (*skena*, relacionado a *skia*, algo que protege contra o sol), portanto, remonta a um lugar de acolhimento, embora de natureza frágil. As obras de Brígida produzem um laço entre artes visuais, arquitetura e cenografia, sobretudo quando *desenhar cenas* privilegia as regras de perspectiva.

Meu interesse retorna à casa, mas dessa vez para pensar, a partir dela, seus espaços não hegemônicos – vãos, corredores, escadas, cantos, porões, depósitos, ninhos, paredes, que a partir de agora chamo de abrigos, considerando que há nesses sítios de assentamento sempre uma espécie de vida acontecendo ou prestes a vingar. Além, é claro, de todo um modo de existência e criação de pensamento que são abertos quando um corpo ocupa um nanoterritório, um lugar de ninguém, uma zona de clandestinidade quando se perde, e, sobretudo, ao perder a localização de alguma coisa, seja um afeto ou um objeto, um rastro de uma pessoa. Vale ressaltar que cada um desses abrigos funda - cada um com sua singularidade - não apenas outras regras de perspectiva,

² PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 45-46.

Moisés Alves

mas outros arquivos, outros inconscientes e campos de visibilidade e desejo.

Um abrigo nunca nos é dado, trata-se de uma conquista incessante que vive ameaçada, pois está voltada para as lógicas de ocupação e insurreições *de* e *em* um espaço, que em algum momento nos foi violado ou que nós o violamos. Esta esfera de *menor casa* é aquela que não cessa de ser construída, por isso mesmo se torna na morada mais habitada, a mais acessível e à disposição de todos os povos junto a seus modos de existir, reinventar-se e desistir.



Abrigo, 1996. Foto de João Galhardo

“Para mim, estar num espaço indefinido pode ser mais forte do que tudo”. É assim que Brígida Baltar, artista visual, posiciona seus trabalhos tanto como ações poéticas quanto fantasmagóricas, quando decide coletar neblinas e toda sorte de umidades pairadas nos ares, folhas, corpo e barro, como forma de problematizar a radical impermanência das coisas. Tais coisas são divinas, à medida que entendamos o divino como aquilo que arrumou seu próprio modo de estar e permanecer vivo.

A partir de 1990 a artista produz uma série que nomeio de *atos de cenógrafa*, destaco aqui *Abrigo* (1996) quando ela cava um buraco na parede da própria casa, de modo a imprimir tanto um molde de seu corpo quanto um buraco para habitar um pouco. O pó retirado desse processo de escavação do molde e de outras ações na casa era guardado para servir a outras criações posteriores, tratando a casa como um material a ser explorado, dessa vez também com seus elementos brutos (poeira, madeira). Um ano depois da criação de *Abrigo*, Brígida desenha seu corpo com aquilo que restou dos processos de escavação de seu terreno familiar: pó de tijolo, areia grossa, madeira, lascas de tinta, pedaços de reboco, poeira e pedra, criando suas *Silhuetas* (1997).



Silhuetas, 1997. Foto de Brígida Baltar

Os dois atos funcionam como uma espécie de acesso às memórias, que em geral se dão como vestígios, pontos luminosos de alguma coisa que inevitavelmente ruiu. Tal emaranhado de tempos disponíveis, como vemos, está incrustado nos tijolos de uma parede, nos pedaços de madeira ou nas poeiras. Tais elementos solicitam, antes de tudo, que sejam vistos como organismos vivos, cujas pulsações ainda resistem e vêm ao nosso encontro com suas exigências, reivindicando seus direitos, nem que sejam a um tipo de desaparecimento lento, pois essas temporalidades estão ainda presentes na casa e fazendo corpo.

Brígida precisa então realizar outros olhos e mãos, inaugurar outro campo de sensibilidade, é daí que ela vai de forma radical ao longo de seu percurso artístico lidar com formas de vida cuja materialidade resiste a ser retida, como veremos mais adiante. É antes, na própria estrutura da casa (blocos, argamassa, cor, aromas, traços), que encontramos as passagens das forças, por isso Brígida começa a fazer de sua obra um trabalho arqueológico: não para descobrir histórias e antigas formas, mas para hackear nas formas arcaicas suas forças e assim transformá-las, reacendendo-as em outros cenários.

Apesar do *Abrigo* comportar apenas o contorno de seu corpo, não podemos lê-lo através do vocabulário do capital como se fosse um desejo de propriedade, um lugar de uma subjetividade trancafiada ou um tipo de cativo público. Trata-se de uma espécie de menor casa dentro da casa, uma casa desdobrável em várias outras, de modo que podemos apenas torná-la possível e performatizá-la por meio da escavação. Este lugar do menor se converte então em um espaço de pouso, e, ao mesmo tempo, num ritual de passagem.

Esta lógica do garimpo que Brígida coloca em ação conhece a seguinte fórmula: uma casa nunca é uma unidade, mas um ajuntamento finito de muitas naturezas e estados de saberes distintos, muitas combinatórias inesperadas que à medida que são violados, deixam-se saquear. Os atos de cenógrafo permitem que Brígida crie uma variedade

de paragens e outras mínimas regiões, que, mesmo unidas provisoriamente, não se confundem com a ideia de uma comunidade ou família. Uma casa serve como uma usina de dispersão dos materiais orgânicos nela concentrados, tal concentração de força demanda - justamente devido ao reconhecimento de sua potência - pá, estecas para modelagem, pincéis, raspador.

Para vingar, a menor casa precisa sofrer perfurações, exatamente como práticas alternativas de saúde realizadas nas pequenas cidades do interior do nordeste brasileiro, até então sem acesso pleno às instituições de saúde: um corpo doente, a depender da enfermidade, tem de ser sangrado para extirpar as moléstias que o parasitam. Neste caso, sangrar um corpo paradoxalmente associa-se a uma ação de fazer viver. Como vemos, as perfurações também possuem sua história, ora aliada aos aparelhos de tortura, ora à promoção da saúde dos povos realizada através de sua sabedoria encarnada, e, sobretudo, através de suas atitudes de remover, extrair e reposicionar elementos de um lugar.

Para passar de um território a outro, o corpo precisa de alguns ritos iniciáticos, e essa iniciação nada tem a ver com esferas religiosas, pelo contrário, deslocar-se em direção a outro lugar só se torna possível se usarmos os restos do que ficou da grande casa, ali, onde algumas formas de abrigos estão disponíveis. É por isso que as obras posteriores de Brígida, como *Coletas* (2018-2005/2018), *Sem escuridão*³ (2004-2019), e *Maria Farinha Ghost Crab II*⁴ (2004-2019) saem da casa e vão ao encontro do aberto, onde encontramos as forças ingovernáveis e ao mesmo tempo familiares, como as umidades das matas, das serras e dos mares. Essa relação com

³ Trata-se de um registro audiovisual sobre o anoitecer em Tóquio. A artista investiga o excesso de luminosidade das grandes cidades e a consequente produção de insônias de seus habitantes.

⁴ Uma ação em que a artista trabalha com atos de repouso à beira de um rio de água salobra e avermelhada.

existências anárquicas, insubmissas aos poderes e às apropriações, seja do mercado das artes (como vender uma obra que é a própria neblina?) e dos suportes de registro (como arquivá-la?), passa a ser a zona de interesse da artista pela qual serão disparadas proposições de criação de vida e arte, que considero fundantes de uma poética política da delicadeza.

A delicadeza é política, porque perturba pelo investimento oblíquo que instaura: ela mostra, ativa e abre outros possíveis de relação, inaugurando tratos ou uma série de novos cultivos com a vida, arte e ocupação de espaço. Brígida funda uma nova cultura para si mesma ao catar umidades e fissurar a parede de casa, pois com esse gesto seu campo de sensibilidade não escapa de ser alterado e junto a isso seus modos de amar, criar e cultivar. Assim como um gesto de assassinato altera em diversas instâncias a vida do assassino, uma atitude pelas vias da suavidade também reverbera, disseminando-se pelo desenho do sujeito. A delicadeza se põe, neste vetor, ruidosa e estridente, sobretudo quando se torna uma ética: um modo de viver que pressupõe poder escolher aquilo que se quer, viver da forma que melhor corresponde à singularidade que se porta.

As ações se tornam não apenas em ritos de passagem e pouso, importante lembrar, mas também em espaços de pensamento: Brígida produz verdadeiros *trabalhos de repouso* à beira de rio, sobre galhos de árvores; vedações da casa, enterramentos de livro, roupas e fotografias; depois rituais de plantação, além de devires animais como em *Casa de abelhas* (2002), onde um fio de mel escorre pelo corpo da artista e se dissemina pelas escadas de sua casa. Vale ressaltar que se transformam em zonas de proposição de distintos modos de existência, ao pôr suas instalações em contato intensivo com formas de vida desprezadas por existências hegemônicas, que sempre vêm acompanhadas de processos intensivos de escuta e vidência. Essa situação será chamada por Deligny, ainda que num contexto diferenciado, de gestos inadvertidos, sem finalidade assim como as aranhas tecem

teias, sem um objetivo aparente a não ser o próprio gesto de tramar, de fazer redes e ligas⁵.

Conforme vemos, não é Brígida que se adapta a um espaço, pelo contrário, é sua ação que gera e dá forma a um lugar, mesmo que precário, mas um espaço que a depender do uso, tende a tornar-se vital e vitalizante tanto para a artista quanto para quem o acessa. Criamos com nossas ações múltiplos territórios num mesmo lugar, territórios profissionais e amorosos, de memórias e de prazer que nos demandam usar certo faro animal para saber quando ocupamos uma área que pode nos fragilizar, fortalecer ou parasitar nossas energias. Ou ainda mais grave: quando nossos terrenos existenciais servem como armadilhas para os modos de vida daqueles que se nos aproximam, por interesses variados. Um território pode ser motriz para mim e para outro vivente, letal. É necessário, portanto, saber encontrar uma área de pouso, mesmo que provisório, assim como uma aranha costumadamente encontra uma quina de parede.

As diferenças precisam desenhar suas cartografias, isto é, inventar as paisagens, becos, florestas, cidades, quartos, cativeiros, redes, desertos por onde suas necessidades solicitam atravessar, logo o caminho carece, de fato, de um ato de criação, já que a princípio não se apresenta pronto: como uma virtualidade, suas dimensões requisitam alargamentos ou reduções. Estamos diante de uma trama onde somos levados a todo instante a ler através daquilo que se imprime no corpo de sangue ou de tijolo, se certo lugar funciona como um ateliê ou um matadouro, embora já saibamos pelas histórias dos artistas clínicos, que vez ou outra é necessário que um espaço de criação saiba examinar, isolar e abater enredos e técnicas, cuja especialidade secular seja não nos deixar viver, respirar e gozar.

Daí que ela, Brígida, encontra na parede outros gestos e possibilidades de gestos para o nascimento diferente de seu próprio corpo, ain-

⁵ DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n. 1 edições, 2015, p. 23.

da que sem pessoa, como vimos nas *Silhuetas*. Para alargar esse glossário, como se toda casa para estar firme precise ser, de alguma maneira, esburacada, o *abrigo* de Brígida é uma fissura que tanto alarga quanto cria zonas de suspensões. Também nada tem a ver com uma linha de fuga, mas muito mais sobre a abertura ativa de vias e linhas de força para convocar o aparecimento de outra presença de corpo: extrair do corpo que temos, outro, cujas formas se deem como um vestígio, uma forma germinante, um molde ou silhueta. Quando estamos sitiados, às vezes fugir não é suficiente, pois há situações que exigem a neutralização do medo para que possamos cavar e ferir algumas estruturas pétreas, a fim de que passe um pouco de vento forte; portanto, caso haja fuga, tratar-se-á sempre de *fugir para* outros desenhos de vida.

Isso confirma uma suspeita: ao cavar um buraco na parede, o que surge é uma vontade de criação de novos vínculos com espaços, formas de vida, e, sobretudo, a conquista de novas medidas para o corpo que se tem. À proporção que arranjamos outros espaços para ocupar, fundamos no mesmo instante novas maneiras de viver, de andar, parar, gesticular, além de todo um novo campo de sensação e de criação de pensamento.

O abrigo de Brígida funciona como um *espaço sem nome*, termo elaborado pelo historiador da arquitetura Flávio Motta, num texto em homenagem a Paulo Mendes da Rocha. Segundo ele, espaços sem nome são lugares indefiníveis, que permitem a ocorrência de uma quantidade finita de situações.

Há espaços profundamente significativos, sem nome. E isso Paulo Mendes da Rocha já descobriu. Pelo menos assim o constatamos ao conhecermos a nova residência no Butantã. Ali é que se pode distinguir o que chamaremos de “espaço pessoal” de “espaço impessoal” (Motta, 1967, p. 17)⁶.

⁶ MOTTA, Flávio. *Paulo Mendes da Rocha*. Acrópole, n. 343, set. p. 75. 1967.

Sabe-se que numa casa, por exemplo, um espaço pode adquirir muitas funções, que mostram paisagens, tramas e possibilidades diferentes daquela pequena expectativa que desenhamos antes de nos deslocarmos de onde estamos. Lendo o livro num quarto, assando pão na cozinha, ocupando uma rua durante o carnaval ou à espera do metrô, podemos abrir nesses lugares possibilidades radicalmente inusitadas – espaços sem nome - como por exemplo, pequenas meditações, zonas de sedução, levantes, cenas de leitura e escrita, lapsos de pausa. É por isso que a cozinha, nesta perspectiva, pode conter toda uma casa, não apenas devido às vivências, mas sobretudo porque ali outras experiências se tornam viáveis. Talvez possamos pensar esses espaços, ao mesmo tempo, como indefiníveis e *um lugar de ninguém*, pois uma variedade finita e intensiva de vivências é possível.

É claro que um lugar de ninguém aqui se refere ao alargamento de suas funções e não necessariamente a uma falta de nomeação. Cozinhas, corredores, vãos e becos; filas de mercado, de bilheteria, de festas; camas, banheiros, salas de espera; transportes públicos, pátios e porões não apenas como lugares de convivência não hegemônicos, e sim, flutuantes, pois trabalham com a fluidez, logo com a impossibilidade de fixação. Aquilo que passa através deles é imediatamente alertado sobre a impossibilidade de ocupação permanente, além de se tornar-se um impasse cujo objetivo não teria outro senão impedir a passagem das coisas vivas. São, deste modo, locais instáveis e de perencimentos temporários. Um lugar sempre atua e arruma meios de atingir e viver em outros espaços.

Apesar de assumir a casa como um laboratório, Brígida não faz de seu *Abrigo* ou de sua *Torre* (1996) reservas para manutenção ou proteção de uma individualidade ou de “eu”, mas recantos que servem como pontos de intensidade onde serão abertas outras espécies de vitalidade. Assim o actante – aquele que age – faz alianças (escolhas) com toda uma multiplicidade de viventes em contraposição à família (laços de sangue), ao escolherem os parceiros de sua trama; em vez da objetivi-

dade, apresenta-se o visgo. Se há uma ideia de família entranhada em Brígida, o que encontramos são desenhos de parentescos estranhos.

É difícil não remontar à contribuição da literatura para pensar essa cenografia. A princípio, lembro do *O sobrinho de Wittgenstein*⁷, depoimento ficcionalizado de Thomas Bernhard, que se refere à sua internação num sanatório para tratar de uma tuberculose. Após três meses amarrado sobre uma cama de hospital, com o olhar fixo para cima, o amigo do sobrinho do filósofo austríaco olha as povoações vivas e ativas em uma parede, realizando suas perfurações discretas através dos rastros e manchas. Segundo Bernhard, deve-se escrever dentro desses ambientes com essas povoações inesperadas, com todas as infiltrações até o limite da falta de ar e é justamente neste momento que alguma coisa começa a adquirir uma respiração diferente, a ganhar novo frescor. Um escritor se transforma irremediavelmente num doente dos pulmões, porque está sempre respirando de uma forma diferente, ele é aquele que inventa um modo de respirar estranho ao sorver os povos espriados nos ares.

Além disso, e em especial, *Tabataba*, Bernard Marie Koltès nos apresenta a história de dois irmãos (Maimuna e Abuzinho). O conflito se instaura quando um deles quer defender seu direito a viver num depósito, nas traseiras dos caminhões, nos pátios misturado com o cheiro das galinhas e cabras: “Quero sentir o meu cheiro. Quero escolher a minha sujeira”⁸, é o que o irmão mais novo diz. Brígida, Bernhard e Koltès nos convocam para ouvir as vozes que vêm das cenografias onde, em vez de pessoas, nos deparamos com uma explosão de vida germinante e aberturas para outras estratégias vitais.

Evidentemente há toda uma genealogia ainda por fazer, o que surge como proposta para projetos de pesquisa em artes visuais, teatro e literatura a partir da noção do abrigo ou desse lugar de ninguém

⁷ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein*. Rio de Janeiro, 1992.

⁸ KOLTÈS, Bernard-Marie. *Tabataba*. São Paulo: Aliança Francesa, 2010, p.235.

como prefiro chamar. Na arte brasileira contemporânea, Lygia Clark⁹, em conversa em carta com Hélio Oiticica, lança a ideia de *realizar casa*, o que isso afinal quer dizer? Uma casa, segundo a artista, está no campo do fazer, logo, não está devidamente construída. Devemos tratá-la como fazemos um trabalho de arte, aproveitando a riqueza dos sonhos e pesadelos coletivos, é assim que se realiza, que se faz uma casa ou um espaço, sobretudo quando se tem como objetivo cavar incessantemente não o meu lugar, mas sempre outro lugar para viver. O pacto se elabora deste modo com o trabalho de fazer e não com a área onde se engenha, nem com uma mídia ou suporte. Por isso que expressões linguísticas como *estar em casa* (ideia de imobilidade) ou *voltar para casa* (ideia de pertencimento) se tornam falas fracas diante da emergência de realizar para si mesmo, no mesmo lugar, múltiplas e variáveis dimensões para viver.

Brígida contraria com seus atos de cenógrafa a noção da casa burguesa estabelecida no século 17 limitada pelos gestos de arrumar, lavar, combinar objetos, harmonizar divergências. A cenografia moderna trata a casa como um arquivo, em que os valores dos laços e a distinção entre os tempos ficam impressos nos objetos, nas fotografias, e sobretudo, nos inconscientes. Esses *lugares* não são, no entanto, espaços comuns a todos, pelo contrário, surgem por sua vez como propriedades do sujeito, participam de seu inventário íntimo, sendo tratadas como uma posse.

Benjamim elege em um dado momento do texto *Experiência e pobreza*, de 1933, a casa burguesa como um sintoma das relações das novas formas de vida engendradas pelo capitalismo na passagem do século 19 ao 20. A casa e a relação do novo habitante com esse espaço sinaliza, segundo o pensador alemão, a aposta do capitalismo no empobrecimento, em todas as esferas do viver, do sujeito moderno, desde o trato com as narrativas à consciência e intervenção políticas. Tal pro-

⁹ CLARK, Lygia, OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 245-251.

cesso de subjetivação isenta o vivente de qualquer responsabilidade por uma instância do comum, uma vez que o que passa de fato a valer é sua vida particular e “interiorizada”, como se pudesse vivenciá-la independentemente de uma coletividade e a disseminação das misérias pelos regimes tirânicos.

Se entramos no quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios [...] Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava [...] era antes de mais nada a reação de um homem cujos “vestígios sobre a terra” estavam sendo abolidos (Benjamin, 1994, p. 117-118)¹⁰.

Para Brígida, a casa é um lugar cujas justaposições embaralham a noção moderna de público e privado, de meu & seu, pois uma casa é o que senão uma sucessão de camadas orgânicas e inorgânicas, que se deixa ver à medida que violamos seus estratos, segundo o desejo e capacidade do corpo suportar cavar/acessar. A casa é por algum tempo um laboratório sensorial, mas essa noção vai se deslocando até se transformar num campo de alianças, mais próxima de uma corralidade, que dessa vez demanda outro suporte – os bordados¹¹ – em que as mãos tecem e furam para atar e fabular não a casa que se quer, mas aquela que deve ser instaurada.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹¹ O bordado em algodão e em linho está presente nas últimas obras de Brígida Baltar, sobretudo em *A pele da planta* (2021), *Minha pele sua pele* (2017) *Irmãos* (2016).

Brígida ocupa uma rede extensa de artistas contemporâneos, que trabalham junto e com elementos vivos, com formas não humanas de existência, que resistem aos tratos convencionais com os arquivos. Trata-se de um interesse simples pelas existências inarquiváveis: neblinas, maresias, pó tirado das paredes de casa, goteiras, lágrimas e outras existências que se impregnam tanto em nós como nos espaços, criando dessa maneira nanoterritórios anárquicos, pois móveis, sem fronteira e sem determinação: espaços indômitos.

Pensando de outra maneira, um corpo não ocupa um espaço, ele mesmo é um ambiente, um abrigo e ao mesmo tempo um cruzamento de atmosferas tanto de mundos visíveis quanto de um emaranhado de ausências presentes, onde uma multiplicidade de pulsões, viventes e estratos temporais compõem uma espécie de coro. O que se coleta – as umidades – das peles e folhas, neste caso, não se deixa apreender e ser domesticado para transformar-se em uma cena, uma persona ou acessório. Nas primeiras horas da manhã, Brígida põe-se à cata do que turva a vista e simultaneamente apega-se às superfícies das peles e folhas, como um modo de lutar não contra, mas para preservar, talvez, o direito à invisibilidade e o caráter fantasmático das coisas.

Toda essa ação se potencializa diante da afirmação da artista em relação ao seu interesse não necessariamente nas imaterialidades, e sim nos pensamentos sensoriais que um ambiente pode abrir para cada um de nós. Tais pensamentos se referem àquilo que aprendemos por efeito da força de nossa presentificação em um espaço: quanto maior for a disposição de alguma coisa em criar presença, maior se torna a variedade de acontecimentos que esse corpo desencadeará. Segundo a artista, a questão não se concentra em reter neblinas em frascos para assim alimentar uma fenomenologia, antes, o que a interessa é em estar presente para ver quais acessos e acontecimentos essa presença pode gerar, e a partir daí como ela, a ativadora, garimpa para si mesma múltiplas portas de entrada e saída. É sempre impor-

tante lembrar: “O problema: de modo algum ser livre, mas encontrar uma saída, ou bem uma entrada, ou bem um lado, um corredor, uma adjacência” (Deleuze; Guatarri, 2014, p. 17)¹².

É através dessa potência da presença que se gera a vitalidade ou a miséria de uma existência, neste sentido, se torna possível considerar que toda presença é erótica, para mais ou para menos, à medida que atrai ou repulsa, que aceita ou resiste em entrar numa certa zona de vida forte. Uma vida vigorosa nem de longe é aquela obediente às expectativas sociais (família, trabalho, sexualidade, pactos de pertencimento), mas um modo de viver que não resiste ou nega estar, quando convocado, nas zonas de alta voltagem que às vezes viver exige de um corpo.

Tudo depende do lugar, pois é aí que se dão os encontros, afirmando declaradamente uma superioridade da geografia em relação à história, ou, em nosso caso específico, a relevância da cenografia em relação ao enredo, já que o que se trama deve ocorrer nos limites proporcionados de um entorno. Provém daí o que chamo de uma arte das posturas delineada e que se passa em e através de Brígida Baltar: o modo que um corpo se posiciona na cena, pois, ao se apossar de uma perspectiva mais ampliada, consegue liberar e capturar as diversas variantes de um acontecimento.

Arranjar para si uma postura significa, portanto, ocupar uma posição estratégica numa cena onde os papéis de ator e personagem, herói e vilão, sujeito e objeto estejam propositadamente dilatados, de modo que o agente crie elos de coexistências com o espectador. Aquele que atua se vê em ação a partir do lugar que está instalado num certo espaço-tempo. As belezas das coletas dependem, é o que aprendemos com Brígida, do poder de presentificação, do modo que ela desenha um abrigo e do modo que um abrigo gera deslocamentos, retornos, pausas e outros rit-

¹² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

mos lentos. Criar uma postura necessária para si exige a capacidade de traduzir as formas de funcionamento de um território, conduzindo-se pelas paisagens e sonoridades, seja para esquivar-se ou abandonar uma posição, seja para se pôr em guerra com forças de destruição.

Sim, às vezes um abrigo como propomos seja ainda um lugar inexistente, uma utopia, e devido a esse aspecto demande atos de invenção para que se torne cada vez mais real. O que se faz quando se habita um lugar dessa natureza? Brígida garimpa um abrigo, que em vez de retê-la, incita-a a atravessar, transformando-se numa zona de movências e de ressurreições permanentes. Brígida incorporou de modo cruel o sonho tresloucado de Artaud, de fazer uma cenografia teatral cuja função fosse apenas ser um *espaço onde cada um possa estar o mais vivo possível*. Estar nessa frequência de intensidade é ainda uma forma de abrigar-se e conseqüentemente expandir-se. Abrigar-se numa clarividência, quer dizer, num certo lugar onde abdicamos das ilusões e ficamos contagiados pelas forças moventes do viver.

REFERÊNCIAS

- BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.
- BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. Trad. Ligia Maria Ponde Vassallo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, 1992.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Combate de negros e de cães; O retorno ao deserto; Tabataba*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Aliança Francesa, 2010.

MOTTA, Flávio. *Paulo Mendes da Rocha*. Acrópole, v. 9 n. 343, set. p. 1967.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MOISÉS ALVES

É professor adjunto do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS. Coordena o projeto de pesquisa *Clínica de artista: escrita, arte e pensamento*. Atua no Programa de Estudos Literários da UEFS. Atualmente realiza estágio pós-doutoral junto à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



UMA FAMÍLIA DIVERSA EM CENA: REPRESENTAÇÕES NEUROATÍPICAS EM AUTISMO, DE VALÉRIO ROMÃO

Ana Thereza dos Santos Nogueira
Tatiana Pequeno

I INTRODUÇÃO

Algumas crianças isolaram-se na intenção de refazerem vidas.
De um modo imaginativo, simples.
Dormiam em árvores, respiravam-se. Que convivência as ligava
há tanto cansadas?
Isabel de Sá, *Autismo*

Aceitando que há na vida das pessoas e na cultura dos povos aquilo de que não se pode falar, e aceitando que o poemático é uma das manifestações disso, devemos admitir que há uma fala que não fala de. Essa fala recusa que tudo esteja condenado a situar-se diante de nós como objecto, e por conseguinte que estejamos condenados a reduzir-nos a uma posição de sujeito. Essa fala é uma fala de aproximação ou de encontro. Ela pode partir de um método – convocar para a leitura de um poema a imensidade de leituras anteriores, a história da poesia, o conhecimento de ideias, temas, recursos retóricos, métricos, etc. –, o qual não tem qualquer valor em si, mas apenas na medida em que conduza a leitura a uma maior complexidade e contribua para desenvolver mais intensamente a sua liberdade criadora. A fala de aproximação não tem nada a dizer do poema – instau-

ra-se como fala: um dizer que não circula em eterna repetição do mesmo, mas produz atrito, desvio, confronto nos limites da linguagem.

Silvina Rodrigues Lopes, *Defesa do atrito*

Anossa contemporaneidade é profundamente marcada pela diferença e pela diversidade, na medida em que claudica qualquer noção de estabilidade, especialmente naquilo que se refere aos processos de identificação e subjetivação. Neste sentido, convém abordar este nosso tempo como uma época de profundas rupturas e atritos, já anunciados desde o século passado pelos estudos que pensaram a pós-modernidade como espaço propício para diferentes manifestações da crise. Tais eventos críticos, desse modo, representam formas de vida que traduziriam uma relação de clivagem com, inclusive, as tradicionais ou já conhecidas e definidas identidades ou subjetivações e convocariam uma permanente reavaliação do lugar do outro e da alteridade.

Apesar de nosso artigo não se debruçar detidamente no estudo da poesia, entendemos que as epígrafes que o introduzem convocam à percepção de que o espaço literário, de modo geral, apesar de “representar” e/ ou promover uma forma outra de testemunho, assume um caráter de complexificação da (suposta) realidade tratada. O literário, aqui, precisará ser compreendido como lugar de admissão fundamental da diferença e da diversidade. E com foco nessa espécie de autorização do confronto, do atrito e da ruptura, pretendemos levar este artigo na direção de uma reflexão sobre as possibilidades de representação do autismo e, para tanto, entendemos ser importante traçar um breve histórico sobre a questão, especialmente naquilo que se refere à histórica relação do autismo com a esquizofrenia.

A história do termo utilizado para caracterizar pessoas autistas aparece no início do século XX, em confusão ainda com a esquizofrenia que, primeiramente, foi cunhada por Paul Eugen Bleuler, psiquia-

tra suíço que publica um importante estudo em 1911, denominado *Demência precoce ou o grupo das esquizofrenias*. Bleuler fora leitor de Freud, que estabeleceu desde sempre um conceito importante, o de *spaltung*, palavra alemã que pode ser entendida como cisão, separação radical, clivagem. Barroso (2019) acrescenta:

O autismo foi colocado por ele na série de outros distúrbios da esquizofrenia conhecidos como os quatro “A” de Bleuler: os distúrbios das associações, da afetividade e da ambivalência. Ao extrair o “eros” do “autoerotismo freudiano”, criando a palavra autismo para definir a ausência da escolha do objeto e do investimento objetal, Bleuler não deixou de problematizar o desenvolvimento libidinal no autismo. Ele o definiu como perda parcial do contato com a realidade, desvinculação do laço social, isolamento, de maneira que o sujeito se encontra em dois mundos, isto é, o mundo autista e o mundo das relações com o outro, sendo esse último experimentado mais como aparência do que real (Barroso, 2019, s/p).

