

ANNITA COSTA MALUFE, POR NÓS



Alberto Pucheu (org)
Bruno Domingues Machado
Danielle Magalhães
Luanna Belmont



COORDENAÇÃO EDITORIAL

Sergio Cohn

DISTRIBUIÇÃO

Editora Hedra

PROJETO GRÁFICO

Sergio Cohn e Alberto Pucheu

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

P977

Pucheu, Alberto, Org.

Anitta Costa Malufe, por nós / Organização de Alberto Pucheu. – Rio

de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.

172 p.

ISBN 978-85-7920-222-3

1. Teoria Literária. 2. Análise Literária. 3. Crítica Literária. 4. Literatura. 5. Literatura Brasileira. 6. Poesia. 7. Poetisa. 8. Malufe, Annita Costa. I. Título.

CDU 82

CDD 800

AZOUGUE EDITORIAL

**QUANDO NÃO ESTOU POR PERTO
DE ANNITA COSTA MALUFE**
(da dispersão e do apagamento;
do verso-passinho e do verso-de-breque)
Alberto Pucheu
5

**SOBRE QUASE FANTASMAS:
METADE VERSO, METADE LONJURA**
Bruno Domingues Machado
41

QUERER FALAR: UMA POÉTICA DA QUEDA
Danielle Magalhães
85

**O COTIDIANO POLIFÔNICO
DE ANNITA COSTA MALUFE**
(ou das maneiras de continuar o poema)
Luanna Belmont
115

SOBRE OS AUTORES
171



QUANDO NÃO ESTOU POR PERTO DE ANNITA COSTA MALUFE

(da dispersão e do apagamento;
do verso-passinho e do verso-de-breque)

Alberto Pucheu

I

Escrever um título, que foi dado, de um livro, por outro, por outros, que não lhe foram dados, por outros que lhe poderiam ter sido dados, como modos, possíveis, de aproximação a um livro que insiste em se afastar. Não escrever o que o livro, ou seu título, é, mas escrever o que o título (o livro?) poderia ter sido, sem que tenha querido ter sido dos modos que o escrevo. Escrever um título de um livro por outros títulos, de maneira que reste um confronto com sua fronteira, com o lado em que estou do que restou, com alguns deslizamentos capazes de lidar, se não com um título ou um livro, com vestígios do que não está por perto, do que está longe de mim.

Mesmo que se quisesse fazer com que esse longe fosse, de alguma maneira, objetivado, seria preciso dizer que o livro, esvaído, não estaria lá, senão desertado. Não se trata, entretanto, de qualquer objetivação nem de qualquer miragem que desejasse eclodir num deserto; trata-se, antes, de assegurar a distância, a fuga muito bem sucedida, seu escape inalcançável, o movimento inatingível do desertar. A usar a imagem do deserto, descarto a miragem; o livro é, antes, areia e, pela areia, os intervalos entre seus grãos. O livro está e não está por onde estou. Parecemos estar juntos sem que possamos nos encontrar, a não ser pelo fato de sua força inagarrável me afetar. Eu o leio, mas o que dele importa ainda não chegou ou já foi embora. O livro me lança nessa disjunção entre o porvir e o escapado. Eis o fracasso – e a saída:

constantemente, o livro que leio parece ser bem mais lento ou bem mais rápido do que eu; em desacerto, os passos que nossos pés dão jamais coincidem. Se essa não coincidência é meu fracasso, é, igualmente, a saída, que afirmo; a saída de entrar no livro saindo dele, por ele só me acolher com seu afastamento, com sua estranheza indizível, ou infinitamente dizível, querendo se dizer. Do livro, o leitor pode pensar o mesmo que nele é dito: “[...] eu/ mesma nunca estive lá mas quero poder voltar”. Ler um livro tentando escrevê-lo, lê-lo, segundo se diz, criticamente, é querer poder voltar para onde nunca se esteve. Nem se estará. Tento, ao menos, isto, estar onde jamais estive, estou ou estarei, mas que por alguns motivos enigmáticos me move a escrever o que não sei do livro¹.

Começa a chover onde estou, e a chuva (até ela!) me retira por instantes dos restos do livro que leio tentando escrevê-lo. A chuva me retira das sobras do que leio, do que escrevo para lê-lo, me requisitando lê-la ou escrevê-la como se também ela quisesse, interrompendo-o, me afastar do livro, já distante ou ainda não chegado, e dele, pela chuva que agora cai, me aproximar, me aproximar de sua lonjura pela chuva, que vem igualmente de longe, desliza, escorre e se esvai. Não me aproximo do livro, mas, quem sabe, da chuva que subitamente cai borrando as palavras do livro, apagando-as uma a uma à minha frente, como se a escrita fosse feita para se apagar, para que o pensamento se realize com palavras inexistentes, a serem escritas. Não sei se me

1 Em *nesta cidade abaixo de teus olhos*, de 2007, já estava escrito: “e preciso voltar sempre ao que não conheço/ para o que nunca vi/ voltar é sempre recomeçar é sempre recomeço/ e recomeço as andanças/ todo dia/ as câibras nos pés/ onde te vi foi sempre a primeira vez/ mas hoje mais uma vez/ preciso voltar/ só não sei muito bem/ para onde”.

aproximo da chuva – não, nem dela me aproximo –, mas, por ela, dos borrões que ela cria no livro ao tornar as palavras submersas, a ponto de tal experiência repetir palavras, de que me lembro, de *Como se caísse devagar*, palavras que li e reli: “por mais que aperte meus olhos/ as letras são borrões”, “daqui as letras não passam de/ borrões brancos sobre fundo verde”, “há um fundo que se infiltra/ nas letras que faz borrar as letras e não adianta”, “na entrada do cinema o letrreiro é borrado”... Escrevendo e reescrevendo a inexistência de palavras escritas e apagadas, escrevendo e reescrevendo as letras que teimam em aparecer apenas como borrões, escrevendo e reescrevendo a inexistência de palavras que existiram e subitamente se esvaíram, escrevendo e reescrevendo a “flutuação da forma” ou um “desfazer das formas”, escrevendo e reescrevendo o impossível do informe que, ele sim, não pode se apagar, aproximo-me do livro pela chuva, dando-me conta de que a chuva me molha e o livro, mas tampouco me deixa escrevê-la. Entretanto, escrevo; escrevo – ainda que não a chuva nem o livro. Escrevo estas palavras, o que quer que sejam, esta sintaxe, o que quer que seja, estes esbarros que se jogam em seus encontros. Escrevo esta escrita, nada mais.

O livro me leva à chuva que me leva ao livro, deixando borrões do livro e da chuva, e, borrado o livro com a chuva, crio dele uma ficção, ainda que crítica, em busca de uma língua para dizer seus borrões, seus borrões que me fazem vivenciar a falta justamente de uma língua para eles, ou seja, a falta de uma língua para ele, livro, dando a impressão de que falta, borrão, língua e livro se entrelaçam. O livro, que desejo escrever em seus borrões, me lança na falta da língua, mas ainda assim escrevo – escrevo uma possibilidade da língua que, apesar de tudo, não tenho; iludindo-me, ele

me parece estar aqui, levando-me, entretanto, a fazer a experiência do mais remoto para onde ele segue quando vou em seu encaço. Do livro, sou removido por ele, que recua para mais longe a cada passo que dou, a cada toque que minha mão busca dar, mostrando-me o infinito da lonjura que é ler; essa lonjura inalcançável me movimenta para onde nem sei, mas sei que é para um ultrapassamento do livro e de mim. O pensamento, a leitura e a escrita são esse lance, esse deslocamento, esse descolamento, esse gesto realizado enquanto o percurso em que sou lançado pelo livro a me enlaçar, levando-me, supostamente, em direção a ele, que, apesar disso, foge, colocando, entretanto, aqui, um vestígio de quando não está por perto.

Se “o que falo nunca é o que falo/ e sim outra coisa”, escrever, ou tentar escrever, um início para o livro que leio, para o livro que, apesar de lê-lo, me escapa, deixando em minha escrita do livro que leio um deslizamento do título que lhe foi dado para outros títulos, que não lhe foram dados, mas que o poderiam ter intitulado. *Quando não estou por perto*, de Annita Costa Malufe, poderia ser chamado de *O livro das distâncias*, *O livro da despedida inexplicada*, *O livro da lonjura*, *O livro da perdição*, *O livro das ruínas*, *O livro do despedaçamento*, *O livro do desmembramento*, *O livro da interrupção*, *O livro da falsa continuidade*, *O livro do afastamento*, *O livro da separação*, *O livro do mais remoto*, *O livro do lugar alheio*, *O livro da alteridade em falta*, *O livro do aqui, do remoto e do aqui já remoto*, *O livro de um corte brusco ou quase imperceptível*, *O livro dos vazios*, *O livro dos rastros*, *O livro dos mortos...*

II

Alguns dos termos da poesia de Annita Costa Malufe estão nesses títulos, caracterizando o intervalar; ao invés de lhe darem sustentação, dão-nos suspensão. E, com eles, ainda: dobra, fresta, lacuna, quebra, hesitação, buraco, fenda, separação, incompletude, inacabamento, imprecisão, infinitude, desvinculação, entrecorte, divisão, rachadura, desvio, lapso, esquecimento, vão, desvão, abismo, vácuo... Com tais palavras, que determinam o acontecimento da fratura dos personagens, do narrativo, do pensamento poemático e da própria compreensão da linguagem com sua situação, cindida, frente ao que lhe é exterior e nela mesma, o leitor se coloca mais apto a uma aproximação em afastamento do que ocorre no respectivo livro. Não há proximidades na poesia de Annita Costa Malufe, que, aliás, escreve “riscar a palavra proximidade”, mas apenas, a partir dessa proximidade riscada, como consta em *Como se caísse devagar*, um “pedir distância mais e mais/ distância/ tornando tudo mais e mais/ antigo tornando tudo mais e mais/ alheio”, ou ainda “[...] era a distância que aumentava/ [...]/ [...] a distância vai aumentando [...]/ [...] a distância ia/ aumentando [...]/ [...] uma/ distância que aumentava”, fazendo com que ninguém nem nada esteja reconhecidamente por perto: há uma ruptura entre cada personagem e outro, entre cada personagem e si mesmo, entre cada personagem e suas falas, entre as personagens e a voz narradora, entre a voz narradora e o que ela sabe do que ocorre, entre um verso e si mesmo, entre um verso e outro, entre uma frase e outra, entre as múltiplas vozes do livro e o leitor, entre a linguagem e o real... Por entre o que quer que suspostamente pudesse se dar como uma continuidade, há, antes, um rompimento, ou a continuidade só está ali para romper-se. Tudo está rompido e esburacado: o

amor, o verso, os personagens, o poema, o livro, a poeta, a linguagem, o leitor...

III

Com um procedimento que havia sido utilizado no livro anterior (intitulado *Como se caísse devagar*) e, mesmo, ao menos uma vez, ainda que não da mesma maneira, já em seu primeiro livro (intitulado *fundos para dias de chuva*), ao fim de alguns poemas de *Quando não estou por perto* (se ao menos fosse possível saber o que são o começo e o fim de muitos poemas nesse livro!), há hipógrafes distintas: de Charles Bukowski, Mario Benedetti, Clarice Lispector, Paul Éluard e Virginia Woolf. Sendo a epígrafe o que, estando perto, vem antes ou, literalmente, acima de um escrito, de um capítulo, de um livro, a hipógrafe, tão perto deles quanto a epígrafe, vem do lado oposto a ela, debaixo deles ou lhes seguindo. As mencionadas são em versos ou em prosa. De todo modo, são citações, destacadas, de fragmentos de tais poetas e prosadores que vêm ao fim dos poemas, ligeiramente distanciadas deles, mas ainda proximamente lhes vizinhando, como se fossem seus disparadores, ou melhor, como se os poemas necessitassem de tais frases, ou simplesmente as desejassem, para seguirem seus cursos, para as disseminarem e se disseminarem, enfrentando o curso barrado por muitos lados deles e do livro. Há pedras por todos os cantos no fluxo do rio do livro. Há perdas incalculáveis, irrecuperáveis.

