

GRAMPO RESENHAS #10

___setembro de 2016

Um caderno para coisas práticas, de Annita Costa Malufe

[Rio de Janeiro: 7letras, 2016]

NARRATIVA DA PERDA E A PERDA DA NARRATIVA

por Marcelo Reis de Mello

Um, a dificuldade para entrar. Dois, a dificuldade para sair. Nada ou muito pouco aqui se entrega ao fácil, seja na dimensão do sentido ou do *rhythmus*. Ambos são fundamentais, é certo, mas apenas na medida em que se tornam matéria-prima do inacabamento e da multiplicidade: do poema, da poeta. Põem-se em jogo aqui questões caras à autora desde livros anteriores, projetando uma convivência íntima com seu panteão doméstico (inusualmente listado ao final do livro): Samuel Becket, Maurice Blanchot, Ítalo Calvino, e também Manoel Ricardo de Lima, Ana Cristina César, Donizete Galvão... quinze nomes e um etc. A lista é relevante à leitura, sobretudo porque nos faz retornar ao início deste *Caderno para coisas práticas*, onde uma voz em terceira pessoa surge, hesitante, sem qualquer pontuação, inteirando-nos da necessidade de listas e mais listas e um “plano de organização” contra a proliferação incessante da linguagem.

Mas fosse só isso e estaríamos salvos. Haveria um *porquê* e um *para onde*. Haveria uma ordem. Não há. As listas do livro são listas que fundam e confundem tempos, pessoas, lugares. Talvez até se possa criar, em

segredo, algo palpável por trás dessas palavras, mas correremos sempre o risco de voltar a cair no deserto. Com alguma atenção, é possível identificar uma presença ubíqua do luto, da despedida, do desaparecimento – eis um caminho de leitura. Mas a possibilidade de uma linearidade narrativa, de uma voz reconhecível, de um endereçamento único, de uma temporalidade identificável, tudo isso se esfacela diante da complexidade do real e da frustrante impossibilidade de comunicá-lo. A realidade da poesia, sabemos bem, não se limita a representar ou figurar os tipos da consciência, embora tampouco se construa à margem deles. O que busca é atravessá-los com(o) um feixe de sensações, tanto a partir do deslocamento incessante dos significados quanto pela intrusão (mais ou menos perceptível) do reino signifiante: a prosódia, as texturas. A vida que se funda no sensível não seria apenas um perpétuo mirar, uma *miragem*?

Armando Freitas Filho já havia notado, em algum texto seu sobre os poemas da autora, que há uma ligação inextrincável entre todos estes fragmentos, e que aqui também aparecem com enganosa autonomia (ao fim de certas estrofes foram inseridas dedicatórias).

A leitura desse novo caderno confirma a necessidade de ler as 101 páginas como um único conjunto textual, um único poema. E eu diria que é a única forma de ler este livro: de uma vez. Se não digo, é apenas para não parecer intransigente, até porque as releituras podem solicitar outro arranjo. De qualquer modo, a ausência de um caminho claro solicita uma estratégia de sobrevivência: como ler, em face de tamanha rarefação? Em *o Prazer do Texto*, Roland Barthes afirmava que ao contrário das grandes narrativas (em que o gozo do leitor consiste justamente em desligar-se eventualmente da história), nas experiências literárias contemporâneas o prazer estaria, ao contrário, em concentrar bem a atenção, conservar-se ali para perceber as nuances e as conexões ocultas entre os sentidos estilhaçados. Seria preciso inventar outro ritual, mais lento, como antídoto à elisão dos referentes, ao embaciamento e velocidade das imagens.

Pensando numa correspondência entre o projeto estético de Annita e a arte pictórica, talvez sejamos levados a pensar nas *veladuras*: aquelas demãos de tinta aplicadas sobre uma pintura que não escondem completamente o que há por baixo: “faixo que nubla a vista o/ personagem não pode ser/ totalmente visto são/ rastros de movimentos [...]” (p.58). Há uma névoa, um véu recobrando o acesso a um fundo qualquer. Mas talvez seja o leitor este próprio fundo impossível, situado do outro lado da tela, como num jogo de espelhos.

