

Poéticas/políticas do contemporâneo: aporias da teoria e interpelações do (im)possível

Rita Lenira de Freitas Bittencourt¹ (UFRGS)

...

Resumo:

Partindo, especialmente, de leituras da poesia de Carlito Azevedo e Tamara Kamenszain, pretende-se explorar, neste artigo, alguns cruzamentos poético/políticos em produções contemporâneas. Tratando-se das poéticas do presente, o que desafia o trabalho teórico são as relações entre instâncias díspares, que postulam, simultaneamente, complementaridade e indecidibilidade, e as possibilidades tensas da pós-crítica, que tornam o lugar do fim das verdades o marco zero de sua fatura. Ao mover-se em uma zona de contaminação, aporética por condição, elabora-se uma leitura (im)possível, que desenha rotas alternativas de análises e traça linhas de fuga das cristalizações de sentido, tentando captar, no limite mínimo, ou no mínimo do limite, as peculiaridades de escrituras em movimento.

Palavras-chave: poética, política, aporia, teoria, crítica

el perpetuo eterno desencuentro
Girondo: **Destino**

Introdução

A poeta argentina Tamara Kamenszain encerra a segunda e última parte do poema, que, por sua vez, encerra o livro *El ghetto*, de 2003, com os versos:

no empujen ya quedamos atrás/ pasó de largo la parada del milenio/ bájense ahora todos/ precipiten/ que hasta aquí llegamos (versos 21 a 25, parte II).

O título desse poema é *JUDÍOS*, mas o que ele descreve, à primeira vista, é um passeio de turistas argentinos pelo Rio de Janeiro, em pleno carnaval. Os versos elaboram uma experiência discursiva, articulada em múltiplos cruzamentos: o de linhagens, pois judeus e cristãos sobem, juntos e à pé, o morro do Corcovado, todos atravessados pela combinatória das formas sacras, pagãs e religiosas, e no limiar do século 21, marcados temporal e espacialmente pelo paradoxo: chegam ao fim de um século, que é o começo de outro; chegam a algum lugar/ a um **aquí** estrangeiro, que também é lugar nenhum.

No mesmo ano, 2003, o poeta brasileiro Carlito Azevedo, juntamente com Paloma Vidal, traduzirá os poemas de **O gueto** ao português, exibindo os primeiros versos de *JUDEUS*, no tom semi-dramático de uma apresentação:

Somos os da kombi “Corcovado”/ portunhóis agarrados à barra/ de um guia/ que aos pés maciços do redentor/ abre os braços em cruz como se dissesse:/ até aqui chegamos (versos

1 Autor(es)

Rita Lenira de Freitas BITTENCOURT, Profa. Dra.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Departamento de Lingüística e Teoria Literária
rita.lenira@ufrgs.br

1 a 6, parte I).

O desenho desse encontro/desencontro, protagonizado pelo um grupo e seu guia, em *lúmpenes peregrinaciones* (verso 18, parte II), também denominada **diáspora subida** (verso 12, parte II), e a expressão **até aqui chegamos** (versos 6, 31, da parte I, e 25, parte II), repetida três vezes no poema bipartido, assinala um lugar ambivalente: **do outro lado do Cristo é o precipício**, diz o verso 8, da primeira parte. Todos se encontram *al borde mismo de un idéntico abismo*, declara o verso 17, mais adiante, E no versos 13 e 14, da segunda parte, resume-se a condição geral: **parte por parte acudimos a essa cruz / sem raça, sem nacionalidade, sem religião**.

Tomo esta cena, protagonizada por um bloco de turistas que, morro acima, ao som dos primeiros tamborins, marcha em direção ao Cristo e ao fim do milênio, montada na conjunção desconjuntada dos versos de Tamara, e também em suas traduções, como cifra de abordagem às poéticas/políticas do presente. Nas leituras a seguir, as interpelações do (im)possível, se exibem. igualmente, em direções contrárias e complementares: Em Carlito, na forma do (des)drama, à beira do fragmentarismo textual e sem *pathos*, e, em Tamara, nas tensões da hospitalidade, que prevêm uma múltipla recepção do outro, e enunciam uma solidão sempre adiada.