Nesses casos de hipógrafes, elas são ainda incorporadas aos poemas de que se abeiram, a eles mesmos, ao longo mesmo deles, transitando de suas extremidades para adentrar a materialidade dos poemas que as precedem. Há, assim, uma dupla movimentação: do livro alheio do qual a citação foi retirada para a situação de hipógrafe em poema

no livro em questão e, dessa condição, sem perdê-la, não deixando de exercer a função mencionada, para o corpo do poema que com ela se funde e, simultaneamente, a mantém em proximidade. O método é o equivalente ao da montagem: recorta-se uma passagem de um lugar em que previamente estava inscrita, colando-a em um novo movimento que a afeta e é por ela afetado, que a desvia e é por ela desviado. Isso, porém, como mostrado, duplamente. Selecionar, copiar, colar e inventar um novo fluxo, escolher, estancar, repetir e inserir em nova movimentação, ir como quem volta a um lugar em que nunca se esteve, ou seja, ir por um caminho que se faz cedendo. Que faz o sentido ceder, mostrando, com mais clareza do que o sentido, sua cedência, seu acesso, seu acesso de sentido, a precisão da abertura que ele, ao ser feito, instaura.

Em seus procedimentos de destaques, deslocamentos e reinserções no corpo da nova escrita, tais hipógrafes adentram o poema ora se repetindo exatamente com as mesmas palavras, com os mesmos cortes que, anteriormente, receberam, com acréscimos sucintos, com reduções elípticas, com abandonos de palavras, com novos cortes que não havia antes, com inversões, com transformações de prosa em verso, com o que era prosa radicalmente quebrado com *enjambements*, com apenas resquícios anteriores quase imperceptíveis que, ainda assim, nos fazem lembrar, se não da materialidade da passagem, de sua força, com repetições cindidas em momentos distintos do poema... Sempre com discricção e pertinência, os jeitos dos destaques das hipógrafes adentrarem os poemas são muitos. É da primeira delas, presente ao fim do primeiro poema, que vem o título do livro, fazendo com que o que se coloca ao fim coloque-se igualmente no começo. Começando, no título do livro, sem

sabermos que ele já é uma citação que virá colocada como hipógrafo e participando igualmente do corpo do poema, a primeira entre as muitas formas de alteridades a comparecerem no respectivo livro. O título, a hipógrafo. O começo, o fim. O fim, o começo. Do fim ao começo e do começo ao fim, em um círculo, como o livro, cindido, que nunca se fecha.

IV

Não à toa, em *Quando não estou por perto*, há poemas que abordam o começo e o fim do poema, enquanto outros tematizam os cortes dos versos e suas supostas continuidades. Entre todos os institutos poéticos, o começo do poema talvez seja o mais pensado na história da poesia, certamente por ser, de todos, o mais incontrolável, o momento de criação que mais se recusa ao domínio, por mínimo que seja, do ou da poeta, ou à sua voluntariedade. É certo que nada no poema se entrega ao controle, sendo o poema o que deve mesmo escapar a todo e qualquer controle, mas é mais certo ainda que, se tudo no poema escapa ao controle, é exatamente porque o incontrolável do começo do poema não cessa de se inscrever. O terceiro poema do livro inicia justamente com o verso “sou capaz de chorar por falta de algumas palavras”, indicando que, contrariamente ao que pode parecer à primeira vista, a poeta não tem as palavras disponíveis para o seu fazer, mas apenas suas faltas em uma língua sem algumas palavras que seriam precisas e com um esgarçamento imenso, a ponto de rasgo, das que existem; o choro mostra que a poeta se coloca na tensão entre a falta e a necessidade das palavras, entre a impossibilidade e o desejo de escrever, entre o querer escrever e a ausência de uma língua para tal, entre a demanda e o esquecimento das palavras.

Se o poema jamais é propriedade daquele ou daquela por quem ele é escrito, seu começo é ainda mais impróprio e incontrolável do que tudo o que vem depois, sendo o baldio do poema, baldio que segue no poema, enquanto baldio e poema indiscerníveis. Que passagem o poema estabelece entre ele e o que lhe era prévio? Trata-se de uma passagem linear ou, antes, de uma interrupção? Que caminho o poema traça para o que lhe antecede? Que vestígios tal precedência deixa no poema? No tensivo de sua aparição, a lida com o antepoema é o poema que oferece. Implícita e, algumas vezes, explicitamente, o antes do poema já se coloca como necessário ao poema, dando-se depois do que não diz absolutamente respeito ao poético e antes do poema, depois de sua pura inexistência desinteressada e antes de ele vir a ser, depois do colapso do meramente informativo e antes que alguma derivação em um novo arranjo de palavras se dê, sendo capaz de perdurar no poema. Pensando como um poema começa, os e as poetas abordam o começo do poema de diversos modos.

O único vestígio que se tem para dizer de onde ou de quando ou como vem o poema é o deixado no que ele mesmo diz, pois sua anterioridade, ou seu estopim, é inarticulável sem ele ou sem o que nele se pauta ou sem o que um ou uma poeta ou outra pessoa, mesmo que por fora do poema, possa dizer dele. O começo do poema se diz principalmente a partir do poema enquanto começo e do que, do começo, o poema diz. Em texto intitulado “Poema como se começo”, em que parte do poema “Fica o não dito por dito”, de Ferreira Gullar, do livro *Em alguma parte alguma*, Mauricio Chamarelli Gutierrez inicia de modo arrebatador: “Um poema: como se começa? Onde e por onde? O que, no poema, começa quando ele começa? O que nele é começo? Começar,

então, perguntando-se pelo começo do poema. Pondo-se nesse começo não menos do que aflitamente. Não porque isso de aflição ou de pergunta postergasse um outro começo mais efetivo – o que não seria verdade –, mas, pelo contrário, para durar nesse começo, prolongá-lo. Para fazer do poema um começo e o começo do poema. Para não começar como que de supetão, entrando precipitadamente nisso que começa; nisso que, uma vez começado, ocupa, ou melhor, satura o espaço que se torna, já, meio, apagando o começo, fazendo este recuar ao infinito”.

Da musa homérica ao silêncio aflito ou ao grito estancado ou à possibilidade do que não foi dito de Ferreira Gullar, o começo se mantém enquanto questão alimentando toda uma tradição autorreflexiva da poesia e do poetar. O que conduz o antes do poema a ele? De que disponibilidade se trata? O que faz com que o poema se inicie? De qualquer modo, trata-se, como salientou Chamarelli, de “durar nesse começo, prolongá-lo”, sabendo que tal perduração e prolongamento se estabelecem no confronto mesmo com o poema, demorando nele, morando nele com vagar, deixando-o vir, mesmo que nunca chegue. Será meramente uma coincidência o fato de a primeira palavra do livro *Quando não estou por perto*, de Annita Costa Malufe, ser, ainda que em outro contexto, “antes”, aparecendo, além disso, nada menos do que seis vezes apenas na página de abertura? No livro, há, ao menos, uma abordagem da anterioridade; o que tal anterioridade quer dizer há de ser perguntado aos poemas, em busca por desdobramentos a partir deles. Na proximidade em que constantemente permanece com o pensamento, instigando poetas e teóricos, dessa anterioridade impronunciável, Annita Costa Malufe escreve:

tudo precisava começar com uma frase como num grito
uma chamada ou pergunta de rua onde é mesmo a papelaria
ou a farmácia qual a estação mais próxima tudo começava com
uma frase que aos poucos se
dissolvia se desviava como numa resposta pelo telefone um bilhete
escrito às pressas a caligrafia corrida a letra que falta e duplica o
sentido da mensagem qual era mesmo
a mensagem
mesmo quando eu não chamava era esta a resposta um tempo
fora do relógio um fio de ar pela dobradura da porta
entrando pela esquina da porta pela dobra um leve
assobio tudo começava com uma pequena
frase que podia ser apenas musical e depois
altos baixos ciclos desvios e depois pausas até mais ou menos
o momento de uma quebra o tempo correndo fora do relógio
enlaçando a caligrafia comendo uma ou duas letras
tudo numa pequena frase musical onde você esteve você
poderia ter me chamado por onde você andou por todos esses dias
eram frases assim pequenas ondulações uma
fórmula simples quatro ou cinco palavras permutadas
altos e baixos ciclos desvios e depois uma
pequena pausa simulando a respiração

Sutilmente, entretanto de maneira indisfarçável, o poema não inicia com o verbo no tempo presente, mas com um pretérito imperfeito, sinalizando uma necessidade de começo anterior ao início propriamente dito do primeiro verso ou da primeira frase; não fosse assim, o verso seria: “tudo precisava começar com uma frase como num grito”. No presente, haveria uma coincidência entre a necessidade do começo e a frase escrita com a qual o poema é iniciado; no imperfeito, há um alongamento abissal da atualidade do poema para

uma anterioridade cuja indicação cria uma disjunção entre a necessidade de começo e o início do primeiro verso, fazendo com que o antes do poema venha para ele e ele vá para fora de si, para o antes de si apontado. Nesse duplo lançar-se, em que a necessidade de começo se projeta para o início enquanto o início se rejeta para a necessidade de começo, implicando no avanço e no recuo disjuntivos que, mesclados, tornam-se inapreensíveis pela dupla deportação, o poema não se expõe enquanto plenitude no tempo presente nem deixa o tempo presente (ou qualquer outro tempo) se expor enquanto absoluto. Excedendo o presente, antexcedendo-o, essa retração, esse retraçado, esse retraimento, em todo caso, a cisão entre o começo e o início do poema fratura a identidade do tempo presente, colocando-o, disjunto, entre um porvir e um retroagir.

Se, do antes, se tem aviso pelo imperfeito, que sinaliza a imperfeição constitutiva do poema ao não se perfazer e ao começar antes de seu início, seu início atualizado se dá com o imperfeito. No antes do início de um poema, para que ele possa efetivamente iniciar, apenas uma necessidade, aquela de que, antes de seu início, para começar, ele precisava: para começar, ele precisava (para usar uma expressão de *Como se caísse devagar*) do “impulso desregrado” de “uma frase como num grito”. Quando ela vem, inicia o poema, anunciando como ele vem desde seu começo. Além de anunciar como o poema vem desde seu começo, “uma frase como num grito”, ele anuncia que o poema vem, o acontecimento mesmo de ele ter começado a vir; o “como num grito” se coloca, então, como o assentimento ao poema, que está vindo. Assim como o imperfeito, a conjunção comparativa não designa o início do poema, mas a demora em seu começo, em um *avant la lettre* que não é presença nem ausência, em

sua possibilidade, em sua potencialidade, em seu dinamismo, em seu rastro, dos quais nenhuma aproximação pode ser completamente bem sucedida senão pela necessidade de um poema ser iniciado sempre e a cada vez com outras palavras, na medida em que, inominável, o começo de um poema não se confunde com nenhum enunciado, mas com uma necessidade de envios e reenvios, com uma necessidade de deslocamentos, com um excesso a querer escrever e com uma falta de palavras para que a escrita se faça. Como colocado em outro poema, nele, em seu começo, mas não só em seu começo, trata-se de uma “espera sem nome”, ou, como em *Como se caísse devagar*, “você simplesmente/ fica ali suportando uma impossibilidade qualquer/ uma impossibilidade de qualquer nomeação”. Esse disparate de acatar a falta de uma língua para o poema, de acatar o poema como “uma impossibilidade de qualquer nomeação”, torna possível o acontecimento do poema.

Imediatamente, ressoa o que passa por fora do passível de ser apropriado e reapropriado: antes de o poema iniciar, em seu começo, o que lhe era necessário não era uma frase que fosse efetivamente um grito, mas uma frase “como num grito”, de maneira que o que escapa à aproximação só encontrasse sua possibilidade de dizer nas circunstancialidades desse “como”, nas intensidades provisórias desse modo que, “como num grito”, também precisa se esvaír, para ser dito de novas maneiras, em novos arranjos intensivos. Se o começo se dá com uma frase “como num grito”, a abertura que há nesse “como num grito” se coloca como necessidade desde seu começo anterior ao início do poema, como num grito que não se pode calar e que, dirigindo-se a um outro, traz o alheio e a alteridade para o começo e para o início do poema. Emite-se algo como num grito enquanto um exc-

so resultante de uma força que afeta a poeta ou a escrita e emite-se algo como num grito também para o outro, assumindo o outro, quem quer que seja esse outro, desde o princípio, na leitura e na escuta desse “como num grito”, mesmo que seja uma alteridade que factualmente ainda não chegou. A emissão de algo “como num grito” não se dirige a um destinatário específico que poderia estar por perto, mas a uma estância de destinação que pode ser ocupada por qualquer um na medida em que é ele, o que se emite “como num grito”, que possibilita o poema e perdura nessa situação de destinação. Havendo uma exigência do poema em ser lido, a exigência que qualquer um pode cumprir ao se colocar em abertura para ele, com a exigência do anonimato e da alteridade lhe sendo constitutiva, há, modalmente, uma doação do poema, seu dom.