Em seguida, o termo é mais bem explorado pelo médico austríaco Leo Kanner (1894–1981), considerado o “pai” do autismo. Ele definiu um nome específico para a estrutura autística, diferenciando-o da esquizofrenia – ocorrência comum na época – em seu artigo de 1943 denominado *The Nervous Child*. Assim como um ano depois, Asperger (1906–1980) pôde desenvolver um estudo sobre o transtorno, conectando-o a um distúrbio que denominou como *Psicopatia Autística*. Este importante documento foi publicado em forma de artigo e foi nomeado como *Autistischen Psychopathen*.

Podemos compreender de modo mais efetivo a nomenclatura dada futuramente pelo DSM-V - *Manual e Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*, 2013 - documento considerado contemporaneamente importante e de referência, apesar de consideráveis críticas,

especialmente naquilo que se refere à mecanização diagnóstica, cuja problemática não consideraria as especificidades da diferença e da diversidade subjetiva. Em relação ao autismo, o DSM-V uniu os distúrbios relacionados ao espectro em uma única categoria chamada *Transtorno do Espectro Autista* ou TEA. Em seguida, incluiu critérios específicos relacionados a déficits na comunicação social, padrões restritos e repetitivos de comportamento, abrangendo desde casos mais leves até formas mais graves. Assim, pôde fornecer uma base diagnóstica mais abrangente e precisa, apesar de categorizar quaisquer comportamentos minimamente atípicos.

Por outro lado, se cabe algum espaço para uma discussão problematizante a respeito da relação entre Autismo – Esquizofrenia, seria importante recuperar, ainda que parcialmente, o que discutem Deleuze & Guattari no importante *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, onde apresentam uma dura e consistente crítica ao uso demasiado burguês do familismo, isto é, da estrutura “papai-mamãe-eu” (2010, p. 39) na compreensão da figura delirante que pode ser ou é o esquizofrênico. Ambos os filósofos reconhecem a importância da raiz desestruturante da esquizo e entendem que “a esquizofrenia é a nossa doença, a doença do nosso tempo, não se está dizendo apenas que a vida moderna enlouquece. Não se trata de modo de vida, mas de processo de produção” (2010, p. 52) que se localizaria e colocaria inclusive uma zona limítrofe do próprio capitalismo.¹

Entretanto, atualmente, as incidências do autismo enquanto identidade tem se dado com força total, especialmente em função do aumento progressivo de crianças diagnosticadas com o transtorno. Tais dados podem ser acompanhados em estatísticas norte-americanas do CDC, – *Central of Disease Control* – em 2023, por exemplo, de modo que nos parece extremamente importante cartografar mais in-

¹ Importante mencionar aqui que, por ora, neste artigo, não dispomos do espaço necessário para discutir as implicações da escrita do *Anti-Édipo*.

formações sobre este fenômeno que já chegou, portanto, também, ao campo literário.

Em *Autismo* de Valério Romão, romance publicado pela editora Tinta-da-China, no Brasil, em 2018, é complexificada a questão do mal-estar² familiar provocado pela diversidade. O livro chama a atenção não apenas para a causa dos portadores de TEA, mas aponta também para as dificuldades vividas pelos que estão à sua volta. Tal enredo gira em torno, portanto, da família de Henrique, uma criança que, ao longo da narrativa, é apresentada sempre por um narrador externo, que discorre sobre os comportamentos entendidos socialmente como estranhos, para não dizer suspeitos de alguma incômoda condição. A família, nomeadamente os pais, atravessada pelos estranhamentos, passa a recorrer a profissionais das áreas de educação e saúde para que estes ajudem a diagnosticar o “problema” do garoto, até que ele é, finalmente, diagnosticado com Transtorno do Espectro Autista. Assim, atravessamos a temporada de crises e sofrimentos experimentados pelo núcleo familiar por meio da narração de importantes episódios que promovem questionamentos relevantes e sensíveis sobre aqueles que convivem diariamente com uma pessoa autista.

Romão (2018), devidamente familiarizado com o tema, se utiliza de uma escrita depurada, profunda e eventualmente brutal para provocar discussões consistentes, na medida em que tal narrativa também o atravessa em termos biográficos. Em entrevista, o autor reconhece que o enredo lhe é, de certo modo, íntimo, pois tem um filho, Guilherme, diagnosticado com autismo, conforme revelou ao *Jornal O Globo*, em 05 de julho de 2022:

² Por mal-estar, entendemos aqui uma fonte de sofrimento reverberada a partir do a) nosso próprio corpo; b) do mundo externo, especialmente da imponência da natureza; c) do relacionamento com o o/Outro. É o que entende Sigmund Freud em *O mal-estar na civilização*, de 1930.

— O livro é capaz de ter sido a única coisa interessante que o autismo me possibilitou — diz. — Eu não tinha conhecimento de muitos livros sobre autismo em Portugal. Achava que ele, de alguma forma, fazia falta, nem que fosse para desmistificar uma série de questões que tem a ver com a compreensão generalizada do autismo, aquela coisa do “Rain man” (o filme com Dustin Hoffman, de 1988). Há uma caricatura do autismo que não serve aos autistas nem ao próprio autismo (Romão, 2022, s/p.)

Assim, Romão (2018) emprega sua experiência pessoal como substrato para a elaboração de sua obra romanesca, destacando momentos nos quais as representações neuroatípicas são meticulosamente exploradas ao longo da jornada de Henrique em consultórios médicos e em seu complexo desenvolvimento, entrelaçado com as questões persistentes também presentes nas subjetividades de seus pais. Questões essas que são meticulosamente exploradas pela narrativa através de diversas formas literárias, como poemas e cartas dentro do romance. Não obstante, também é importante observar que a negatização do autismo mencionada pelo autor, ao mesmo tempo permite uma posituação da escrita sobre o tema, o que aponta para uma ambivalência ou uma ambiguidade anunciada desde a concepção da obra que, em nenhum momento, tratará do tema de forma romantizada ou fantasiosa.

Com efeito, talvez seja relevante mencionar que o autor de *Autismo*, no trecho da entrevista, admite que a produção de um romance possa “combater” uma “compreensão generalizada do autismo”, isto é, que a escrita literária, longe de se fundir com uma linguagem protocolar ou de manual, efetivou tal posituação da condição neuroatípica de seu próprio filho. Ao conferir um caráter elaborativo – no sentido de um exercício, de um trabalho subjetivo – *Autismo* também permite outras formas diversas de alocação do literário e procura falar, como defende Silvina Rodrigues Lopes na epígrafe que trazemos, de um tema ainda delicado e não tão discutido no âmbito da literatura.

II A DIVERSIDADE, UM ATRITO

Silvina Rodrigues Lopes (1950), professora, crítica e ensaísta portuguesa, observa em *Literatura, defesa do atrito* que os diferentes elementos culturais são imprescindíveis para a compreensão das dinâmicas e transformações na arte e na cultura. Desse modo, seria importante considerar as tensões e contradições que surgem no encontro entre culturas divergentes, em vez de perspectivar apenas a harmonia, o equilíbrio ou o tudo dizer, tudo esclarecer de um texto. Essa linha de pensamento valoriza a diversidade e a complexidade das interações. Esta questão particularmente nos interessa porque permite que leiamos a representação do autismo como categoria da diversidade, de uma diferença neuroatípica que atrita com as representações tradicionais da ficção ocidental.

Entrelaçando-se com a literatura, o atrito se dá entre diferentes culturas e tradições que podem se unificar ou dialogar, gerando padrões reveladores de significado e expressão. É nas tensões entre o tradicional e o contemporâneo, no familiar e estrangeiro, que a verdadeira vitalidade da literatura se revela. Ao explorar os pontos de contato e conflito entre múltiplas influências, podemos desvendar as camadas profundas de significado que permeiam as grandes obras literárias:

O “sim” da literatura é o seu modo de testemunhar. Da multiplicidade das suas formas emergiu um pensamento para o qual a linearidade aparece imediatamente como forma de controle das potencialidades da escrita: a “suspeita” em relação à forma tradicional do romance que, subordinando-o a uma ordem temporal, rasurava a contingência enquanto decurso do tempo na sua não linearidade (Lopes, 2012, p. 31-32).

Ao considerar a diversidade de experiências e perspectivas dentro da comunidade autista, Romão (2018) utilizou-se de sua escrita

para incorporar uma variedade de influências culturais e individuais, provocando a reverberação de algumas complexidades de seu mundo familiar. Ainda que não exista no texto um narrador que se coloque como sujeito autista, os múltiplos narradores do romance explicitam os enfrentamentos psicológicos, os conflitos familiares e as experiências de mal-estar relacionadas ao TEA:

Acho que te habituaste. Posso ter-me habituado, mas não gosto. Mas já não sabes ser doutra forma. Não sei, por causa disto, Marta! Por causa do autismo, não sei ser de outra forma! Porque não vejo melhorias, não me vejo a ser capaz de lidar com isto e vejo tudo a piorar com a idade, e tu ainda afastares-te de mim como se tivesse lepra! (Romão, 2018, p. 308).

Para além de realçar a problemática da falta de validação médica enfrentada por aqueles que possuem o Transtorno do Espectro Autista, o texto aponta para os impasses e experiências de crueldade vivenciadas pelos que existem dentro do espectro, uma vez que nem os profissionais de saúde, nem os profissionais da área da educação pareceriam capacitados para lidar com suas particularidades individuais. Conforme o trecho abaixo, é possível verificar o modo com que o eminente “Fabuloso Dr. Miguel Relvas” trata o autismo: de maneira superficial e simplista, como em outros capítulos, intitulados *Charlãtãõ #I e #II*:

Pessimismo! A doença desta gente é pessimismo! Os senhores pegam na criança e levam-na a esses artilheiros da desesperança, e eles roem-vos a corda do futuro com os dentes do pessimismo. Esses tipos só vêem autismo por toda a parte e dentro do autismo ainda vêem coisas piores, das quais nem cito nomes, para vos deixar descansados. São burocratas, e tirava os óculos do nariz para limpar a fronte com o punho, burocratas com a

cegueira dos relatórios e das desgraças. Acaso tivessem ido a um desses, hoje saíam de lá com o humor ao nível da barriga da cobra, é o que vos digo. E quem fica motivado para tratar de uma criança dessas com o futuro desfeito? Quem? Mais calmo, retomava a verticalidade espinal que o caracterizava, na sua pose catedrática, e continuava, O vosso filho precisa é de estímulos e de muito amor. Vai ficar bom, e quando tiver seis anos nem se vai distinguir dos outros na escola. Precisa é de trabalho, esse menino precisa é de trabalho (Romão, 2018, p.136).

Desse modo, surgem diversas problematizações acerca do próprio diagnóstico atribuído aos indivíduos que apresentam o TEA. Muitas vezes, as abordagens tradicionais propiciam o desenvolvimento de estratégias genéricas que não contemplam as necessidades particulares de cada pessoa dentro do espectro, resultando em expectativas reduzidas e oportunidades limitadas. Com isso, parece ser fundamental reconhecer a diversidade existente no autismo e a necessidade de adotar abordagens personalizadas para fomentar uma autêntica equidade e inclusão. No livro, o profissional de saúde responsável pelo cuidado de Henrique, entretanto, adota uma explicação rasa, negligenciando sua complexidade e minimizando a necessidade de acompanhamento adequado. Esta atitude perpetua ideias ainda presentes nos dias atuais, nas quais o transtorno é tratado de forma leviana.

Não só a falta de consideração de relevância, como também, um outro ideal comum aos autistas, deve ser retratado: o mal-estar. No âmbito social, econômico, cultural e psíquico, muito se tem verificado uma espécie de mal-estar potencializado pela radicalização do capitalismo, agora (ou desde já há algum tempo) em sua versão turbinada. Mais adaptado aos processos de produção e subjetivação do consumo, a versão neoliberal do capitalismo tardio pós-1945 expandiu não apenas a própria noção de mercado, como amplificou as tendências de um sistema-mundo em colapso. Nesta era de catástrofes, que prevê não

apenas uma falência ambiental do planeta, verifica-se também a ampliação de uma paleta de patologias sociais capazes de representar e, de algum modo, denunciar ou criticar o establishment. Conforme observa Vladimir Safatle na introdução a *Patologias do Social – Arqueologias do sofrimento psíquico* (2021), uma das marcas centrais do sistema capitalista é a figuração de uma inescapabilidade, a partir da qual

só terão dois destinos possíveis: ou a submissão à axiomática de valorização do Capital ou a impotência da esquizofrenia. Daí afirmações como: “O que reduz o esquizofrênico a sua figura autista, hospitalizada, cortada da realidade? É o processo [próprio ao regime do desejo na esquizofrenia] ou, ao contrário, a interrupção do processo, sua exasperação, sua continuação no vazio? (Safatle, 2021, p. 29).

O que interessa para Safatle é a condição do sofrimento mental e psíquico como operadora de uma denúncia social e cultural, uma vez que o uso das acepções de normalidade e patologização estariam a serviço de um sistema que fomenta a invisibilidade, a exclusão e o próprio mal-estar. Tais condições de sofrimento “são categorias clínicas mobilizadas tanto para desconstituir seu pretenso realismo quanto para mostrar a natureza paradoxal do funcionamento normal das sociedades capitalistas e seus modos de gestão social do sofrimento” (Safatle, 2021, p. 29). Desse modo, seria possível atribuir a algumas doenças e transtornos um potencial crítico que abriria brechas, na medida em que tal perspectiva crítica admitiria um debate e a criação de demandas por transformações sistêmicas, conforme propusemos na sessão anterior a partir de uma leitura inicial do *Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*.

No contexto do autismo, um transtorno caracterizado pelas diferenças na comunicação, o Outro vive experiências de desconforto em ambientes que muitas vezes não são adaptados para essa diversidade

neurocognitiva. A falta de compreensão e aceitação generalizada, até mesmo a romantização do TEA – como aquela vista na série *The Good Doctor* (2017) –, podem levar a situações de embaraço e discriminação para os autistas. A pressão imposta por si mesmos ou por familiares para se conformar a padrões sociais também contribui para esse mal-estar, assim como a falta de acessibilidade em diversos ambientes. Por outro lado, caberia questionar em que medida a atual gigantesca deflagração de diagnósticos pode insinuar um interesse médico-farmacológico. Não obstante, desde que se leu Foucault, não é possível observar o enraizamento da gestão médica e farmacológica em relação ao autismo em nossa sociedade sem nos questionarmos a respeito das articulações entre o excesso de diagnósticos e o bio-tanatopoder.

Há essa ocorrência de obstáculos não somente para os portadores do transtorno, mas também, para as figuras familiares – aquelas mais afetadas pelas dificuldades e que convivem diariamente com o autista – que, conforme o romance de Romão demonstra, se sentem solitárias e sem saída. Como no segundo capítulo do livro, em que uma cena é apresentada dramaticamente, mas apenas pela voz impotente da mãe, que efetivamente marca a solidão em sua tentativa de diálogo para impedir o filho de urinar no chão ou na imagem estraçalhada utilizada pelo pai durante uma consulta:

Sinto, nem sei bem explicar, sinto que o Henrique é como um quarto antes da explosão de uma granada. E depois explode uma granada, e sobram os restos queimados de uma fotografia, um bocado de uma cadeira, a perna amputada de um peluche. Sinto que é assim que me ligo ao Henrique, sempre. Como se tivesse apenas acesso a essa constelação de detritos e tivesse, através de uma arqueologia qualquer que eu não conheço e nem sei fazer, resolver o enigma de como era o quarto antes. Porque sinto que o Henrique não é a pilha de destroços à qual eu tenho acesso e que resulta da explosão “autismo”, se lhe quisermos

chamar assim, mas um quarto, um quarto mais ou menos ordenado, mas inteiro, e o que eu tenho para conseguir refazer, na minha cabeça, esse quarto, são os escolhos da explosão que por lá passou. E não consigo sair disto, não consigo não ver, sempre e antes de qualquer contacto com o Henrique, a desordem, as mãos na boca, os saltos no mesmo sítio, o olhar vazio, a confusão, o silêncio, os guinchos, toda a parafernália que é o fogo-de-artifício pelo qual o autismo se anuncia e esconde a criança (Romão, 2018, p. 255-256).

Essa impossibilidade de construção familiar une-se aos sentimentos de ruína, quebra e decepção, são bem construídos e explorados por Romão (2018) e aludem à experiência de clivagem notabilizada no início de nosso texto, ou seja, há na família também uma dimensão de fragmentação. Claro que a *spaltung* aqui não parece ter a incidência de uma ruptura psicótica, mas é como se os pais já partilhassem algum tipo de estranhamento. E, claro que, depois da deflagração do diagnóstico, o sentimento de cisão parece incidir mais ainda sobre o núcleo familiar.

De um modo geral, a experiência de corte, de separação e de clivagem se mostra muito cedo no autismo, já que o portador do espectro tem em si próprio a dificuldade de estabelecer laços sociais e quaisquer outros contatos que indiquem trocas afetivas mais efetivas, conforme *Teoria da Mente*, de Simon Baron-Cohen (1988). Além disso, parece ficar comprometida a capacidade humana de atribuir estados mentais a si mesmo e aos outros, assim como prever, de certa forma, seu próprio comportamento (e o dos outros) ou algum sentimento que esteja expressando. Pensando no autismo, ocorre uma dificuldade no desenvolvimento dessa compreensão e uma ampliação na forma como interagem com o mundo à sua volta. No romance, uma cena chama a atenção: depois de um jantar para o qual Rogério e Marta foram convidados por outro casal, o pai de Henrique divaga após ver uma entrevista na televisão sobre o Transtorno de Espectro Autista:

O miúdo, a quem o terapeuta tentava chamar, não respondia. Mais uma vez Rogério conseguia ver, na criaturinha em destaque, o Henrique, os seus comportamentos, as suas excentricidades, que Rogério e Marta atribuíam de boa vontade a uma inteligência superior, a ter dificuldades de integração num mundo que exigia muito e dava pouco. Nunca Rogério pensara que o filho podia ser autista ou atrasado ou coisa semelhante e, mesmo a ver, no programa, que o miúdo televisivo era o decalque quase perfeito do seu Henrique, os mesmos maneirismos, a mesma incapacidade visual, aquela surdez aparente que impossibilita saber se o miúdo é realmente surdo ou apenas distraído ou mesmo potencialmente mal-educado, os gestos com os braços, repetitivos, que o miúdo da televisão fazia, enquanto o apresentador, modulando a voz na tristeza da aferição de um diagnóstico, dizia serem um sinal clássico, *textbook* (sem tradução. para conservar a ênfase), de um grau mais ou menos grave de autismo (Romão, 2018, p. 71).

Alguma coisa é disparada em Rogério depois de assistir a essa entrevista. Essa deflagração irrompe e o pai de Henrique consegue, então, estabelecer algum sentido para as diferenças perceptíveis em seu filho. Há também uma dureza, porque a ironia utilizada pelo narrador demonstra uma consciência de que tratar do autismo não seria possível sem a complacência de quem vai “modulando a voz na tristeza”. Rogério, um dos protagonistas, já vive parte dessa problemática, e sabe que entre a compaixão romantizada e a crueldade da indiferença, a sociedade contemporânea isola ainda mais aqueles que existem sob a insígnia do TEA. Com a necessidade de avanços e rapidez para com o sistema colocado perante o mundo, os que não conseguem acompanhar ou englobam alguma dificuldade de troca como os autistas, são vistos em maioria como um atraso para o mundo moderno. Essa impossibilidade de interação rápida é muito bem pontuada pelos diá-

logos em forma de poesia entre Marta e indiretamente Henrique que em sua maioria não demonstra uma troca afetiva real com a mãe, nos inícios de alguns capítulos:

É o DVD dos carros, amor; Aponta lá para o carro; C-A-R-R-O; Isso filho; Aponta; Só uma vez; Vá lá, amor; Aponta para o carro, para a mamã pôr o filme; Olha para mim, amor; Queres apontar?; É assim, com o dedo; Olha, assim; É fácil; Tu sabes apontar; Já soubestes; Porque não apontas?; Não custa nada amor, é só fazer com o dedo; Anda; Aponta para a mãe; Aponta; Se faz favor, filho; Só uma vez; Para este dia valer a pena; Aponta amorzinho (Romão, 2018, p. 43-44).

A insistência e a repetição da mãe no cuidado com a criança atravessam o livro inteiro e traduzem uma outra visada do mal-estar, uma vez que este filho não corresponde às expectativas maternas. De todo modo, o livro não chega a explicitar as demandas das idades mais avançadas, mas mostra que Henrique tem e terá algumas especificidades de cuidados. Porque é evidente que há uma variedade dentro do espectro, como já dissemos. Essas subdivisões do autismo podem ser verificadas pelo *DSM-V (2013)* – onde não somente encontramos bases para compreender o TEA, como também verificamos uma abrangência significativa de possibilidades de diagnóstico, assim como os níveis existentes para o transtorno. Desse modo, a própria ideia de diversidade se aplica àquele nomeado como autista. Não somente pelas suas peculiaridades perante os “normais”, mas também dentro do próprio autismo, conforme podemos verificar pelo que aponta Rios:

A última edição do DSM-V, um dos mais importantes manuais diagnósticos no campo da psiquiatria, agrupa essas pessoas sob a categoria “guarda-chuva” de *transtornos do espectro autista*. O mesmo manual descreve a heterogeneidade presente nesse

grupo a partir de dois eixos de sintomas relacionados – *déficits na comunicação e na interação social e comportamentos restritivos e repetitivos*. Tais conjuntos de sintomas são por sua vez mensurados em função de três níveis de severidade: o nível 1 indica a necessidade de *suporte*; o nível 2, de *suporte substancial*, e o nível 3, de *suporte muito substancial*. Entretanto, embora o manual descreva detalhadamente os diferentes tipos de déficits e dificuldades inerentes a esses transtornos, não há qualquer discussão sobre o que seria esse suporte e que tipo de benefício ele ofereceria à pessoa autista (Rios, 2017, p. 214).

A ignorância para com o Transtorno de Espectro Autista, como suas características e diferenças perante cada diagnosticado, aumenta cada vez mais o isolamento deste em meio ao mundo. As dificuldades impostas contribuem até certo ponto e, unido a isso, temos as especificidades de cada sujeito. Especificidades que são entendidas como divergências que, conseqüentemente, não costumam ser admitidas como positivas ou férteis, mas ou ignoradas ou descartadas pela sociedade. O autista não é um sujeito linear (como nenhum outro sujeito neurotípico seria) ou monolítico, com uma suposta “cor única”; cada um contém uma particularidade perante o que o TEA empresta ou confere e o que Valério Romão parece querer discutir em seu romance é a dimensão infamiliar e estranha que se estabelece entre todos os grupos formados por uma relação com o autismo. Nesse sentido, o literário está investido de uma relação com a diversidade, na medida em que as cenas apresentadas pelo enredo do romance apontam para o rompimento de uma capa romantizada sobre as famílias. No texto, a família de Henrique se despedaça e a tarefa de cada um dos membros dessa instituição parece ser a de conseguir comunicar seus impossíveis e seus limites diante da quebra das expectativas narcísicas diante do filho, que jamais será o que foi esperado e projetado pelos pais. Trata-se, portanto, da necessidade parental de admitir uma diferença

estruturante: Henrique será, para sempre, um indivíduo neuroatípico, alguém muito diferente de todos seus familiares.

Embora Henrique não possa, ainda no contexto do romance *Autismo*, falar-se, ele aparece enlaçado socialmente num sonho de seus pais. A questão da auto-representação por parte dos autistas coloca em pauta essas possibilidades tanto de interação social quanto de interesses, sensibilidade, cor e gênero. As reivindicações presentes no levantamento popular denominado “nada sobre nós, sem nós” que se iniciou com militantes do movimento de pessoas com deficiência internacionalmente, desde 1970, pode ilustrar algumas das dificuldades enfrentadas por aqueles que destoam dos ideais de normalidade. Eles reivindicam não apenas direitos no âmbito social mas, também, o reconhecimento como cidadãos livres e autônomos perante a sociedade sem a interferência do outro, ou seja, que todos os sujeitos tenham o direito de serem ouvidos e principalmente de serem vistos diante do mundo:

Kittay (2001) ressalta também o papel crucial dos cuidadores na manutenção das necessidades mais básicas de pessoas com deficiência intelectual grave, e defende um modelo de justiça não centrado em indivíduos singulares. Segundo ela, ao não reconhecer as pessoas com deficiência intelectual grave como cidadãos plenos e merecedores de valor, o atual modelo de justiça também nega valor e cidadania àqueles que se dedicam ao cuidado dessas pessoas. Prova disso é que, quando o cuidado se configura como trabalho, é geralmente mal remunerado. E mesmo que a criação de uma criança com deficiência imponha pesadas demandas de cuidado aos familiares, estes últimos não são alvos das lutas por políticas compensatórias. Em função disso, Kittay (2001) postula que a defesa dos direitos de pessoas com deficiências intelectuais severas é simultaneamente a defesa dos direitos de seus cuidadores, de forma que a atenção deve estar voltada para a ética do cuidado que se constrói nessa relação (Rios, 2017, p.216).

As colocações de Kittay (2001) são importantes para os autistas e para seus familiares. Tal ocorrência torna-se vividamente palpável no romance de Romão (2018). Numa cena em que o casal, Marta e Rogério, encontra-se sozinho e distante do filho, ambos se questionam sobre a natureza daquilo que acomete o menino – em um primeiro momento sem reconhecer a realidade sobre seu transtorno, em um segundo admitindo, com muita dificuldade, o autismo de Henrique:

E finalmente aquilo tinha nome, um nome que soava a agressão, a incerteza e a insegurança. Tinha-se operado a inversão pelo qual o Henrique deixava de ser uma criança especial com aspectos comuns a todas as crianças. Era a revolução copernicana a operar a reviravolta do centro gravitacional e a submeter qualquer visionamento futuro à escravidão da perspectiva que acabara de se instalar. Ambos enfrentaram o resto da viagem com o estoicismo possível. Ambos calados, como se o término do caminho não fosse para casa dos pais de Marta, mas como o matadouro ou a morgue (Romão, 2018, p.102).

Assim como, após reconhecerem o autismo em Henrique, ambos se dão conta de não terem mais uma relação de marido e mulher. Marta fica reduzida ao papel maternal de cuidar do menino e Rogério, imobilizado, constantemente revoltado com o TEA ora diagnosticado. Com isso, o relacionamento matrimonial acaba se degradando, gerando um profundo mal-estar entre duas personagens que, anteriormente, pareciam apaixonadas e conectadas. Nesse sentido, a *spaltung* também se manifesta de forma não tão incidente como no autismo, mas produzindo uma cisão, uma ruptura, uma separação entre os familiares:

Ó Rogério, isto é, connosco, não é com ele. Não, Marta, isto é o autismo, não é connosco. “Nós” não existimos, “nós” somos a cabeça de alfinete que cabe no único sítio que o autismo não

reclamou. E como nos devorou a “nós”, também te vai devorar a ti, apesar da tua boa vontade de princesa de Mônaco. Tu confundes tudo. Nunca mais, percebes, nem tu, nem ele. Se não posso ter um, também não quero o outro. O Henrique precisa de ti, Rogério. E eu preciso de ti, Marta. Vais ter isso em consideração? Eu não aguento, Rogério. Já somos dois (Romão, 2018, p. 321).

Não obstante, pode-se afirmar que a arte está diretamente ligada à possibilidade de construção, representação ou testemunho das identidades e das subjetividades fluentes numa sociedade. Assim, de acordo com o momento e as obras desenvolvidas, a literatura permite não somente a representação de um povo como também o espaço de fala daqueles que são menos vistos ou menos representados. Mais ainda, a literatura permite que as vozes antes inaudíveis ou impossíveis de serem manifestadas, seja por motivos políticos ou por quaisquer outras motivações, provoquem pequenas revoluções na ordem do poder, causando um aumento gradativo de debates fundamentais para o mundo contemporâneo.

III CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deleuze & Guattari, em *Kafka – para uma literatura menor*, lembram que uma literatura menor se faz sempre por uma evocação coletiva, de caráter político, que se estabelece pela voz de uma minoria numa língua maior. Dessa referência, o mais importante seria considerar que *Autismo* coloca em pauta um impossível dessa minoria – as crianças autistas – que ainda não podem falar, seja por serem crianças neuroatípicas, seja porque para o autismo o aspecto de reivindicação social e maternal da língua sejam indiferentes. De todo modo, a relação entre uso da língua e indiferença é interessante, exatamente porque aponta para aqueles que cuidam dessa minoria. São eles que também denunciam as formulações institucionais que interdita a própria diferença dos autistas.