A subjetividade aqui não é anulada (não desaparece o *eu*, como queria Mallarmé), pois este *eu* se descola dos corpos e se multiplica, migra, reage à menor tentativa de fixação. Seria a realização de uma estética heraclítica, como um canto fraturado de um perpétuo devir; mas nem mesmo esta certeza nos é dada, pois o poema oscila entre a afirmação da constante mudança do mundo e a sensação de que as coisas se repetem sem-

pre exatamente iguais (no que se aproximaria mais de Parmênides do que de Heráclito). É um jogo sutil, no qual “*você é livre quando se/ move em seus arreios*” (p.81); seus olhos estão fixados em algo que se move, mas se move em círculos: “(...) a visão presa/ fissurada nas pás do ventilador” (p. 77). E neste pequeno cosmos,

as coisas estão paradas
quase sem respirar dois
objetos sobre a mesa
dois objetos estacionados
no tempo nada se move
enfim as coisas paradas
numa eternidade de coisa
ou pedra os olhos do gato
iluminados pelo abajur

(...)

a estabilidade visível
ou imaginária a ficção
de uma mesa sobre
a estabilidade do chão de
madeira
quase acreditar
na estabilidade da pedra
em que piso aqui
diante de uma mesa fixa
(p.80-81)

O livro é atravessado pela listagem de coisas, que, se por um lado pretendem organizar uma linguagem proliferante, por outro contribuem à con-fusão dos sentidos e ao embaciamento do real. A repetição das listas apresenta-se como sintoma de uma perturbação esquizoide, *pathos* que descola a consciência do corpo sem colar-se às coisas, relegando-a a uma terceira margem, onde vida e sonho são indiscerníveis. A voz que fala a partir de seu quarto, de sua cama, sabe apenas “uma luz/ que muda de cor/ e esta carne/ que me rodeia sem/ ser minha/ boia em estado/ de flutuação/ sobre um rio muito/ quente e parado” (p.24). Esta voz, portanto, não se

identifica com o corpo cavernoso que a projeta no espaço.

Daniel Heller-Roazen, autor de *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*, usa um termo estranho – assomaglossografia – para se referir a uma “Boca sem uma Língua, que Escreve”. Trata-se então de uma boca que sobrevive ao fim da língua e continua a soar; língua que persiste apesar da sua própria ausência, “sobrevivendo no esquecimento daquilo do que parecia surgir e daquilo para o que parecia viver”. Não seria esta a língua de Annita Costa Malufe? E mais, não seria esta a língua da poesia?

O que sabemos hoje é que a *crise* [palavra insuportável] não nos dá a opção do aconchego. Somos jogados de um lado para o outro, para todos os lados, entre as fraturas na sintaxe, a metamorfose dos sentidos. A poesia contemporânea, uma entre tantas estéticas da (ou *em* ou *na*) crise, é um fenômeno que dramatiza necessariamente a sua desaparecimento, a sua morte – e somente assim pode almejar alguma *sobrevida*. Entre o passado de rigor formal (utopia) e o anunciado *rigor mortis* (entropia) parece haver uma vacilação dos seus estágios vitais, uma discreta fuga (heterotopia) das leis que determinam o triunfo ou a derrota da linguagem. É o que Barthes chamaria de *neutro* – nem um nem outro – ou *grau zero*: discreto desejo de silêncio. Assim, a poeta se impõe uma *narrativa da perda* como saída possível à logorréia dos vencedores, ao discurso vencedor, o estereótipo. E, como consequência dessa perda, o luto: uma efetiva perda da capacidade de narrar.

A certa altura do livro, embora os poemas continuassem a não fazer sentido enquanto unidades autônomas, senti-me satisfeito ao perceber que se tratava de uma narrativa do luto e, portanto, de uma narrativa impossível. Era pouco, mas já me amparava. Sentia-me impelido a continuar, cúmplice daquela perda, da sua estranha despedida. Parecia-me

que ela havia revelado, num momento (à altura da página cinquenta), tratar-se da morte do pai. E talvez se tratasse de fato, ali. Mas a alternância dos pronomes pessoais não permitia compreender a narrativa assim, como um luto ligado ao desaparecimento de uma só pessoa. Ela, ele, eu, nós, eles são embaralhados: sobra apenas a morte e “um corpo que se/ move aflito pelo quarto vazio” (p.45), com “imagens brancas/ cheias de/ lacunas” (p.43).