No traço do poema, no jato de tinta impresso espaçada e esparsamente pelo papel, no movimento pulverizador do que se imprime, a exigência de sua escrita aciona a necessidade de um inescritível “como num grito” lançado em um jato de ar, com a exigência de sua leitura abrindo, ao mesmo tempo, a de sua escuta, a da escuta do que soa “como num grito” cuja exigência, colocando-se em seu começo, o poema diz ser anterior à de seu início; nele, no jato do poema, no começo da escrita “como num grito”, algo como grito e demanda de escrita não se apartam na necessidade tanto de seu começo quanto de seu início. O começo que precedia potencialmente o poema encontra sua possibilidade de se efetivar no início do poema, mas ele só tem início na medida em que uma frase (a que o inicia) se dá “como num grito”, ao jeito de um grito e, simultaneamente, como por dentro de um grito – o jato de ar do grito, grito de ar comprimido, por dentro do jato de tinta impresso, descomprimindo-se, em

jorro, que faz a tinta jorrar em gotículas pelo ar, na página, a cada vez, em cada leitura. Para a abertura do poema, escrever algo “como num grito” na frase, de modo que a frase faça soar algo “como num grito”, a atravessar o olho, a voz que a lê e os ouvidos que a escutam. Para o poema ter início, há de haver uma frase, fazendo com que o lido e o escutado sejam, irrecusavelmente, uma frase que se dá “como num grito” e que esse “como num grito” se coloque, como escrito em outro poema, enquanto um grito “que se repete e/ repete” ao longo do poema.

Em seu começo literalmente insensato, um poema se coloca como a necessidade de um atropelamento que, em solavancos, venha atravessar uma frase até, nesse poema especificamente, clarificar-se em seu fim, de uma violência que se inscreve aos trancos e barrancos até, de novo, nesse poema especificamente, ganhar uma formulação no extremo de uma frase, de um abalo sísmico transferido para uma escrita que o enuncia enquanto voz como que grita, enquanto como num brado que abala qualquer sentido. Há na leitura essa dimensão de encruzilhada entre o olho que vê a frase, lendo sua mobilidade instável, e o ouvido que escuta algo “como num grito”. Nessa encruzilhada, nenhuma obrigação de uma exclusividade totalizante seja do escrito impresso a querer aniquilar a voz e o ouvido, seja do dizível e audível (do como gritável) a quererem aniquilar o texto gráfico. Perdurando por todo o poema, o tremor de seu começo como em grito é a possibilidade mesma que abre a escrita, a escrita como berro, como espanto, mesmo que um pequeno espanto ainda possível, como pode ser lido em um poema de *Quando não estou por perto*, a ruir imagens, monumentos, o já visto: “[...] um pequeno/ espanto a boca cedendo ao grito”. Grito como efeito do espanto, como modo de o es-

panto atravessar a boca, que a ele cede; espanto, mesmo que pequeno, cedido à boca, ainda nas palavras ditas ou escritas, o lance do poema.

Assim como se fala de um abalo sísmico, pode se falar de um abalo linguístico, de um abalo semântico e de um abalo sintático no começo de um poema, que instauram esse tremor abrupto ao mesmo tempo em que parte de suas crateras. Em seu começo, um poema teima em não deixar muito mais do que um buraco pelo qual o sentido escorre, escorrega, despenca ou, quando muito, por entre a desarticulação do que se entende habitualmente por língua, permanece sem pouso, em completa suspensão, em um abismo ou em um oco. Há, então, um eco praticamente indecifrável, um vulto longínquo de sentido, seu fantasma, assustado pelo berro da escrita que, demarcando seu começo, leva o fremir para o que, entrecortado, vem, deixando claro seu plano de fuga dos temas, das histórias e dos enredos que queiram se consolidar².

2 O primeiro poema de seu primeiro livro, *fundos para dias de chuva*, de 2004, intitulando-se “Introdução”, pode certamente servir como uma introdução não apenas ao respectivo livro, mas a todos de Annita Costa Malufe, desde que se veja a radicalização afirmativa cada vez maior do que ele propõe na pergunta com que termina, de se traçar um “plano de fuga” para os temas, as histórias e os enredos: “Ainda tão apegada a temas/ escarafuncho minha cabeça dispersa:/ que história vou contar?/ (logo eu/ que sempre fui péssima de enredos)/ Tomar o caminho mais fácil/ (seria isto?)/ desisto as supostas técnicas/ que delimitam minhas perambulações pela cidade escura/ quantos lobos circulam nas penas de um homem?/ busco esconder as respostas embaixo da cama/ junto ao tapete/ que me guarda em dias de tempestade/ penetro labirintos urbanos nos motores cansados/ (seriam estes os ‘caminhos do conhecer?’)/ Vestir galochas/ e galopar costuma dar certo/ nestes dias de incertezas/ juros altos.../ (começo a traçar/ um plano de fuga?)”. De tal começo ao dia 2 de abril de 2016, ou seja, há quatro dias após aquele início, no momento em que escrevo este ensaio, em conver-

No verso, no poema e no livro, com a contração e a dilatação de um diafragma corporal que, desalojado, se retira para se alojar em uma bomba diferenciada, criada com jatos de tinta, espaços e interrupções que, conjuntamente com elas, movem as palavras escritas pelas páginas, algo “como num grito” poético, jorro de ar ou arfagem soando na página, se sobressai mais do que o de qualquer outro som, tornando-se audível em seus jatos e em suas ondulações e espirais que levam a múltiplas leituras desses textos tão abertos e porosos, tensionando os poemas de Annita Costa Malufe. No corpo retirado da poeta, na página que se mostra para o leitor mostrando corpos escritos e em quem lê, no escrito lido, no lido e escutado, na voz e na grafia, esse espaçamento, esse distanciamento, esse “aquém das palavras” afirmado como a instância da potência da linguagem (ou da linguagem enquanto potência e rastro) a possibilitar, a cada vez, tanto começos e recomeços quanto a sensação de que, entre continuidade e ruptura, se está igualmente pelos meios, sem que nenhuma palavra, nenhuma significação nem nenhuma verdade possa se estabilizar, se solidificar ou se fixar.

Ao se ler com calma um início de um poema, pelos olhos e pela boca do leitor (esse “personagem sem rosto”) a lê-lo,

sa que vamos tendo por email, ela me escreveu, assim, cortado em versos mesmo, como são nossos emails: “mas é isso mesmo, alberto,/ penso no romance ou na narrativa como uma sombra,/ que fica aqui do lado, tensionando o poema,/ mas ao mesmo tempo que nunca se cumpre,/ é sempre interrompida –/ o tal do fio que sempre se interrompe –/ impossibilidade de continuidade,/ parece, ou sinto, não sei bem,/ acho muito difícil manter o fio,/ se encarar de fato algo como uma narrativa/ teria de ser sem ‘verossimilhança’,/ sem unidade, sem coerência, acho.../ mas por dificuldade mesmo,/ gosto muito de histórias, de ouvir, ler, histórias,/ mas em mim é como se o ‘fio’ se interrompesse,/ entende?”.

logo no primeiro verso percebe-se as cavidades, os vazios, o deserto da página, ou algo que soa ao se movimentar de tal modo que faz vaziar, sobretudo, o estrondo de uma escrita com pouco nexos, seu tom murmurado ou sua estridência, seu movimento de distanciamento, sua suspensão na abertura pelos socavões do corpo e da página, que possibilitam a urgência e a emergência do poema. Retirando-se do campo de visão e do bafo quente e úmido do leitor ou se dispersando pela página ao mesmo tempo em que vai sendo composto por sua mancha negra sem com ela jamais coincidir, o sentido segue sua busca irrefreável e irrevogável, porém muito pouco proveitosa, de fazer-se, ainda que minimamente, sem conseguir superar de vez a devastação incisiva provocada pelo abalo do começo do poema. Suportar essa devastação inicial, com suas crateras e buracos, suportar essa dificuldade de sentido e de nomeação em suas errâncias, suportar essa intensidade do que se dá “como num grito”, é o primeiro momento de força demandado pelo poema ao leitor e à leitora. Eis o “gesto” do poema desde seu começo, colocado de maneira admirável em *Como se caísse devagar*: “há algo que permanece nas palavras/ por detrás das palavras/ como um gesto seco esquivo que se contém/ antes mesmo de chegar nos lábios/ antes mesmo dos limites/ dos lábios há um gesto que se contém/ que se esconde por detrás de palavras/ [...] há um silêncio que espera sem pressa por detrás/ das palavras como um gesto que permanece/ há algo que permanece sem palavras por detrás/ como se fosse um gesto antes de amanhecer”.

Dentre os vários modos de o abalo comparecer com sua cratera desde o começo, ou seja, dentre os vários modos de comparecimento do “espaço das vozes” ou de seu “deserto estendido no meio do corpo” ou no meio da página, de seu

socavão corporal ou paginado, nessa disrupção, há mesmo a força de um “como num grito”, um “aquém das palavras”, um gesto que nas palavras abre o que permanece por detrás delas sem jamais chegar aos lábios, que pode provir de um cotidiano qualquer, de um acontecimento diário sem nada de extraordinário, de uma microssituação, que seja a de “uma chamada ou pergunta de rua onde é mesmo a papelaria/ ou a farmácia qual a estação mais próxima [...]”, ou “[n]uma resposta pelo telefone um bilhete”. Desde que não se ouça aí a comunicação e a informação, supostamente demandada, a ser obtida, mas o não desejo de resposta objetiva do endereçamento inicial (que, entretanto, está ali, como exigência do poema), o vazio da frase, o nada de sua demanda, a falta que se mostra enquanto falta (“a letra que falta e duplica o/ sentido da mensagem”), possibilitando a “dissolução” da banalidade da frase no “desvio” causado no que seria a própria mensagem, até que, com seus sentidos informativos dissolvidos, desviados e indeterminados, com seus sentidos duplicados, triplicados, infinitizados, não se saiba mais da mensagem que supostamente havia, se é que, no poema, em algum momento, ela tenha existido (“qual era mesmo/ a mensagem”)³. Não há mensagem a ser comunicada no poema, nele, apenas imprecisão, indeterminação; no poema, apenas a comunicação do que se dá “como num grito” pode se comunicar em sua intensidade, ou a comuni-

3 Em outro poema, está escrito: “venha até aqui eu não estarei quando você chegar/ não te espero a mensagem mais ou menos isso ou eu li/ errado ela se perguntava uma palavra mal dita/ ou mal ouvida ela se perguntava o avião decolando/ eu não te espero mais”. Nele, igualmente, a mensagem não é clara nem consequentemente plenamente legível, o que nela vai escrito é “mais ou menos isso”, em palavras “mal dita[s]” e “mal ouvida[s]”, com ambiguidade suficiente para provocar um erro de leitura, ou a leitura como erro de mensagem.

cação do incomunicável das palavras, de uma intensidade, do que nela ressoa como um jato, como um hálito da página, como uma respiração do poema, como habitualmente se diz, por exemplo, de seu andamento rítmico, da respiração ou do grito singular existente em cada poema.

Não a mensagem, mas, como dito, mesmo no chamado que se endereça à exigência de um outro com que o poema se faz, o chamado em um grito de rua, em uma intensidade, em “um leve/ assobio”, em “uma frase desde que seja apenas musical”, em que se percebe uma nuance de dobras, dobraduras, pausas, ondulações, tudo que na composição com as palavras ajude a dizer um “aquém das palavras”, para que seja ele ou “algo que permanece nas palavras/ por detrás das palavras” o de fato doado e comunicado no poema ao leitor. O que se oferece em um poema não é mais nem menos do que algo como num assobio, como num grito, como numa musicalidade, o que fura a lógica dos sentidos levando-a igualmente, como afirma o poema, a um fora do relógio, a um fora da cronologia, a uma atemporalidade não mensurável, “um tempo indefinido”, “um tempo sem/ cálculo”, um “tempo disperso”, que, no cotidiano e ao partir dele, vai, como a chuva, comendo ou apagando as letras, comprimindo as palavras em um vácuo, esgarçando as frases por dentro, borrando-as. “Um leve assobio”, “uma frase desde que seja apenas musical” ou, como se pode ler em outro poema que explicita tal musicalidade do grito enquanto canto: “ele formava uma palavra nova/ quando gritava era um canto/ uma linha sonora áspera raspada/ na areia uma palavra nova/ que emendava três ou quatro/ palavras numa linha única/ áspera quase sem significado ou/ direção”. Se as palavras faltam ou são esquecidas, se a linha é raspada, se a palavra é palavra na areia, palavrareia, quase sem significado ou direção, mesmo

as imagens logo desaparecem. Há uma escrita da dispersão encenada, do movimento de dispersão como busca que não cessa⁴, com a qual a poeta afirma em *Como se caísse devagar*, “[...] não tenho nem mesmo as imagens para/ compor um quadro as imagens se dispersam veja como/ as imagens se dispersam no momento mesmo em que/ abrimos a boca”.