O drama (im)possível

MONODRAMA, de Carlito Azevedo, pode tanto ser lido como um longo poema, que dá título ao livro **Monodrama**, de 2009, quanto se estender a uma sessão inteira, que inclui vários poemas. Essas sessões, enunciadas em folhas à parte, segmentam o livro em cinco: O tubo, Dois estrangeiros, Monodrama, Margens e H. Assim, considerando o formato geral do livro, se o objetivo for explorar a questão drama, impõe-se uma série de escolhas – e de escolhos, rejeitos, dejetos que se deixará pelas margens: a leitura considera apenas o poema, ou a seção inteira? Dá para estender os alcances do drama aos demais poemas, diante de algumas marcas de continuidade e de certos desdobramentos referenciais? E, ainda, dizer **o poema**, no singular, não forçaria uma direção de sentido, uma contenção ou discriminação, que, justamente, se quer evitar?

Mesmo que se ignore os demais poemas da seção **Monodrama**, pois estão em páginas independentes e possuem seus próprios títulos, ainda assim, o poema MONODRAMA, que é, simultaneamente, único e composto, cerrado e em aberto, permanece, formalmente, como um desafio. Definir um corpus sem abrir mão das margens, tomando o poema ora em seu acabamento, ora em seu inacabamento, talvez seja estrategicamente a possibilidade mais eficaz de abordagem. Assim, dentro do possível, será evocado o (im)possível, para além do fim, indo do poema ao livro e da poesia ao drama.

O conjunto que pode ser lido como **o poema** abriga vários textos, 19 ao todo, a maioria montado em versos curtos, agrupados em pequenas estrofes, separados espacialmente, dois por página, com ritmos e formatos diferentes, e traz, ainda, alguns versos ou estrofes inteiras entre aspas. Ou seja, se o drama aqui encenado nada deve a diálogos entre personagens - pois trata-se de um drama em versão **mono** – de um monodrama -, há uma coreografia, uma encenação visual, que não é sequer conflito, pressupondo duas forças ou dois atuentes, mas que é espacialidade e vocalização, jogos entre duplos, sugestões de outros espaços e de outras vozes e, até mesmo, ainda que deslocada, a presença de um coro.

São as vozes sem sincronia que situam o cenário: um bar, frequentado por remadores, de uma região indefinida: o *Cap'tain Zombi*, citado diretamente nos poemas 1 e 10. Nesse lugar, convivem **tristeza e/sonhos de infância/ inarticulados** (versos 12 a 14, poema 1) que compartilham a **mesma banda sonora/ do trava-líguas/ e do senso comum** (versos 6 a 8, poema 1), onde acontecem encontros inusitados, como o que é anedoticamente narrado no poema 6, entre aspas. No poema anterior, sugere-se que este seja parte de uma carta, na qual se elabora uma espécie de **versão do paraíso** (verso 1, poema 5):

“o único lugar do mundo

onde um cônego e um delegado
discutem C. G. Jung de dedo em riste
até tombarem bêbados
abraçados
sobre uma travessa de
moelas condimentadas”

Mergulhado na confusão das vozes, ou zumbidos, o autor/autora da **carta** citada, a personagem escritor/escritora, denominada **você**, no poema 2, toma notas diárias, que se transformam, a seguir, nas **notas do caderno azul**, os poemas 12, 17 e 18, chamados, entre parênteses, de interregnos. Essas notas, de títulos em suspensão, entre parênteses, têm formas variáveis: no poema 12, aparentemente aleatórias, são classificadas por letras, indo de **a** a **i**; no poema 17, estão divididas em três estrofes narrativas, duas delas em terceira pessoa, contando algo da personagem **ela**; por fim, no poema 18, que é dividido em 10 estrofes de três versos, chegam a nome de mulher: **Pola**. Há indícios de que Pola seja esse **ela** especular ante o qual se elabora a relação com um **eu** narrador.