Este *caderno para coisas práticas* não é nem um diário no sentido que já se atribuiu à obra poética de Ana Cristina César, até os anos 1990 (confissões femininas), nem exatamente um *Diário de Luto*, como o que Barthes escreveu logo após a morte da mãe. Entretanto, ambos estão ali. E quando nos tornamos capazes de partilhar o luto é porque ficamos co-movidos. Não importa se, para diferentes leitores o sentimento ou sensação de perda se aproxima de alguma realidade vincada em outras camadas do real, para além da ficção poética. Alguém que acaba de perder um ente querido, por exemplo, acabará encontrando aqui uma chave para a própria dor. Mas, no fim, a experiência proposta pelo livro é a de atravessar o luto (a perda da própria língua) com esta boca, esta única boca, uma cova que diz: ainda.

Esta *mussitação* (movimento automático dos lábios, produzindo murmúrio ou som confuso) ou leve *esquizofasia* (embaralhamento e desfiguração dos sentidos) coincide com uma espécie de trabalho do luto ou elaboração [palavra impertinente, demasiado clínica] de uma linguagem *apesar de tudo*: “dizem que eu não falava coisa com coisa” (p.89), mas “nesta distância/ aparente a leitura labial seria/ uma técnica inútil o sinal se/ perde na névoa só ficam/ os braços para cima em/ movimento defasado” (p.56).

A banalidade listada aqui é a angustiante banalidade do sujeito enlutado ao descrever sua própria dor. A morte, afinal de contas, é o

mais banal dos fatos. E para fazer um livro de luto, escreveu Barthes em sua ficha, “é preciso confiar-se à banalidade”. A dor lancinante da perda está ligada aos pequenos detalhes banais que penetraram silenciosamente uma rotina [de rota, *rupta*: (caminho) rompido, aberto à força] e que são, de uma hora para outra, alterados: “eles trocaram a geladeira/ azul eu tive uma/ alucinação e dei alguns passos/ para trás para olhar de/ novo agora a geladeira é/ branca grande moderna/ com uma luzinha laranja (...)” (p.62).

Diante da morte descobre-se que é preciso reconstituir uma rota, mas que ela não se abre senão em flashes imprecisos, sensações brumosas, lembranças espasmódicas e quase sempre desarticuladas. O longo poema de Annita é também sobre essa difícil oscilação entre o desejo de silêncio e a necessidade de dizer, porque “não há memória só/ coisas que mudamos ou inventamos/ só caminhos de rato refeitos no sótão”, e

depois te ensinam mas
já é tarde nada melhor
do que a memória mas aí já
é tarde demais não me lembro
de nada não sei ter memória vida
toda aprendendo a combater
vida toda pra esquecer
e agora é isso mesmo nada
melhor do que a memória
quem diria
(p.38)

A poesia talvez seja mesmo o que sobrevive no esquecimento de sua origem e do fim ao qual parecia, a princípio, dirigir-se. O poema, mais do que uma escrita, é uma grafia que narra o peso de um corpo e o desaparecimento de uma língua, esta “imagem em vias de sumir” (p.21), um “caminho/ sobre restos de ossos desencapados” (p.69). Assim também este caderno para coisas práticas, um caderno para a iluminação das lembran-

ças que constituem a carnadura do presente, as possibilidades de refazimento do mundo a partir de suas fendas: “*não/ me debruçar sobre uma fenda espiar/ a fenda completar as imagens mesmo/ que ínfima ou só melódica/ nada de narrativas/ nunca mais*” (p.41). Um caderno de luto, pois, como disse Barthes, “o luto é vivo”. E se pudéssemos adaptar a definição de Heller-Roazen (sobre a língua) para a poesia, diríamos: a poesia não é nada senão isso: um ser que sobrevive a si próprio.