V

Quando não estou por perto é um livro que pensa tanto o começo, como foi mostrado, quanto o fim do poema, e ainda as tensões entre as continuidades e quebras ao fim dos versos e as que ocorrem ao longo deles mesmos, que são muitas. “Linhas ou vibrações”, os versos e os poemas se querem, como aparece em *Como se caísse devagar*, uma “superfície para passar intensidades”, em que “você de repente efetua uma impossibilidade/ sem extensão uma impossibilidade absolutamente/ intensiva”. Se a pura intensidade é impossível, o que fazer com o verso, digo, para que, tornando a linha porosa, o máximo de intensivo passe pela sua superfície, vibrando-a?

A escrita de Annita Costa Malufe é, de modo geral, afeita às inconstâncias entre o que se escreve e os múltiplos mo-

4 Em *como se caísse devagar*, é escrito: “a busca é por dispersar/ movimento que poderia parecer/ fácil à primeira vista fácil/ todavia este movimento/ é a própria busca que/ não cessa”; e, ainda: “eu não consigo me lembrar/ é como se as palavras se apagassem”; e, repetidamente: “não são as mesmas imagens/ ela disse por fim/ há algo que se desfaz/ há sempre um livro de areia refazendo suas páginas”; e, incansavelmente: “[...] veja como as/ imagens podem dispersar a atenção mas hoje não tenho/ nem mesmo o tempo necessário ou o espaço para te/ mostrar hoje não tenho nem mesmo as imagens para/ compor um quadro as imagens se dispersam veja como/ as imagens se dispersam no momento mesmo em que/ abrimos a boca”; e: “era preciso recitar algumas frases desconexas”.

dos de espaçamentos que lhe são constituintes, entre uma “suposta continuidade” e “a interrupção mantendo-se ao lado”, entre as velocidades e as brechas. Como comparece em seus poemas, “[...] é na própria hesitação/ que está o instante de fuga [...]”, hesitação que “[...] capta um/ instante um momento um corte/ qualquer”, “[...] um corte/ brusco ou quase/ imperceptível”, expondo a “peneira” ou a “ferida aberta” desses poemas. Os termos que dizem tal abertura na trama do texto, os termos que dizem o fato de a poesia ser d(e)(i)-ferida, são muitos: “eu não penso nada/ nada além da necessidade da/ fresta”, “penso nada que não seja isto/ tão simples quanto/ isto dobrar não pensar além das dobras que articulam”, “não posso ver a página em branco/ o espaço em branco a/ lacuna/ povoando a tua frase/ nada disfarça este/ apuro”, “por que quando me dirijo a você/ há um branco que corrói as palavras/ e uma partida há/ uma lacuna sempre refeita uma/ página em branco nada/ disfarça o apuro”, “desacelerar as sílabas as/ junções entre as sílabas alguém/ escrevia há um buraco no meio/ da frase uma fenda que a corrói/ por dentro um silêncio um giro/ em falso uma fenda que se expande/ um vazio sem passado girar e girar o que pode começar neste exato ou em qualquer/ instante seguinte”, “(o jogo consiste em inventar símbolos vazios, símbolos muito/ sugestivos e que não simbolizam nada)”...

Com todos esses espaçamentos, com todas essas distâncias, com todos esses afastamentos, com todos esses cortes aparecendo de maneira brusca ou praticamente imperceptível, as palavras, “símbolos vazios”, giram constantemente em falso, permanecendo, com seus movimentos e ritmos espiralados ou elípticos, vazadas como “peneiras”, em suspensão, em flutuação, em sobrevoos, descoladas como “feridas”, palavras d(e)(i)-feridas, sem jamais alcançar uma cicatriza-

ção ou um pouso que lhes dê sustentação. Nelas, como as hesitações que se fazem enquanto linhas de fuga, o corte, a fresta, a dobra, a lacuna, a fenda, o buraco, o silêncio, o branco..., por onde tudo escapa, por onde a intensidade vibra mais. Em *Como se caísse devagar*, tal postura é repetitiva: “na chuva acompanhando o barulho intermitente da chuva/ de repente um corte o trovão é um corte/ na linha contínua da chuva há um atordoamento/ uma neblina descendo até as calçadas uma luz é cortada/ uma escuridão súbita”. O poema corta, é uma arte do corte. O poema é uma arte do corte, da interrupção que, contudo, deixa viver.

Um dos modos de a poeta conseguir a espiral ou a elipse rítmica é com a repetição, ao longo de um poema, de orações que retornam, mas com quebras em lugares distintos, sendo inseridas em novos contextos frasais, com novas entonações. No poema que ocupa toda a página 126, por exemplo, o primeiro verso é “o que estou fazendo aqui”, que revém fraturado pelo *enjambement* entre os sétimo e oitavo versos (“o cheiro da umidade o que estou/ fazendo aqui com esse jornal debaixo”) para regressar mais uma vez entre o décimo sétimo e o décimo oitavo versos (“algum outro lugar o que estou fazendo/ aqui qual seria este outro lugar este outro”), cuja quebra se repete na passagem do vigésimo quinto para o vigésimo sexto verso, chegando ao fim do poema com nova variação instaurada pelos novos rompimentos: “este outro lugar aqui mesmo qual seria o que/ estou fazendo/ aqui”. Tal procedimento acontece com frequência em seus poemas e, muitas vezes, com a repetição variada de mais de uma oração ou fragmentos de orações ao longo de um único poema. Nesse mesmo poema citado, extratos de frases, como “a pergunta presa” e “um jornal embaixo [ou debaixo] do braço”, vão igualmente se repetindo em um retorno diferenciado ao

longo dos versos, bem como outros módulos afins, tais quais “a velocidade e as breçadas” e “outra velocidade onde está a lentidão”. Além disso, há versos, frases ou orações que, estando em um poema, retornam em poemas subsequentes, alimentando, também nesse modo de um ritmo em espiral, a sensação de o livro ser ao mesmo tempo constituído por poemas distintos e por um mesmo poema-livro, ou, ao menos, indeterminando muitas vezes onde finda um poema e começa outro; para dar um único exemplo entre muitos que poderiam ser lembrados, o primeiro verso, já citado, do terceiro poema do livro, “sou capaz de chorar por falta de algumas palavras”, que retorna no *enjambement* do quinto para o sexto versos como “[...] sou/ capaz de chorar por falta de algumas palavras”, é repetido no quarto poema do livro.

Entre o olho e o ouvido, muitas vezes cindidos, entre a leitura que privilegia a visão e a que enfatiza a voz alta, com distâncias inultrapassáveis entre eles e elas, trata-se de uma arte da repetição e do corte, da movimentação e da paragem em lugares muitas vezes imprevisíveis. Na interrupção que há do olho para o ouvido e do ouvido para o olho, o poema vai se mostrando, a cada vez, outro, múltiplo. Em Aníta Costa Malufe, apesar de estar por todos os lados, nem sempre o corte está onde ele seria mais esperado, mas, em seus poemas, há mesmo inúmeras maneiras de usar o corte. Se há *enjambements* privilegiados por todos os cantos, eles seguem mais uma interrupção visual do poema na página do que uma interrupção vocal no modo de ler o poema, que, em tais ocasiões, seguiria um fluxo sonoramente mais prosaico, mas, em compensação, mantendo esse prosaico tão somente esboçado, há inúmeras pausas que se dão dentro dos versos ou antes de seus fins, mantendo múltiplas ambiguidades no modo como tais continuidades e interrupções

podem ser lidas, ampliando com isso o jogo dos ritmos e dos sentidos por virem. Se o modo de os *enjambements* serem majoritariamente usados poderia aparentemente configurar o chamado “passo de prosa” que muitos gostariam que fosse de fato dado, os hiatos inter e intravérsicos, assegurando as interrupções, garantem apenas o esboço de tal passo.

Tal fator é acrescido pela quase completa ausência de pontuação nos poemas, que ampliam os buracos hesitantes, fazendo com que o leitor, jogando com o que ocorre com tal falta, tenha de criar suas opções – sempre parciais – de leitura, ouvindo as indeterminações que soam incansavelmente e trazendo o efeito interruptivo do *enjambement* para diversas cesuras imprecisas ou variados hiatos que ocorrem dentro dos versos. Entre os livros atuais que conheço, para mim, nenhum melhor do que os da poeta para manifestar o que já chamei de verso de breque ou, como na dança popular jovem, de verso de passinho; cheios de contratempos, interrupções, desequilíbrios, instabilidades, quebras, pulos, saltos e velocidades em derrapagens, os versos são versos de breque, versos de passinho, o breque e o passinho nos versos, o passinho e o breque dos versos. No breque do verso, o verso é verso de breque, no breque do poema, o poema é poema de breque, no passinho do verso, o verso é verso de passinho, no passinho do poema, o poema é poema de passinho, sendo o breque e o passinho os “gesto[s]” do poema. Melhor, então, chamar: verso-passinho e verso-de-breque, poema-passinho e poema-de-breque⁵.

5 Levando em conta uma das músicas consideradas como das primeiras a ter criado explicitamente o breque, “Cansei”, de Sinhô, na interpretação de Mário Reis, ressalto nela dois elementos para o que aqui me interessa: 1) o breque propriamente dito na música pelos instrumentistas, a interrupção propriamente musical, no momento em que o intérprete canta os versos “que eu não vim ao

Todas essas interrupções, brechas, lonjuras e espaçamentos são o que um dos poemas a respeito do assunto chama de “uma nova visão” ou de “uma outra/ resposta” para a ênfase na exclusividade de uma certeza da quebra localizada ao fim do verso. “Uma nova visão” ou “uma outra/ resposta” leva um “atordoamento” para a continuidade da linha. Ao fim do verso e no recomeço do seguinte, há, certamente, uma “hesitação” que se coloca como necessária, um “não saber” característico do fazer da poeta que demanda sobretudo o silêncio: “por favor não fale nada está tão/ difícil que só o silêncio só a/ brecha esta lonjura que se prolonga/ só uma nova visão uma outra/ resposta tudo era mais ou menos isto onde/ interromper o verso onde acabaria/ a linha onde recomeça a linha o refluxo/ onde se daria a redobra da linha o retorno/ inevitável a continuação como/ continuar como interromper e retornar/ este momento é o de hesitar diante do corte/ hesitar e não saber como fluir na nova linha/ que se desenha ou se borra logo abaixo no/ branco abaixo o tapete sob os pés de metal”. Essa “hesitação” e esse “não saber” fazem com que, em “uma nova visão” e em “uma outra/ resposta” (visão cega e resposta sem resposta), os cortes atordoantes estejam por todos os lugares, mesmo onde antes estaria a fluência, e não apenas nos mais previsíveis e evidentes: “[...] está/ difícil perceber exatamente onde/ se daria o corte onde se daria a/ interrupção necessária é/ precisamente neste/ ponto uma surdez a indiscernibilidade da

mundo somente/ com o fito de eterno sofrer”, lembrando que no poema o breque musical é, claro, o breque da musicalidade dos próprios versos; 2) ao longo de toda a música, o cantor escande ao extremo tanto as sílabas das palavras quanto os intervalos entre uma palavra e outra, fazendo-os ouvir constantemente os silêncios interruptivos que contrabalançam, com hiatos, a continuidade sonora.

fala [...]”. A percepção do corte é difícil porque a interrupção está por todos os lados, criando um indiscernível surdo para o que se lê, para o que se vê e para o que se ouve, um não saber que diz respeito tanto ao ouvido quanto ao olho. Parece ser, então, esse não saber, provocado pelos cortes ao longo dos versos, que se mantém indiscernível entre o olho e o ouvido, enquanto uma massa de som e pausas misturadas em que pouco – ou quase nada – é retido, exatamente aí onde há, igualmente, a cisão entre eles.