Ainda nesse aspecto, há o modo como Deleuze & Guattari entendem a primeira característica da literatura menor, isto é, a impossibilidade de usar a língua menor. Isso revelaria o caráter desterritorializado da minoria numa língua maior: no caso, no livro de Romão (2018), atente-se para o fato de que Henrique, a criança autista, não fala, sendo seus pais aqueles que, de algum modo, precisam representar e interpretar suas vontades, suas necessidades, criando entre eles uma língua minimamente comunicacional, desterritorializada, “própria a estranhos usos menores” (1977, p. 26). Henrique, dessa forma, em toda sua diferença, precisa dos pais, precisa que a língua maior deles interprete sua língua menor de silêncio e indiferença para sobreviver.

Felizmente, produções de conteúdos voltados para o Transtorno de Espectro Autista tornaram-se mais numerosas, críticas e fortes. Talvez assim como a desinformação. *Autismo* (2018), de Valério Romão, desse modo, transmite de forma muitas vezes cruel e dura as ocorrências de uma família que convive com o autismo. Ao conduzir o foco narrativo para as complexidades psicológicas das personagens, observando não somente a visão daqueles que contém o transtorno, como também os sentimentos e pensamentos possíveis dos que se encontram como cuidadores em meio à infância da criança, o autor chama a atenção para a dimensão do outro. O livro traduz, portanto, uma reflexão sobre os limites da aceitabilidade do outro, evocando uma espécie de dimensão trágica do encontro com a alteridade (Moreira, 2005).

A colocação sensível e profunda do autor levanta questionamentos ricos, como a romantização do autismo comum nos dias atuais, o mal-estar vivido pelo Outro e os obstáculos emocionais dos pais entrelaçados pelo transtorno diagnosticado. Romão (2018), de vários modos, consegue trazer ao leitor uma aproximação aos personagens e os episódios de suas vidas. Assim, a visão anteriormente plantada sobre o TEA torna-se uma realidade dura e dissonante com o restante da sociedade contemporânea que se pauta no “normal” e despreza o divergente. Por isso, há uma marca de culpa e martírio aos familiares,

como também um preconceito instalado socialmente aos portadores do transtorno.

Por meio da escrita de Romão (2018) e as recentes manifestações da diversidade subjetiva ou neuro(a)típica verificamos como as vozes anteriormente entendidas como menores hoje podem ser consideradas necessárias para a vívida visão do TEA. Desse modo, ao propormos uma leitura da referida obra, observamos como as problematizações aqui trazidas comprovam o quão o mundo atual tem lido ou analisado de forma equivocada o dia-a-dia dos que possuem diagnóstico do Transtorno do Espectro Autista. Como bem já ouvimos em conversas com tom irônico ou até mesmo em formas de chistes: “Qualquer um tem autismo, hoje em dia”. Sem verdadeiramente conhecer o peso ou até mesmo a realidade dos que são diagnosticados e dos que o cercam, tais sentenças podem soar vazias, especialmente por aqueles que desconhecem o tema. Se a literatura, como já dito por nós, permitir alguma forma de elaboração subjetiva ou ao menos puder representar o mundo em sua organização caleidoscópica e diversa, algum quebra-cabeça³ já terá sido montado.

REFERÊNCIAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5*. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

BARROSO, Susana Faleiro. O autismo para a psicanálise: da concepção clássica à contemporânea. *Psicologia em revista*. Vol 25. No. 3: Belo Horizonte, 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682019000300018

CAIXETA, LEONARDO; NITRINI, RICARDO. Teoria da mente: uma revisão com enfoque na sua incorporação pela psicologia médica. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Goiás, v. 15, n. 1, p. 105-112, 2002.

³ Importante mencionar aqui que o quebra-cabeça é um símbolo bastante difundido e admitido por boa parte de pessoas autistas como objeto representante de suas existências.

Conversa sobre o livro AUTISMO, com Valério Romão e Ilana Katz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1I6vLf0KLzg>>. Acesso em: 9 set. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

____. *O Anti-Édipo: Capitalismo & Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ALBUQUERQUE, Ana Cristina; ARAGÃO, FROTA, Gislei; DOS SANTOS, Marisol. et al. “Impulso Inicial Na Construção Da Visibilidade Social Do Autismo: Uma Breve História Até O Início Dos Anos 2000”. In: CARVALHO. (Ed.). *CIÊNCIAS DA SAÚDE: Influências sociais, políticas, institucionais e ideológicas*. Paraná: Atena Editora, [s.d.].

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GESSER, Marivete; FIETZ, Helena. “Ethics of Care and the Experience of Disability: an Interview with Eva Feder Kittay”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 29, n. 2, p. 1-11, 2021b.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura - Defesa do atrito*. Disponível em: <<https://pdfcoffee.com/lopes-silvina-rodrigues-lit-defesadoatritocompleto-2-pdf-free.html>>. Acesso em: 13 de fev. 2024.

MOREIRA, Jaqueline. *A alteridade no enlaçamento social: uma leitura sobre o texto freudiano “O mal-estar na civilização”*. *Estudos de psicologia social*, Natal, 10 p. 1-8, 2005.

RIOS, Clarice. “Nada sobre nós, sem nós”? O corpo na construção do autista como sujeito social e político. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 212-230, abr. 2017.

ROMÃO, Valério. *Autismo*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2018.

SAFATLE, Vladimir; JÚNIOR, Nelson da Silva; DUNKER, Christian. *Patologias do social – Arqueologias do sofrimento psíquico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

VIANNA, Luiz Fernando. Bial de SP: português Valério Romão lança “Autismo”, sobre a experiência com o filho. Luiz Fernando. *O Globo*, 5 julho. 2022. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/oglobo.globo.com/google/amp/cultura/livros/noticia/2022/07/bial-de-sp-portugues-valerio-romao-lanca-autismo-sobre-a-experiencia-com-o-filho.ghtml>>. Acesso em: 20 jan. 2024.

ANA THEREZA DOS SANTOS NOGUEIRA

É licencianda em Letras Português – Espanhol na Universidade Federal Fluminense e bolsista de Iniciação Científica do CNPq, com orientação da Profa. Dra. Tatiana Pequeno.

TATIANA PEQUENO

É escritora, pesquisadora e professora de literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense.

Contato: tatianapequeno@id.uff.br

KO'KO WEI, AMOOKO MAKUNAIMÍ: OS AVÓS DOS MAKUXIS NAS ESCRITAS DO MUNDO

Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti

O Sol atravessa a vida dos povos indígenas do circun-Roraima, região da tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e República Cooperativista da Guayana (Colson, 1985), lugar de que tecemos algumas considerações neste texto, em especial do lado brasileiro da fronteira. Nove dos quinze municípios de Roraima, de onde escrevemos, são atravessados pelo lavrado (Morais; Carvalho, 2015) e o estado também abriga algumas das maiores Terras Indígenas em extensão já demarcadas e homologadas no país: a TI Yanomami, Trombetas/Mapuera, TI São Marcos e TI Raposa Serra do Sol. Sendo estas duas últimas onde o projeto Pantan Pia' atuou.

O projeto foi coordenado pelo prof. Dr. Devair Antônio Fiorotti de 2006 a 2020, recebendo financiamento Capes/Cnpq e apenas interrompido pelo seu encantamento¹ em março de 2020. Recorrendo à metodologia da História Oral, o projeto ouviu cerca de 42 anciãos, muitas vezes estando envolvidos em cargos de liderança indígenas (pajés ou xamãs, tuxauas, vice-tuxauas, cargos similares aos dos caciques dos povos indígenas do Centro-Oeste) e não indígenas (vereadores, prefeitos, vice-prefeitos, pastores) ou criando e articulando organizações na luta pelo reconhecimento de seus direitos como o Conselho Indígena de Roraima (CIRR). Também eram em sua maioria falantes do português como segunda, senão terceira língua, e muito pouco escolariza-

¹ Termo utilizado pelos indígenas para aqueles que faleceram ou que apenas deixaram a existência física humana para existir no cosmos de outras formas, atravessando outras vidas, outros lugares e chegando a outros tempos sendo criativos e/ou contribuindo para o bem-viver das gentes.

dos, analfabetizados ou semianalfabetizados com relação à letra alfabética, mas que não raro tinham uma relação invulgar com a palavra como pudemos ver pelos cargos que exerciam, o que inicia a fieira de deslocamentos a que somos propostos quando passamos a lidar com a produção verbo-artística dos povos dessas bandas tão setentrionais do país.

FILHOS E FILHAS DO SOL

Santilli (2001) traz uma interessante relação estabelecida justamente através das histórias de origens.

Os dois grupos [Pemon e Kapon] consideram-se aparentados, descendentes comuns de heróis míticos, os irmãos Macunaima² e Enxikiráng. Os dois irmãos míticos, filhos do Sol – *Wei* -, forjaram num tempo antigo – *piai datai* – a atual configuração fisiográfica do mundo, conforme revela uma tradição oral igualmente compartilhada. Em diversas versões narrativas – *pandon* -, contam que Macunaima percebeu entre os dentes de uma cotia, adormecida de boca aberta, grão de milho e vestígios de frutas, que apenas ela conhecia; saiu, então, a perseguir o pequeno animal e deparou com a árvore *Wazacá* – a árvore da vida -, em cujos galhos cresciam todos os tipos de plantas cultivadas e silvestres de que os índios se alimentam. Macunaima resolveu, então, cortar o tronco – *piai* – da árvore *Wazacá*, que pendeu para a direção nordeste; nessa direção, portanto teriam caído todas as plantas comestíveis que se encontram até hoje, significativamente, nas áreas recobertas de mata. Do toco da árvore *Wazacá* jorrou uma torrente de água, que causou grande inundação naquele tempo

² Grafado como o autor do texto estabeleceu. Nesta tese iremos adotar a grafia com *k*, que vem sendo mais utilizada nas escolas indígenas da região das Terras Indígenas Raposa Serra do Sol e São Marcos, onde o projeto *Panton pia'* realizou as entrevistas.

primordial. Segundo o mito, esse toco permanece: é o Monte Roraima, de onde fluem os cursos d'água que banham o território tradicional desses povos (Santilli, 2001, Pp. 16 - 17).³

Contudo, Santilli faz uma ressalva com relação à origem comum entre Pemon e Kapon. Evocando textos de outros autores sobre as narrativas de origens dos Pemon e Kapon, afirma que embora compartilhem a paternidade solar, por assim dizer, a qualidade materna os distinguiria. Destacamos a palavra qualidade aqui e que será adiante melhor discutida. De modo que a matéria de que é feita a mãe do clã originário Makunaima é o que determinaria a identificação das pessoas e territórios com um grupo ou outro.

[...] embora os povos Pemon e Kapon compartilhem o tema da ascendência dos irmãos Macunaima e Enxikiráng, os filhos do Sol, os Kapon se dizem originários da mulher que Macunaima fez de um tronco de árvore (Colson, 1986, p. 85), ao passo que os Pemon relatam sua origem a partir de uma mesma mulher, feita de rocha argenta (Armellada, 1964, p. 27 -69). Na versão Taurepang – isto é, colhida entre os Pemon habitante da área conhecida como “Gran Sabana”, ao norte -, na versão Macuxi, os que habitam a área de campos no vale do Rio Branco, localizada no extremo sul do território Pemon (Meyer, s.d., ms). Os diversos materiais de que é feita a primeira mulher podem ter lidos como mais um indicativo da diferenciação entre grupos, manifesta na geografia: árvore, rocha e barro (ou terra) expressam três estratos ambientais que caracterizam a porção específica

³ Clemente Flores, indígena Taurepang, um dos interlocutores do projeto Panton Pia', irá narrar sua versão para o surgimento dos irmãos Makunaima, *Makunaimö pantonü - A história de Makunaima (2020)*, sobre a qual iremos nos concentrar no decorrer desta tese para destacar um aspecto importante para compreender as produções verbais do circun-Roraima, o de qualidade.

de território ocupada por esses povos, correspondendo analogicamente, em um eixo que vai do plano mais alto ao mais baixo, à floresta que recobre o alto da cordilheira, ocupada pelos Kapon, às escarpas da cordilheira e aos campos que a margeiam, ocupados pelos Pemon (Santilli, 2001, p. 17).

Nesta passagem, conseguimos antever um dos procedimentos destes povos para expressar sua relação com o que se designa ocidentalmente como natureza e espaço que os permite continuar vivendo neste planeta. Trata-se de rememorar o parentesco com o Sol, com a terra, com o barro, com as rochas, dentre outros elementos considerados naturais ou pertencentes à paisagem, através da palavra, neste caso, contada.

Wei é a designação em *makuusi maimu*, língua makuxi, para Sol, que em narrativas como as reunidas por Armellada (2013) dá origem ao clã Makunaima, depois de moldar do barro a mãe primordial, sendo seus filhos conhecidos como “filhos do Sol”. Em outras, o Sol é o próprio pai dos meninos Makunaimas, que, aprisionado, é libertado com a ajuda dos meninos, tornando assim ao seu posto de estrela maior. Makunaima é o grande herói cultural dos povos da região circum-Roraima, que, dentre seus feitos, cria o Monte Roraima depois que ele próprio derruba a Wazaká, árvore de todos os frutos. Junto com o Monte Roraima, são criadas as bases cosmossociais que orientam ainda hoje inclusive as narrativas destes povos, presentes em expressões como “quando Makunaima passou por aqui” ou “no tempo de Makunaima”. É o personagem desta região mais conhecido entre o restante da população não indígena na versão estilizada de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928), obra expoente da geração Modernista de 1922.

Em outra das narrativas que contam o surgimento de Makunaima, coligida por Frei Cesáreo Armellada em *Tauron Panton - cuentos e leyendas de los indios Pemón* (1989, Pp. 27-31), o Sol é um indígena que depois de um mergulho nas águas de um rio, aprisiona a entidade

Tuenkarón, só libertando-a depois que ela promete dar-lhe uma esposa. Assim, depois de testar as mulheres feitas de argila branca e de cera em atividades cotidianas que iriam desempenhar como sua esposa, nenhuma logra sucesso.

A primeira desmancha ao entrar em contato com a água quando o homem lhe pede que busque água no rio. A segunda derrete frente ao fogo quando o homem pede que ponha fogo num monte de folhas. Enfim, testa a mulher de pele avermelhada e feita de “*pedra de fogo*”, provavelmente jaspe, pedra abundante na região da divisa entre Brasil e Venezuela, que logra sucesso em cumprir os afazeres a que foi destinada, tornando-se assim sua esposa e mãe do clã Makunaima. Quando já crescidos, os filhos do Sol, os Makunaimas, irão ao seu encalço, uma vez que não regressa na data combinada. Desta feita depreendem que o pai foi aprisionado pelos *Mawaríes*, pessoas não-humanas que viviam nas serras e tinham inveja do Sol. Depois de uma série de aventuras chegam ao topo do Roraima, onde amarram sua canoa e seguem viagem a pé até *Wei-tepui*, Serra do Sol⁴, em que encontram o pai aprisionado e fraco sob uma grande panela, libertando-o com um tiro de espingarda.

Theodor Koch-Grünberg, naturalista alemão que se dedicou a registrar num trabalho hercúleo as culturas materiais e imateriais de cerca de 23 povos do circum-Roraima entre os anos de 1911 e 1913, traz no segundo volume dos cinco dedicados a divulgar suas pesquisas, *Do Roraima ao Orinoco: resultados de uma viagem no norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913*⁵, duas versões da mesma narra-

⁴ Que nomeia igualmente a Terra Indígena Raposa-Serra do Sol, onde habita boa parte dos Pemón.

⁵ A obra original conta com a tradução de apenas três volumes do alemão para o português. O primeiro volume foi pela editora da Unesp em 2006. Uma parte do segundo em português constava na obra organizada por Sérgio Medeiros *Makunaima e Jurupari: cosmogonias ameríndias* (2002) e o terceiro foi traduzido e publicado junto com os outros dois primeiros pela editora da Unesp neste ano de 2022.

tiva em que Wéi⁶, o Sol, é personagem importante. Por desobediência de Akalapijeimã às ordens do Sol e trair suas filhas, surgem então a velhice e a feiura. Nas narrativas contadas por Mayuluaiipú, indígena Taulipáng⁷, e Akúli, Arekuná⁸, principais colaboradores do alemão, Wéi, é o pai zeloso de filhas que as concede em casamento ao indígena *Akalapizéimã*, um dos antepassados dos indígenas Pemón. Depois de tentar capturar *Walomá*, o sapo pai ou pai dos sapos, *Akalapizéimã* acaba sendo abandonado por ele numa ilha deserta, onde urubus defecam sobre ele. Depois de implorar ajuda à *Kaiuanózá*, estrela d'alva, à *Kapéi*, lua, e não ser atendido, implora à Wéi que o resgate. O homem que sempre ofertava beijus a Wéi, é atendido, logo sendo banhado, adornado e perfumado, na versão de Akúli, numa tradução translinear:

“Vamos!” Ele o lavou com beleza. Depois que ele o lavou com perfume, ele ficou (de novo) Akalapizéima. Então ele o vestiu. Ele lhe deu sandálias. Aí (ele disse): “Estou com muito frio! O Sol ainda não acordou”. Assim Akalapizéimã disse para o próprio Sol. O Sol (falou) para ele: “Vire o seu rosto para o lado!”. A essa ordem, Akalapizéima se virou. Quando ele tinha virado, o Sol colocou seu brinco. O Sol colocou o seu adorno de cabeça. O Sol o queimou. Então porque ele o queimou, Akalapizéima gritou várias vezes: “Ai! O Sol me queimou”. Por isso o Sol deu a ele um adorno (e o colocou) na sua cabeça. Veja! O Sol não queimou (mais). O Sol subiu. Ele (disse para ele): “Pronto! Fique com essas moças! Depois que você se arrumou, não se relacione com outras moças!” Assim o Sol disse para Akalapizéima (Koch-Grünberg, 2022b, Pp. 233- 235).

⁶ Aqui grafado como consta na obra.

⁷ Aqui grafado como consta na obra.

⁸ Aqui grafado como consta na obra.

Ao longo da narrativa é sempre enfatizado por cada um dos que recusam ajudar Akalapizeima que peça ajuda ao Sol, já que só a ele o indígena ofertava as iguarias. É a partir do alimento que se estabelece a aliança afetiva entre o astro e o homem e que será retribuída não apenas com o socorro, mas inclusive com o casamento entre o homem e as filhas de *Wéi*.

É importante perceber também que não se trata de um processo de antropomorfização do Sol, mas apenas o reconhecimento das potencialidades das pessoas numa configuração aparentemente humana, é uma revelação de uma das qualidades de ser pessoa no mundo Pemón. Ele é um ser humano como Akalapizéima, a ponto de no contato inicial, o indígena não o reconhecer quando reclama de frio, pois “O Sol ainda não acordou”. Em seus comentários sobre as narrativas, Koch-Grünberg como no Prefácio e na seção Parentescos e analogias ao final do livro, volta e meia sublinha a indistinção dos indígenas com relação aos seres humanos e demais seres da natureza como em “Esses espíritos das montanhas [*máyiko*] formam uma classe especial de *mauarí*. “São gente como nós”, disse um dos narradores, “mas invisíveis para as pessoas comuns. Só os pajés podem vê-los e ter relações com eles” (Koch-Grünberg, 2022b, p. 23). Mais adiante, irá descrever como o Sol aparenta ser em todo seu esplendor, estético inclusive.

O Sol, com sua coroa de raios, é um homem com adorno de cabeça de prata e plumas de papagaio, brincos das asas de brilho metálico do besouro *Buprestis*⁹, usadas de vários modos como adorno pelos índios. Ele sobe até o céu em seu barco com as suas duas filhas, então envia uma delas como estrela para o céu, para que ela ilumine o “caminho das sombras”, a Via Láctea. Manda a outra filha um andar acima até o próximo céu, que fica acima do nosso, para ela servir de lanterna para as “pessoas de lá” (Idem, *Ibidem*).

⁹ Também conhecido por mãe-do-Sol.

Interessante perceber que os adornos ostentados pelo Sol que lhe conferem distinção são igualmente os que presenteia a Akalapijéima, tornando-o alguém em paridade, momento em que passa a sentir os calores do Sol que o queimam. É o próprio Sol quem entrega ao homem seu cocar de penas de papagaio, num modo de fazer com que ele passe a ser, a seu modo, Sol também.

GENTES FEITAS DE SOL, MADEIRA E PÁSSAROS: AS ALIANÇAS AFETIVAS

Um dos entrevistados pelo projeto Pantan Pia', Dionísio Servino, antigo pajé, já convertido pela Igreja Batista Regular, do povo Wapichana, morador da comunidade Araçá da Serra, Terra Indígena Raposa Serra do Sol, vitimado pela Covid-19 em 2020, irá relatar sobre as narrativas que dão origem aos heróis culturais do circum-Roraima, Makunaima, Insikiran e Anikê:

DS: Não. Agora do Insikiran e Anikê, eu sei que há várias, uns contos diferentes né. Então é que esse Insikiran diz que não, uns dizem que é filho do Macunaima, mas pela história que eu sei, não é filho do Macunaima, já me contaram outra história. Vivia um velho, provavelmente quem sabe se era ele, não sei, só sei que era um homem velho. Ele, eu acredito que ele mesmo, porque ele lavrou, diz que ele derrubou um pau, que é samaumeira que deixa mais fofo né?! Então ele derrubou, e lavrou e fez duas pessoas, e fez duas pessoas e mulheres, já grande mesmo né, da altura de uma pessoa. Então ele, com aquele poder dele, fez com que elas levantassem duas moças, estava lá. E o Sol vinha do sul e chegou lá, nesse dito lugar onde estava esse velho e tava essas duas meninas e ele gostou delas. Então ele gostou delas, e falou com eles e ele disse: "Não pode casar com elas", falou né. "Então eu vou ficar aqui, passar mais ou menos uns três meses". Então

aí, diz a história que ele levou dois passarinhos, com rabos mais ou menos compridos. E o velho, então, ele fez o ânus, pra conseguir fazer o trabalho, mas esqueceu do principal, do principal [Risos] que não tinha, que era fechado [a vagina]. Então ele disse assim: “Dá comida pra esses dois pássaros”. E aí então elas duas, sentaram elas duas do lado, uma dum lado a outra do outro. Colocaram a comida aqui no meio [das pernas] e trouxeram os passarinhos pra comer, então naquele momento eu acredito que foi também com o poder não sei de quem, seja do Sol, seja dele, não sei, só sei que de repente, eles dois viraram, um virou o rabo e com o próprio rabo fez né. [...] Eh, fez a vagina. Então o Sol ficou lá e ele engravidou uma, uma mais velha. Aí nesse momento, depois de passar uns três meses, ela já tava gestante, o Sol disse: “Agora eu já vou voltar pra minha casa. Vou voltar pra minha casa” (Fiorotti, no prelo).

As alianças afetivas são realizadas pelos territórios tocados por Wei que se estende pelas terras através e junto com as pessoas. De maneira que os dois, homem velho e Sol, estabelecem parentesco e também afetividade, conseguindo assim formar uma aliança, o que chamaremos de aliança afetiva (Krenak, 2015). O termo alianças afetivas foi configurado pelo próprio Ailton Krenak, a partir da transcrição de uma de suas entrevistas na obra dedicada ao pensador dentro da coleção Encontros, organizada por Sérgio Cohn e publicada em 2015. Na entrevista concedida a Maria Teresa Sierra em 1994, respondendo sobre a relação entre os povos indígenas e o sentimento de solidariedade na América Latina irá esclarecer:

Eu costumo dizer que as sociedades indígenas são sociedades de alianças. Essas alianças se estabelecem pelo casamento, por comungarem o mesmo espaço de caça, de colheita, de pesca; por terem cantos, expressões e ritos que se assemelham. Essa so-

lidariedade está marcada profundamente por uma expectativa com relação à vida e com relação ao entendimento do mundo, mas que ela não supõe isso que modernamente chamam de solidariedade política. É diferente, é uma solidariedade que está vinculada muito mais a uma origem, a uma memória da origem do povo. [...] Então, pensar a questão da solidariedade indígena na perspectiva latino-americana seria circunstanciar a uma região geográfica uma realidade que é cultural, que é étnica, que é histórica, que é mítica, que é cósmica. Para os povos indígenas não existe a América Latina, para os povos indígenas existe o universo. [...] é daquele lugar para o universo. [...] O que caracteriza a solidariedade indígena é, sobretudo, o sentimento de que o coração que pensa e sente dentro de um determinado lugar do mundo, ele está ligado, ele é indissolúvel, ele é indissociável de outros corações que estão batendo, e de outro sentimento que está acendendo luz e que está procurando fazer a trajetória aqui neste lugar (Krenak; Cohn, 2015, Pp. 151 – 154).

Ou seja, consoante Krenak alianças e solidariedade são elos entre os povos indígenas estabelecidos a partir da memória de origem, da história e que não são circunscritas geograficamente. Elas, alianças e solidariedade, sobretudo nos irradiam para o cosmos, nos afetam e afeiçoam enquanto buscamos viver sobre este planeta chamado Terra. Busca-se (re)estabelecer uma relação afetiva ou afetada com os outros prioritariamente manifesto na rememoração da relação de parentesco, incluindo neste termo pessoas não-humanas. Nesse processo, a palavra tem sido uma das formas de estabelecer essas relações.

Por sua vez, Clemente Flores, mobilizando memória coletiva e talento individual, ancião do povo Taurepang, à época com 68 anos, narrou a história que foi publicada na obra *Makunaimö pantonü - A história de Makunaima* (2019) versão para o herói cultural do circun-Roraima. Inicia sua narrativa da seguinte maneira:

A história de Makunaima, meu companheiro, a história de Makunaima é muito triste. Ele tinha dois filhinhos: um se chamava Makunaima e o outro menor se chamava Xicö. Esse foi mais valente do que Makunaima. Ele inventava, ele pensava muito. Ele tinha, como aqui se diz, aspiração. Ele tinha aspiração profunda, mais do que irmão dele (Flores; Fiorotti, 2019).

Ela é parte da apresentação do enredo da narrativa e da maneira genial com que Flores a engendra enquanto artefato literário como Fiorotti bem atenta quando da análise de outra narrativa, a história do Timbó, contada pelo indígena na ocasião da mesma entrevista:

Apesar de Clemente Flores não ser poeta em sentido estrito, mas um narrador, a defesa aqui é de entendê-lo como um construtor de artefatos literários, principalmente a partir da identificação de um estilo presente em sua narrativa. Isso se daria pela forma com que constrói o plot, o mythos, a concatenação das ideias, a tessitura da intriga. De forma mais direta, pela forma como modula a voz, imitando animais, cambiando a voz dos personagens, introduzindo e construindo os diálogos das personagens, prendendo o leitor por meio de repetições estilísticas, marcações temporais, pela sequência montada por ele do enredo, como se verá com a transcrição aqui de toda sua narrativa do Timbó (Fiorotti, 2012, p. 245).

Narrativamente, Clemente Flores constitui-se como narrador intruso, já que dá opiniões e faz julgamentos ao longo de toda obra, como em “Mas também era gente, era mal, era ruim esse Xicö, que é mais ruim, mais esperto, mais inteligente ainda” (Fiorotti; Flores, 2019 s/n). Mas concomitante a isto, Flores já sinaliza para o afastamento do pensamento cartesiano que estabelece a racionalidade, a linearidade temporal e a univocidade do sujeito como alguns dos eixos fundamen-

tais da chamada ocidentalidade. Revela uma parte importante da cosmossocialidade indígena e mesmo das bases ontológicas dos povos do circun-Roraima.

Estas bases estariam muito próximas daquilo que se poderia dizer de um pensar radial em que um núcleo estabelece de maneira não hierárquica e não-unívoca saberes, relações, histórias e afetos em especial, através da arte e da linguagem, sejam elas produzidas pelas gentes-humanas ou não, mas que neste trabalho iremos nos deter especialmente na arte materializada pela palavra. Assim, talvez a primeira coisa a se perceber ao longo da narrativa, além dos fortes traços de oralidade, é a flutuação com que Clemente Flores lida ao referir-se a Makunaimö/Makunaima. De primeiro, é o pai do clã que sai em busca de caça em meio à madrugada. Em outro momento, Flores refere-se a Makunaima como sendo o primogênito, o filho mais velho, porém menos astuto que o caçula Xicö, e num terceiro momento os classifica enquanto “os Makunaima”. De tal maneira, que Makunaima passa a designar não apenas um nome próprio e individual, mas uma espécie de filiação clânica e, por isso, multitudinária.

Destarte, afetar o outro talvez seja um dos modos de ser-estar e agir nos mundos, de modo que, a partir desse momento, assumem uma condição de existência múltipla, que se dá no trânsito entre espécies em que, embora desde o princípio da narrativa se apresente pela ação tipicamente humana por parte de animais, só passa a ser assumida pelos jovens Makunaimas quando da morte da mãe.