Outras personagens são mencionados e, às vezes, parecem estar sobrepostas, ocupando o mesmo lugar, ou desempenhando o mesmo papel da mulher protagonista **ela**: é **a russa**, imigrante ilegal, que trafica *skunk*, uma variedade híbrida e superpotente de maconha, é **a estudante** de Cientologia - uma espécie de filosofia aplicada, que entrecruza religião e conhecimento, segundo a qual se produzem, mediante aplicação da tecnologia, desejadas mudanças nas condições de vida.

Os interregnos das notas, de certa forma, marcam no texto os entre-atos, ou seja, os espaços vazios, as paradas na encenação, mas nem sempre esses intervalos coincidem com as trocas de personagens, assinaladas por mudanças de forma - uso de aspas, por exemplo -, ou mudanças de foco - de um discurso em primeira pessoa para um em terceira, por exemplo.

São movimentos de baixa intensidade, que, em transformações mínimas, pós-dramáticas, vinculam essas personagens, uma de cada vez, à personagem do narrador, que exibem um **eu** em direção a um **você**, que escreve cartas, diários. O narrador acrescenta a esses textos, os diários e as cartas, outros tipos textuais, como pequenas anedotas, e às vezes some, sai de cena, deixando versos, ou citações soltas, em evidência. Dizer **deixando versos** poderia soar redundante, já que se trata de um poema, mas, neste caso, nada é tão óbvio, pois se trata, também, de encenação.

O teatral tocado pelo poético, no poema 8, diz e não diz, com duplo espaçamento entre os versos:

Ali ouviria
as palavras de que
tanto necessitaria
para dizer algo que
de todo modo que
não poderia vir senão
uma forma qualquer senão
de certo modo sim
o que não justifica a

A incompletude dos versos marcam a truncagem da argumentação, que nem aponta a diálogos e nem sequer é expressão acabada de um falante/narrador/ator/sujeito/eu poético. No máximo é um solilóquio, que deixa a linguagem exposta, dando voltas sobre si mesma, à beira do informe: **uma forma qualquer senão**, diz o verso 7, um duplo **senão**, que, no verso 6, anterior, propõe a rima em economia autorreferente, quase autista.

Em evidente contraste, a cena final, no último poema, narra, sugere, uma ação dramática, meio cinematográfica em seus clichês, de situação de prisão, encerramento, e até tortura, mas também oscila, entre o uso da condicional **se**, e da afirmação **sim**:

Eu pergunto se
você quer ir para
casa “Sim”
se está pensando
em grandes espaços vazios
“Sim” se tudo
vai passar
tudo vai
ficar bem

“Sim sim”
se realmente
se apaixonou
se pensou em
morrer “Sim”
se eles cortaram
os seus lindos
cabelos.

A leitura em voz alta, a performance da leitura, não é suficiente, no caso desses poemas. Propositamente, não utilizo aqui apoio visual, pois queria destacar o quanto eles precisam ser vistos, não apenas ouvidos. Tem mais sentidos enxergar todos os **sim** entrecortando os versos, entre aspas, e começando com s maiúsculo. São índices gráficos da presença e da voz do outro, que se enfraquecem ou se perdem na vocalização, mesmo que se tente mantê-los pela entonação.

O teatro moderno, desde Artaud, postula a liberação da ditadura do texto, dos aportes do literário, e vem enfatizando as pesquisas das linguagens sonoras e luminosas, que o fazem conquistar autonomia cênica, pela exploração de seus elementos mais básicos, aquém e além da palavra. O drama, encenado em Monodrama, recoloca a palavra enquanto grafos; recupera Artaud, via Derrida, pois, se, de um lado, abre mão da literatura – do que seria dizer, do que seria um diálogo –, por outro, exhibe a escritura e exige que seja vista.

Como não ler em MONODRAMA, com todos os seus movimentos, um monograma, um dizer (im)possível de um **eu**, que é assinatura e bordado, que se configura monólogo e delírio?

As ilustrações de Marília Garcia mantêm as oscilações da grafia: o cartaz de **grève générale** se transforma em **rêve générale**, fazendo, no apagamento da letra e na mudança do acento, emergir da greve geral o sonho coletivo, ou da greve coletiva o sonho geral.