Dentro dos cortes e interrupções, Annita Costa Malufe pensa igualmente o instituto poético do fim do poema. O poema finda? Eis o poema:

onde termina o poema onde
um ponto de suspensão apenas
o poema não termina quando
a linha roça a beira do papel
tampouco a língua roça
aquilo que ela alcança
para além da página há
o poema imaginado sempre
uma imagem de poema
desfazendo-se afundando um
navio atracando-se no espaço
um navio a cada vez refeito mas
o corpo do poema não é
imaginário tampouco a
possibilidade de um limite não
há limite apenas limitação a
folha acaba a tinta acaba a
língua é o ponto de desacordo
roçar a página ancorar mas

a cada vez apenas por um instante
este inacabado este
que nunca termina

Alavancadas pela falta de pontuação, pelas indefinidas interrupções internas aos versos e pelos *enjambements*, as indeterminações a que os poemas da poeta levam seus leitores e suas leitoras. Já na primeira linha, as possibilidades se fazem, ecoando em variações: no verso, trata-se de uma afirmação ou de uma interrogação? Sendo no interrogativo, haveria uma interrogação ao seu fim ou o verso terminaria com um *enjambement* cujo desdobramento da oração virá no verso seguinte? O “apenas” com que finda o segundo verso se refere ainda à frase desse verso ou à seguinte? Em outras palavras, qual das possibilidades seria a mais pertinente: “onde termina o poema[,] onde[?]”, “onde termina o poema[,] onde/ um ponto de suspensão apenas[.]”, “onde termina o poema[,] onde[?]/ um ponto de suspensão apenas[.]”, “onde termina o poema[,] onde[?]/ um ponto de suspensão apenas[?]”, “onde termina o poema[,] onde[?]/ um ponto de suspensão [?] apenas/ o poema não termina quando”...? No jogo repetitivo de velocidades e brechagens, de fluidez e gagueiras, de acelerações e frenagens, de movimentações e retardamentos, de fluxos e refluxos, tais hesitações sequenciais se fazem a cada momento engasgando a maquinaria do sentido, levando-nos a ler o maior número das titubeações ao invés de optar simplesmente por uma ou outra de suas alternativas. Além de abrir possibilidades, ler, no caso, essa poligrafia e essa polifonia, ler, no caso, essa polilogia, é tomar uma posição estratégica de se saber impulsionado pelo rastro do poema, que se vai perdendo no segredo da distância, ao qual se tenta ir.

Pode ser determinado, entretanto, que esse poema trata do término do poema, lidando com o término não apenas desse poema específico, mas do término do poema enquanto momento poemático que se dá a ser pensado. Uma das peculiaridades de Annita Costa Malufe é a de pensar tal questão poética no poema, em um poema de pensamento, ou seja, em um poema teórico (como são muitos dos poemas dela, inclusive, como visto aqui, os que abordam o começo do poema e as interrupções do verso e ao longo dele)... em um poema teórico, portanto, que pensa o fim do poema como questão para o poema pensar. O que o poema diz do término do poema? O poema termina? Em um gesto de violência crítica necessária para com o poema que não nos faz ler o que o ele é, mas, como escrito no início deste ensaio, o que ele poderia ter sido, selecionando uma das células frasais de um de seus versos, pode ser lido que “o poema não termina”, que seu suposto término é um “ponto de suspensão”, os pontos de suspensão e os três pontos de reticências velados ao fim do poema e dos poemas que os fazem não totalizáveis, não plenamente presentes, mas entregues incessantemente, e a todo momento, ao jogo.

Apesar de, em algum momento, o poema cessar sua mancha na página, o fato de que “o poema não termina” é uma máxima das posições poemáticas presentes nos livros da respectiva poeta. Se a mancha negra termina, e se paramos de ler o que está impresso, como o poema não termina? O que resta para além da mancha negra ou para além do último verso legível de um poema? Quanto à primeira pergunta, para respondê-la, o poema cria uma distinção entre “limite” e “limitação”: “[...] não/ há limite apenas limitação a/ folha acaba a tinta acaba”. A “limitação” do poema, que há, é entendida enquanto uma fixação da extensão da im-

pressão dada na página ao leitor, enquanto o fim da mancha do poema na página, enquanto o momento em que a tinta acaba de se imprimir no papel, enquanto o lugar em que “a linha roça a beira do papel” ou “[...] a língua roça/ aquilo que ela alcança” na folha que, talvez, com a mancha do poema, acabe; apesar de haver a “limitação” da extensão impressa do poema, por que não há “limite” para ele, por que, apesar de sua “limitação”, o poema não termina, sendo colocado como ilimitado, com sua língua – língua poética – roçando, para além do que ela alcança, o inalcançável, com sua língua – língua poética – lançando-se para além da página na qual se imprime? O poema não se reduz ao que está delimitado na página como se nela estivesse preso, mas, com um “ponto de desacordo”, direciona-se, “para além da página”, para as leituras performativas que ele suscita, nas quais suas imagens imaginadas ou apreendidas (mesmo as na página) são a cada vez desfeitas e refeitas. Entre a página e o para além da página, entre a língua alcançável e a inalcançável, entre a limitação e o ilimitado, preservando-se tão somente enquanto pura suspensão ou pura potencialidade, enquanto rastro, o poema é então “este inacabado este/ que nunca termina”. Se, como dito em tal poema e repetido em outros, o poema é “um ponto de suspensão apenas”, tudo nele também se faz como aparece em outros de seus escritos, “voou”, “sobrevoo”, “salto”, “procura da suspensão”, estar “em suspenso”, “girar em falso”, “momentos de dispersão”, “algo [que]/ sempre flutua”, com “[...] todas as palavras [que] iam se juntando assim/ um palmo acima da folha”, “linhas soltas rodeando algo esquivo”, “o que sinto não tem exatamente um nome mas/ um aglomerado que me suspende”, “apenas a necessária atenção diante do abismo”, “uma flutuação da forma um desfazer das formas”, “a lua não se apoia em

nada/ eu não me apoio em nada”, “eu não me apoio em nada é como se cintilasse/ uma fenda a cada minuto uma e outra e mais/ outra fenda”...

VI

Um fragmento de *Quando não estou por perto* afirma que “tudo se torna/ rastro”; no começo da série desses mínimos aforismos em dois ou três versos em geral bem curtos, também pode ser lido “tudo se torna/ remoto” e, em outro, ainda “um rastro apenas tudo/ remoto”. Enquanto se é levado pelos *enjambements* a pensar que tanto “rastro” quanto “remoto” estão ligados ao tornar-se ou ao devir de tudo, em outro, ele nos faz ler “um rastro apenas tudo”, tudo (em movimento de tornar-se) rastreia. Tudo, como rastro, “viaja”. Qual a relação entre “tudo se torna”, “rastro” e “remoto”? Em outro momento da mesma série, está escrito que “tudo se torna/ remoto e/ simultâneo”, ampliando as relações para “rastro”, “remoto” e “simultâneo”. O que essas palavras podem dizer em tal poesia e quais suas relações? Na série, a página é a possibilidade de as simultaneidades acontecerem e serem percebidas e pensadas, a possibilidade do que, heterotopicamente, acolhe vários lugares ao mesmo tempo: nela, sendo possível falar de quem e com quem está em outro lugar, não se trata, entretanto, de um alguém (de quem e com quem se fala) com seu “corpo envolvido/ pela pele”; a pele de nenhum corpo reveste a página escrita. Tudo parece estar na página do mesmo modo que, nela e com ela, dando-se conta do que está, irreduzível e inacessivelmente, em outro lugar, simultaneamente, tudo se torna “remoto” e “rastro”.

Do mesmo modo que a poeta, enquanto biograficamente existente, se retira do livro para ele existir e para o leitor

entrar no vazio deixado por sua ausência, manipulando desde o vazio os arranjos de palavras que ele encontra (“distancio me distancio/ posso ouvir minha voz ao longe”, tal qual escrito em *Como se caísse devagar*), também o referente, o com quem e de quem no livro se fala, se retira, participando apenas enquanto personagem textual no jogo da escrita. *Quando não estou por perto* aciona uma escrita que pensa o “remoto” e o “rastros”, a distância, inacessível como a morte, e o rastro dessa distância no pensamento. Importante lembrar que o título do livro vem de versos de Bukowski usados como hipógrafo do primeiro poema do livro e incorporados a ele no momento em que vai terminando: “quando me penso morto/ penso em alguém fazendo amor com você/ quando não estou por perto penso”. A quebra do verso final, no qual acontecerá um *enjambement*, afirma que se pensa quando não se está por perto (de quem se ama) e a passagem acena para que esse pensar é um pensar-se morto, sendo de dentro desse pensar-se morto, de dentro desse tipo de morte em vida que é dito se fazer o pensamento, que se pensa um rastro desse pensar-se morto e do que, no pensar, na distância, foge, não permitindo a acessibilidade da aproximação. Pensa-se, portanto, criando uma escrita que, mesmo quando e se impulsionada por forças exteriores a ela, rasurando-as, repele essas forças a um inencontrável, fazendo vir à nossa frente, para ser lido, o rastro intensivo desse desencontro. Ou do que se apaga, como escreve em seu segundo livro: “gosto de manter os olhos/ pregados em algum pensamento vago/ como se apagasse as presenças como se apagasse qualquer/ proximidade ameaçadora/ como se apagasse as paredes que me cercam”.

Com tudo em um processo de dispersão e apagamento, com as marcas de uma dor que a princípio ficaria gravada

se apagando, com tanto o alguém que fala quanto o alguém de quem se fala desexistindo na escrita, com uma escrita de palavras que se perderam, com uma escrita de palavras impossíveis que nem chegaram a existir, com “rastros de uma história de palavras/ inexistentes/ rastros antes visíveis/ palpáveis/ mas em seguida rareados/ até que involuntariamente/ quando menos se espera/ eles também se apagam”, tal apagamento da presença não se coloca nem como presença nem como ausência, mas como uma diferença em devir, com a qual um poema de *Como se caísse devagar*, ou, de maneira indeterminada, uma sequência de dois ou três poemas, se coloca em diálogo.

Lembrando a hipógrafe de Edmond Jabès incorporada ao último poema citado de Annita Costa Malufe (“*Il y a des mots que n’ont jamais touché la terre*”, “Há palavras que jamais tocaram a terra”), e com essa escrita d(e)(i)-ferida, com essa escrita que nos oferece um rastro que se apaga, ou um rastro de um rastro que se apaga, um rastro a se perder e se esquecer e se apagar enquanto rastro, ou, ainda, como quem não toca a terra, como areia ou cinza, grãos ou fuligens esparsados, nomes para dispersar, nomes para apagar, para não deixar se fixar, fincar-se nem se fossilizar

Termino deixando esse poema ou esses poemas relacionados com vocês, sabendo ser impossível dizer se é um ou se são mais, mas sabendo que, em todo caso, eles se relacionam entre si, já que ele(s) resta(m) em rastros, insistem em sua in-existência, em seu ditado em desaparecimento, esses rastros do impensado, esses rastros, o impensado, inventando-se a cada passo, o poema que vem, a poesia, como um modo de, pelo rastro, pelo fogo guardado, pela sobrevivência da distância e do apagamento, estarmos, em paradoxo, hoje, aqui, juntos:

escreveria algo muito triste hoje
comendo os rastros ao redor
os rastros desta dor que fica
escreveria algo muito triste enquanto
o dia cai o céu se nubla
escreveria algo para depois apagar
e ficaria pensando em todas as palavras inexistentes
em todas as palavras escritas reescritas
não ditas apagadas
palavras que nunca tocaram a terra
palavras não formadas não impressas
impossíveis
pensando então
pra onde vão todas estas palavras
que um dia já existiram ou quase
na boca de alguém que se vai
ou que um dia existiriam mas subitamente
se perderam se foram
junto com alguém que se vai
ou todas estas palavras que nem ali
chegaram a existir

mas uma dor fica
gravada
no meu colo
e as marcas que precisam e não podem se apagar
me fazem pensar em escrever algo muito triste hoje
cada minuto que passa tornando tudo mais triste
as marcas que não podem se apagar
em seguida as marcas se apagando
alguém indo embora
alguém acenando ao longe

apenas uma imagem
linhas indomadas da vida
rastros de uma história de palavras
inexistentes
rastros antes visíveis
palpáveis
mas em seguida rareados
até que involuntariamente
quando menos se espera
eles também se apagam
rastros na areia
e o que fica
nunca é aquilo que escolhemos
nunca a memória parece obedecer
a nossa vontade

palavras que jamais tocaram a terra
palavras que eu diria
para alguém que não existe mais
a cada dia há alguém
que não existe mais e essas palavras
que eu diria
para alguém que não existe mais
são aquelas que
jamais tocarão a terra

Il y a des mots qui n'ont jamais touché la terre
Edmond Jabès

Bibliografia:

- CHAMARELLI, Maurício Gutierrez. "Poema como se começo".
IN:Alegorias da poesia. Organização Piero Eyben. São Paulo:
Editora Horizonte, 2014. p.35-72.
- GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José
Olympio, 2010.
- MALUFE, Annita Costa. *fundos para dias de chuva*. Rio de Janeiro:
Editora 7 Letras, 2004.
- MALUFE, Annita Costa. *nesta cidade abaixo de teus olhos*. Rio de
Janeiro: Editora 7 Letras, 2007.
- MALUFE, Annita Costa. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Editora
34, 2008.
- MALUFE, Annita Costa. *Quando não estou por perto*. Rio de Janei-
ro: Editora 7 Letras, 2012.