Novamente tornando à passagem inicial da narrativa, quando Flores a caracteriza como “triste”, ele não apenas informa ao público que ouve e lê a história acerca de uma qualidade da narrativa. Tampouco antecipa os rumos que a narrativa terá. Flores interpela o público leitor/ouvinte a mover-se e comover-se, a agir *junto com* a própria história pelo viés da sensibilidade, da sensorialidade. Flores conta sobre o sumiço do pai do clã Makunaima e o envenenamento da mãe, o que provoca grande tristeza nos irmãos Makunaimö e Xicö:

Logo que chegaram, não tinha ninguém, só a mulher, mulher Sapó. Aí quando olhou: “Coitado, meu filho, pra onde vocês vão?” “Nós tamo procurando mamãe, não passou por aqui não?” “Não, não passou não...” Mas esse esperto, Xicô, tava olhando assim no jirau e olhou pra mãe dele: tava guardada no jamaxim, lá pendurada. Aí deixaram o machado pra cá, zarabatana pra lá, cada um deixou suas coisas. Aí ficaram tristes, sabe que a morte da mãe, do pai é triste, dá tristeza! Aí eles diziam: “Agora, o que nós vamos fazer? O que é que nós vamos fazer?” “Não sei...” Aí este menor, mais esperto, disse: “Eu vou entrar no ventre da mãe, eu vou entrar no ventre da mamãe agora!” “Será?” “Sim, umbora entrar!” Deixaram o machado, deixaram tudo que carregavam. Aí se tornaram, se converteram em abelha. Entraram no ventre da mãe, ficaram lá dentro (Fiorotti; Flores, 2019, s/n).

Essa tristeza os conclama à agência e em especial à agência em esferas para além da terrena e do indivíduo. Ao adentrarem na casa da Dona Sapa, descobrem o corpo da mãe, assassinada pela anfitriã, e, numa de espécie de novo parto para essa outra possibilidade de ser-estar no mundo, convertem-se em abelhas e voltam ao útero materno. Ainda convertidos em ovos, fugindo das tentativas da Sapa de devorá-los, acabam sendo comovidos/afetados quando ela dirige-se aos meninos que repousam numa cesta e pede “Olha, meu filho, será que vocês tão comendo o que eu tô colocando aqui? Se convertam de novo pra, pra vocês me ajudarem a derribar roça pra mim, pra plantar banana, pra plantar batata’. Falou tudo, e eles escutando dentro da cesta” (Fiorotti; Flores, 2019, s/n). Convencidos, os meninos então tornam-se humanos novamente e acabam ajudando a Sapa a limpar o terreiro em que pretende plantar uma roça, ainda que a princípio ela tenha assassinado a mãe deles e tentasse cozinhá-los.

Desta sequência de ações irá desaguar o surgimento do próprio Monte Roraima, quando da derrubada da *Wadakapiapö*, a árvore da

vida, causada por Xicô. Uma vez surgido o grande marco geográfico, o Monte Roraima, a partir dele também é possível estabelecer uma certa relação com o tempo e com o espaço, já que embora seja um ponto de referência para os povos habitantes de seu entorno, não os encerra em seus limites geográficos e temporais, mas sobretudo os projeta para além dali, ou para o cosmos. De modo que para garantir a existência sob os territórios alcançados pelo Sol, vários pactos e alianças com o astro foram estabelecidas por diversos povos indígenas para que a vida pudesse existir, em particular, através da aliança afetiva.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Quando indígenas se encontram, sempre se tratam por “parente”. É a forma com que nós nos lembramos de que todos somos filhos e filhas de pais humanos, mas netos e netas desta terra e, no caso dos povos que vivem na região do circum-Roraima, são netos e netas também do grande astro-rei Sol. É a forma de lembrar que a terra ou a natureza de forma geral não são recursos passíveis de exploração, cuja principal função é fornecer meios para a manutenção da vida humana, mas que são gente com suas próprias vozes, palavras e que agora gritam perante toda violência causada pela ação humana e que tem respostas no que se tem chamado de catástrofes naturais.

Desde tempos imemoriais povos originários perceberam que para continuarmos sobre este planeta é necessário estabelecer alianças afetivas para afugentar as hostilidades que possam advir de qualquer relação entre pessoas, sejam elas humanas, animais, minerais, vegetais ou espíritos. E quando percebemos que mesmo em face desta imensurável violência ainda podemos andar sob o Sol, é que percebemos que só um afeto tão grande ainda nos permite isto, ele esteja pouco a pouco nos ensinando, por exemplo, através do aumento da temperatura global. De forma que neste trabalho e em outros já desenvolvidos sobre a temática, atribuímos para Sol, não a figura masculina, mas a feminina

demonstrada no termo *Ko'ko*, avó em Makuxi, pois só o amor de avó poderia ainda acreditar que podemos aprender a respeitar essa terra.

REFERÊNCIAS

ARMELLADA, Cesareo; SALAZAR, M. G. *Diccionario pemón: pemón-castellano/castellano-pemón*. Universidade Católica Andrés Bello e Hermanos Capuchinhos, 2007.

_____. *Tauron Panton: Cuentos y Leyendas de los Indios Pemon*, Caracas; Ediciones del Ministerio de Educación. 2013.

_____; NAPOLITANO, Carmela Bentivenga. *Literaturas indígenas venezolanas*. Caracas: Monte Avila Editores, 1975

COLSON, Andrey Butt. Routes of knowledge: an aspect or regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands'. *Antropologica*, v. 63-64: 103 - 149, 1985.

FIOROTTI, Devair. Panton Pia'. No prelo.

_____. Do timbó ao Timbó ou o que eu não sei eu invento. *Revista Aletria*, 2012.

_____. Panton Pia': diante da poeticidade dos eremukon do circum-Roraima. In *Panton pia': Eremukon do circum-Roraima*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2018.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 104 1911 a 1913*. Vol. I. Trad. Cristina Camargo Alberts-Franco. São Paulo: Unesp/Instituto Martius-Staden, 2023a.

_____. *Do Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 104 1911 a 1913*. Vol. II. Trad. Cristina Camargo Alberts-Franco. São Paulo: Unesp/Instituto Martius-Staden, 2023b.

_____. *Do Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 104 1911 a 1913*. Vol. II. Trad. Cristina Camargo Alberts-Franco. São Paulo: Unesp/Instituto Martius-Staden, 2023c.

KRENAK, Ailton. *Série Encontros*. COHN, Sérgio (org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

_____. Tradições. In *Poesia Indígena hoje*. Revista Poesia, n1, 2020.

SANTILLI, Paulo. *As Fronteiras da República: história e política entre os Macuxi do vale do Rio Branco*. São Paulo: NHII-USP/FAPESP, 1994.

_____. *Pemongon Patá: território makuxi, rotas de conflito*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SONYELLEN FONSECA FERREIRA FIOROTTI

Doutora em Estudos de Literatura pelo Pós-lit/UFF.

E-mail sfiorotti@gmail.com

GIROS DA FILIAÇÃO: FORMAS E TRADIÇÕES DA MATERNIDADE EM JAZMINA BARRERA E DA PATERNIDADE EM ALEJANDRO ZAMBRA

Guilherme Belcastro

Não é nenhuma novidade que a filiação tem sido uma questão na literatura ocidental desde os seus primórdios. Tampouco que a posição privilegiada para pensar a relação entre pais e filhos, ao longo do tempo, foi, na maioria absoluta das vezes, a do filho que fala do pai, sendo bem mais raros os casos de obras canônicas – literárias ou teóricas – que se dedicam à inversão dessa lógica, ou seja, aquelas em que pais ou mães falam de filhos ou filhas. Neste texto vou desenvolver uma leitura de dois livros recentes que se enquadram nesse segundo caso: *Linea nigra*, de Jazmina Barrera – publicado em 2020 no México pela editora Almadía e traduzido ao português em 2023 pela Moinhos – e *Literatura infantil*, o livro mais recente de Alejandro Zambra, publicado pela espanhola Anagrama, também em 2023. Ambos os livros são motivados pelo nascimento de um filho. E quando digo isso, estou falando do nascimento de um mesmo filho: Silvestre, filho de Alejandro e Jazmina. Os dois, a partir desse nascimento, se veem diante de um novo desafio: como se fazer pai e mãe? Essa questão nos interessa, pois se trata de um desafio pessoal, mas também literário.

Quero dizer, a partir disso, que neste texto vou tentar pensar como as duas obras procuram construir formas da maternidade e da paternidade na literatura, sem tentar, em nenhum momento, definir formas fixas ou fórmulas totalizantes. Nesse mesmo sentido, me parece importante dizer que esses livros também não são manuais que procuram ensinar nada, o que é muito comum quando se trata de li-

vros sobre maternidade e paternidade, como nos lembra Alejandro, ao dizer que “La literatura ha cedido a la autoayuda casi todo el espacio reflexivo que la paternidade requiere¹” (Zambra, 2023, p. 8). Esses livros me parecem ser, na verdade, tentativas de encontrar formas de linguagem para questões que permeiam as relações entre pais, mães e filhos.

Para começar a pensar sobre essas questões, uma importante chave de leitura é a relação que essas obras estabelecem com as tradições. Nesses livros, vemos que a tradição se desdobra tanto em seu âmbito familiar quanto literário, se é que é possível a separação total entre eles. Vejamos um fragmento do livro de Alejandro Zambra que gira em torno desta questão e se aproxima da ideia com a qual abrimos este texto.

En la tradición literaria abundan las *cartas al padre*, pero las *cartas al hijo* son más bien escasas. Los motivos son previsibles - machismo, egoísmo, pudor, adultocentrismo, negligencia, autocensura -, pero se me ocurre que también hay razones puramente literarias. Por lo pronto es más fácil omitir o relegar a los hijos, o comprenderlos como obstáculos para la escritura, esgrimirlos como excusa; ahora resulta que por culpa de ellos no hemos podido concentrarnos en nuestra laboriosa e imponente novela² (Zambra, 2023, p.13).

Nesse fragmento, as tradições sociais e literárias se cruzam e se

¹ Tradução minha: “A literatura cedeu à autoajuda quase todo o espaço reflexivo que a paternidade requer”.

² Tradução minha: “Na tradição literária, são muitas as cartas ao pai, mas as cartas ao filho, por sua vez, são escassas. Os motivos são previsíveis – machismo, egoísmo, pudor, adultocentrismo, negligência, autocensura –, mas me parece que também há razões puramente literárias. Em primeiro lugar, é mais fácil omitir ou relegar os filhos, ou compreendê-los como obstáculos para a escrita, esgrimi-los como desculpas; agora, no fim das contas, por culpa deles não pudemos nos concentrar em nosso laborioso e imponente romance”.

misturam enquanto justificativas históricas para evitar a abordagem da paternidade na literatura: por um lado o machismo, o adultocentrismo, mas por outro a desculpa de que é impossível escrever qualquer coisa grandiosa tendo um filho pequeno. Mais adiante voltaremos a esta questão.

Ainda com relação ao fragmento de *Literatura infantil*, também não precisamos de grandes rodeios argumentativos para concordar com a ideia de que a tradição literária se dedicou muito mais ao que ele chama de “cartas ao pai” – numa clara referência ao clássico de Kafka – do que às “cartas ao filho”, entre as quais podemos colocar esse mesmo livro como um dos seus poucos exemplos. Se pensamos pelo lado da teoria literária, duas das principais noções que vêm baseando muitas leituras da filiação e da tradição literárias desde o século passado são basilares para exemplificar esse tipo de olhar para a questão da filiação: a *angústia da influência*, de Harold Bloom ([1973] 2002) e a *tradição da ruptura*, de Octavio Paz ([1972] 2013).

Sobre angústia da influência, Bloom sugere que o desvio operado por aqueles que chama de “poetas fortes” sobre a obra dos seus “Pais Poéticos” – chamo atenção para as maiúsculas nas primeiras letras das duas palavras – é o que move a literatura. Segundo ele, “o *clinamen*, ou desvio, (...) é necessariamente o conceito de trabalho central da teoria da Influência Poética, pois o que divide cada poeta de seu Pai Poético (e assim salva, por divisão) é um caso de revisionismo criativo” (Bloom, [1973] 2002, p. 91). No entanto, vale ressaltar que a influência, para Harold Bloom, – pelo menos aquela que interessa a ele, enquanto crítico – está marcada pelo signo da angústia, que vem da necessidade de marcar uma diferença, uma separação com relação a esses “Pais Poéticos” e que se materializa no poema, entendido como “a angústia realizada”. Dessa forma, o desvio e a influência, nas leituras de Bloom, se dão verticalmente, em mão única, de pais para filhos, em uma transmissão entre as gerações em que a assimilação e a transfiguração da herança acontecem

através de uma espécie de parricídio³ desses “Pais Poéticos”, o que possibilita a criação.

Em uma leitura semelhante, Octavio Paz argumenta que a modernidade literária se funda sobre esse paradoxo que ele nomeia como “tradição da ruptura”. Paz afirma que, embora a paixão pela novidade seja uma marca clara da modernidade, não é isso que a distingue dos períodos que a antecederam, mas sim, “o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade” (Paz, [1972]2013, p. 17). Esse movimento de instauração da novidade, interrompendo o que existia, carrega consigo uma lógica do sujeito genial e inovador, do criador como uma potência una e indivisível.

O fragmento que acabamos de ler de *Literatura infantil* claramente se opõe a isso. Em primeiro lugar, pela inversão do caminho mais trilhado da filiação. Quero dizer, já não se trata de um filho falando sobre o pai ou sobre a mãe – ou pelo menos não exclusivamente – mas sim de um pai falando sobre o filho⁴. Além disso, vemos nesse trecho que os filhos são apresentados como aqueles que representam um problema para essa lógica grandiosa da literatura que vemos no texto de Octavio Paz. São eles que impedem o “laborioso e imponente romance”. No entanto, isso não precisa ser entendido como um problema, já que falar dos filhos, na perspectiva do livro de Alejandro Zambra, pressupõe a necessidade de buscar outras formas, diferentes das tradicionais, canônicas. É possível – e necessário – baixar o tom, rejeitar a grandilo-

³ Essa leitura parricida desagrada bastante Harold Bloom, que afirma: “Eu jamais quis dizer, com ‘a angústia da influência’, uma freudiana rivalidade edipiana, apesar de um ou dois floreios retóricos neste livro” (Bloom, [1973]2002, p.23). Me parece, no entanto, que a própria concessão no final dessa citação já deixa claro que os “um ou dois floreios retóricos” – que se mostram muitos mais em qualquer passada de olhos pelo texto – na verdade expõem uma patente rivalidade edipiana, que o autor se recusa a olhar de frente.

⁴ Esta é uma inversão interessante, já que, como já mencionado, a tradição literária patriarcal muitas vezes omite a presença das crianças ou lança sobre elas olhares planos e pouco aprofundados. A paternidade costuma ser pouquíssimo colocada em questão. Na escrita de mulheres, a maternidade, por sua vez, carrega uma tradição um pouco maior, ainda que também marginalizada, encontrada mais facilmente fora dos gêneros de prestígio.

quência do romance imponente e esboçar alguma espécie de romancinho, de livro pequeno.

Mas que formas podem ser essas? Quais são as relações que se estabelecem com a tradição, tanto no livro de Alejandro quanto no de Jazmina? Seria possível pensar essas obras fora da lógica da tradição da ruptura ou da angústia da influência? Penso nessas perguntas porque parece que essas teorias de Bloom e Paz nos plantam uma armadilha: se rompemos com a tradição da ruptura, reafirmamos ela. Para tentar entender melhor esses possíveis deslocamentos dessas lógicas, proponho que nos aproximemos mais aos textos. Começamos por uma leitura de *Linea nigra*.

A TRADIÇÃO DA CITAÇÃO: FAZER EM COMUNIDADE

Também falando sobre a relação dos filhos com essa “grande literatura” – ou só literatura, “sem sobrenome” como diz Alejandro em uma entrevista⁵ – Jazmina Barrera nos diz, em *Linea nigra*: “Bebês comem manuscritos, diz Ursula K. Le Guin. O poema não escrito porque um bebê chorou, o romance que foi deixado de lado por causa de uma gravidez, e assim por diante. Bebês comem livros. Mas cospem fragmentos que podem ser unidos depois. Ou não. Deixar assim o que o terremoto partiu” (Barrera, [2020] 2023, p. 120).

Os dois livros de que estamos falando são formados por muitos fragmentos. Fragmentos que têm em comum essa motivação inicial, que partem de uma concretude da vida: é impossível escrever um romance grandioso cuidando de um bebê. Mas isso não quer dizer que não seja possível tecer outras formas, costurar fragmentos, como um *Frankenstein*, livro de Mary Shelley que Jazmina menciona reiteradas vezes. Ou até mesmo deixar partido o que o terremoto partiu, como ela

⁵ A entrevista foi dada ao jornal chileno *La Tercera* e está disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2023/05/06/alejandro-zambra-quienes-nos-quedamos-pegados-en-las-palabras-reivindicamos-un-horizonte-infantil/>

diz, fazendo uma referência a sua própria mãe, pintora, que teve quase todos os seus quadros destruídos por um terremoto na Cidade do México, e que, no fim das contas, achou que alguns melhoraram com as rachaduras que ganharam. Os terremotos são parte fundamental de *Linea nigra*, que coloca a gestação, a maternidade e a filiação sempre numa tensão entre terror e alegria. Mais adiante voltaremos a eles.

A escrita de Jazmina Barrera, como vimos nesse fragmento citado acima, se constrói em conjunto com as influências, talvez com menos angústia, afastando-se da lógica da originalidade e da novidade, que guiavam as leituras de Bloom e Paz. Ela cita, cita, cita. Faz inúmeras referências a outras mulheres. Em *Linea nigra*, não podemos nem sequer dizer que não interessa a Jazmina a originalidade, ela simplesmente não é possível. Sobre isso, ela comenta: “É impossível ser original escrevendo sobre maternidade. Somos tantas e tantas, e nossas experiências têm tanto em comum, muitas diferenças e, ao mesmo tempo, tudo em comum” (Barrera, [2020] 2023, p.74). Percebe-se, então, que, sob a lógica da escrita de Jazmina, a *originalidade* não tem a ver com a diferença ou a semelhança, mas sim com a possibilidade de ser única, de romper com as tradições de mães anteriores, de criar algo totalmente novo, deslocado de outras experiências⁶.

Nesse sentido, Jazmina Barrera tece uma complexa rede de citações que a ajudam a sustentar sua obra, mas também a suportar a gestação e a maternidade. O fragmento citado há pouco, sobre os bebês que comem manuscritos, serve como exemplo de um dos funcio-

⁶ Abro esta pequena nota para lembrar, com ou sem ironia, que quando Bloom falava sobre a angústia da influência, ele usava o termo “Pais Poéticos” e não “mães poéticas”. Obviamente isso tem a ver com o *corpus* a que ele se dedicava, mas isso também não deixa de falar sobre a ideia de literatura que opera nesse texto clássico. É claro que não quero dizer com isso que homens não podem se deslocar dessa lógica da angústia da influência. Considero, por exemplo, que o texto de Alejandro também faz isso através de outras estratégias como vou apresentar na próxima sessão. Inclusive, a título de curiosidade, em *Livros pequenos* (Kamenszain, [2020] 2021), uma obra interessantíssima para pensar as relações de filiação, Tamara Kamenszain abre um capítulo chamado “Os romancinhos das garotas” falando justamente de *Formas de voltar para casa* ([2011] 2014) do próprio Alejandro Zambra. Tamara vê nele alguma coisa de “antivates”, esses autores homens que se afastam do lugar grandioso daqueles que ela chama de “vates”.

namentos dos mecanismos de citação no livro, já que as palavras de Ursula K. Le Guin funcionam como “guias de viagem” para seguir com a sua própria escrita.

Em outros momentos, uma estrutura menos acadêmica entra em ato e Jazmina cita mais livremente, como em uma das já mencionadas citações a Frankenstein: “Uma amiga me contou sobre Mary Shelley, que estava grávida enquanto escrevia Frankenstein” (Barrera, [2020] 2023, p. 15). Esse “uma amiga me contou” é tão vago que nos deixa pura e simplesmente com o próprio ato de contar, fora do âmbito acadêmico ou de qualquer formalidade. O mais importante é a estrutura de uma amiga que conta algo a outra e que, com essa rede de narrativas, elas formam possibilidades de narrar e de lidar com a maternidade.

Assim, a citação aqui não obedece a regras de gêneros literários ou acadêmicos. Não se cita como uma forma de, digamos, estabelecer um argumento de autoridade, ou querendo convencer – Tamara Kamenszain (2022) diz que as mulheres não escrevem para convencer ninguém – o que importa, de fato, é o próprio mecanismo da citação, ou seja, importa que o pensamento sobre a gestação, sobre a maternidade e também sobre essa linhagem de mulheres que falam sobre esses temas, seja partilhado entre elas. Nenhuma delas encarna o saber ou o poder sobre nada disso. Ao mesmo tempo, todas elas contribuem com alguma parte.

Nesse sentido, o livro de Jazmina Barrera se inscreve em uma tradição de mães que pensam a maternidade, mesmo que se trate de uma tradição limitada e marginalizada, já que, como ela mesma diz, é difícil encontrar literatura sobre a maternidade e sobre a gestação.

Ainda assim, ela segue citando e tecendo laços. Uma das formas, ao longo do livro, que deixam esse entrelaçamento mais claro é a referência a imagens. Há, em *Linea nigra*, uma série de referências diretas ou indiretas a quadros de diversos pintores e pintoras, apesar de não haver nenhuma imagem impressa dessas pinturas. São elementos que colocam em tensão a presença e a ausência. Estão e não estão. São imagens fantasmagóricas. Um dos exemplos mais interessantes para

pensar essa questão é a citação à pintura *Maria Antonieta com seus filhos*, de Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Sobre ela, Jazmina comenta:

Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun pintou em 1787 um famoso retrato exposto em Versalhes que se intitula *Maria Antonieta com seus filhos*. A rainha, de vestido vermelho e peruca empoadada, carrega um bebê nos braços e tem em um dos lados, segurando-a pelo cotovelo, sua filha mais velha. Do outro lado, há um garotinho apontando para um berço vazio. Ali deveria estar a bebê mais nova, que morreu no parto (Barrera, [2020] 2023, p.38).

O que rouba a cena nesta pintura é justamente aquilo que não está. A ausência do bebê atrai mais os olhares que toda a opulência da rainha e das pequenas princesas e príncipe. Da mesma forma, a escrita de Jazmina faz como o menino do quadro e, com essas citações e descrições, aponta para o vazio e nos leva até ele. A citação, então, atua como uma forma fantasmagórica de ao mesmo tempo trazer o outro para dentro do próprio texto, mas também de indicar a sua ausência.

Por nossa vez, enquanto leitores, com essa estrutura, somos ao mesmo tempo atraídos para dentro e lançados para fora do livro, seja à nossa própria memória ou imaginação – quando já conhecemos as obras ou simplesmente nos contentamos com as descrições delas – seja à internet – onde podemos buscar as mais famosas pinturas, esculturas e fotografias citadas. Assim, nós também somos puxados para dentro dessa cadeia de citações e referências e, de alguma forma, somos ensinados por Jazmina Barrera a ler esses livros pequenos, que não se encaixam nos gêneros preestabelecidos pela crítica, que deslizam entre imagens e que não parecem ter a intenção de ser autônomos, autossuficientes, nem universos fechados em si mesmos. São obras que ao mesmo tempo expõem e escondem o objeto que trazem ao centro, atribuindo ao leitor a necessidade de agir diante do vazio.

Com relação a essa posição diante do vazio, outro trecho, agora dedicado à sua própria mãe, me parece interessante. Nele, vemos que

a relação entre mãe e filha se dá, muitas vezes, através disso que Jazmina chama de “lições para ver na escuridão”:

Ao longo dos anos, em visitas a museus e exposições, minha mãe me explicou como era preciso ver certos quadros; por exemplo, os pretos sobre preto de Rothko. Ela me ensinou a paciência, a contemplação que se requer para acostumar o olhar e ver o preto dentro do preto: os pretos opacos, os pretos brilhantes, os pretos vermelhos, roxos e quase cinza. Muitos anos depois da série preta de minha mãe, quando na adolescência tive aulas de pintura, entendi a habilidade que é preciso ter para distinguir, mesclar e igualar os tons de preto, a dificuldade de pintá-los como ela fazia, sem que se notasse o traço do pincel, para conseguir esses matizes de preto absorventes, o preto do vazio. Quando penso como será que se vê o mundo de dentro do útero, lembro-me desses quadros de minha mãe, de suas lições para ver na escuridão (Barrera, [2020] 2023, p.8).

Nesse trecho, a pintora guia o olhar da filha e a ensina a ver essas obras que não se abrem tão facilmente a olhos não treinados. As pinturas de Mark Rothko e da própria mãe da narradora, que a princípio se apresentam como quadros que têm como centro a concretude da cor e do traço, aos poucos, com a paciência do olhar, vão se revelando também imagens do cuidado, da paciência, da contemplação, da abstração. O fragmento segue o mesmo caminho, partindo da concretude das cenas diante dos quadros, para passar à imaginação sobre como se vê o mundo de dentro do útero, a primeira lição para ver na escuridão que ela recebeu de sua mãe e que agora dá ao filho.

Esse caminho em direção à abstração é também um caminho de conexão entre as gerações. Da avó para a mãe, da mãe para o filho. Cito aqui outra cena belíssima que faz essa conexão e fala de Jazmina, sua mãe e sua avó:

Foi talvez durante o sexto, dos sete anos que durou a demência da minha avó. Ela já mal podia caminhar, passava muito tempo na cama, criou escaras na pele de tanto ficar na mesma posição. Era meio-dia. Minha avó estava dormindo. Minha mãe e eu estávamos no quintal. Começou a tremer, e em poucos segundos minha mãe subiu e desceu correndo as escadas com minha avó nos braços, como se fosse uma recém-nascida. Minha avó era mais alta do que minha mãe, embora naquela época já tivesse definhado muito e provavelmente pesava menos do que ela. Nós três ficamos perto da figueira no jardim, até que o tremor passou (Barrera, 2020[2023], p. 36).

Na cena, toda a narração do que aconteceu durante o terremoto desemboca em uma imagem. É como se fôssemos, nós também, ensinados a ver. Tudo vai construindo essa imagem da avó nos braços da mãe e a filha ao lado, as três protegendo-se do terremoto sobre uma figueira de mais de cem anos. O terror e o abraço entre as gerações ficam marcados como imagem em nossas cabeças, ainda que não haja nenhuma figura propriamente dita no livro.

DA AUSÊNCIA DE UMA TRADIÇÃO À FICÇÃO DE UMA TRADIÇÃO

Depois de tratar da relação entre a tradição e a estrutura fragmentária do livro de Jazmina, voltamos ao de Alejandro para pensar como essa mesma relação se estabelece de outra forma. Já lemos aqui um trecho em que se menciona a escassez das “cartas ao filho”. Em outro trecho, a questão da ausência de tradição desse tipo de escrita sobre a paternidade aparece novamente:

Lo que me impresiona, en cualquier caso, es la ausencia casi absoluta de una tradición. Como todos los seres humanos – supongo – hemos nacido, sería natural que fuéramos especialis-

tas en asuntos de crianza, pero resulta que sabemos muy poco, en particular los hombres, que a veces nos parecemos a esos estudiantes risueños que llegan a clases sin siquiera saber que había examen. Mientras las mujeres les transmitían a sus hijas el asfixiante imperativo de la maternidad, nosotros crecimos consentidos y pajarones y hasta tarareando “Billie Jean”. Nuestros padres intentaron, a su manera, enseñarnos a ser hombres, pero no nos enseñaron a ser padres. Y sus padres tampoco les enseñaron a ellos. Y así? (Zambra, 2023, p.7).

Assim, a “total ausência” de uma tradição sobre a paternidade, coloca os homens, para Alejandro Zambra, diante de uma questão peculiar. O que fazer? Como se construir pai, senão em relação com outros? A resposta possível, me parece, vem junto com a forma que vai tomando *Literatura infantil*.

Ainda nas primeiras páginas do livro, lemos: “Durante tus primeras semanas de vida, he escrito como cien poemas en el teléfono. No son poemas, en realidad, pero en el teléfono me sale más fácil pulsar *enter* que lidiar con los signos de puntuación⁸” (Zambra, 2023, p.12) No fragmento seguinte, os poemas se dissolvem em prosa:

Esta mañana quise convertir los poemas falsos en poemas verdaderos, pero me temo que seguí de largo y terminé encami-

⁷ Tradução minha: “O que me impressiona, de qualquer forma, é a ausência quase absoluta de uma tradição. Como todos nós, seres humanos – suponho –, nascemos, seria natural que fôssemos especialistas em assuntos de criação, mas na verdade sabemos muito pouco, particularmente nós, homens, que às vezes parecemos esses estudantes risonhos que chegam na escola sem saber que tinha prova. Enquanto as mulheres transmitiam a suas filhas o asfixiante imperativo da maternidade, nós crescemos mimados e abobados, e até cantarolando “Billie Jean”. Nossos pais tentaram, a sua maneira, nos ensinar a ser homens, mas não nos ensinaram a ser pais. E seus pais também não ensinaram a eles. E assim por diante”.

⁸ Tradução minha: “Durante as suas primeiras semanas de vida, escrevi uns cem poemas no telefone. Não são poemas, na verdade, mas no telefone é mais fácil apertar *enter* que lidar com sinais de pontuação”.

nándolos hacia el civilizado y legible país de la prosa. Los eché a perder, pero igual los copié todos, por si acaso, en un archivo que titulé “Literatura infantil”⁹ (Zambra, 2023, p.8).