Mas à palavra **grève**, em francês, também se pode atribuir os sentidos de margem e borda, o que potencializa o aparato cenográfico mobilizado e o coloca em movimento circular.

Os demais poemas da seção Monodrama, em tomada geral, exploram crateras do tempo, em segundos e cintilações; uma personagem, o anjo boxeador, tenta inutilmente descrever uma cena e depois foge; uma menina tagarela infinitamente enquanto os corpos se dividem entre a quietude externa e a explosão interna. São corpos-suporte, que se constroem como um estranho aparato, entre a instalação e a performance, no qual se combinam com bicicletas, ao mesmo tempo em que a notícia **você tem um tumor no cérebro** parece arruinar as engrenagens todas, corroendo-as de

dentro pra fora, enquanto o anjo debanda, e, no final, talvez reste o boxeador.

Na contracapa do livro, consta: **Agradecimento e “coro” em Monodrama**, e ali se exhibe um conjunto de nomes, alguns ligados mais diretamente ao poético e ao espetacular: Pina Bausch, Samuel Beckett, Claude Lanzmann, Bia Lessa, Jorge de Lima, Nathalie Quintane, Tzvetan Todorov, Tristan Tzara. Atrevo-me a acrescentar a esse coro Marcel Duchamp e Raymond Russel.

A combinação monta um grupo heterogêneo e atemporal, que narra uma história, testemunha, questiona, intervém, enquanto canta.

O encontro (im)possível

Os poemas de *Solos y solas*, de Tamara Kamenszain, foram publicados em 2005. No livro, estão divididos em três sequências, numeradas em romanos: a primeira, I, compõe-se de cinco poemas e elabora uma despedida da casa, de um mundo doméstico e conhecido, investindo em um desapego, em um estranhamento que eu chamei de **errância** ou *vagueos*; a segunda, II, denominada, nessa leitura, **cena** ou *escena*, divide-se em seis partes/poemas que iniciam com o mesmo verso: *cuando te vea por primera vez* (verso 1, poemas 1,2,3,4,5 e 6), e por mais duas partes/poemas, cujos versos de abertura sofrem ligeira variação, conservando o tom semi-narrativo: *cuando me veas por primera vez* (verso 1, poema 7) e *cuando nos veamos por primera vez* (verso 1, poema 8); a terceira, III, única sequência com título - *La alianza* - monta um lugar de encontro/reencontro nada confortável com o passado e com a literatura, que denominei **o pai** ou **o jogo**; A aliança, nesse lugar, é objeto de união, aliança de casamento, aliança simbólica de um povo com a tradição e com a divindade, e também aliança precária com a palavra poética, sempre a se desenhar em ameaça a qualquer aliança.

Comentarei, especialmente, o segundo conjunto de poemas, tanto pelo diálogo que empreendem com o drama (im)possível, anteriormente explorado em Carlito, quanto pela montagem de um encontro (im)possível.

Os oito poemas se empenham na contrução de uma fábula poética do encontro, sempre em devir, elaborada em **quando**. Vale repetir: em quase todos os poemas, o verso de abertura é *Cuando te vea por primera vez*. Nesse tempo hipotético e futuro, estão todas as variantes e estranhamentos reservados aos *Solos y solas* que se aproximam, ou que esperam aproximar-se, um dia, pela primeira vez.

No primeiro poema, *Cuando te vea por primera vez/ no vas a coincidir con tu foto carnet* (versos 1 e 2); no segundo poema, *Cuando te vea por primera vez / voy a saber que sos el que sos* (versos 1 e 2), ou seja, se em um lugar, a cara do sujeito e a foto não se correspondem, produzindo um ruído, ao mesmo tempo familiar e estranho, em outro, algo inexplicável, quase um milagre, garante o reconhecimento e o torna inevitável; no terceiro poema, simula-se um não reconhecimento: *Cuando te vea por primera vez/ me voy a hacer la que no te conozco* (versos 1 e 2); no seguinte, presta-se atenção às mãos e à voz; no próximo, não restará nenhuma dúvida de que esta pessoa é a pessoa, ou seja, aparece, escrita em variante, uma glosa do segundo; e, a seguir, um instante de estranhamento quase completo, dirige a pergunta: *?te conozco?* (Poema 6, verso 12). Este poema, o sexto, que acaba em pergunta, é crucial, porque expõe a montagem da fábula do encontro com fina ironia: *Cuando te vea por primera vez / si te pongo guión de diálogo / va a ser porque leí novelas* (versos 1 a 3).