SOBRE QUASE FANTASMAS: METADE VERSO, METADE LONJURA

Bruno Domingues Machado

a verdade é um sintoma

Annita Costa Malufe

1. Azia em inglês se diz *heartburn*. Já a medicina chama de refluxo uma afecção gastroesofágica que envolve diversos órgãos e partes do corpo, começando no esôfago, produzindo seus sintomas geralmente no diafragma e no peito, em alguns casos chegando até a garganta. Alguém, homem ou mulher, sente um desconforto na região abdominal, seguido de uma queimação, chamada de azia, algo queimando o peito, muitas vezes estacionando ali; às vezes, dando a impressão de estar regressando à região abdominal, ao esôfago, provocando uma pausa, alívio; outras vezes, dando a impressão de que não, não há alívio, mas tortura, o fluxo refluindo pelo peito, queimando mais, fluindo e refluindo, até atingir a traqueia, subir por ela, chegar à garganta, à glote. Às vezes, somente às vezes, pode-se vomitar.

A bibliografia médica especializada no sistema digestivo descreve o que se passa nesse processo. Primeiro, ingere-se o alimento, que passa da garganta para o estômago através do esôfago. No estômago, um anel de fibras musculares impede que o alimento se mova de volta ao esôfago. Essas fibras musculares são chamadas de esfíncter esofágico interior. Pode acontecer, porém, de que um simples movimento corporal (como andar ou dirigir, arfar ou chorar) provoque um leve deslocamento dos órgãos dentro do corpo, o suficiente em alguns casos para que o acomodamento or-

gânico pressione o estômago até o diafragma, onde ele vai se juntar ao esôfago. Aí, se o esfíncter esofágico apresentar uma falha e não fechar bem, tudo o que a pessoa comeu, bebeu, absorveu, ingeriu, até mesmo o suco gástrico usado na digestão, pode vazar de volta para o esôfago. Os ácidos presentes dentro do estômago também voltam pelo esôfago ao invés de seguirem o fluxo normal da digestão. É o momento do refluxo gastroesofágico. Esse momento causa uma irritação imediata na parede do esôfago, gerando os sintomas típicos. Com sorte, a regurgitação para o estômago da bile ou de produtos de digestão de níveis baixos do intestino pode acontecer, através de movimentos peristálticos. Senão, o refluxo continua. E continua. Até, quem sabe, o vômito. Nesse caso, os músculos da parede abdominal se contraem enquanto a caixa torácica é mantida imóvel e a pressão intra-abdominal aumenta. O esfíncter esofágico interior e o esôfago inteiro relaxam e o conteúdo gástrico é expulso. Um reflexo fecha a glote, bloqueando as vias respiratórias superiores, e impede que o vômito seja aspirado pela traqueia. Vomitou-se. Da garganta ao esôfago, do esôfago ao refluxo na caixa torácica, do refluxo na caixa torácica à regurgitação, a descida de novo ao esôfago, o abrandamento, a sensação de que vai passar, interrompida pela falha no esfíncter (de novo a falha no esfíncter), o retorno outra vez do ingerido, a acidez no esôfago, a certeza de que não vai passar, a náusea, a barriga revirando, algo lá dentro dobrando e redobrando, as mãos trêmulas, as pernas fracas, a vertigem, os miasmas.

Nem mesmo os animais estão livres desse acometimento. Pelo contrário, sabe-se que em carnívoros, como lobos e cachorros, o refluxo é uma prática constante de seus corpos; sabe-se que cães vomitam frequentemente, sim; cães, lobos e porcos. Sabe-se que à fisiologia dos porcos o refluxo e o

vômito são indispensáveis. Para não falar dos bovinos, que fazem do refluxo uma unção diária e aguardada. Há casos mais belos: como as abelhas, cujo mel não é nada senão o resultado de um refluxo gástrico. Coelhos, gafanhotos, cobras, pavões, são muitos os animais cujos organismos praticam o refluxo, são muitos os que vomitam. Sábia a natureza, que não livra os animais de penarem com o que ingerem, mas fazem da rejeição e da truculência íntima uma parte importante de seu vigor. E é preciso ainda que se indague sobre um último caso: que força bruta é essa capaz de galopar a 60 km/h, puxar carroça, carruagem, morder, relinchar e dar coice com tanta potência, e que só se alimenta de alfafa, tubérculos, raízes e feno, nada mais do que alfafa, tubérculos, raízes e feno – sem nem precisar reaproveitar os nutrientes na digestão? Eis o segredo dos cavalos. “Seu estômago é muito pequeno. Sua entrada é formada de um esfíncter chamado cárdia que permanece sempre fechado impedindo o refluxo”¹. Eles não vomitam.

Deve-se fazer uma distinção. Por que a medicina chama de “refluxo” e não de fluxo” esse distúrbio que acomete o organismo de alguns seres vivos? Há sem dúvida um fluxo em ação ali, que vai preenchendo pouco a pouco os hiatos entre os órgãos, a conexão dos sistemas; que vai enchendo as cesuras do corpo como o fluxo da maré também é capaz de encher as ranhuras da praia; que vai provocando redemoinhos como é capaz de provocar redemoinhos o fluxo de um rio; que pode provocar entupimentos e coágulos como é capaz de provocar um fluxo de sangue. Então, por que não simplesmente um *fluxo* gastroesofágico, um *fluxo* de bÍlis, o *fluxo* do suco gástrico? É que para haver um refluxo é preci-

1 <http://agropet-rn.blogspot.com.br/2010/01/colica-equina.html>. Acessado em: 15/04/2016.

so antes de tudo haver uma interrupção, uma parada. Algo para de funcionar no sistema digestivo, do homem, da mulher ou do bovino, e então retorna, regressa, como se aquilo que estava sendo recalçado até a dissipação via fezes tivesse de regressar para lembrar que algo entrou pela boca e atravessou o corpo (e de que talvez não seja assim tão simples se livrar). Algo para, interrompe, em homem, mulher ou abelha – um fluxo é bruscamente interrompido. O fluxo do sistema digestivo é interrompido, e a partir daí há refluxo, retorno, uma recaída, que pode passar muito tempo indo e vindo, retornando e retornando, seja pelas cavidades superiores do corpo, até com sorte chegar a vômito; seja pelas cavidades inferiores, numa regurgitação que servirá apenas para que o refluxo se reinicie. A sina do refluxo é não ter fim. É ocupar permanentemente essa região central do corpo, com indigestão, azia, úlcera, rouquidão, náusea, dor no peito. E a esperança de pôr tudo para fora.

A medicina, ao menos a tradicional, aponta algumas causas para essa afecção tão incômoda e que afeta cerca de 40% da população. Refluxos e vômitos, eles próprios, podem ser um sintoma. E aí muitas coisas podem estar na origem. Desde as mais casuais, como atividade física após a refeição, excesso de bebida alcoólica, comer muito antes de dormir. Até as mais orgânicas, como doença gástrica e/ ou duodenal, hepatite, pancreatite, apendicite aguda, oclusão orgânica do intestino delgado e do cólon. Podem também ser sintomas de doenças sistêmicas sem relação com o tubo digestivo e com o esôfago, mas com relação, por exemplo, com o sistema nervoso central. “Distinguem-se, regra geral, causas periféricas (estímulos aferentes a partir do sistema digestivo) e centrais. Há dois centros cerebrais responsáveis pelo distúrbio do refluxo e do vômito. O Centro emético, si-

tuado na formação reticular lateral, que condiciona todos os refluxos e vômitos; e uma zona bulbar, chemorreptora, que é estimulada pelos derivados digitálicos, morfina, uremia e acidose diabética. Fatores emocionais podem, por só, provocar esse distúrbio”². Porque há refluxos que nem cirurgias curam.

2. A poesia de Annita Costa Malufe não engrena. Em *quando não estou por perto*, livro lançado em 2012, seus poemas não se desapegam de uma pequena constelação de tópicos, de uma estreita margem de tons, de uma quase invariável gama de ritmos. O interior dos seus poemas não se desapega de si mesmo. Não larga de mão alguns versos, que voltam em refrãos; não larga de alguns sintagmas, que voltam depois de vários versos ou várias páginas; não larga mão da mesma voz que inicia e termina os seus poemas sem nos levar a um ponto definido, com um movimento retilíneo. A mão que segura a sua voz está trêmula. Se estivéssemos falando de um carro, diríamos que ele jamais ultrapassaria a segunda marcha. Ele daria a partida, passaria a primeira marcha, desenvolveria na segunda, uma linha reta à frente, livre – a estrada –, o motor possante, mas ele prosseguiria na segunda marcha; nós no banco de trás olhando pela janela de trás a paisagem desconhecida passando, numa aceleração angustiante, sempre pedindo mais do que a segunda marcha pode dar, a qual, ao contrário de nos permitir escrutinar detalhadamente o que vemos, nos faz ansiar para que o veículo passe à terceira, à quarta marcha; desengasgue. Se estivéssemos falando de uma viagem de carro, diríamos não só que ele não passaria da segunda

² Enciclopédia Verbo, vol. 28, pp. 828-829. Britannica, vol. 17, pp. 301-302.

marcha, como também muitas vezes retornaria à primeira, e em muitos momentos retornaria ao ponto morto da desaceleração, até quase parar, para que depois ele desse a repar-tida, passasse a primeira, a segunda marcha, e ficasse nisso, não desenvolvesse o motor possante. E nós, no banco de trás, acenando para catedrais ruindo, acenando para refluxos de marés invadindo praias, acenando para cruzamentos de saís, acenando para ilhas desmoronando, para postes de luz queimados, para guias com pneus dependurados, para plataformas de lançamento despedaçadas. Acenando para um homem e uma mulher perambulando, ausentes de si mesmos, em luto pela separação. Às vezes, ingressaríamos em declives e a velocidade aumentaria pelo efeito da gravidade. A impressão de que agora sim partiríamos para outras searas com outras velocidades e outros desenvolvimentos no poema. Outras possibilidades além da separação – a possibilidade de reatar, ou de tocar a vida em outro amor. Mas logo então os declives reassumiriam a planura de uma linha reta, a estrada plana, livre, o carro acelerando e acelerando, o máximo possível, mas travado pela segunda marcha; a caixa de marcha quase estourando. Até que, enfim, nos depararíamos com subidas, íngremes, muito íngremes, mais íngremes que as de Ouro Preto, mais íngremes que as de Santa Tereza, íngremes como as de uma montanha quase vertical. “isto não é um sonho ou uma/ divagação subir a montanha/ durante toda a manhã”. Só aí começaríamos a entender a razão de a poesia de Annita Costa Malufe ter andado sempre na segunda marcha.

Sua poesia não engrena. Mas dizer que ela não engrena não predica um defeito, como se, apesar de bem feitos, seus poemas não empolgassem. Não engrenar quer dizer que, mesmo com o chão livre à frente, livre para andar, para

correr, para acelerar o máximo possível, para ir a qualquer lugar, a sua poesia anda sob a sombra e o peso de imensas ladeiras, sob a sombra e o peso da dor e da separação. Daí a sensação do chão reto à frente ser um “chão fictício”. Daí a constante sensação de fraquezas nas pernas, de não sentir as pernas, de “não ter mais as pernas”, de ter “pernas infantis”, de ter um “corpo infantil”, de uma criança aprendendo a andar. Como andar sobre um chão plano se sobre o nosso corpo pesa o efeito de uma íngreme ladeira? E como reaprender a andar após uma queda? Como reaprender a andar após uma relação amorosa que se alçou com um longo salto – a prova de que um corpo foi capaz de voar –, mas que não o protegeu do impacto sobre o chão? Não engrenar quer dizer que sua poesia se desenvolve inteira nos limites de um andamento hesitante. Ela deseja isso. Reafirma esse desejo a cada poema, a cada parte do livro. Não há a prospecção de desenvolver e de culminar, de chegar a uma frase de impacto, de ultrapassar determinados limites, de chegar a determinados ápices. Seus versos “raramente arrematam o poema com uma descoberta fulgurante, ou uma aproximação decisiva de seu objeto” (Viviane Bosi). Que objeto? Muitos de seus poemas, se os imaginássemos separados do livro, publicados individualmente em revistas eletrônicas ou em blogs na internet – e assinados sob o nome de um desconhecido – muitos não nos chamariam nenhuma atenção, não nos despertariam nenhuma singularidade³. Esses poemas são lugares de passagem muito mais do que estâncias; neles, não adianta estacionar. Não adianta ir até eles, olhá-los de perto. Não é para isso que eles foram feitos. Nem há condições para isso, para ultrapassar o limite que a queda e

3 cf., por exemplo, os poemas das pp. 27, 37, 57, 69-70, 73, 84, 99, 101, 135-6, 146, 148.

a dor, a distância e a separação impuseram. Só há o que se pode fazer no interior dessas fronteiras. Só há o que se pode fazer com o que restou da voz e da língua aí – ainda que, de longe, se possam enxergar paisagens sem dor. Ainda que, de longe, se possam avistar coisas que, só de longe, façam apaixonar.