Enquanto Jazmina mantém essa fragmentação do começo ao fim, sustentada por suas citações, Alejandro parece ir cedendo cada vez mais à prosa, ao encadeamento e à ficção. A primeira parte da obra é um diário fragmentado que se debruça sobre o primeiro ano de vida de Silvestre, com os trechos intitulados com o número de dias que o filho tinha no momento da escrita. Ainda que não sejam poemas, como ele diz, são flashes, pequenas cenas, referências a alguns poucos autores que falam sobre a paternidade e também imagens da paternidade que ecoam sem grandes explicações, como um verso: “Tu cuerpo liviano compite con el viento, prevalece en la hamaca detenida”¹⁰ (Zambra, 2023, p.17).

O último desses fragmentos, de número 365, está cortado em versos. Cito um pequeno trecho desse poema de aniversário que rima como uma canção infantil:

Empezabas a existir
 hace un año exactamente
 que llegaste de repente
 acababas de salir
 no sabías sonreír
 con hermosa seriedad
 te perdiste de verdad

⁹ Tradução minha: “Hoje de manhã quis transformar os poemas falsos em poemas verdadeiros, mas terminei passando direto e os encaminhando ao civilizado e legível país da prosa. Estraguei eles, mas de qualquer forma copiei todos, por segurança, em um arquivo que intitulei ‘Literatura infantil’”.

¹⁰ Tradução minha: “Teu corpo leve compete com o vento, prevalece na rede interrompida”.

Guilherme Belcastro

en los ojos de tu madre
fue a las cinco de la tarde
en esta misma ciudad.¹¹
(Zambra, 2023, p.21)

Depois desses versinhos infantis, e fechado o primeiro ano de vida de Silvestre, o livro deixa correr mais soltas as ficções. As narrativas aos poucos ganham corpo: algumas em que o narrador não é outro senão o próprio Alejandro – e que falam, por exemplo, do primeiro encontro entre Alejandro e Jazmina, no qual já havia sinais de Silvestre; de uma experiência que ele teve com um cogumelo alucinógeno para tratar de suas enxaquecas crônicas; ou mesmo de muitas outras cenas de pai e filho. Há, também mais poemas para Silvestre – o livro é em grande parte escrito diretamente para ele, em segunda pessoa –, alguns fragmentos que se aproximam mais de ensaios, mas também narrativas ficcionais mais tradicionais, em que o narrador se descola do nome do autor e narra enredos que não dão conta de Alejandro, nem de Jazmina, nem de Silvestre. São narrativas que sempre giram em torno da paternidade e da filiação, mas que não tem a pretensão de ensinar nada sobre a paternidade ou sobre a infância.

Mas a pergunta que me surge a esta altura é: qual pode ser a relação entre essa maior ficcionalização e a tradição, ou, como sugere Alejandro, a quase total ausência de uma tradição? Cito então um outro fragmento que traz uma possibilidade de leitura interessante:

Los padrastros empiezan perdiendo la ruidosa batalla de la legitimidad. Pero de pronto alguien va y dice: “Mi padrastro fue mi verdadero padre”. Yo quiero escuchar esas historias.

¹¹ Tradução minha: “Começava a existir/faz um ano exatamente/que chegou de repente/acabara de sair/não sabia nem sorrir/com bonita seriedade/se perdeu de verdade/nos olhos da tua mãe/foi às cinco da tarde/nessa mesma cidade”.

Tal vez todos los padres somos, en el fondo, padrastros de nuestros hijos. La biología nos asegura un lugar en sus vidas, pero igual ansiamos que nos elijan como padres. Que alguna vez digan esta frase tan maravillosamente rara: *mi padre fue mi verdadero padre*¹² (Zambra, 2023, p.10).

Esse trecho nos coloca diante do que parece ser uma chave interessante de leitura. Parece que para Alejandro Zambra, ser pai passa necessariamente pela ficção de ser pai. Algo que se aproxima do que Freud fala no seu texto sobre “O romance familiar do neurótico” (Freud, [1909] 2015), e atribui a criança a ficcionalização do lugar paterno. A diferença é que o texto de Alejandro propõe que o próprio pai também precisa construir para si mesmo o seu lugar de pai. Acredito que, em *Literatura infantil*, isso acontece através desse caminho cada vez mais intenso em direção à ficção.

RECOLHENDO RESTOS E ATANDO LAÇOS

Para ir encerrando este texto, podemos retomar a questão que eu tinha proposto ainda na introdução, sobre a possibilidade de rompimento desses textos com a tradição da ruptura. Acredito que, depois de decorrido esta leitura, podemos esboçar uma resposta: isso não importa. Não importa porque sempre é preciso romper, ou, em termos freudianos, continua sendo necessário matar o pai, e esse processo sempre vem acompanhado de certa dose de angústia da influência. Mas o que importa de fato, pelo menos para esta leitura, é que a escrita de Jazmina, Alejandro e de muitas outras autoras e autores de livri-

¹² Tradução minha: “Os padrastros começam perdendo a ruidosa batalha da legitimidade. Mas de repente alguém vai e diz: ‘Meu padrasto foi meu verdadeiro pai’. Eu quero escutar essas histórias. Talvez todos nós, pais, sejamos, no fundo, padrastros de nossos filhos. A biologia nos assegura um lugar em suas vidas, mas de toda forma ansiamos que nos escolham como pais. Que alguma vez digam essa frase tão maravilhosamente estranha: meu pai foi meu verdadeiro pai”.

nhos estabelece novos laços. Laços fraternos, maternos e paternos. Laços talvez com menos angústia, com fraternidade, compartilhamento e vontade de construir a literatura a muitas mãos.

São escritas dedicadas a fundar e refundar tradições, nas quais importa mais o laço feito do que o desfeito. Talvez seja isso que esses livros proponham como giro da filiação. Por muito tempo, boa parte da literatura se preocupou em romper os laços terríveis que muitas vezes nos atam aos nossos pais, mas o que se pode fazer a partir daí? Cito as palavras logo anteriores ao primeiro trecho de *Literatura infantil* que lemos aqui:

Durante siglos la literatura ha evitado el sentimentalismo como a una peste. Tengo la impresión de que hasta el día de hoy muchos escritores preferirían ser ignorados antes que correr el riesgo de ser considerados cursis o sensibleros. Y es verdad que, a la hora de escribir sobre nuestros hijos, la felicidad y la ternura desafían nuestra antigua y masculina idea de lo comunicable. ¿Qué hacer, entonces, con la satisfacción gozosa y necesariamente bobalicona de ver a un hijo ponerse de pie o comenzar a hablar? ¿Y qué clase de espejo es un hijo?¹³ (Zambra, 2023, p.13).

E que tipo de espelho é a obra que nós lemos? Agora sou eu que me pergunto. Acho que nós, leitores, sem medo de sermos também piegas ou bregas, podemos nos dedicar não só às durezas das “cartas ao pai”, mas também um pouco mais aos desafios que nos impõem as “cartas ao filho”, em suas durezas, seus terrores, suas alegrias e sua ternura.

¹³ Tradução minha: “Durante séculos a literatura evitou o sentimentalismo como uma peste. Tenho a impressão de que até hoje muitos escritores prefeririam ser ignorados a correr o risco de serem considerados bregas ou piegas. E é verdade que, na hora de escrever sobre nossos filhos, a felicidade e a ternura desafiam nossa antiga e masculina ideia do comunicável. O que fazer, então, com a satisfação prazerosa e necessariamente bobalhona de ver um filho ficar em pé ou começar a falar? E que tipo de espelho é um filho?”

REFERÊNCIAS

BARRERA, Jazmina. *Linea nigra*. [2020] Trad. Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Moinhos, 2023. Livro eletrônico.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. [1973] Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FREUD, Sigmund. "O romance familiar do neurótico" [1909], In: *Obras completas*. Volume 8. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

KAMENSZAIN, Tamara. *Livros pequenos*. [2020] Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2021.

_____. *Garotas em tempos suspensos*. [2021] Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro* [1972] Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. [2011] Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Literatura infantil*. Barcelona: Anagrama, 2023. Livro eletrônico.

GUILHERME BELCASTRO

Professor Adjunto de Língua Espanhola da Universidade de Pernambuco, campus Petrolina, desde 2023. Foi Professor Formador bolsista da Universidade Federal de Pernambuco, atuando no curso de Letras/Espanhol na modalidade EAD, em 2023 e Professor Substituto de Língua Espanhola da Universidade Federal do Rio de Janeiro entre 2021 e 2023 e de Literatura Hispano-americana, na mesma universidade, entre 2016 e 2018. É membro do centro de pesquisa Outrarte: psicanálise entre ciência e arte, da Unicamp e do Grupo de Estudo e Pesquisa em Ensino de Língua (GEPEL) da UPE. Coordena a Liga Acadêmica de Estudos Literários Aplicados, na UPE. Tem doutorado financiado pelo CNPq e mestrado financiado pela CAPES, ambos em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além de graduação em Letras: Português / Espanhol também pela UFRJ, com período de intercâmbio na Universidad de Málaga, na Espanha.

DESAPARECIMENTOS E REAPARECIMENTOS MATER NO CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR

Eduardo Reis Silva

“La gente pisan siempre que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho. Mucho”, decía Lorca. Las madres tampoco son cosa de un día. Y no necesitan hacer nada especial para ser esenciales, importantes, inolvidables, didácticas.

(Pedro Almodóvar¹)

Envolto ao caos das sequenciais trocas de computadores e smartphones nos anos que seguem nossas vidas digitalizadas, me deparei com o desaparecimento de inúmeros registros fotográficos de minha mãe, momentos de viagens, cenas de minha infância com ela, em tardes de domingos regadas à cerveja ao som de Maria Bethânia cantando “Negue”. Seus olhos marejados buscavam “Ulisses”, um marinheiro outro em turbulenta travessia, olhos de quem já foi, parados, estufados e brilhantes batiam asas longe dali. Fumava seu cigarro à beira da piscina, com os bicos dos seios cobertos apenas com as tampas das garrafas de cerveja Antártica.

A ideia inicial era resgatar uma foto nossa, em que ela, já em estado de partida, numa cama de hospital segurava minha mão. Duas mãos, duas extremidades numa *região-mãe*, ainda quentes seguravam um fio de conexão com o mundo das aparências, dos corpos e das coi-

¹ Trad.: “As mães sempre pisam em chão firme. ‘As pessoas pensam que os filhos são coisa de um dia. Mas demora muito. Muito’. Dizia Lorca. As mães também não são coisa de um dia. E não precisam fazer nada especial para serem essenciais, importantes, inesquecíveis, didáticas”. ALMODÓVAR, Pedro. *El último sueño*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2023. p. 79.

sas visíveis. Não encontrei, desapareceu em muitas nuvens que vira e mexe somem nos cemitérios cibernéticos. Duas peles em texturas complexas: a minha, buscando a permanência e a dela repleta de escaras, ganhava carcomidamente a ausência de forma e a consequente desapareção. O filme de nossas vidas em seu último corte, o do registro fotográfico, àquele que inicialmente teria a prepotência de sua duração, de sua extensão no tempo. Infelizmente ou felizmente a cena em primeiro plano de nossas mãos, virou episódio, narrativa, ganhou uma outra tonalidade de criação, cada vez que eu recorro a este relato, dados novos são acrescentados ou sublimados pela anamnese da dança da lembrança que reconstrói o passado.

Isto que acabo de pontuar me fez recordar um texto de Ismail Xavier, presente na apresentação do livro “O que é cinema” de André Bazin (2018), em que o teórico faz uma análise de *Um filme para Nick* [Nick’s, Movie – Lightning Over Water, 1980], no qual Wim Wenders homenageia o também cineasta Nicholas Ray. Neste filme, Wenders em concordância com Ray realiza uma espécie de documento cênico dos últimos momentos de sua vida. Filma-se a filmagem da filmagem, a cena da cena em que se vê um filme filmando o processo de montagem do mesmo, com seus cortes, repetições e montagens. Wenders deflagra assumidamente na repetição das cenas documentais, o mesmo método utilizado na composição ficcional. Há ali, de fato, a morte iminente de Ray e a sobreposição ambígua de sua finitude no material fílmico e sua consequente encenação e reencenação. No decorrer das filmagens, Nicholas Ray adensa o filme com o esgarçamento de sua saúde, até o ponto em que se presencia uma cena extremamente complexa: ambos os cineastas entram num embate de diretor, devido ao fato de que Ray, já não mais suportando, pede para Wenders pedir ao fotógrafo que corte, que acabe com o filme. O que se vê na sequência é um acordo em que se põe em xeque a performatividade do cinema e a da própria noção de vida. Ray, por fim, pede para cortar, foi seu último corte, sua última cena, ali se encerrou a sua atuação de artista, de

cinasta e de vivente. Nas palavras de Xavier “a câmara sela o acordo e somos colocados diante de uma passagem extraordinária do cinema”².

Minha mãe e Nicholas Ray fizeram o corte final de suas encenações. Escrever sobre essa imagem, no caso, a da foto desaparecida, me garantiria alguma justificativa de que essa região maternal dessa imagem perdida e de tantas outras, reapareceria sempre como perfuração de novos ventres, de outros nascedouros, como bem fazem às insurgentes mães dos filmes de Pedro Almodóvar, e, conseqüentemente, o seu cinema mater. Sempre, em nossos lastros historiográficos, de um mundo feito e degustado por homens, falamos em nome do pai, em nome do criador, em nome do divino escultor de tudo, de todos e de nós próprios. Em zonas madrileñas *almodo-ovarianas*³, as mães, todas elas, de um jeito ou de outro nomeiam suas enunciações, se anunciam. Minha mãe, assim como Manuela de *Tudo sobre minha mãe* (1999) deu seu nome para a sua ficção, dramatizou e desenvolveu toda uma troncha pedagogia dos afetos para os seus filhos, para os seus amores felizes e para os seus amores fracassados, chorou, riu, dançou e bebeu todos os goles de suas Antárticas.

Aprendi, de soslaio, que amar alguém seria sempre por vias tortas e enviesadas e, que ainda assim, não teria outra escolha a não ser continuar amando, bem como a incendiária Pepa (Carmen Maura) de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988). As camas dos filmes do cineasta espanhol queimam e fazem arder o que já não mais habita os lençóis, a parte do fogo que resta, ganha vazão nos espaços, como se o corpo já não suportasse carregar aquela chama sozinho.

Tudo isto vem e vai, não ficou gravado e nem materializado em nenhuma superfície, em nenhum lugar reconhecível fora de mim. Em nome de minha mãe e de tudo que surge e ressurge iluminado feto de algum casulo, escrevo “borboleteantemente” para mim e para ela,

² XAVIER, Ismail. “Apresentação”. In: *O que é cinema?* André Bazin. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 12.

³ Conceito criado para pensar o universo do cineasta espanhol ao seu ideário *mater*.

para Esteban, filho de Manuela em *Tudo Sobre Minha mãe*, para Antía e Julieta do filme *Julieta*, para Salvador e Jacinta de *Dor e Glória*, para Janis Martínez e seu filho trocado na maternidade em *Mães Paralelas* e tantas outras combinações maternais e filiais *almodo-ovarianas*. Aqui, todos somos personagens, tudo, em alguma medida, torna-se ficção ao aparecer e desaparecer na cena da cena.

Esses sombreamentos e paralelismos, próprios do processo criativo de Pedro Almodóvar deflagram as presenças e ausências das dobras de suas narrativas elípticas. Parece-me que o acontecimento dramático de seus roteiros é presentificado, de fato, nos entreatos, como se os personagens de suas obras tivessem o poder de desaparecer e reaparecer em composições outras. Como fazem as borboletas noturnas que, no fechar de suas asas, com suas cores acinzentadas do lado interno, se permitem desaparecer, ao se camuflarem na invisibilidade da escuridão, para reaparecerem novamente no alçar voo das asas que revelam colorações outras quando abertas. É em referência a esta sinuosidade do abrir e fechar das asas das mariposas noturnas que o termo “borboleteantemente”, citado acima, surge. Como uma inspiração em Didi-Huberman (2015), que em seu *Falenas* expõe um comentário de seus colegas acadêmicos, que o julgam com a seguinte expressão: “mas tu borboleteias”⁴, por seu texto imagético, carregado de espaços, hiatos e lapsos próprios de uma escrita obstinada à instabilidade do ver e do olhar.

Eu e minha mãe iremos desaparecer e reaparecer diluídos neste texto, assim como Pedro Almodóvar e sua mãe desaparecem e reaparecem em seus filmes, para dar a ver outras composições *mater* e suas filiações cênicas. Esse jogo textual, aos modos do *Fort-da* freudiano (2010) inscrito em *Além do princípio do prazer* suscita a ideia de que a criação artística em seus carretéis produzem possíveis superações dos desaparecimentos e reaparecimentos de todas as nos-

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015. p. 12.

sas mães e de todos os nossos filhos, não como vingança infantil, mas como que “sob o domínio do princípio de prazer há meios e caminhos para tornar objeto de recordação e elaboração psíquica o que é em si desprazeroso”⁵.

Portanto, num primeiro momento, as lembranças de minha mãe suscitaram um recorte que culmina na elaboração temática deste texto, precisei ficcionalizar o desbotar e o recolorir da figura de minha mãe morta, como uma espécie de funâmbulo que se equilibra no arame abismal em direção à região *mater* do diretor espanhol. Seus filmes trazem à tona outras maneiras de dialogar com o emudecimento que a desapareição provoca. É na ficção, penso eu, que redesenhamos enquadramentos, que na lógica da vida, seriam inegociáveis. Com isto, não quero dizer, que o cinema de Almodóvar tem como prerrogativa um teor autobiográfico, mas sim, a amplitude de um grande plano conforme Deleuze⁶ pensou acerca das composições de *imagens-afecção*, como um rosto no qual se compreende uma qualidade de imagem que contempla todas as imagens.

Nesse sentido, recorro como documento cênico e teórico, à quatro *imagens-afecção* em primeiríssimo plano que conduzirão o escopo deste trabalho. Tendo como cartografia, os cortes fílmicos do diretor espanhol recortados pelos meus registros fotográficos, em conexões múltiplas com outras evidências. Proponho e destaco essas fotos sempre na perspectiva de uma cena da cena que se apresenta como agenciadora de possíveis mapas, que estarão sempre abertos a outras composições, e não como uma cópia do mesmo como afirma Deleuze⁷, no sentido de que um mapa não se encerra em si mesmo, ele está sempre em movimento, em construção.

⁵ FREUD, Sigmund. *Histórias de uma neurose infantil - “O homem dos lobos”*: Além do princípio de prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 175 - 176.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 137.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 30.

É o que, de certa forma, Didi-Huberman⁸ (2019) propõe em seu *Casas*, ao fotografar três lascas de uma árvore na Polônia, mais precisamente no Museu do Holocausto. O pensador francês cria uma escritura outra, dando a ver possibilidades críticas a partir de um alfabeto ágrafo. Às cascas como testemunhos, como letras e palavras, como cartas sem destinatários que deflagram uma configuração historiográfica secularmente em desmoronamento e reconstrução, rachada pelos próprios segmentos estatais que remontam o lugar de barbárie do passado, como espaço de cultura no presente. As cascas que Didi-Huberman nos apresenta são também *imagens-afecção*, produtoras de uma série de intensidades, elas cartografam uma universalidade que extrapola o contexto de Auschwitz.

É nesta linhagem de pensamento que configuro as *imagens-rosto* deste texto, ao pensá-las como cascas arrancadas à mão de seus contextos fílmicos. Procuo criar um tempo próprio para essas lascas fotográficas, a fim de criar montagens de outras naturezas. Trata-las como geradoras de dimensões políticas, performativas e sobretudo parentais, no sentido mesmo de uma vizinhança, como imagens estranhamente e declaradamente familiares à *região-mãe*.

Portanto, a imagem virtual/memorialística da fotografia desaparecida da mão de minha mãe segurando a minha, em seu leito de morte; bem como, os registros cênicos dos momentos em que Almodóvar expressa a encenação das intensidades e ressonâncias da sua própria infância escrevendo cartas para os vizinhos iletrados, recriadas nas cenas das mãos de Esteban (*Tudo Sobre minha mãe*) e de Salvador ainda criança (*Dor e Glória*), ambos segurando um lápis, e Janis Martínez (*Mães Paralelas*) munida de sua máquina fotográfica registrando a imagem da filha trocada na maternidade são, na verdade, composições metanarrativas que corroboram ao entendimento de uma *região-mãe* enunciativa que é o próprio acontecimento, e não o seu relato. Cada

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Casas*. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 9.

fotografia analisada neste trabalho tem como caráter o seu próprio acontecimento, sua totalidade intrínseca.

As figuras a seguir estão posicionadas aparentemente como matrizes inaugurais ou genéticas, no entanto, prefiro identificá-las como pontos cambiantes, como mapas abertos, porosos e conectáveis, sempre na perspectiva do desaparecimento e do reaparecimento de suas regiões criadoras, no caso, os filmes dos quais elas fazem parte. Seja como um rastro cognitivo virtual que ressurge como lembrança na compreensão das análises propostas em cada capítulo, ou, o seu reaparecimento imagético literal, no sentido de uma repetição proposital desses materiais, dessas fotografias, na intenção de se retomar e de se reorganizar determinadas compreensões em comunicações diversificadas. Como já explicitado anteriormente, a primeira imagem, a da mão de minha mãe segurando a minha, existe apenas em sua estrutura narrativa, como um testemunho compartilhado, as outras três podem ser vistas na sequência.

Figura 1 - Esteban em Tudo sobre minha mãe.



Screenshot (Print do filme)

Figura 2 – Salvador Mallo (criança) em *Dor e Glória*.



Screenshot (Print do filme)

Figura 3 – Janis Martínez em *Mães Paralelas*.



Screenshot (Print do filme)

Percebo na leitura dos ensaios de Pedro Almodóvar (2023), publicados em seu mais recente livro *El último sueño* os rastros de sua assinatura. Como bem se vê nas fotos acima, suas personagens estão sempre escrevendo, fotografando, dirigindo outros filmes, grandes

atrizes encenando textos teatrais e tantos outros modos de conjecturar a representação artística como espaço de gestação. Seus personagens não vivem a vida simplesmente, não são cópias fiéis. Nós, enquanto espectadores, não somos colocados como *voyeurs* de tipos humanos exibindo suas crises existenciais, seus conflitos, prazeres e dissabores. Pelo contrário, visualizam-se reencenações artísticas das próprias extensões e durações, são personagens que para além de viverem, criam, e recriam seus modos de vida nas suas criações, são personagens criadores. Parece-me que as figuras centrais das narrativas *almodo-ovarianas* possuem um entendimento mais aprofundado e sofisticado do pensamento humano. Diria até que pensam nietzscheanamente, pois afirmam artisticamente seus destinos.

Retomo, portanto e, na intenção de amarrar essas ideias à análise do texto que leva o mesmo nome do livro descrito acima. Em *El último sueño*, o cineasta compartilha a experiência de seu primeiro dia sozinho, sem a presença de sua mãe. Diz que passou a noite em claro e que naquele instante caminhava como um órfão pelas ruas até encontrar um táxi que o levasse ao necrotério. Observo na sequência de suas palavras, que o cineasta, para além do respeito e amor à existência de sua mãe, conseguiu fazer dessa potência maternal um espaço de ficção, ao afirmar que “mi madre es un personaje esencial en mi vida”⁹. E que aprendeu com ela algo fundamental para o seu trabalho, no caso “A diferença entre ficção e realidade, e como a realidade precisa ser complementada pela ficção para tornar a vida mais fácil”¹⁰.

Em *Dor e Glória* (2019), por exemplo, é perceptível essa “complementação” ficcional, no sentido que Almodóvar atribui ao termo, no momento em que se encena a infância de Salvador lendo e escre-

⁹ Trad.: “Minha mãe é essencial em minha vida”. ALMODÓVAR, Pedro. *El último sueño*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2023. p. 79.

¹⁰ Trad.: “A diferença entre ficção e realidade, e como a realidade precisa de ser complementada pela ficção para tornar a vida mais fácil. Idem, p. 80.

vendo cartas para os moradores iletrados do vilarejo onde vivia com sua família. É como se o diretor espanhol em suas criações engolisse e metamorfoseasse suas experiências *mater* como modos de ser, ver e pensar o próprio cinema, ao borrar os códigos, gêneros e construtos estabelecidos da narrativa ficcional. Almodóvar, assumidamente, tem como cais de partida de suas navegações fílmicas, os restos de suas biografias. É o que se expressa no seguinte relato:

Para complementar o salário do meu pai, minha mãe entrou no negócio de ler e escrever cartas, como no grande filme *Central do Brasil*. Quando eu tinha oito anos, geralmente era eu quem escrevia as cartas, e era ela quem lia as cartas que os vizinhos recebiam. Em mais de uma ocasião, eu olhava para o texto que a minha mãe lia e descobria, para meu espanto, que não correspondia exatamente ao que estava escrito no papel: a minha mãe inventava parte do que lia. Os vizinhos não sabiam disso, porque o que era inventado era sempre um prolongamento das suas vidas, e ficavam encantados depois da leitura. Depois de reparar que a minha mãe nunca se limitava ao texto original, repreendi-a um dia, a caminho de casa: “Porque é que você leu que ela se lembra tanto da avó e tem saudades de quando ela se penteava à porta da rua, com a bacia cheia de água? A carta nem sequer fala da avó”, disse-lhe eu: “Mas tu viste como ela estava feliz”, disse ela. [Ela tinha razão. A minha mãe preenchia as lacunas das cartas, lia para os vizinhos o que eles queriam ouvir, por vezes coisas que o autor provavelmente se tinha esquecido e que assinaria de bom grado. [...] Estas improvisações foram uma grande lição para mim. Estabeleceram a diferença entre ficção e realidade, e como a realidade precisa da ficção para ser mais completa, mais agradável, mais habitável. Para um contador de histórias, esta é uma lição essencial. Com o tempo, fui compreendendo-a (Idem, p. 82-84).

Estas cartas, como também o sentido de autoria tecido no gesto das leituras de sua mãe, trouxeram ao cineasta a dimensão do que seria, anos mais tarde, a sua pulsação criadora. A sagacidade infantil do futuro cineasta, estava, portanto, na descoberta de uma poética *mater*. Esses relatos prosaicos e familiares ganhavam, no estranhamento narrativo ficcional, o advento de uma literariedade. Ao visualizar sua mãe, de forma ficcional, dar continuidade narrativa aos relatos e testemunhos contidos nas cartas, estabelecia de forma improvisada o primeiro corte, antecipando ao filho a experiência da rasgadura do espaço do imaginário.

De fato, a mãe de Almodóvar foi uma espécie de sereia de *Ulisses*, a primeira que despertou no cineasta a vontade de soçobrar no mar, de se perder no canto que não pode ser satisfeito somente nas circunstâncias normais da vida, como afirma Blanchot¹¹. Almodóvar viu ali, em sua mãe, o encantamento das sereias que cantam o canto comum da humanidade, mesmo que inumanas. O entoar das cartas *mater* traziam o estranhamento da fabulação. Por isso, não é de se espantar a presença dessas “sereias” *mater* em seus filmes. Com suas personagens femininas que cantam e nos convidam ao porvir de suas narrativas. Almodóvar se embaralhou e se perdeu nesse canto *mater*, mergulhou fundo em seu desaparecimento para reaparecer sereia também. Mas uma sereia agenciadora de outros cardumes, os quais promoveram multiplicidades de abismos fílmicos.

O canto desses seres míticos traz encantamento e deslumbramento, por se tratar de um canto ficcional, que se apropria do canto humano, que nos é familiar. No entanto, é cantando de forma irreal por forças estranhas e ilusórias que nos convidam ao desaparecimento de nossos próprios cantos, pois o canto da sereia parte de algo do real, mas é quimérico. E justamente por isso, confia Blanchot, “por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles

¹¹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 4.

mesmos, a seu canto humano e até a essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso” (Idem, p. 4-5). A filmografia *almodo-ovariana*, nos coloca na posição de *Ulisses* diante da *região-mãe*, navegadores que somos, nos colocamos como espectadores nessas ancoragens que tencionam o risco de nos perdermos nos sumidouros desses cantos que imaginam realidades inimagináveis no real. Como se, nas palavras de Blanchot, a

região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto. Havia, pois, um princípio malévolo naquele convite às profundezas? Seriam, as Sereias, como habitualmente nos fazem crer, apenas vozes falsas que somente resistiam os seres desleais e astutos? (Idem, p. 5.).

A *região-mãe* seria então o espaço em que o canto deixa de ser canto para ser um canto criado por uma técnica, ou seja, a da própria narrativa, que sabiamente sabe jogar com as potencialidades da imaginação. O canto que não é mais cantado, mas sim, contado por *Ulisses*, que atado ao mastro por seus homens, pôde ouvir e gozar do canto enlouquecedor das sereias, sem riscos. Por isso é o lugar privado de música, “assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio” (Idem, p. 7). Nesta perspectiva, a *região-mãe almodo-ovariana* é o lugar no qual o cineasta narra os cantos de sua mãe e é nas cercanias de suas composições que os seus filmes narram as musicalidades de outras mães.