Em uma espécie de variação sobre o mesmo tema, inventaria-se todas as possibilidades de encontro – é importante lebrar que *solo* também pode ser canto ou dança sem acompanhamento. Nos poemas, há um solo, no qual um único bailarino dança com todos os parceiros possíveis, um de cada vez – permanecendo acompanhado e desacompanhado o tempo todo.

O poema que encerra a série, em *Cuando nos veamos por primera vez* (verso 1), aparentemente concretiza o encontro, mas também traz o verso *no hay medida para un encuentro*

(verso 7), ou seja, recoloca o mote do encontro/desencontro novamente para circular, nos moldes do poema da última parte, já comentado, que recupera a aliança, e que é, a um só tempo, a maldição e a bênção criadoras, a origem e a destruição de qualquer possibilidade de origem.

A partir de alguns clichês do discurso amoroso, e retornando aos temas da literatura como entretempo, que entretece o tempo, como bordado e costura do texto, Tamara retorna, em *Solos y solas*, aos ensaios de *Historias de Amor*, de 1997, onde se cruzam as mulheres modernistas com Proust, Gironde e Lezama Lima, ao mesmo tempo em que tensiona a língua, a tradição e a palavra: *la literatura es otro techito armado en el desierto* afirma o versor do quinto poema de *La alianza*, em suas possibilidades impolíticas de recodificar o gueto.

Conclusão

Queria recuperar, nessas linhas finais, um trecho da proposta inicial desse simpósio, que é um objetivo e uma pergunta:

pensar em que medida a teoria, a poesia e a crítica são lugares – práticas impolíticas da palavra – que insistentemente se “contaminam” entre si. E se, ao ler as condições outras (e do outro), faz-se também essas mesmas instâncias incidirem sobre si alternando-se. E ainda, em que sentido essas práticas teóricas, poéticas e críticas produzem auto-questionamento sobre o “poder” e a “potência” que as atravessa?

Tratando-se das poéticas do presente, o que desafia o trabalho teórico são as relações entre instâncias díspares, que postulam, simultaneamente, complementaridade e indecidibilidade, ou seja, o que se tentou brevemente exhibir aqui, nos lugares (im)possíveis do drama e do encontro, em dois lugares. Movendo-se em zonas de contaminação, aporéticas por condição, o que se pode montar, teórica e criticamente, são rotas provisórias de análise e linhas de fuga de cristalizações de sentido, tentando captar, no limite mínimo, ou no mínimo do limite, as peculiaridades de escrituras, ou de poesias, em movimento.

Por fim, acredito que este texto conseguiu, também, aproximar os dois poetas, em um terceiro lugar (im)possível: nos cruzamentos da tradução.

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Carlito. Monodrama. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- DERRIDA, Jacques. Dos Ensayos. Trad. Eugenio Trías e Alberto González Troyano. Barcelona: Anagrama, 1979.
- . Salvo o nome. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: papyrus, 1995.
- . Aporías. Morir – esperar-se (en) “los límites de la verdad”. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1998.
- ESPOSITO, Roberto. Bios. Biopolítica e filosofia. Trad. M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.
- KAMENSZAIN, Tamara. El Guetto. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- . O gueto. Trad. Carlito Azevedo e Paloma Vidal. São Paulo: Cosac&Naify; Rio de Janeiro: 7letras; Lisboa: Cotovia, 2003.
- . Solos y solas. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XII Congresso Internacional da ABRALIC
Centro, Centros – Ética, Estética

18 a 22 de julho de 2011
UFPR – Curitiba, Brasil