Algumas ausências nos instigam nessa torrente engasgada de versos do livro. A primeira ausência que nos instiga, da primeira palavra à última do livro, é a letra maiúscula. A segunda é a vírgula, a exclamação, a interrogação, o ponto e vírgula, o travessão, os dois pontos e o ponto final. A terceira ausência, os títulos dos poemas. Almas penadas. Almas penadas que sobem do limbo da língua, da língua que Annita não usa. Não é isso que os poetas também criam, um limbo da língua, e uma zona baixa desse limbo, quase um inferno, um lugar onde grande parte da língua corrente – não apenas do ponto de vista de suas constantes (fonéticas, sintáticas, morfológicas e semânticas), mas sobretudo do ponto de vista de sua pragmática e seus tipos possíveis de enunciados –, grande parte dessa língua é posta de lado, é traída, é abjurada, para que apenas uma parte da língua se ilumine, se torne matéria, e vida? Em *quando não estou por perto*, letras maiúsculas, pontuações e títulos, nada disso está presente na língua que Annita fala. São elas, essas almas penadas, que, retraídas, apenas virtuais, deixam à letra minúscula o papel de guia. O barco e o barqueiro pelo rio Aqueronte. As capas de asfalto de uma estrada. O acostamento, as margens, e as placas, indicando quanto falta para cada destino. (Mas como ler as placas com letras minúsculas, ainda mais se somos vítimas de miopia? Como ler a indicação de quanto falta para o paraíso?) São elas, as minúsculas, com a combinação da ausência de títulos e de pontuação, que gravam os poemas

sobre as páginas e ao mesmo tempo começam a instaurar a (des)continuidade e a (in)comunicabilidade entre eles, entre um poema e o poema seguinte, entre o seguinte e o próximo, e o próximo, e o próximo: entre o livro inteiro

onde termina o poema onde
um ponto de suspensão apenas
o poema não termina quando
a linha roça a beira do papel
tampouco a língua roça
aquilo que ela alcança
para além da página há
o poema imaginado sempre
uma imagem de poema
desfazendo-se afundando um
navio atracando-se no espaço
um navio a cada vez refeito mas
o corpo do poema não é
imaginário tampouco a
possibilidade de um limite não
há limite apenas limitação a
folha acaba a tinta acaba a
língua é o ponto de desacordo
roçar a página ancorar mas
a cada vez apenas por um instante
este inacabado este
que nunca termina⁴

131 [?] poemas [?], por 160 páginas, divididas em sete partes, sob essa lógica de um “inacabado que nunca termina”.

4 Malufe, *quando não estou por perto*, p. 83.

Todos eles, mais, ou menos, girando em torno do que se passa no íntimo e nos corpos de um determinado casal em separação. Todos enunciados pelas vozes esburacadas de um casal recém-separado. Nas interrupções dos poemas, através das páginas, sempre o retorno de um mesmo tom. De que tipo de poema estamos falando quando nos deparamos com um livro de poesia assim? Como dizer *um* poema, quando são muitos os que reverberam na nossa nuca a cada vez que estacionamos em um? Como dizer muitos poemas, se parece ser sempre o mesmo, constantemente retomado, com o mesmo ruído de voz, o mesmo ritmo de respiração e os mesmos fantasmas? Um, muitos, milhares? Ou, no fundo, bem lá no fundo, nenhum? Poema-Nenhum, como um Ulisses diante da ameaça do Ciclope teve de responder: eu sou Ninguém. Eu sou Nenhum, dizem os poemas de Annita diante da falta de palavras. Na proliferação de versos e de poemas, que se reiteram, se recuperam e se retomam, mas raramente chegam a algum desenvolvimento ou culminância que os termine categoricamente, e lhes dê uma individualização muito distinta dos outros (uma identidade: poema), nessa proliferação que vai aumentando conforme avançamos pelo livro, nela, justamente nela, é que Annita reclusa o poema, o retrai, o esconde, leva-o à condição de infrapoema. Nas falhas dos sentidos, nos raciocínios que não se completam, nas imagens que não dizem nada.

Os verdadeiros poemas do livro estão represados nesses hiatos de versos que puderam vir à tona⁵. Esses, os verda-

5 Cf. a breve análise que Alberto Pucheu faz, em ensaio neste livro, chamado “Quando não estou por perto de Annita Costa malufe”, de todas as possibilidades que pairam sobre um poema (o da p. 83) pelo simples fato de ele não ter pontuação e, conseqüentemente, não permitir fixar onde uma unidade de sentido acaba e onde ela começou, onde outra acaba e onde começou, o que gera inúmeras

deiros poemas, são inidentificáveis. Não coincidem com os poemas impressos sobre as páginas. Não usam nem maiúscula nem minúscula, não usam pontuação nem abrem mão dela. Não põem títulos nem abdicam deles. Formam-se no instante da leitura, como um duplo ou uma dobra, a sombra do gene de um antepassado distante, de um sumério aprendendo a ler. Formam-se assim na leitura, e provisoriamente, pela junção dos rastros de um poema com os rastros de outro poema, pela memória involuntária que, durante a leitura de um poema, nos remete imediatamente a outros. Aí, nesses encontros imprevistos – entre os versos tais da página tal, com os versos tais das páginas tais; impossíveis de determinar de antemão, impossíveis de delinear quando começam e terminam – impossíveis de se contar em versos – assim se insurgem os verdadeiros poemas do livro, poemas-fantasmas, aqueles que não foram escritos, mas que só puderam ser produzidos a partir dos que foram escritos. É preciso submergir nos diversos pontos de represamento dos poemas escritos. Nos vãos, na falta de sentido. Desatar esses nós. Estender as linhas ao longo das cesuras e dos enjambements, não para costurá-los, mas para fazer exatamente como fazem os espeleólogos, que usam cordas para demarcar os caminhos possíveis pelas galerias de uma caverna. E então saber flagrar os poemas-fantasmas, os poemas-potên-

possibilidades de leitura para os mesmos versos, algumas delas se contradizendo. E esses hiatos acontecem não só pela ausência de pontuação, mas também pela brusca precipitação de sintagmas, imagens, frases que não podemos ancorar ao poema, às quais não podemos dar uma unidade de sentido que se acrescente à unidade de sentido do poema. Ao contrário, elas o fraturam; ele, que já vinha fraturado. Nessas fraturas, nesses diversos hiatos que um poema abre em si mesmo, ecoam e se comunicam os diversos hiatos que os outros poemas do livro abrem em si. O que encontraremos nesses ecos, que vapores subirão dessas fraturas?

cias, que, sem início, meio e fim – e sem versos –, dão prova de suas existências apenas por intermédio da sensação e da experiência da leitura, as mesmas que deram o ensejo da escrita. Dor, separação, ausência e distância. Porque foi necessário à poeta ir até aí; começar daí; aí achar um alfabeto; daí esboçar seus versos. Para que, fazendo poemas, fizesse metade de poema e metade separação. Metade verso, metade lonjura.

3. As minúsculas, as ausências de títulos e de pontuação cumprem um papel primário nessa questão poemas-poema, poemas-livro, descontinuidade-retorno, comunicação de incomunicáveis, aparições de fantasmas. Mas não é só isso; não basta isso para instaurar a comunicação incerta entre o(s) poema(s) do livro da Annita. Não basta isso para dar uma ideia precisa das lacunas em que o livro paira, em constante estado de suspensão. É preciso ir até os falsos-poemas do livro, os poemas falseados, que são todos os que foram impressos sobre as páginas, todos os 131 [?] das 160 páginas. É preciso ir até eles e tentar ouvir a frequência daquilo que eles falam, ou daquilo que, neles, falam; daquilo que os usa para falar. Aí, na mancha impressa, ouviremos alguns temas, alguns tópicos ou vivências se repetindo: um pequeno círculo deles alimenta e rumoreja no livro. Uma antecâmara entre o paraíso e o inferno, destilando dor, desmembramento e solidão. Exumando as penas de amantes que se lamentam. Inicialmente, é difícil dizer quais foram as vivências, adivinhar do que se trata. O livro começa com um poema que deixa ver (ou que mal deixa ver) uma cena

antes do sono chegar são seus cabelos
que se espalham sobre as pernas
as que não tenho mais antes mesmo

do sono antes as portas estão vigiadas a
solidez dos cadeados uma ressaca de mar
a viagem entre caminhos que a água cava
na areia o sal a vivência que adere
à pele antes do sono chegar estou acordado
perambulo novamente respondo a alguém que
me chama na rua em frente procuro
minhas pernas as que perdi entre águas o sal
a solidez que retorna calcário mar antes
são as imagens um mar de cabelos sobre
as pernas o sono interrompido
a resposta estou indo o poste queimado
na rua em frente a beirada de uma guia
seguir os caminhos fincados no cimento as pernas
onde estão onde você está quem
me chama na rua em frente no escuro da rua
em frente vigiada pelo poste queimado mesmo
antes do sono chegar desperto o corpo estaria morto
e como seria estar morto senão um gole o último
quando me penso morto
penso em alguém fazendo amor com você
quando não estou por perto penso
na solidez dos cadeados na necessidade de
perder as pernas embaixo dos lençóis

ideias sobrenadam as linhas de um redemoinho traçadas
pela voz em estado de sonolência: cabelos, pernas, portas
vigiadas, solidez dos cadeados, ressaca de mar; estar sozi-
nho, estar sem o outro, ir pegando no sono, quase apagar;
pensar-se morto, pensar-se substituído, pensar-se esqueci-
do; a necessidade da solidez de cadeados, a necessidade de
perder as pernas embaixo dos lençóis.

Quem *não* está ali debaixo dos lençóis? A quem pertencem os cabelos que não estão ali? Quem sente a ausência desses cabelos? Quem fala no poema? Quem fala está *fisicamente* sem as pernas? Ou tem a *sensação* de estar sem as pernas? Ou trata-se de alguém que tem as pernas, mas não as de outrora, aquelas que um dia já tiveram os cabelos de outra pessoa espalhados por elas? Quem partiu? Quem chama na rua em frente? O que a imagem do poste queimado esclarece? O que a imagem de “a beirada de uma guia” esclarece? O que a imagem de “seguir os caminhos fincados no cimento” esclarece? A necessidade de perder as pernas embaixo dos lençóis vem do desejo de perder as pernas de agora, as solitárias? Vem da necessidade de sentir a ausência das pernas que tiveram os cabelos de outrem espalhados sobre si? – para que, sentindo essa ausência, ele se torne capaz de sentir a reboque os cabelos de outrem espalhados sobre as pernas ausentes? Ideias sobrenadam, um redemoinho de pensamentos e sensações, mas nada boia, nada tem estabilidade, nada pode ser visto mais do que uma vez. Nada escoa para um centro esclarecedor, que entregaria o que se passa no poema. No máximo, o centro do redemoinho: “quando me penso morto...”. Daqui, do primeiro poema, ainda nem percebemos direito que existem centros, que as linhas se curvarão e se voltarão para centros. Apenas, que há uma voz traçando uma linha meio curvilínea que parece girar sobre si mesma. Alguém na vertigem de uma sonolência intranquila.