Pedro Almodóvar, nesse sentido, talvez seja o cineasta que mais imaginou o impossível no possível. Suas produções, muitas vezes, beiraram o absurdo como o canto desses seres irrealis. Cenas, situações, enredos e personagens que esfacelam o espelhamento do comum: a maternidade travesti e soropositiva de Lola de *Tudo sobre minha mãe*, por

exemplo; ou um homem que, como cobaia, passa por um processo de transição de gênero, para testar uma pele artificial geneticamente modificada, em *A pele que habito*; o estupro que, intencionalmente, visava engravidar e devolver a vida de uma bailarina em coma em *Fale com ela*; o filho que transiciona o gênero para se tornar mulher e amante do próprio pai em *A lei do desejo*.

Nesse sentido, atualizo as palavras de Blanchot, com a ideia de que a cena cinematográfica é também o “lugar aonde ele (o acontecimento) é chamado para acontecer”, em imagem movimento. Em Almodóvar, o desaparecimento é acontecimento. No tensionamento de sucessivos planos de realidades, de falsos enredos, a história se faz no viés. Nas fendas da representação, como diz Didi-Huberman, o aparecimento se apresenta como “um relâmpago que já não rasga o céu, mas continuará por muito tempo a rasgar o meu campo visual”¹². Os personagens desaparecidos, desse modo, podem até dissipar-se velozmente, mas as suas imagens não somem prontamente, operam ainda em nossas virtualidades. Reaparecem como pensamentos faiscantes que relampejam em nossas consciências, assim como no desenrolar das narrativas filmicas.

A *região-mãe* filmica de Almodóvar, portanto, faz aparecer um modo de ficção que embaralha a perspectiva fictícia e, desse modo, narrativas que, aparentemente, conduziriam o desenvolvimento dramático do roteiro, diluem-se para dar vazão a outras personagens e situações, na acepção mesmo do que Agamben chamou de testemunho¹³ – que na impossibilidade de quem já não pode mais falar, a tes-

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015. p. 69.

¹³ Sobre o “testemunho”, Agamben afirma: “Se, na relação entre o dito e o seu lugar, o sujeito do enunciado podia, realmente, ser colocado entre parênteses, porque o ato de tomar a palavra já havia ocorrido, a relação entre a língua e a sua existência, entre a língua e o arquivo, exige, por sua vez, uma subjetividade como aquilo que atesta, na própria possibilidade da fala, uma impossibilidade de palavra. Por tal motivo, ela se apresenta como *testemunha*, pode falar por quem não pode falar”. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 147.

temunha toma o seu lugar. Isto fica evidente na filmografia do diretor espanhol, quando se compreende a trajetória de Manuela ao escavar o passado a pedido de seu filho Esteban, morto logo no início do filme e, que tinha como projeto, a escritura de um livro chamado “Tudo sobre minha mãe”. Manuela fala por Esteban, reconta a sua própria história para si mesma e para todos nós que assistimos ao filme e, que de alguma maneira, também testemunhamos os deslocamentos metonímicos da voz narrativa, já anunciados na cena de abertura do filme, momento em que o ato de escritura do livro/diário de Esteban, seu filho, perde o seu referente.

Almodóvar nos insere, nós espectadores, como cúmplices de Manuela no intento de realizar o desejo do filho que morreu, em conhecer o pai, que mais adiante saberemos se tratar de uma travesti, que antes tinha o mesmo nome do filho, Esteban. Mas, agora se apresenta como Lola. *Tudo sobre minha mãe*, nesse sentido, provoca uma ressonância de intensidades *mater*, como se pudéssemos também testemunhar a curta e trágica saga de Esteban na investigação de seu passado, à procura de seu pai, que tornou-se mãe também. Temos, portanto, a mãe Manuela perambulando à deriva por Barcelona, numa busca homérica por notícias da mãe Lola. Duas maternidades em intensidades outras, borradas pelas instrumentalizações da linguagem. Nessa perspectiva, a compreensão lógica da terminologia mãe é fracionada em seus estranhamentos.

A temática do desaparecimento se dá também em *Julieta*, a personagem que dá título ao filme nos conduzirá a uma angustiante procura por sua filha desaparecida, como também, toda uma profusão de enredos enviesados por histórias que se constituem nos vácuos. Ava, filha de Julieta, assim como Esteban, reivindicam, cada um a seu modo, o preenchimento de seus vazios, de suas histórias incompletas, ambos se apresentam como humanidades deslocadas, compartimentadas em pedaços tronchos. Já em *Dor e Glória*, Salvador, o personagem cineasta, esgarça toda uma trama enredando, nesse metadrama, narrativas que

se tecem entrecruzadas. A ficção da qual partilhamos enquanto filme se cruza com a ficção do filme que está sendo gravado dentro da narrativa, para contar a mesma história que estamos acompanhando.

Nos deparamos, portanto, com deslocamentos de significantes, a exemplo de Jacinta, mãe de Salvador, que ao aparecer na fotografia com seus olhos azuis, rasura a sua representação no início do filme com a atriz Penélope Cruz habitando a cena da cena com olhos castanhos. Tal deslocamento ocorre também na transmutação do rosto de Julieta, no instante em que a filha seca seus cabelos com a toalha antes de desaparecer, ou no desaparecimento/morte do bebê trocado em *Madres Paralelas*, aludindo aos filhos e pais desaparecidos na ditadura franquista. Cenas que parecem realizar deslocamentos da própria lógica do pensamento, dando a ver possibilidades de outros corpos, de outras filiações, desses estranhamentos cênicos, que não necessariamente orbitam na compreensão de legitimidade.

Nessa profusão de enredos sobrepostos, bifurcados e amalgamados, não é surpresa alguma a semeadura de questionamentos, como por exemplo: o que é verdadeiro e o que é falso? Mas a verdade da ficção já é falsa, antes mesmo de ser descoberta como falsa? Os personagens são personagens da memória de outros personagens? Onde começam e onde demarcam-se os inícios e os desfechos dessas histórias? O que aparece e o que desaparece e por quê? E o que desaparece é o que faz a narrativa mover-se? Quem é a mãe? O que é ser mãe? E, quem pode ser mãe? É nessa perfuração constante de personagens, narrativas, memórias que os enredos se movem.

É no jogo de desaparecimentos que Almodóvar parece tecer códigos outros. É, nesse sentido, que compreendo a *região-mãe* como a lente pela qual as personagens maternas com seus filhos e filhas aparecem e desaparecem. É no nascedouro *mater* dessas narrativas e é diante da imagem da mãe expressada em todas as suas possibilidades representativas, como: mulheres, homens, travestis e transsexuais que essas mães, “ganham força de narrar”, no sentido ao qual se refere Di-

di-Huberman¹⁴, ganham a força de narrar e de falar com a premissa de ali aparecer, desaparecer, reaparecer e redesaparecer como vaga-lumes. A partir de uma “*iluminação intermitente* que é também, assim como para os vaga-lumes, uma vocação à *iluminação em movimento*” (Didi-Huberman, 2011, p. 47-48). No contexto dos filmes de Almodóvar, tais intermitências trazem à superfície um jogo de luzes e clarividências alucinantes, como também, os rastros de suas ausências.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 147.

ALMODÓVAR, Pedro. *El último sueño*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2023. p. 79

ALMODÓVAR, Pedro. *Todo sobre mi madre* [Tudo sobre minha mãe], Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 105 min., 1999.

ALMODÓVAR, Pedro. *Dolor y gloria* [Dor e glória], Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 113 min., 2019.

ALMODÓVAR, Pedro. *Julieta* [Julieta], Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 100 min., 2016.

ALMODÓVAR, Pedro. *Mães Paralelas*, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 123 min., 2021.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREUD, Sigmund. *Histórias de uma neurose infantil*: (“O homem dos lobos”): Além do princípio de prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 175-176.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Casas*. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 9.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 30.

_____. *Cinema 1 – A imagem movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *Cinema 2 – A imagem tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

XAVIER, Ismail. “Apresentação”. In: *O que é cinema?* André Bazin. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 12.

EDUARDO REIS SILVA

Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA). Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC/SP). Professor do Centro Universitário Jorge Amado – Unijorge. Atua nas áreas de Dramaturgia e Cinema.



A PAISAGEM DO PAI

Piero Eyben

Diria, em uma só frase, para começar: *um filho sempre porta um pai*. E, aqui, queria me fazer uma referência que se lança entre um e outro e não parece poder se reduzida num fenômeno de aparição. Um pai é sempre ao filho esse espectro de cinza que se apaga e se mantém para além de qualquer espaço. Ele é marca duma temporalidade diferida que inicia a *filiação*, a *função* e o *cuidado* – eis aí uma tripla codificação. Então, volto às referências. A primeira, antiga e muito conhecida, é a imagem que encerra o segundo canto da *Eneida*. Eneias carregando seu pai, Anquises, na fuga de Troia em chamas. A cena é curta, mas sua celebridade é longa. Em poucos versos, Virgílio encerra o fundador mítico de Roma numa salvação que deverá responder ao assalto de Troia e fundar outro Ocidente. Ao invés da morte gloriosa na batalha, Vênus demanda a seu filho que escape com filho, esposa e pai, abandonando os escombros para, das ruínas, fundar outra história. O pai não tem um peso considerável, diz o guerreiro sobrevivente, não é um fardo. A noite é longa com a destruição da cidade, das casas, da vida de Troia. A noite é tomada de assalto como lobos que avançam para devorar, com força hostil, a tudo por sua fome e aquela de seus filhotes: “a noite negra voa em torno de nós sua sombra oca” [*nox atra cava circumvolat umbra*] (II. 360).

Então vamos à noite da queda de Troia. Virgílio coloca na voz de Eneias dois versos que introduzem a própria noção de escrita: “Quem então o desastre dessa noite, quem, evocando os lutos, / os exprimiriam em palavras, quem poderia por suas lágrimas redimir as dores?” [*Quis cladem illius noctis, quis funera fando, / explicet, aut possit lacri-*

mis aequare labores?] (II. 361-362). O que aparece aqui, o que surge como fenômeno, é o contrário do arco-íris meteórico do acontecimento descrito por Derrida, como um brilho furtivo e luminoso, mas talvez muito próximo do que ele narra, ao mesmo tempo, introduzindo sua vida no meio do texto, naquela passagem em que surge a Palestina, quando do retorno de uma conferência em janeiro de 1998, entre Jerusalém, Tel-Aviv e Ramallah, ele vê um arco-íris se formar sobre o aeroporto, justo quando “alguns instantes antes que essa cidade [Jerusalém] seja, de modo absolutamente excepcional, como isso quase nunca ocorra nesse grau, enterrada sob uma neve quase diluviana e cortada do resto do mundo”¹. É um dado fundamental! Como exprimir, como desdobrar pela língua a noite em que caímos hoje? E não vou me furtar de dizer que desde outubro de 2023 vivemos uma noite insaciável de lobos e seus filhotes famintos (do extermínio produzido por Netanyahu, que Derrida cita numa carta a Malabou², datada de 11 de janeiro de 1998, quando se pergunta se é possível *ser* em Jerusalém, se é possível, então, respirar nesse lugar supercontrolado pelos checkpoints) e insaciáveis por cada corpo existente em Gaza. Não há arco-íris que sele uma aliança a dizer, ou a recontar essa filiação partilhada entre os descendentes de Abraão (ou Ibrahim). Então Virgílio se pergunta, por meio dessa modalização da voz que é Eneias: “Quem...?”, ao redimir as dores, os lutos, a tristeza, poderá [*possit*] equalizar as lágrimas? Parece-me importante dizer que a discussão sobre o lugar da paternidade deva partir justamente desse contexto: a guerra interminável, a bruma impossível e a sombra oca da noite que se abate sobre quaisquer tentativas de dizer o que ela pode exprimir. A esse *quem...* interrogativo, a *Eneida* é a resposta, ali quando essa pode ser acusada de parasitismo de algo que ocorra na história, que seja dada pela derrota. Derrida ainda coloca em questão o segredo da literatura que vem do leitor em

¹ DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999, p. 185. DERRIDA, Jacques. *Le parjure et le pardon*. Vol. 1 – Séminaire (1997-1998). Paris: Seuil, 2019, p. 144.

² DERRIDA, Jacques. *La Contre-alée*. Paris: La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, 1999.

que ele “talvez não pudesse nunca responder à questão, nem mesmo responder *por* esse enxame de questões: quem diz o que a quem, de fato?”³. A questão reside aqui acerca do *quem* participa da indecibilidade do segredo que porta a literatura enquanto experiência do impossível. E se muito se fala dessa impossibilidade quase de modo metafísico, eu gostaria de colocar um ponto mais aclarado no meio de tanta noite. O impossível implica tão somente um risco na condição de possibilidade, isto é, não há uma economia que sustente o conceito de literatura a partir de suas condições, de suas disponibilidades ou procedimentos regulamentados. A literatura, como todo impossível, como a própria desconstrução, sem introjeção ou incorporação (condições econômicas da possibilidade do luto), resiste a todo significante. Aliás, numa das definições de escrita, por Derrida, ele diz ser “a impossibilidade de uma cadeia se estancar sobre um significado que não a relance porque ela já se colocou em posição de substituição significante”⁴. Essa retomada que alavanca toda dimensão de envio, de disseminação da cadeia significante, coloca em cena a invenção do outro como impossível. E questionar essa impossibilidade do outro, em sua inventividade, não está no *aporte* que possa nos conferir a literatura, em sua representatividade, mas justamente nessa resposta impossível acerca de *quem* poderá escrever as lágrimas como equivalentes à noite, ao terror, ao peso da morte que é preciso portar tanto por Troia quanto por Gaza.

Desdobremos a cena. O cavalo entrará em Troia após o descrédito da visão de Laocoonte, que será devorado, junto a seus dois filhos, pela imensa serpente marinha, e após o descrédito de Cassandra, que prevê a queda. Muito rapidamente o exército aqueu começa sua pilhagem. Vênus então demanda que seu filho parta, abandonando a cidade em chamas porque há outro reino a fundar. Ele é, no entanto, o narrador

³ DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999, p. 175.

⁴ DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Minuit, 1972, p. 109-110.

da destruição. É ele quem perpassa os guerreiros, quem vê a queda de Príamo. Esse é o caminho narrativo, diria, a distribuição do conteúdo narrado, que unirá o assunto da epopeia ao foro íntimo da família de Eneias. No caminho entre as ruas, o herói deve chegar à casa do pai para resgatá-lo, junto a Iule e Creúsa. Anquises então está relutante e não pretende deixar a cidade. Ele se lança às armas e, em sua aflição, escolhe morrer. Eneias ouve “a boca paterna” (60) blasfemar sobre o abandono do filho, entre o sangue jorrado e a jorrar ainda. O pai teme ser o fardo, pedindo ser deixado, dizendo adeus a seu corpo. E em seguida ele aceita acompanhá-lo, depois de um raio lançado por Júpiter – aqui, mais um acontecimento. E eis que surge o detalhe que gostaria de ressaltar aqui: *Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; / ipse subido umeris, nec me labor iste gravabit* (II. 707-708), algo como “apresse-se, caro pai, coloque-se em meu pescoço / eu o sustentarei em meus ombros, esse trabalho não me será pesado”. Aqui, dois são os verbos que aparecem: *impono* e *subeo*. Isto é, entre *colocar-se* e *submeter-se* ao filho. A imagem é, no entanto, ambígua. O pai deve ser carregado, alçado para cima – e lembro-me aqui da escultura de Bernini em que o formato de “torre” percorre essa dimensão ascensionista da imposição deixada ao filho. Segundo a ordem recebida, Eneias deve impor-se ao pai e, com isso, criar uma posição negativa, que, no texto de Virgílio, se coloca entre as falas trocadas entre pai e filho que seguirão um mesmo destino de salvação ou morte. Essa troca vai do acontecimento à especulação. Como na análise de Derrida da *Carta ao pai*, há aqui uma “extraordinária especulação. Especularidade sem fundo. O filho *se* fala. Ele *se* fala em nome do pai. Ele faz dizer ao pai, tomando seu lugar e sua voz, emprestando-lhe e dando-lhe ao mesmo tempo a palavra”⁵. A cena kafkiana retoma a suposição de uma resposta possível vinda de seu pai. Kafka é obrigado a inventar um pai que fale como tal. É essa a dimensão de *ficção legal* que empreende a filiação da literatura ao se-

⁵ DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999, p. 182.

greco e ao perdão, ali onde quem escreve “confessa [avoue] ter [avoir] imperdoavelmente devotado [voué] sua vida [vie]” (Ibidem, p. 183). Devotar-se à escrita ou confessar-se à vida fazem um elo aqui. Temos uma imagem especular que não é apenas a de pai e filho, Eneias e Anquises, ou da própria dimensão da filiação e paternidade, como um subterfúgio da dialética metafórica. Temos algo que cede, que se transfere entre *avoue-avoir-voué-vie*. Elas se ligam, assim como o que Eneias porta sobre si, por um conflito da imagem que ele poderá guardar de seu corpo. Como o arco-íris que não virá, como o raio de Júpiter, essa imagem pode surgir de repente e ser disseminada, espalhada enquanto cede um espaço para o desaparecimento próprio à paternidade. Alguém *confessa-ter-dedicado-a-vida* a fazer entrar em seus ombros, em seu pescoço, esse a quem é preciso portar. O pai como carga voluntária, de uma leveza menos densa que a própria guerra, é uma espécie de aparição primitiva do horror em que a imagem do corpo do filho poderá se inscrever a posteriori. O filho cede seu corpo ao cuidado do pai. E este torna-se o ônus (*oneri*, v. 723) a que ele submete o genitor: *cessi, et sublato montes genitore petivi* (804) – “cedi, e portando meu genitor; subi o monte”. Dupla ascensão que vai redimensionar uma dupla leitura do que se eleva (*tollo*) e do que se suporta (*suffero*).

Passemos então a esse impasse: um filho *deve portar* o que há de ausência no pai e, fazendo isso, produzir seu objeto cadente ali onde ele se coloca como causa. A transsubstanciação do eu no filho é a de que ele se torne outro. Essa distinção e identificação produz uma falha lógica na medida em que a filiação é inventada no campo do possível. Portar o que significa outro, que se inscreve e se apaga, realocaliza a *paisagem do pai* em seu porvir inesperado, para além do que pode o sujeito. E não se trata aqui portanto de uma fidelidade de presença, mas antes da própria noção imanente de abertura que conduz a relação com outro. Um filho carrega o nome do pai, sua lei e sua função, por certo, mas também o anula como possibilidade de advir como projeto de identificação total a si. A indeterminação de quem pode dizer *eu* está limitada

por essa exterioridade da própria identidade da paternidade. De qual garantia se pode falar quando tomamos a paternidade não como uma continuidade geracional da fecundação? É de se perguntar se, historicamente, a paternidade poderia ser considerada como tal, como tendo uma propriedade e uma finalidade para além de sua carga fictícia e de direito, isto é, a partir do conjunto de instituições simbólicas que dele nasce em termos de sua autoridade. Ora, o que é narrado na *Eneida* é justamente um outro elo, aquele da disrupção da presença, em que o pai não é apenas o referente metafórico senão sua aberração. O filho carrega o que do pai não aparece, logo, sua metaforicidade, ao mesmo tempo em que deve portar a ruptura dessa dimensão tomando-a por paisagem. Assim, temos uma contradição em que precisamos perder. De um lado, a inconsistência da posição e da identificação, daquilo que significaria uma *ilusão metafórica*, em termos da constituição do próprio filho; de outro, paisagem do pai enquanto disjunção e ato, ou melhor, como um *elo metonímico*. Entre o porvir absolutamente outro e o tempo infinito da alteridade, o rastro da paternidade permanece nesse polo contíguo entre o contingente e o imprevisível.

Essa dimensão pode fazer pensar que a paternidade alcança um estatuto ontológico como uma qualidade do ser: é pai quem tem um filho, submete-se a paternidade à filiação. No entanto, tudo o que é paisagem num pai nos remete a uma dimensão outra da ideia de autoridade, que não residiria apenas na ideia de direito ou de simbolização. Temos um ato que age, que performa ali onde o referente perde sua autenticidade, no que Paul de Man chamará de uso compulsivo ou imperativo da linguagem⁶. A contradição da paternidade está justamente colocada no referente aberrante no tocante à sua própria referencialidade. A relação, portanto, mantém-se entre a dimensão analógica e a de contiguidade na indeterminação da identidade de si. Ou melhor, na definição de paterni-

⁶ DE MAN, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979, p. 125.

dade proposta por Levinas como o que “permanece uma identificação de si, mas também uma distinção na identificação – estrutura imprevisível em lógica formal”⁷. O segredo da paternidade reside na impossibilidade de elo totalizante entre um e outro. O segredo aqui é o que se mantém inapagável do outro pelo si. Não é propriamente a razão histórica de englobar totalmente o sujeito que faz força ao outro, mas o que nele permanece resíduo, resto, cinza. Sua possibilidade de sempre e desde já se apagar por esse segredo que não é puro silêncio, é um segredo que excede a maldade de Ulisses (diante de Filoctetes e de Eneias).

Mesmo quando a tomamos ao lado de sua função simbólica, a figura paterna assujeita a uma sexuação. Nessa sujeição não há que se compreender quaisquer binarismos simplificadores da performance de gênero ou mesmo dum determinismo biológico. O pai incarna a condição de possibilidade do mundo simbólico quando esse se faz pela inscrição de nossa sexuação. Ao invés de tomar aqui a história das normas e procedimentos que implicam a sexualidade, proponho que a sexuação delimita o campo do sentido num conjunto de contradições. O sentido do pai diz negativamente o sentido da filiação. O pai é aquele a quem não teremos acesso sexualmente e, no entanto, é de sua sexualidade, de suas normas de sentido, que advém nossa sexuação e, com ela, a equivocidade do sentido. No que isso depende de um assujeitamento? Dentro do limite da sexualidade está também o limite do sentido e da inscrição da linguagem. A responsabilidade condicional do pai, ao responder ao aparato mítico de ter de ser carregado pelo filho e de se ver neutralizado por este, é justamente servir de padrão econômico ao desejo, tornando-se (ele também assujeitado) uma figura representativa do possível. O campo do possível se abre justamente em dois termos quando tomado por sua atualidade, por sua instauração na dimensão de ação: a incidência e a contingência. Dos fantasmas que podem agir na relação imaginária e literária do pai, a resposta contingencial e incidental pode dissecar o que

⁷ LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. Kluwer Academic, p. 299.

se recebe diante da instauração da lei (da linguagem e de seu fantasma) e do convívio (a dimensão de cuidado, inscrição e ação) – lembrando aqui, por exemplo, da articulação de Odisseu no *Filoctetes*, de Sófocles, que queria resgatar essa dimensão fantasmal do mito paterno. O astuto utiliza-se, assujeitando-o, do filho de Aquiles, Neoptólemo, para convencer Filoctetes a entregar o arco de Hércules que teria papel fundamental para a conquista de Troia. Esse artil, para além de cumprir uma ordem divina de fazer do filho de Aquiles o substituto do pai, faz dele também alguém que deve carregar o pai como um fantasma de tempo, tanto na absorção quanto na identificação do aspecto primitivo dessa disposição estruturante. Tenha-se, desse modo, que se há algo que se apresenta como estruturante é porque sua realização enquanto necessidade já se fez no campo da presença. Assim, a função paterna – que não deve ser confundida com a paternidade nem com o pai – funda-se na dimensão simbólica (do falo) e, logo, de sua extensão metafórica. Os indícios dessa dimensão podem ser pensados – e nunca de modo seguro – como garantidores do significante. “Ser pai”, dizia Lacan, não diz respeito à cópula, mas é a garantia do significante. Sem o significante, “ser pai” equivale a “caminhozinhos elementares”. É preciso que ele se dê como função, como o escrever duma outra cadeia significante do pai, o morto, a assinatura que permanecerá datando a corporeidade simbólica.

A referência a essa corporeidade está intimamente engajada na ilusão metafórica da identificação e apropriação da força da horda primitiva, como propõe Freud em *Totem e tabu*. Essa apropriação se faz pela devoração, lamentação e desresponsabilização conjunta na identificação do animal totêmico ao pai da horda. Seu achado se faz na partilha de homens e deus durante a refeição, que “expressava a convicção de que eram da mesma substância, e se aquele considerado como estrangeiro, não se partilhava nenhum banquete com ele” (Freud, 1991, 137). Essa materialidade similar implica uma perda do acontecimento na paternidade simbólica, introduzindo-a pela semelhança que totaliza todas as normas sob a mesma égide: proibição do incesto, interdição

como instrumento de força e violência, castração. O pai, como o animal totêmico – já que, como alerta Freud, a “psicanálise nos revelou que o animal totêmico é de fato o sucedâneo do pai” –, é aquele que apresenta o atributo do ódio e do amor, da admiração e do sacrifício, e nesse sentido ele deve ser morto para a manutenção da lei. O pai é o titular de direito ao atributo imaginário do falo, mas que ele o será apenas em sua desapareição, em seu conluio metafórico, contra sua contingência real. Essa edificação paterna se faz pela absorção simbólica de quem pode ser considerado como menos um na participação da vida do clã. Freud nos lembra: “O clã mata cruelmente seu animal totêmico e o devora cru, carne, sangue e ossos; os membros do clã estão vestidos à semelhança do totem, imitam-no em sons e movimentos, como se quisessem enfatizar sua identidade e a dele. Há a consciência de realizar uma ação que é proibida a cada um, que apenas pela participação de todos pode se justificar; e nenhum deles pode se excluir do assassinato e da refeição. Após o ato, o animal morto é chorado e lamentado. O lamento pelo morto é obrigatório, imposto pelo temor de uma represália, e sua principal intenção, como Robertson Smith observou numa ocasião análoga, é livrar-se da responsabilidade pela morte” (Freud, 1991, p. 142.). O pai é, assim, objeto do desejo ao que falta à mãe, um investimento que confere a ele todo o espectro identificatório, “da qual a substância do totem é portadora” (Freud, 1991, p. 142-143). O pai se substitui por outro significante, é uma metáfora, como dirá Lacan (Lacan, 1999). Essa lógica de sucessão está no aparato mítico inventado por Freud em *Totem e tabu*, o que ele vai nomear “complexo paterno” na continuidade da vida adulta da criança que segue afetivamente tomada por uma ambivalência na extensão do pai ao animal totêmico.

Essa refeição canibalística serve como *double bind* da paternidade, que, para tomar uma expressão de Louise Bourgeois, chamarei de *destruição do pai*. Imagem duma mesa, que ao mesmo tempo é uma cama, composta de formas em látex, tiradas de membros de animais e moldadas a posteriori na casa da artista. Como ela mesma diz, trata-se

de uma “*murderous piece*” (Bourgeois, 1998, p. 116). Duplo vínculo, por quê? Numa imagem aberrante, trata-se da gravidez do pai. *De um lado*, (1) o pai está grávido, de sua distinção metafórica, de seu aparato simbólico, em uma cadeia de substituições que o confere a possibilidade de sempre se deslocar e desaparecer enquanto pai real. Sua gravidez é assim uma forma estável da norma e do nome que confere uma aliança suposta na verticalidade a quem se responde, isto é, no desembaraço da responsabilidade que se baseia numa gramática especulativa sobre si mesmo, sobre sua identificação. *De outro*, (2) está-se grávido do pai, de sua paisagem, de elo metonímico, ali onde se continua a disjunção na impossibilidade de haver um sinônimo, um homônimo, uma fusão analógica direta e hierarquicamente superior. Nesse sentido, o que se substitui aqui não é apenas o campo metafórico, mas a composição do que vai no lugar de, como a demanda que deve procurar “seu lugar inencontrável, na borda da literatura, na substituição desse ‘no lugar de’ que reconhecemos na carta do filho ao pai como carta do pai ao filho, do filho ao filho como do pai ao pai” (Derrida, 1999, p. 189). Eles vão em cadeia e se substituem num eixo progressivo de contiguidades colocadas num mesmo suporte. Bourgeois faz equivaler não apenas a lei paterna à mesa e à cama, ela toma mesa-cama como partícipes de um mesmo conjunto referencial (domicílio, comida, fecundidade) e, disso, na instabilidade contingente da matéria utilizada (látex), faz surgir o que já não está ali: os ombros de cordeiros, os pés de galinha, o pai. Como ela mesma afirma: há tragédia nesse drama oral. Trata-se sempre de liquidação – verbal, da parte do pai, oral, da parte das crianças. Da “boca paterna”, desde Anquises, sai “contínua ofensa verbal” (Bourgeois, 1998, p. 115). A vida erótica se limita a esses dois instrumentos, mesa e cama, em que “as crianças o pegaram e o colocaram sobre a mesa. E ele se tornou a comida. Eles o despedaçaram, o desmembraram. Devoram-no. E então ele estava liquidado” (*Ibidem*, p. 115). Esse é um dos pontos, o outro é quando se toma os objetos “como eles têm aproximadamente o mesmo tamanho,

são o mesmo objeto” (*Ibidem*, p. 115). E nesse ponto, estamos próximos a que movimento? Sem dúvida não apenas o trabalho do negativo que constitui a dialética, sua economia constituinte do si do ser (e de seu sistema), mas a restauração e a remoção dos invólucros, numa organicidade transformadora da incorporação da presença. Assim, a associação contingencial do pai demanda uma retórica que não assuma apenas o domínio da metáfora sobre a metonímica, já que “essa afirmação estética é feita por meio de categorias que são o fundamento ontológico do sistema metafísico que permite que a estética passe a existir como uma categoria” (De Man, 1979, p. 14), mas por aquilo que confere “seu poder de persuasão ao uso de estruturas metonímicas” (*Ibidem*, p. 15).

Temos aqui uma elaboração em paisagem do pai, o que implica dizer uma contiguidade de suas contingências, uma reintegração do que na filiação não assume uma forma de consolação ou, antes, não interrompe os sucessivos deslocamentos da alteridade. Se a paternidade pode se dar como um aspecto fixo do pai que vai “longe o bastante na realização do seu desejo para reintegrá-lo em sua causa”, ela também pode ser disposta na ausência do pai – e aqui não a tomo apenas na dinâmica de pai real e pai simbólico, mas na descontinuidade que reside toda responsabilidade diante do outro, desse lugar inencontrável da questão que, desde já, é dirigida a esse outro que poderia advir em mim como exterioridade, mas não negatividade. O filho continua assim uma história descontínua, de uma identidade indeterminada que é questionada por uma juventude resplandecente e inesgotável. A novidade da filiação não está, no entanto, no consolo da passagem do tempo. Antes, ela postula esse tempo alargado pela paternidade, como sustentáculo de algo que se multiplica nas tribulações também, na dimensão de causa que se reorganiza para fora da propriedade do pai, da propriedade de si. Assim como a descrição da literatura por Derrida, a paternidade sem pai participa desse “segredo, pela destinerrância da origem e do fim, da destinação e do

destinatário, do sentido e do referente da referência que permanece [*demeurée*] referência em sua própria suspensão” (Derrida, 1999, p. 191). Nesse sentido, a relação constituída na paternidade e na filiação deve ser diferida justamente ali onde ela reagrupa o estranho que habita essa suspensão de referente, essa destinação que remete a outro tempo a ontologia e a transcendência. Se posso aqui elaborar uma *paisagem do pai* é porque ele *passou*. De modo concreto, o que dele resta está em mim, amortecido. E se posso romper e renegar sua presença é porque o que dele *pesa* é uma espécie de visão topográfica de sua destruição, aquela que ele opera simbolicamente sobre minha sexuação e aquela que eu opero sobre a sua ontologia. O pai permanece na lógica da promessa que “não pode ser mantida, nem mesmo pode ser feita, com toda a pureza. Como se ela estivesse sempre vinculada à outra morte, como se, portanto, não estivesse vinculada. Mas é porque está sempre, portanto, vinculada apenas ao mortal. Ele tem significado e gravidade apenas na condição de morte, quando a pessoa viva, um dia, está sozinha com sua promessa. Ela só tem significado e gravidade quando o outro morre. Quando o amigo não está mais *aqui*, a promessa ainda não é sustentável, não terá sido feita, mas como um vestígio do futuro, ela ainda pode ser *renovada*. Você poderia chamar isso de um ato de lembrança, ou uma palavra dada, ou até mesmo um ato de fé, mas prefiro correr o risco de usar uma palavra mais simples e mais equívoca. Eu o chamaria de um *ato*, um ato mesmo, simplesmente um ato. Um ato impossível, portanto, o único digno de seu nome, ou melhor, que, para ser digno de seu nome, deve ser digno do nome do outro, em nome do outro. Tente traduzir, em toda a equivocidade de sua sintaxe, uma frase como ‘dar em nome do outro’, ou ‘uma palavra dada em nome do outro’. Em uma única frase, ela pode significar em francês, ou melhor, em inglês: ‘to give to the name of the other’ e ‘to give in the name of the other’. Quem sabe o que estamos fazendo quando damos em nome do outro?” (Derrida, 1988, p. 143-144). A liberdade conferida pela paternidade reside

tanto no cumprimento da lei simbólica, na constituição do sentido ambivalente, quanto na passagem do nome à paisagem do pai.

Em *A natureza do espaço*, Milton Santos apresenta a paisagem como esse “conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” ou ainda “porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão” (Santos, 2008). Em sua *transtemporalidade*, a paisagem se constrói distributivamente, diversa do espaço, como sistema de valores mutáveis. A paisagem é, portanto, uma formação não totalizada do passado. Ao convocar o pai como uma *paisagem*, lembro aqui do poema de Tatiana Pequeno, “sessão de aftersun”, em que o nome do pai fica amortecido. Isso não vai sem certa duração da poesia, daquela que é feita de *víscera e êxodo*, da sessão em que fica clara sua relação com o nome (do pai) que fica amortecido, amortecido, da morte tecida, de a morte ter sido. Esse tecido da morte que é tanto o nome do pai quanto o nome do amor, da Cris, de quem ela rouba retalhos, em que ela tece o amor, em que o amor é tecido. Ter um nome passado, ter sido um nome. Ora, a morte guarda todos os nomes, e só quem morre pode ter garantido um nome, já que é essa a única forma que temos de convocar os mortos, chamando-os, lembrando de seus nomes que duram. Trata-se de uma assimetria em que Tatiana Pequeno escreve seu teorema do amor, e vê em espectro a voz do pai, o modo vampiresco de sobreviver, a impossível infamiliaridade. Ora, a liberdade da filiação que a faz passar ali onde a paisagem do pai torna-se esse “teu nome veio / do verbo no passado / pai / quero te contar / teu nome passou” (Pequeno, 2023, p. 33). E por ter passado, a relação tecida aqui é daquele vínculo duplo indissociável entre paternidade e desolação, onde a filha permanece exterior ao pai. Tudo o que é paisagem num pai implica esse vocativo aberrante – pai – que prevê a morte, que a rememora num passado (o verbo no passado) escrito num presente (o próprio corpo do poema) em que ele já não está mais. Tatiana Pequeno respondendo a Virgílio acerca do trabalho das lágrimas

mas para dizer a dor? Como se escreve o poema, também se toca nessa impossível consolação que significa essa abertura contígua que faz a existência ancorar-se na paisagem, no que resta caído na causa última e primeira. Luto interminável, dimensão densa do que me ultrapassa a possibilidade de meu sujeito? O nome que *vem* no poema é o que chega como a chegada do outro, distinto e idêntico ao próprio passado. Isso é o que conforma a paternidade sem pai e o aspecto inconsolável de toda filiação.

No Livro III, prosa e metro 7, de *Consolação da filosofia*, Boécio escreve o seguinte:

5 Já seria honestíssima a alegria trazida pela esposa e pelos filhos, mas infelizmente é bem a realidade aquilo que alguém disse, que encontrou nos próprios filhos o seu torturador. Não é, aliás, necessário chamar-te a ti a atenção para isto, a ti que tens já a experiência da verdade do adágio e que neste mesmo momento te encontras numa situação de angústia. 6 No que aprovo a frase do meu Eurípides, que afirmou que aquele que não tem filhos é feliz no infortúnio.

Metro 7

Isto tem toda a luxúria:
espicaçam com agulhões os que dela gozam,
semelhante à alada abelha
que mal acaba de derramar o delicioso mel
foge e fere com picada demasiado pungente
os corações que tocou.⁸

⁸ BOÉCIO. *Consolação da filosofia*. 2. ed. Trad. Luís M. G. Cerqueira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2016, p. 95.

O método de Boécio é o da transformação metafórica do infortúnio, das tribulações da paternidade, nessa abelha que toca os corações como a ferida que se excede no sofrimento acumulado da paternidade na preocupação com os filhos. Esse *a mais*, essa despesa excessiva que se produz no alargamento do tempo e na abertura do que é vivido na relação com o outro na paternidade, não encontra consolação. Antes, há uma violência em consolar, em tentar consolar esse movimento lutuoso que produz a paisagem do pai. Se a existência ganha uma densidade na abertura, ela não é como que representada, por aquilo que permanece conhecido pela filiação. Se o filho é o campo da possibilidade do pai, ele é também a disjunção disso que faz dele um conhecedor de si. Não estando além do possível, ele é paradoxalmente o que vai além, ultrapassa, faz passar e faz passado, a possibilidade de meu ser. Nesse sentido, a filiação não é necessariamente impossível, já que ela faz parte da própria possibilidade do tempo; antes eu a diria inconsolável, já que sua temporalidade é a do porvir, em que a possibilidade do outro é sua própria possibilidade. Ela segue em direção ao outro, ao que é do morrente, ao que se ajunta não pela razão, de mais um ou do menos um da relação da castração, mas por aquilo que permanece inconsolado no desejo e na causa. Assim, não é pela causa, mas pelo pai que se faz a liberdade e se realiza o tempo, ali onde a exterioridade do pai em relação ao filho se revela nesse nome que passou e na dimensão do cuidado. Na experiência da paternidade, quando ela é vivida como uma responsabilidade diante do outro que está ali diante de você, não se trata de pura transmissão, herança e nome próprio. Não há apenas essa figura metafórica em que o sujeito se aloja – pai e filho – para desempenhar um mundo de sentido seguro. Há cuidado. Há uma longa relação que se tece cotidianamente sobre o cansaço, a negação de seus próprios espaços e tempos, e até o endurecimento de certa sensibilidade. Não é um mar calmo. É áspero e rudimentar. “Só um discurso virilista, que se excede em sua própria extinção, pode imaginar tranquilidade nesse lugar. É esse discurso que alimenta o afastamento dos homens do cuidado e do perder-se que implica tornar-se pai.

(Fazendo uma longa caminhada em que estava com meu filho, subimos um morro que produz uma paisagem que qualquer Fausto diria “ó, para, é tão formoso!”, ou “que o tempo pare então, e o ponteiro caia”. Parece desses momentos de puro êxtase, não? Alguém que você ama e uma natureza ainda deslumbrante. Mas tudo o que senti foi indiferença e cansaço. E preocupação durante todo o caminho. Não senti nada a não ser esse corpo que para por dar ao outro a sua carga de “quero viver ainda tantas aventuras” (era o que ele repetia ao menos três vezes durante a caminhada). Pensei no exato oposto que diz Thomas Bernhard, sem pai, diante da vida às voltas com a mãe que o deixa de escanteio e o avô que o nutre de “cultura”, ao percorrer a cidade da sua infância e não tomar a consciência dos muitos mortos que compõem o cemitério pelo qual passava todos os dias. A violência cotidiana se instala em nós feito calo. Nada parece surtir efeito sensível enquanto somos brutalizados pela indiferença diante do corpo do outro que passa a não sofrer, não sentir dor, não importar. Quando falo de responsabilidade não a digo como um preceito de legalidade ou de imposição que aparece do moralismo sem moral do discurso facilitador do senso comum. Antes, trata-se de responder ao outro incondicionalmente, a qualquer demanda e mesmo antes da demanda, em colocá-lo em antecipação e na ponta de toda expectativa de existência. Que a paternidade venha no assassinato do pai da horda, como bem viu Freud, me parece mais uma metáfora antropológica para essa imolação de si necessária à paternidade. Quando tomo desde muito próxima essa experiência de intimidade da perda, da inconsolável perda necessária do pai, penso apenas nessa paisagem do pai: o cansaço do cuidado.

Resta a mim, como pai, antecipar meu próprio luto. Sem desaparecer, promover o desaparecimento aos poucos, ao dedicar-me ao cuidado do outro, do filho, que, para sobrevir como exterioridade, prescinde do pai – eis a aporia da soberania. Antecipo meu luto como quem se extingue de sua virilidade. Essa extinção é talvez mobiliza-

dora de outras disjunções e distinções, diferimentos sobre a norma e a performatividade que virá acompanhar a diminuição do meu filho no momento oportuno de seu próprio desaparecimento. Boécio estava mais que certo em citar Eurípides, as tribulações do pai são infinitas, toda filiação é inconsolável. Esse cuidado, no campo de sua fragilidade, é uma arte de si, ou como diz Foucault, o “desenvolvimento de uma arte da existência que gravita em torno da questão de si mesmo, de sua própria dependência e independência, de sua forma universal e do vínculo que se pode e deve estabelecer com outros, dos procedimentos pelos quais se exerce seu controle sobre si próprio e da maneira pela qual se pode estabelecer a plena soberania sobre si” (Foucault, 2005, p. 234). Intensifica-se o trabalho sobre si numa série incessante de ensaios em que o inconsolável se arma, como a especulação do narrador de Stig Dagerman quando reinscreve o amor de dois seres que se quebra numa ilha: “eles precisam de todos os seres que existem. É uma pobre consolação para quem crê que o amor é uma ilha no mar, mas uma grande consolação para quem está cansado das ilhas. Quando estamos cansados de amar, ficamos contentes em pensar que aquele que amamos não está sozinho sobre a terra” (Dagerman, 1981, p. 245) ou na carta a Henri Cazalis, em que, ao falar de seu filho morto, Mallarmé escreve: “Felizmente eu estou perfeitamente morto”(Mallarmé, 1998).

No belo prólogo de Susan Bordo a *The male body*, dedicado ao corpo de seu pai, está desenvolvida essa imagem que vai entre o privado e a intimidade: “meu pai sempre foi extremamente privado sobre seu corpo. Eu nunca o vi nu, nem mesmo uma vez” (Bordo, 1999, p. 3). O que ela vê é o exterior, a pele “seca, escamosa”, e é disso que ela toma sua intimidade de uma “vida secreta não vivida” (*Ibidem*, p. 8) e, portanto, seu corpo mais íntimo é justamente o último, o frágil ancestral numa foto. Essa proximidade, construindo um padrão, será aquela da “intimidade desobstruída do olhar, de se demorar com ele e sobre ele” (*Ibidem*, p. 11). Em certo sentido, Bordo coloca essa corporeidade do

pai ali onde ele possa responder a um olhar que não seja intimidado pela técnica de sua própria vida viril, mas justamente no segredo de uma outra apropriação, respondendo talvez à provocação de Jean-Luc Nancy sobre o ser: “o ser próprio implica uma inapropriação e uma transpropriação” (Nancy, 2020, p. 23). Isto é, dizendo-se como quem pudesse muito proximamente compreender uma intimidade dessa inapropriação – dessa vida inapropriada, porque fora de lugar, mas também a que foi retirada a propriedade. Assim, esse ser se vale do próprio luto para tentar talvez responder o *kaddish* de Tamara Kamenszain perguntando a cada nova estrofe *¿Qué es un padre?* Como, portanto, nesse círculo de *minián*, realizando o luto e fazendo-se questões sobre quem é ou foi o homem ali diante desses homens, a filha é excluída e permanece sem resposta, mesmo depois da partida. A vigília desses homens dos livros, desses que podem, apenas eles, prantearem o idêntico, dá à poeta apenas uma saída: seguir procurando por essa questão, tentando respondê-la por mais um verso que a inscreva também nesse gueto onde o pai passa a residir desde que esteja morto. Os últimos versos do poema são emblemáticos desse luto interdito: “*seguiré buscando despierta / para después / poder olvidarme*” (Kamenszain, 2012, p. 44). A ambiguidade do esquecimento aqui é fundamental, já que o que ela pode, à maneira dessa transpropriação, é esquecer-se do pai e ao mesmo tempo, de si mesma. Esquecer, portanto, que a pergunta sobre o que é um pai pode estar na busca, no seu despertar desde sua morte, e, ao mesmo tempo, no lugar em que ela se busca também num tempo que é depois do tempo, depois da apropriação de seu pai em seu corpo, em sua *paisagem*, como no outro famoso *Kaddish*, o de Allen Ginsberg por sua mãe, quando anuncia a morte: “Death, stay thy phantoms!” (Ginsberg, 2010, p. 12). Assim, esse prantear não esquece a permanência fantasmática sobre a própria pergunta de quem foi o morto, do que ele é e a que objeto ele responde, mas implica um *olvidar-me*, uma violência sobre *meu* corpo como apropriação e como o que pode dizer a si como um si.

Piero Eyben

O ser próprio – o si mesmo – não é produto de uma apropriação (que não tem nenhum sujeito primeiro!). Ao contrário, é o processo interminável (senão pela morte) de uma contínua transpropriação pela qual uma primeira unidade apropriadora (um bebê que se alimenta) se desdobra por meio de renovadas expropriações (perde o seu “em si” no afeto, na linguagem, no trabalho, no sexo, na alteridade que sempre o terá precedido e que sempre o seguirá). Derrida falava em “exapropriação”: o “próprio” é o exercício disso (Nancy, 2020, p. 24).

Desse luto de si, do exercício de expropriação vê-se a despesa do poeta, e daquele que deverá portar o pai em seus ombros para uma outra herança. Não aquela da virilidade, mas talvez, noutra modo que não participe apenas da ficção legal e de direito, daquele que no cuidado excede sua função no real por um fio que é esse da filiação. Assim, a vida da paternidade sem pai, do contato lutuoso, está não no reconhecimento (do filho), de ter de erguê-lo nos braços, declará-lo nos cartórios, instituí-lo como parte fálica da continuidade viril, mas ter um filho que carrega o pai no fim do mundo, do sentido. Tendo o mundo chegado a seu fim, tomado sua distância infinita, dirá o filho: *eu devo te portar*. Um imperativo se apresenta, torna-se lei, excede toda economia. Não se trata do teatro da reconciliação. Alguém deve carregar o outro diante da morte do mundo. Como no verso final de um poema de Paul Celan, interpretado exaustivamente por Derrida, *Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*. Tendo o mundo chegado a seu fim, tomado sua distância infinita, *eu devo te portar*, um imperativo se apresenta, torna-se lei real, excede toda economia. Nessa paisagem, alguém deve carregar o outro diante da morte do mundo.

REFERÊNCIAS

BOÉCIO, *Consolação da filosofia*. 2. ed. Trad. Luís M. G. Cerqueira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2016.

BORDO, Susan. *The male body: a new look at men in public and in private*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

BOURGEOIS, Louise. *Destruction of the father / Reconstruction of the father: writings and interviews (1923-1997)*. Ed. Marie-Laure Bernadac; Hans-Ulrich Obrist. Cambridge/London: MIT Press/Violette, 1998.

DAGERMAN, Stig. *L'enfant brûlé*. Trad. E. Backlund. Paris: Gallimard, 1981.

DE MAN, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Minuit, 1972.

_____. *Mémoires: pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.

_____. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

_____. *La Contre-alée*. Paris: La Quinzaine Littéraire, Louis Vuitton, 1999.

_____. *Le parjure et le pardon – Volume 1 – Séminaire (1997-1998)*. Paris: Seuil, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. 8. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas – (1913-1914): Tótem y tabú y otras obras. Volumen 13*. Trad. José L. Etcheverry. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

GINSBERG, Allen. *Kaddish and other poems: 1958-1960*. 50th anniversary ed. San Francisco: City Lights, 2010.

KAMENSZAIN, Tamara. *O gueto / O eco da minha mãe*. Ed. bilíngue. Trad. Paloma Vidal; Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. Kluwer Academic.

MALLARMÉ, Stéphane. "Correspondance, mai 1897". In: *Œuvres complètes, tome 1*. Paris: Gallimard, 1998.

Piero Eyben

NANCY, Jean-Luc. *Defronte - En face*. Trad. Piero Eyben. Brasília: C14, Casa de edição, 2020.

PEQUENO, Tatiana. *Teoria da ressecção*. São Paulo: Patuá, 2023.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2008.

PIERO EYBEN

Nasceu em Brasília, em 1981. Professor de Teoria Literária na Universidade de Brasília. Publicou os livros de poesia *Ocos* (Lumme), *Voo de rapina*, *Um móbile no peito*, *Algum olhar apesar* e *Cada vez tuas mãos* (Horizonte), *Algum olhar apesar* (coleção Megamini), *Filete de sangue*, *A galope*, *Loa contínua* e *Nome próprio* (C14), *Me faz um corre aí* (7Letras) e o mais recente *Vida e morte de Adília Lopes* (Urutau). Entre os livros teóricos e filosofia, publicou *Escritura do Retorno: meta-signo em Mallarmé e Joyce*, *Dizer – da aporia*, *Abismo por paixão*, *Poesia pandemia* e *A origem da escrita*, além de ter organizado mais de 10 livros teóricos e ter publicados diversos ensaios em diversas revistas. Também realizou, junto com Camille Ruiz, o podcast *E se fossem 40 livros de poesia*, entre os mais escutados durante a pandemia na área de cultura. Este trabalho é parte do projeto de pesquisa *A extinção da virilidade*, financiado com bolsa CAPES.



A MÃE FORA DE CENA: TREMORES NA PAISAGEM

Danielle Magalhães

CENA 1: DO MAR AO DESERTO

No Home Movie [Não é um filme caseiro] (2015) foi o último filme de Chantal Akerman. Claire Atherton, montadora dos filmes de Chantal, em uma conversa sobre ele, disse que, inicialmente, a cineasta belga dera-lhe o título de *Home Movie* [Filme caseiro], mas que posteriormente decidiu mudar para *No Home Movie*¹. Ao trazer o *un ao heimlich*, no acréscimo da negação lemos a afirmação. Nesse filme sobre a mãe, com a mãe, pouco antes da morte da mãe, quase todo feito em casa, a negação nos joga ao deserto, uma das paisagens que comparece no filme. *De la mèr(e) au désert* (2014) é o título de outro trabalho de Chantal, em que vemos o retrato de uma cidade deserta em Israel. Essa paisagem ecoa em ruínas que se propagam e reverberam. Ondas de ruínas. Ruínas em eco.

¹ ATHERTON, Claire; MARGULIES, Ivone. “Nossa forma de trabalhar”. In: Chantal Akerman: Tempo expandido. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2019, p. 35.

Figura 1 – (*De la mèr(e) au désert* – Chantal Akerman, 2014)

Imagem disponível em <https://mamuta.org/portfolio/de-la-mere-au-desert-by-chantal-akerman/> Acesso em 10/05/2024.

Essa paisagem não era exatamente a terra natal de Chantal, mas era como se fosse. Questiono-me sobre as metáforas entre a figura da mãe e a paisagem: a mãe como mar que escutamos na homofonia em francês *la mer/mère*, a mãe como paisagem do mar ao deserto em *De la mèr(e) au désert* de Chantal, a mãe como inundação e terra árida. Geralmente, o que chamamos de terra natal é a pátria, e a língua materna é a língua da pátria. Na associação de Chantal, coabitam uma terra perdida, uma língua materna, uma língua da pátria, que não é a língua da mãe nem a língua da terra perdida, e uma mãe expatriada, deslocada, em diáspora. Mas Chantal não fez da terra perdida uma terra para sempre perdida porque nunca encontrada. Terminou prisioneira da terra perdida e da mãe, enclausurada na casa como em um gueto. O que o ponto de vista de Chantal não quis ver? Entre o mar e o deserto, toda uma Faixa de Gaza.

No Home Movie: ali, tudo está deslocado, a começar pelo ombro da mãe, um membro quebrado. *News From Home* [Notícias de casa] (1977):

Danielle Magalhães

a mãe fala pela boca da filha. Fora de cena, a mãe comparece por suas cartas lidas em voz alta pela filha. Enquanto passam imagens de uma Nova Iorque dos anos 1970, não vemos a filha nem a mãe, apenas escutamos a voz narradora da filha, que lê, em um ritmo monótono e monocórdico, uma sucessão de cartas enviadas a ela pela mãe. Nas notícias que chegam de casa, a mãe não entra em cena: uma cidade passa, passa uma terra que não é a natal. O que a falta da mãe em cena dá, à filha, a ler? No filme que não é caseiro (*No Home Movie*), a mãe entra em cena. A cena que abre *No Home Movie* é uma árvore resistindo a um vendaval. Esse ombro desencaixado, ramo deslocado de uma raiz firme, torna-se quase um personagem em um livro de Chantal, *Ma mère rit* (2013). Essa quebra escreve *Ma mère rit*. O que se desloca quando a quebra escreve o riso da mãe? *Écrire*: em francês, há grito e riso na escrita.

No Colóquio Internacional “O mar na obra Marguerite Duras”, acontecido na Maison de France, no Rio de Janeiro, em 2023, em comemoração ao lançamento da tradução de *Le Ravissement de Lol V. Stein, O arrebatamento de Lol V. Stein*, publicada pela Editora Relicário (2023), a poeta e psicanalista Marcela Maria Azevedo, autora do livro *Todas as mães são tiranossauras* (2021), fez uma linda fala sobre o livro *La mer écrite*, de Duras. Enquanto falava, Marcela pronunciava o primeiro nome de Duras como *Marguerit*. Pergunto-me se nunca escutaram o riso em *Marguerit*.

Uma letra a menos: no arroubo de Lola, arrebatada, sua última letra lhe foi roubada. Jogada a um buraco, Lol se confunde com a vastidão de um campo de centeio. Em *Marguerit* também escuto uma letra a menos, uma sílaba a menos. Mas o riso em *Marguerit* faz-me escutar *LOL* como uma expressão de riso, em outra língua: *Laughing Out Loud*, rindo à toa. Um filme francês, cuja personagem principal é Lola. Nele, Lola, Lol, uma adolescente que foi traída pelo namorado, acaba rindo à toa, rindo alto, gargalhando. Um estrondo.

Marguerit. Na incompletude do nome, ele se intervala, se quebra e ri: *Mar-rie*. Maria, Marcela Maria Azevedo fez-me escutar que, em

algum lugar, há riso nesse mar: *Ma mère rit*. Pergunto-me se isso seria um tipo de “revolta alegre”, que li no *Mangue* de Moisés Alves.² Escutamos *mãe* em *mangue*, esse livro sobre a desmemória da mãe, sobre a iminência da morte da mãe. No *Mangue*, o mar é o mar de sargaço de Salvador. O mar de Marguerite também não era o mar do Caribe, era o mar da Indochina, o mar da selva, o mar que encontra o mangue. No *Mangue* há uma mãe que ri: “eu vivo repetindo que rimos” (Alves, 2021, p. 151). O riso é isso que transborda. Mas o riso também é quebra-mar.

CENA 2: PONTO G.

No livro *Circonfissão*, de Jacques Derrida, há nomes que começam com “geo”: Geoff, de Geoffrey Bennington, Georgette, de Santa Georgette, que também pode ser o nome da mãe, Geo, como o irmão a chamava: Terra.³ O nome da mãe se reduz a uma letra e um ponto: “G.”, que também pode ser o autor desse livro, Geoffrey, que também pode ser a pronúncia de “eu” em francês (*je*). “Geo” faz referência, ainda, ao fundo da terra, a um deitar por terra, a um cair, diz Derrida: “em minha língua privada de ti, esta mesma, a intraduzível, em que a palavra justa nos deita por terra, derruba” (Derrida; Bennington, 1996, pp. 36-37). É assim, nesse desastre, nesse des-astro, que essa escrita se faz, com o peso da gravidade, orbitando, girando em torno do abalo sísmico da desmemória da mãe.

Em *Circonfissão*, Derrida faz da cena primitiva da circuncisão uma viagem de circunavegação que gira em torno de outro corte, a morte da mãe. Ele contorna, faz borda, sem descobrir, sem colonizar, desde seu lugar argelino, africano, franco-argelino, oriundo de uma terra natal colonizada pela França. Seu ponto G., seu fio-terra, terra-mãe, que

² ALVES, Moisés. *Mangue*. Goiânia: Editora Martelo, 2021, p. 66.

³ DERRIDA, Jacques; BENNINGTON, Geoffrey. *Circonfissão*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, pp. 36-37.

poderia ser seu ponto de gozo, só o é enquanto um gozo pontuado, pontuado pela letra, literal, que faz litoral, borda, ao que invade. Seu ponto G. seria sua viagem descolonial ao *centro da terra*. Antes de desaparecer, Derrida fez uma última viagem: foi para a América Latina, para o Sul do Mundo, para “*Tierra del Fuego*”.⁴

CENA 3: GÊNESE

Em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, Jacques Derrida homenageia a entrada da obra de Hélène Cixous na Biblioteca Nacional da França.⁵ A partir do livro da escritora franco-magrebina intitulado *Manhattan – lettres de la préhistoire* (2002), ele traça uma “pré-história” em que a autobiografia da autora vai se entrelaçando com as obras dela. Esse livro, como “cartas da pré-história”, é tomado como um tronco a partir do qual se ramifica uma “dramaturgia da família, da origem, do nascimento e da filiação do nome”.⁶ Derrida o situa como um livro “que teria podido ser o primeiro, e mesmo o pré-primeiro”, nomeando esse marco anacrônico de “tremor de terra” (Derrida, 2005, p. 12).

A referência de Cixous para a escrita de suas “cartas da pré-história” é *A Tempestade* de Shakespeare. Na pré-história de Cixous há uma tempestade que cai para lhe dar contorno à morte do pai. Mas a mãe, Ève, se evade. Refiro-me então ao livro *Ève s'évade* (2009): uma filha escreve diante do corpo da mãe que morre. Eva se evade: nasce então uma outra escritora. Depois da pré-história, o começo de uma história: na gênese de Cixous há Eva, a mãe dos viventes, a primeira mãe da

⁴ DERRIDA, Jacques. “Um bicho-da-seda de si” In: CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Véus... à vela*. Coimbra: Quarteto Editora, 2001, p. 25.

⁵ Agradeço a Flavia Trocoli por ter aberto os trabalhos e os caminhos de leitura em Hélène Cixous, no Brasil, com sua pesquisa precursora na obra dessa autora. As articulações feitas aqui se devem aos cursos de Flavia ministrados na Pós-Graduação da UFRJ, que me levaram aos livros de Cixous em meu Pós-Doutorado (FAPERJ), acontecido sob a supervisão generosa de Flavia, de 2020 a 2024.

⁶ DERRIDA, Jacques. *Gênese, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 12.

cultura ocidental, que se evade, em uma ficção, em uma fabulação. Na evasão de Eva, na evasão da primeira mãe dos viventes, começa uma história. Em sua falta, Ève, a mãe de Hélène, que, em vida, fora parteira, também nasce novamente, agora pelas mãos da filha. Eva, a mãe dos viventes, foi uma mãe em falta: a dor do parto lhe foi imposta como penalização por ter cometido uma falta, a primeira, o pecado original. No *Gênesis*, mito fundador da cultura ocidental, a mãe dos viventes esteve em falta: levou à boca o fruto proibido, gozou, conversou com a serpente, fez uso de uma língua bifurcada, uma língua com uma fenda, uma falta.

Hélène Cixous é uma autora que faz da escrita um modo de recriar filiações e inventar genealogias. Na América Latina, Tamara Kamenszain, também. Nessas cenas de escrita, faço a escritora franco-argelina atravessar o oceano e encontrar a escritora argentina. Viagem à *terra do fogo*, diria Derrida. Tamara e Hélène possuem tantas afinidades eletivas que me pergunto: e se elas fossem irmãs? Afinal, as duas são filhas de Eva: Ève era a mãe de Hélène; Eva, a de Tamara. Cixous e Kamenszain são, ambas, judias, e heranças do judaísmo compõem como traço autobiográfico em suas escritas. Ambas, ainda, escreveram sobre a desmemória da mãe, na iminência da morte da mãe. Tamara, em *O eco da minha mãe*, referiu-se ao esquecimento de Eva como um “deserto público”.⁷ Essa terra árida fez tremer a genealogia e deslocou as posições fixas: a filha passou a ser mãe da mãe. Tamar, filha de Davi (de onde provém o nome Tamara), passou a ser mãe de Eva: um tremor na gênese.

Nesse deslizamento de terra, desloco-me pela fenda geológica do Ocidente: vejo o acidente. *As Filhas de Eva* (2014) é o título de uma das obras da série da artista visual Rosana Paulino:

⁷ KAMENSZAIN, Tamara. *O eco da minha mãe*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 80.

Danielle Magalhães

Figura 2 – As Filhas de Eva – Rosana Paulino, 2014
(colagem, grafite e acrílica sobre papel, 49,5 x 39,5 cm)



Imagem disponível em <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5?pgid=ltx707va-7a20014e-cc0d-4c57-84f4-1cfe51992cae> Acesso em 10/05/2024.

O que você vê nessa paisagem? *O eco da minha mãe?* O esquecimento de Eva? Uma evasão da paisagem? Uma “tela preta”, como se fala no cinema? Um “tempo morto”, também como se fala no cinema? Fantasmas? Um esqueleto, de cujas *costelas* saem ramificações, vegetações, uma porção de terra. Em segundo plano, por trás do que poderia ser um milharal, há uma mulher negra que ecoa uma sombra, um espectro. Ramos curvam em sua direção e a envolvem, como se tudo fosse uma só ramificação que provém da mesma raiz. *As Filhas de Eva*: um palimpsesto. A cena é o Paraíso. A cena é a expulsão. A cena é plantação (*Plantation*). A cena é a Queda. Tela preta: onde tudo

começa. Tempo morto: onde tudo acontece. Árvore genealógica da terra brasilis. Mulher negra, tomada como um elemento da fauna exótica brasileira. *As Filhas de Eva* são negras, expulsas de suas terras. Seus corpos foram colonizados como “terra arrasada”. Seus úteros foram invadidos como se invade as matas virgens da “mãe gentil”. *Devastação*: metáfora que vem da paisagem de uma terra arrasada.

CENA 4: CENTRO DA TERRA

“Uma imensa tempestade cobre a paisagem” – diz um verso de *Expedição: nebulosa* de Marília Garcia.⁸ O deslocamento sempre foi procedimento de Marília. Nessa *Expedição*, ela faz do luto, uma travessia, uma viagem: “então descemos para o centro da terra”, título de um das partes do livro, é um refrão, uma frase que talvez tenha vindo da boca da filha, Rosa (Garcia, 2023, p. 88). A poeta faz da frase que possivelmente veio da boca da filha, enquanto descia para o metrô, um modo de se direcionar nessa travessia de lutos sobrepostos que ecoam. A mãe de Marília se chamava Lia. A mãe, eco da filha. O que Lia nos dá a ler? Em Marília, também escutamos um mar parecido com um deserto: “estamos sentados/ debaixo do Sol/ acabamos de chegar/ aqui e eu penso que/ de tão seco isso parece/ o deserto” – lemos no começo do poema “praia dos ingleses” (Garcia, 2023, p. 17). No começo dessa *Expedição*, um acidente:

no momento em que a roda girou
alguma coisa espirrou de dentro da arraia
tinha um buraco tinha uma espécie de furo debaixo dela
e quando a gente olhou
a menina passou de novo a bicicleta sobre a arraia
e quando a gente olhou de novo

⁸ GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p. 31.

Danielle Magalhães

várias pequenas arraias estavam saindo de dentro da arraia maior [...] (Garcia, 2023, p. 22).

Expedição se funda por cenas traumáticas, como a fundação, afundação, de um país, como a constituição de um sujeito por cenas primitivas, como as memórias escavadas pela narradora no poema. No começo dessa *Expedição* há a morte da mãe, há a morte de uma mãe que vem do mar. Na fundação de um sujeito, a invenção da roda é sempre a história de uma roda sem freio. A roda não para de girar. Ao mesmo tempo, “*frutos do mar*”, como “as pequenas arraias pelo asfalto” (Garcia, 2023, p. 22), dão a ler frutos que “têm raízes *mas outro tipo de raízes*” (Garcia, 2023, p. 19, grifos da autora): desse mar nascem frutos que têm raízes, assim como de *Marília* nasce Rosa: “hoje olho minha filha/ e só consigo ver/ ela própria/ rosa é uma rosa. é uma rosa/ é uma rosa” (Garcia, 2023, p. 9). Os versos que abrem essa “história natural” ecoam não a mãe, mas a filha: “uma rosa”, esse “fruto do mar” com raízes. Nas pequenas arraias espalhadas pelo asfalto, como “frutos do mar” com raízes, como a Rosa, também escutamos o eco de Drummond com sua flor que rompe o asfalto, a delicadeza contra a dureza, o movimento sutil da vida contra a brutalidade do irrefreável que passa por cima.⁹

A mãe ecoa a filha: “rosa é uma rosa. é uma rosa/ é uma rosa”. Lia, eco de *Marília*. A morte da mãe que vem do mar ecoa a morte da mãe da filha cujo nome começa com *Mar*, que, por sua vez, ecoa outra morte, a do amigo, que saltou e afundou na paisagem, saindo de cena. Como se localizar? “*Então descemos para o centro da terra*” (Garcia, 2023, p. 88) – na perda da mãe e do amigo que saiu do mapa, quem orienta é o eco da filha, essa que acabou de brotar: Rosa dá passagem à escrita de uma “história natural” que atravessa dois lutos, um ecoando o outro, que

⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. In: *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-14.

ecoa outros, em uma reverberação que nos faz escutar a “memória das plantas”, o coração da terra: o que sussurram as raízes? (Garcia, 2023, p. 94). Qual é o eco das plantas? A quem Rosa se filia nessa história? O que a filha *lia* “quando estava aprendendo a ler”? (Garcia, 2023, p. 93).

Um palimpsesto: uma cidade ecoando a outra, um mapa ecoando o outro, um país ecoando o outro, uma paisagem ecoando a outra, um luto ecoando o outro. “Tem país na paisagem?” é um poema-instalação de Marília Garcia (2017), que deu passagem a outro livro intitulado *Parque das ruínas* (2018). Nessa *Expedição*, lemos que a sensação de estar em dois lugares sobrepostos “relaciona-se mais com a/ **passagem**/ do que com a/ **paisagem**”: “estou num ponto específico de são paulo/ mas é como se estivesse num ponto específico do rio/ a sensação tem mais relação com/ o *deslocamento pelo espaço* do que com/ a *paisagem em si*”. (Garcia, 2023, pp. 43-44, grifos da autora). O poema “Expedição: nebulosa”, homônimo ao título do livro, é composto por atos, “(10 atos + diálogo)”. Esses atos colocam em cena essa expedição, narrando-a, performatizando seu processo de feitura, que começa por uma paisagem, “uma serra” que nomeia aquele que deu passagem ao livro: Richard Serra e sua obra *Echo* (Garcia, 2023, pp. 40-41). No eco dessa paisagem desse nome, Serra, escutamos demolições, ruínas, escombros. No eco das âncoras de aço, o naufrágio. No eco de Serra, o eco das montanhas de Victor. O diálogo que fecha os 10 atos coloca em cena uma releitura do mito de Narciso e Eco, deslocando o amor para a amizade, não resultando em uma identificação narcísica, mas em uma paisagem que dá passagem à vida: “*as linhas das/ montanhas do rio [...] são as linhas de um/ eletrocardiograma*” (Garcia, 2023, p. 56, grifos da autora) - versos de Victor Heringer que ecoam nessas linhas de Marília.

O que esse eco dá a ler? O eco dá passagem: do corpo da cidade ao corpo que escreve, das linhas da paisagem às linhas de um corpo vivo, das ondas da paisagem ao eco da vida, do eco de um luto a uma ode

à amizade. Essa *Expedição* ecoa um projeto do amigo, deslocando-se com ele: “um dia ele [victor heringer] contou de um projeto que queria fazer/ a partir dos mapas das duas cidades/ ele pegaria o mapa do rio/ e colocaria em cima do mapa de são paulo”. (Garcia, 2023, pp. 52-53).

Essa *Expedição* desloca-se no tempo e no espaço, menos para se localizar, e mais para provocar pontos de encontro inesperados. Dar passagem ao amigo, à mãe, ao país. Dar passagem ao país seria passá-lo à paisagem, às linhas de uma paisagem que, passando, passaria às linhas de uma escrita e de uma leitura? Dar passagem ao país, passando-o à paisagem, seria dar passagem aos pais, deixando-os passar, como paisagens que passam? Dar passagem a um mar seria deixá-lo passar, sem ser afogada por ele, dando passagem a uma mãe, deixando-a passar, sem ser afundada por ela, ou devorada por ela, como a menina que, em um dos poemas, finalmente conseguiu abrir a boca, como o jacaré, sem ser devorada por ele? (Garcia, 2023, p. 60). Dar passagem a uma casa, a um país, aos pais, seria deixá-los passar como linhas de paisagens que passam à leitura de pontos de vista, pontos não vistos, pontos nebulosos? Ler essas linhas, esses fios que percorrem uma cidade, seria dar passagem aos filhos, aos fios subterrâneos que se encontram com raízes, com lençóis freáticos, e conduzem energia para a superfície? (Garcia, 2023, p. 87).

Ler as linhas dessa serra, “das montanhas” dessa paisagem, implica dar passagem não como sucessão, mas como “simultaneidade” (Garcia, 2023, p. 44): o antes e o depois, o passado e o presente, o espaço e o tempo cruzam-se, entrelaçam-se em um “ponto nebuloso:/ onde os espaços se sobrepõem sem se apagar” (Garcia, 2023, p. 44). Assim, um eco no outro dá passagem à leitura de linhas, de linhagens sobrepostas. O que a filha *lia* “quando estava aprendendo a ler”?

A cena se passa em um “apartamento vazio/ mas não *de todo*” (Garcia, 2023, p. 69, grifo da autora). Mudar de casa, aqui, passa também pela tradução, por deslocar uma língua para outra: “preciso de uma tradução para a palavra/ *hell*”, diz a mãe. “inferno”, “*réu* confesso

na terra”, “*hades*” (Garcia, 2023, pp. 70-71). Da boca da Rosa, “mate” vira “marte” (Garcia, 2023, p. 72): “*então descemos para o centro da terra*” – escutam os ecos da filha. Marília recorre ao mar, a mapas, a cartografias como um elemento vivo, vital como eletrocardiogramas ou “arquivos cardiográficos”: plantas, raízes, insetos, abelhas, arraias, jacarés, polvos, à fauna, à flora, à meteorologia, a “sismos e estremecimentos” (Garcia, 2023, p. 102). Como se localizar? Em um momento, um dicionário: “[*paisagem: pedaço de país que a/ vista alcança*]”. (Garcia, 2023, p. 45, grifos da autora). E o que fica fora do alcance da vista? – pergunto-me. Eu poderia dizer que, do ponto de vista dos indígenas, o rio é um avô, diz Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo*: “O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas”.¹⁰ Para eles, o laço de parentesco não se circunscreve ao cerco familiar, pois se insere em uma concepção de ancestralidade que o compreende como parente de todos os viventes humanos e não humanos.

Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra (Krenak, 2020, p. 26).

Grifo as expressões *constelação de seres, compartilhar a vida e casa comum*. No Ato 2 de “Expedição: nebulosa”, lemos que “certa vez/ o haroldo de campos disse/ que são paulo era uma cidade-pa-

¹⁰ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 22. Edição do Kindle.

limpsesto” (Garcia, 2023, p. 42, grifos da autora). Páginas depois, no Ato 9, quando há a narração sobre o projeto do Victor, lemos: “numa das últimas conversas que tivemos/ fizemos um trabalho juntos/ não tinha o rio nem são paulo/ mas as galáxias e a calota polar” (Garcia, 2023, p. 53). Em uma entrevista, a crítica e teórica argentina Josefina Ludmer disse: “Leio literatura como se fosse um tarô, como borra de café, como um instrumento para ver o mundo”.¹¹ Ludmer transmitiu-nos que é preciso ler literatura com borra nos olhos, com um borrão, com a vista borrada. Nas linhas das montanhas, Victor leu as linhas do coração, que passaram às linhas de um poema. O que as linhas nebulosas da paisagem da calota polar sobrepostas às galáxias dariam a ler? O que Victor teria visto? O que Victor teria lido? Como ele teria lido essa nebulosa? Essa *Expedição* parece se mover como um geofone, esse instrumento que escuta ruídos na terra, captando vibrações, ondas, através do eco.

Escutar as ondas subterrâneas dessa terra implica fazer um chamado, chamar, invocar, interpelar, endereçar perguntas que, ao mesmo tempo que ressoam um canto de luto que remete a um passado, atualizam o passado sob a potencialidade de um “futuro do passado”, de um futuro do pretérito, tempo verbal muito utilizado por Marília Garcia no poema *Blind Light*, presente no livro *Um teste de resistores*. Nesse poema, uma luz ofusca e abala posições fixas, colocando em jogo pontos de vista, colocando em xeque o referente, trazendo também o tempo passado sob a marca da atualização de uma potencialidade que ecoa em um refrão: “poderia começar de muitas formas” (Garcia, 2014, p. 11). Como um dos poemas de *Expedição: nebulosa* nos diz, teorizando sobre suas próprias linhas, esse canto é uma elegia, mas é uma “*elegia inversa*”, que “invoca a memória/ [...] / tentando *refazer* o passado” (Garcia, 2023, p. 89, grifos da autora).

¹¹ LUDMER, Josefina. “Elogio da má literatura”. In: *Intervenções críticas*: Josefina Ludmer. Rio de Janeiro: Circuito; Azougue, 2014, p. 155.

Nessa sobreposição de mapas, de cidades, de países, de paisagens, o eco dessas linhas, o mapa dessa reverberação de ondas, como um eletrocardiograma, dá passagem da escuta à escrita, às linhas que ecoam um passado enquanto o atualizam sob a marca potencial de um futuro:

*ele pegaria o mapa do rio
e colocaria em cima do mapa de são paulo [...] e a partir do encaixe feito poderia encontrar em sp os pontos correspondentes aos lugares afetivos do rio*

ele poderia percorrer a nova cidade como um palimpsesto mantendo em eco a resposta da outra cidade (Garcia, 2023, p. 53, grifos meus).

Sob a potencialidade do “futuro do pretérito”, a poeta ecoa o amigo enquanto dá passagem a ele, ao deslocamento dele. Fazendo de constelações afetivas uma paisagem possível para ler as linhas de um poema, de um livro, fazendo de *constelação de seres* um modo de *compartilhar a vida* que faz da casa uma *casa comum*, a poeta recorre a outros idiomas. Para dar passagem à casa, para deixar a casa passar, Marília recorre a uma língua empoeirada. Em um poema cujo título provém de uma inscrição (“ocean 1212W”) em uma garrafa de vidro contendo um barquinho de madeira dentro, lemos: “no chão perto da porta/ deixaram uns livros/ *lixo*/ disse o proprietário quando entramos// achei um guia da américa latina/ em hebraico/ vejo as fotos os mapas/ e entendo uma única palavra:/ *oiapoke*” (Garcia, 2023, p. 71, grifos da autora). Do lixo, da língua empoeirada, resta uma única palavra de uma língua vermelha. Procuro no Google o significado de *Oiapoke* e leio que “vem do tupi-gua-

rany, sendo derivada do termo ‘oiap-oca’ e significa ‘casa dos Waiãpis’ ou ‘casa dos guerreiros ou parentes’¹².

Outra palavra em tupi comparece nesses arquivos cardiográficos ou nesses achados arqueológicos: “*tutoia*’ em tupi significa lençol de areia” (Garcia, 2023, p. 101, grifos da autora). Para falar de um país, de uma terra-mãe, de uma terra natal, de uma mãe, de um mar, de um oceano, a filha recorre ao que, na língua materna, retumba uma língua ancestral. Escutar o eco dessa língua com um geofone implica deslizar por essas raízes subterrâneas que se deslocam lentamente e quebram o asfalto: “cheguei lá e fiquei olhando para baixo/ examinando as raízes da árvore/ depois me abaixei/ coleí o ouvido no chão/ e consegui ouvir um ruído constante/ um barulho surdo e contínuo” (Garcia, 2023, p. 104). As raízes da figueira que a poeta escuta localizam-se na Rua Tutoia, em São Paulo, no terreno onde atualmente funciona uma delegacia de polícia que durante a ditadura militar fora o DOI-CODI – Departamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna.

Nessa expedição naufragada, que só atravessa tempestades e não funda terras nem países, Marília escuta as raízes submersas: “planta” foi o último significante de sua mãe; “a planta que está me mantendo” foi uma das últimas frases que Lia pronunciou antes de morrer (Garcia, 2023, p. 81). No eco da mãe, a filha se desloca pelas raízes. No eco da mãe, a memória da filha da filha, a memória de uma rosa: nessa planta, filha e neta se encontram. Nessa memória ancestral do centro da terra, uma língua vermelha ecoa aqueles que foram desaparecidos pela ditadura militar. Recordar, guardar de cor, de coração se passa por se deslocar no eco que atravessa o tempo e o espaço, por linhas que instauram novas *genealogias* afetivas, inaugurando outra *gênese*, outro *genus*, uma *casa comum*.

Enquanto escrevia este texto, precisei interromper a escrita para acompanhar minha mãe em uma cirurgia de histerectomia. Seria

¹² Disponível em <https://www.significados.com.br/oiapoque/> Acesso em 11/05/2024.

preciso retirar útero, ovários, trompas. Depois de muita turbulência, quando minha mãe finalmente já estava no centro cirúrgico, recebi uma ligação dizendo que a cirurgia tinha sido cancelada e precisaria ser remarcada, pois a médica tinha esquecido de pedir o eletrocardiograma no risco cirúrgico. Sem o eletro, ninguém assumiria o risco. A médica, então, por culpa e precaução dobrada, resolveu pedir também um eco. No dia seguinte, anotei no bloco de notas: *O eco da minha mãe*. Sem o eco, ninguém assumiria o risco. Como estar à altura do risco? (“então descemos para o centro da terra”).

Em posfácio ao livro *O terceiro sexo*, de Lucia Castello Branco, Jonas Samudio – para falar desse terceiro sexo que é o da paisagem, o sexo que passa e coloca em suspeita os binarismos, as oposições, as dicotomias metafísicas – recorre a uma passagem de outro livro de Lucia, o consagrado *O que é escrita feminina*.¹³ Nessa passagem, lemos uma perspectiva que aborda a escrita da memória não como uma escrita do passado que busca preencher a lacuna, mas como invenção, como uma escrita que, da lacuna, escreve o porvir. Desse ponto de vista, memória não é lacuna, é rasura. Como estar à altura do risco? – pergunto-me. Um dia antes da cirurgia, minha mãe montou uma árvore, a árvore de Natal que ela não montava há anos. No dia seguinte, depois de semanas consecutivas de Sol e ondas de calor no Rio, o céu ficou cinza e uma chuva persistente caiu. Do centro cirúrgico, do Centro de Operações de Defesa Interna, do “centro da terra”, do “centro da palavra/ ocupação” (Garcia, 2023, p. 100), como se deslocar pelas linhas de um coração e ocupar o centro de uma nebulosa?

¹³ “[...] o processo de memória não deve ser entendido apenas enquanto preenchimento de lacunas, resgate do original, recomposição de sua imagem passada, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto perda, rasura e decomposição da imagem”. In: CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 31-32. CASTELLO BRANCO, Lucia. *O terceiro sexo*: (breves ensaios sobre coisas que se parecem espantosamente com o amor). Salvador: Amitié Casa Editorial, 2023, pp. 64-65.

CENA 5: VIA LÁCTEA

Em um momento de *O riso da Medusa*, Hélène Cixous diz: “Sempre persiste nela [na mulher] pelo menos um pouco do bom leite de mãe. Ela [a mulher] escreve com tinta branca”.¹⁴ Cixous faz uma relação entre o leite materno (*lait-de-mère*) e a língua materna (*le languelait*), isso que seria uma língua de leite, uma língua láctea. Ela diz que a mulher escreve com tinta branca, simbolizada pelo leite materno. Todavia, o que a memória da língua empoeirada e vermelha da *Expedição: nebulosa* de Marília nos leva a escutar é que essa língua de leite, essa língua láctea, é uma nuvem de poeira.

Em *White Ink / Encre blanche*, na entrevista intitulada “Meu texto é escrito em branco e preto, em leite e noite”, Cixous aponta para uma sutileza da tinta branca do leite: ela diz que, ao contrário da tinta preta no papel branco, como quis Mallarmé, a escrita à tinta branca se torna invisível, ilegível no papel branco.¹⁵ Isso significa dizer que essa escrita ainda está para ser lida, está sempre por vir, como atenta Sarah-Anaïs Goulet.¹⁶ Mas, na paisagem da escuridão do céu noturno, a via láctea é uma poeira. Mais passageira que uma nebulosa. A língua materna, como uma via láctea, é um caminho de poeira no escuro que, durante o dia, passa – invisível. Os estudos em Geografia Física costumam chamar o gargalo de um vulcão em erupção de chaminé. Pela sua garganta, além de fogo, saem nuvens de poeira. Em algum lugar dessa *Tierra del Fuego*, uma mãe gargalha. *Ma mère rit*. Daqui, escutamos o tremor do riso: *O eco da minha mãe*.

¹⁴ CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução: Natalia Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p. 54.

¹⁵ CIXOUS, Hélène; SELLERS, Susan (ed.). *White Ink: Interviews on Sex, Text and Politics*. Stockfield: Acumen, 2008, p. 76.

¹⁶ GOULET, Sarah-Anaïs Crevier. “Parcours d’une archi-écrivaine”. *Spirale*. n. 23, março-abril 2010. Disponível em <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2010-n231-spirale1505660/61851ac/> Acesso em 11/05/2024.

CENA 6: DEPOIS DA TEMPESTADE

Escrevo agora no tempo do só-depois, com alguns ecos. Escrevo de memória, de cor. Em uma das mesas de nosso Colóquio *Cenas de Escrita: en/stranhar a família*, Paulo Sergio de Souza Jr. falou da importância de fazer a casa passar a puxadinho. Piero Eyben disse que o pai precisa passar para virar paisagem. Na fala de Sony Ferseck (Son-yellen Fonseca Ferreira Fiorotti), escutei que uma das paisagens mais importantes para os Makuxis é o Sol. O Sol é a gênese, o ponto G.: o Sol, parente e paisagem, faz nascer, dá passagem. Quem dá à luz é esse *ele*. Para que esse *ele* dê à luz, há uma passagem a uma “diferença sexual”, diria Cixous, que passa e que, apesar de não vista, dá a ser lida, inventada, não cessando de passar – à leitura (e à escrita).¹⁷ Moisés Alves talvez tenha dito isso de outra forma, em outras palavras, nos versos do último poema do livro *Mangue*: “a partir de agora/ faça sua ultrapassagem/ ultrapássaro” (Alves, 2021, p. 155). Movida por esses ecos, pergunto: quando a mãe passa e faz tremer, que paisagem vemos? Via láctea? Nuvem de poeira? Chuva? Depois da chuva – o arco-íris? Nessa ponte, nessa passagem, nesse caminho colorido, nessa via, escuto o eco.

REFERÊNCIAS

AKERMAN, Chantal. *Ma mère rit*. Paris: Mercure de France, 2013.

_____. *Tempo expandido*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2019.

ALVES, Moisés. *Mangue*. Goiânia: Editora Martelo, 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. In: *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

¹⁷ CIXOUS, Hélène. “Contos da diferença sexual”. In: CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Idiomas da diferença sexual*. Coimbra: Palimage, 2018, p. 13.

Danielle Magalhães

AS FILHAS DE EVA. Rosana Paulino. Colagem, grafite e acrílica sobre papel, 49,5 x 39,5 cm, 2014.

AZEVEDO, Marcela Maria. *Todas as mães são tiranossauras*. São Paulo: Urutau, 2021.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O terceiro sexo: (breves ensaios sobre coisas que se parecem espantosamente com o amor)*. Salvador: Amitié Casa Editorial, 2023.

CIXOUS, Hélène; SELLERS, Susan (ed.). *White Ink: Interviews on Sex, Text and Politics*. Stocksfield: Acumen, 2008.

CIXOUS, Hélène. “Contos da diferença sexual”. In: CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Idiomas da diferença sexual*. Coimbra: Palimage, 2018, p. 11-47.

_____. *Ève s'évade: la ruine et la vie* Paris: Galilée, 2009.

_____. *Manhattan: lettres de la préhistoire* Paris: Galilée, 2002.

_____. *O riso da Medusa*. Tradução de Natalia Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DERRIDA, Jacques; BENNINGTON, Geoffrey. *Circonfissão*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

DERRIDA, Jacques. “Um bicho-da-seda de si”. In: CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Véus... à vela*. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

_____. *Gênese, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DURAS, Marguerite. *O arrebatamento de Lol V. Stein*. Tradução de Adriana Lisboa. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

GARCIA, Marília. Blind Ligth. In: *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

_____. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

_____. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GOULET, Sarah-Anaïs Crevier. “Parcours d’une archi-écrivaine”. *Spirale*. n. 23, março-abril 2010.

KAMENSZAIN, Tamara. *O eco da minha mãe*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Edição do Kindle.

LUDMER, Josefina. “Elogio da má literatura”. In: *Intervenções críticas*: Josefina Ludmer. Rio de Janeiro: Circuito; Azougue, 2014.

NEWS FROM HOME. Direção: Chantal Akerman. Produção: Liliane de Ker-madec. Produtora: Institut National de L’Audiovisuel, Paradise Filmes, Unité Tross, Zweites Deutsches Fernsehen. França: Carlotta Films, 1977.

NO HOME MOVIE. Direção: Chantal Akerman. Produção: Chantal Akerman, Patrick Quinet, Serge Zeitoun Produtora: Liaison Cinematographique. França: Zeugma Filmes, 2015.

DANIELLE MAGALHÃES

É formada em História (UFF), mestra e doutora em Teoria Literária (UFRJ). Como pesquisadora da FAPERJ pelo Programa de Pós-Doutorado Nota 10 (2020-2024), realiza a pesquisa “Mulheres que reescrevem a história”, sob a supervisão de Flavia Trocoli (UFRJ). Integra o Centro de Pesquisas Outrarte - a psicanálise entre a ciência e a arte, o Laboratório Filosofias do Tempo do Agora e o Grupo de Pesquisa Poesia Brasileira Contemporânea. É autora do livro de ensaios *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror* (Ape’Ku, 2021), co-autora de *No avesso da genealogia: netas, avós* (7letras, 2024), e co-organizadora de *Falemos de poesia* (7letras, 2023). Como poeta, publicou os livros *Vingar* (2021) e *Quando o céu cair* (2018), ambos pela Editora 7Letras.

Esta obra recebeu apoio da Fundação Carlos Chagas Filho
de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