Virada a página, há o segundo poema. Uma cena, à mesa no café da manhã, a tinta impressa do jornal que alguém lê. Mas: como dizer “alguém” “lê”, se o poema fala apenas em “mãos sujas”, se ele nem mesmo diz que as mãos estão sujas com as tintas do jornal? Não poderiam elas estarem sujas

com outra coisa, com os alimentos do café da manhã, ou ainda “sujas” de forma metafórica – mas crucial? “fale baixo ou apenas não fale”, “não fale mais”: quem deve falar baixo, quem deve parar de falar? Uma briga, um simples desentendimento, ou a gota d’água? Nenhuma conexão com o primeiro poema. Não sabemos nem se se tratam das mesmas pessoas (mas que pessoas?), nem se se trata de um evento anterior ou posterior ao do primeiro poema (mas como chamar essas duas cenas de “eventos”, de “acontecimentos”?). Nenhuma conexão com o poema anterior, salvo a ausência de pontuação e de ponto final, que, se não estabelece uma continuidade, ao menos instaura uma comunidade na distância de um e outro, e de um para outro. Nenhuma conexão com o primeiro poema, exceto por as duas cenas apresentadas serem apresentadas de forma a se apoiarem muito mais em flashes do que em cenas; e flashes com o enquadramento fechado, com iluminação natural, da noite; no máximo sob a lâmpada de um poste queimado. Daria até para dizer que a cena do café da manhã poderia se agregar ao primeiro poema da mesma forma que se agregam a ele as imagens da ressaca de mar, da solidez dos cadeados, de alguém chamando na rua em frente. Como se o segundo poema estivesse sob a lente de uma lupa, dirigida a uma imagem que poderia perfeitamente ter vindo do primeiro poema. Pois ali, nos dois poemas, temos vultos de movimentos (“perambulo”), de posturas (“estou acordado”), reflexos de desejos (“necessidade de perder as pernas”, “fale baixo”), de memórias (“são seus cabelos”), retalhos do ambiente (“a rua em frente”, o café da manhã), de objetos sem grande significância (o jornal), traços de sensações (“cabelos que se espalham sobre as pernas”), rastros de imagens (“ressaca de mar”). Fora isso, ambos muito, muito incertos.

Vem o terceiro poema. “sou capaz de chorar por falta de algumas palavras/ não li suficientemente tudo até aqui duas horas/ estarei deitado em minha cama depois de uma/ noite nas ruas mais uma noite como outras não li/ suficientemente o que deveria sou/ capaz de chorar por algumas palavras/ que gostaria de ler estou sozinho numa noite/ de natal as venezianas abertas e sem reconhecer o céu/ a falta de algumas palavras seria só isto ou/ só a veneziana entreaberta teus olhos entreabertos/ ao meu lado sobre a cama teus cabelos cobrindo/ o rosto o teu rosto inclinado entre as minhas pernas/ a imagem que gravei as palavras que esqueci/ por que choro por isto me pergunto mas lavo o rosto/ sem pensar de novo mais uma noite não faz diferença/ o que chamo de cama esta montanha de panos/ sobre o chão de um quarto mal iluminado e um/ céu que não reconheço”.

Nesse poema, temos de novo um refrão (“sou capaz de chorar por falta de algumas palavras”), que, assim como o refrão do primeiro poema, se exerce como a guia do poema, como seu condutor em espiral. Em torno desse refrão, o tema da ausência retorna, com muitos versos e sintagmas deste terceiro poema retomando o primeiro; recontextualizando algumas de suas imagens que antes pairavam soltas. Primeiro, através de um anúncio: “estarei deitado em minha cama depois de uma/ noite nas ruas mais uma noite como outras”, o que recupera e delinea um pouco mais o início do outro poema, quando “vamos” alguém deitado, muito perto de pegar no sono. Depois, através de um esclarecimento: o de que ele está “sozinho numa noite [de natal]”. Depois, através de um grau de nitidez maior sobre o local onde ele está deitado (“o que chamo de cama esta montanha de panos/ sobre o chão de um quarto”). Por fim, pela reiteração da presença dos cabelos de outra pessoa, só que dessa vez

numa imagem mais nítida, ou melhor, numa imagem que recebe novas pinceladas, como um pintor que partes por partes vai constituindo a sua tela (“ao meu lado sobre a cama teus cabelos cobrindo/ *o rosto o teu rosto inclinado entre as minhas pernas*” [grifo meu]).

Todos esses pontos operam um trabalho de retomada do primeiro poema. Retomam um trabalho já começado. Retomam o primeiro poema desde outra perspectiva, 18º à direita ou 12º à esquerda, o que permite abrir um pouco mais a objetiva e as venezianas, aumentar um pouco mais o enquadramento, enxergar um pouco melhor a imagem embaçada pela noite mal iluminada e pelo poste queimado. Esses retornos retomam o primeiro poema, mas não porque o continuam, como se se tratasse ainda do mesmo poema. Eles retomam o primeiro poema já desde outro poema, abrindo uma comunidade na distância entre eles. Porque se existe um segundo poema capaz de retomar determinados pontos de um primeiro poema, sem se reduzir integralmente a esse primeiro, então podemos dizer que existe uma diferença de um para o outro. O que se passou entre um e outro? O que se passa entre um e outro, e que faz com que eles não sejam exatamente idênticos?, é o que podemos perguntar. Essa diferença, ela não é fechada, pelo contrário; ela deve se manter constantemente aberta, a fim de manter diferentes o primeiro e o segundo poemas. Se a fechamos, assumimos que os dois são inteiramente idênticos, o que não é o caso. Portanto, dessa diferença aberta, sai não apenas o primeiro e o segundo poemas. Ainda aberta, poderá sair um terceiro, um quarto, um quinto poemas, que diferirão do primeiro e do segundo e os retomarão de outras perspectivas ou com outras nuances. A própria Annita retomarà em outras oportunidades essa cena solitária no quarto. Dessa

distância, portanto, sempre aberta, eterna, infinita, poderão sair incontáveis poemas. E não só os que a Annita escreveu, como também os poemas não escritos, subexistentes, em potência.

Ou seja, quando dois poemas distintos que trazem pontos comuns são postos em relação – no caso de Annita, pelo livro e pela linguagem –, daí sempre poderá resultar outro poema, um terceiro, um quarto, que poderão retomar e diferenciar os dois primeiros. E, enquanto esses outros poemas não forem produzidos – mesmo que não sejam produzidos –, eles subexistirão, oclusos, reclusos, numa matriz, situada na distância entre os dois primeiros. Esse poema matricial, em potência, é em si mesmo multiplicável, infinitamente multiplicável, desdobrável, a depender de quantas repetições acontecem entre os poemas escritos, de quantas diferenças elas trazem. Ele é estilhaçável, deslocável, está sempre sendo produzido num livro como o de Annita, que gira em torno de um mesmo tema e faz uso de muitos refrãos ao longo de suas páginas; que repete inúmeras vezes o processo de retomada e recontextualização que explicitarei acima. Não só o primeiro e o segundo poemas, como também muitos poemas de *quando não estou por perto* são múltiplos uns dos outros. Multiplicam suas possibilidades. Multiplicam as possibilidades da dor. A perda de um amante [tal] como a perda de um membro da família, quando a dor de ter perdido um primo se torna múltipla da dor de nosso tio ter perdido um filho; quando a dor de nosso tio ter perdido um filho se torna múltipla da dor de nosso primo ter perdido um irmão; quando a dor de nosso primo ter perdido um irmão se torna múltipla da dor de nossa vó ter perdido um neto. E a dor de ter perdido alguém sempre múltipla de si mesma. “A dor dilacera. A dor é o rasgo do dilaceramento. A dor não

dilacera, porém, espalhando pedaços por todos os lados. A dor dilacera, corta e diferencia, só que ao fazer isso arrasta tudo para si, reunindo tudo em si. Enquanto corte que reúne, o dilacerador da dor é também um arrancar para si que, como riscas ou rasgaduras, traça e articula o que no corte se separa. A dor é a junta articuladora no dilaceramento que corta e reúne. Dor é a articulação do rasgo do dilaceramento. Dor é soleira. Ela dá suporte ao entre, ao meio dos dois que nela se separam. A dor articula e traça o rasgo da diferença. A dor é a própria di-ferença”⁶. Nesse processo de multiplicação de dores, de multiplicação de diferenças, de multiplicação poética, de potenciação de versuras: nele se constrói o livro de Annita Costa Malufe. Nele se insurgem os poemas-fantasma, que aparecem nos encontros sub-reptícios dos poemas, no flagra que nos flagra. Eles não são nada além dos produtos subexistentes, não escritos, apenas possíveis, desses encontros, desses deslocamentos e dessa potenciação dos poemas. Não se deve tentar escrevê-los; eles são incapturáveis. Se acontece de muitos poetas escreverem poemas tomando como base poemas de outros poetas – se a própria Annita dá a entender através das hipógrafes⁷ de

6 Heidegger, “A linguagem”. In: *A caminho da linguagem*, p. 21.

7 Cf. a bela análise que Alberto Pucheu faz das hipógrafes no livro da Annita. “Sendo a epígrafe o que, estando perto, vem antes ou, literalmente, acima de um escrito, de um capítulo, de um livro, a hipógrafe, tão perto deles quanto a epígrafe, vem do lado oposto a ela, debaixo deles ou lhes seguindo. (...), são citações, destacadas, de fragmentos de tais poetas e prosadores que vêm ao fim dos poemas, ligeiramente distanciadas deles, mas ainda proximamente lhes vizinhando, como se fossem seus disparadores, ou melhor, como se os poemas necessitassem de tais frases, ou simplesmente as desejassem, para seguirem seus cursos. (...). Nesses casos de hipógrafes, elas são ainda incorporadas aos poemas de que se abeiraram, a eles mesmos, ao longo mesmo deles, transitando de suas extremidades para adentrar a materialidade dos poemas que as

seus poemas que ela escreveu aqueles poemas (ou algumas de suas passagens) tomando como base versos de outros poetas – os resultados dessa empreitada não são a escrita do poema-fantasma que subjazia no poema tomado como base. Na verdade, o poema-fantasma, ativado pela leitura do poeta, é que suscitou nele o desejo e o trabalho de depor em outros versos o que o poema base suscitou. É sempre um fantasma de poesia a nos assombrar que nos leva a iniciar a leitura de um novo livro ou a iniciar a escrita de outro. Mas os fantasmas são sempre fantasmas. Não podem ser vistos, nunca poderão ser vistos; do contrário, deixarão de ser fantasmas. Eles só podem ser pressentidos, eles não existem senão para uma fé e uma justiça que mais do que todas devem ser cegas, como a fé e a justiça daquilo que reúne leitura e escrita, vida e poema, dando-lhes subsistência. Deve-se, em vez de capturá-los, acompanhá-los como pontos de fuga, para acompanhar o que se passa entre os poemas, entre as páginas do livro, aquém e além dos versos, da vida e das palavras. Estabelecendo talvez padrões (insurgências poéticas pelas costas dos institutos formais do poema?). E é essa a

precedem. Há, assim, uma dupla movimentação: do livro alheio do qual a citação foi retirada para a condição de hipógrafo em poema no livro em questão e, dessa condição, sem perdê-la, não deixando de exercer a função mencionada, para o corpo do poema que com ela se funde e, simultaneamente, a mantém em proximidade. (...) Em seus procedimentos de destaques, deslocamentos e inserções no corpo da nova escrita, tais hipógrafes adentram o poema ora se repetindo exatamente com as mesmas palavras, com os mesmos cortes que, anteriormente, receberam, com acréscimos sucintos, com reduções elípticas, com abandonos de palavras, com novos cortes que não havia antes, com inversões, com transformações de prosa em verso, com o que era prosa radicalmente quebrado com enjambements, com apenas resquícios anteriores quase imperceptíveis que, ainda assim, nos fazem lembrar, se não da materialidade da passagem, de sua força, com repetições cindidas em momentos distintos do poema...”

linha de produção de *quando não estou por perto*, com sua lógica de multiplicação, com sua matriz de uma linguagem, que se prolonga tanto na distância dos versos como na distância amorosa. De um poema a outro, de uma separação a outra, muitas comunicações clandestinas que nós, leitores, devemos interceptar, a fim de ver e ouvir melhor o que está acontecendo. Ruídos, sussurros, gemidos? É para essas frequências de onda curta que nós devemos apontar as nossas antenas.

4. Às vezes o tema principal do livro retorna desde um primeiro verso

queria me despedir uma última vez
como se me despedisse por outra pessoa
que sempre se despede em meu sonho mesmo
quando a noite é fria mesmo com as janelas abertas
e uma lua cavando o céu e uma faísca mesmo quando
não estou há esta pessoa que se despede que acena
a pessoa que acena e alonga os passos alonga
a voz colada em passos sem som queria
me despedir na voz desta pessoa eu
não tive tempo não tive tempo de explicar
mas por mim passam estradas países estrangeiros
passam rios falésias passam cruzamentos
de sal carros rios ventania me despeço uma última vez
esta lua cavando o céu os passos sem som
só uma faísca um flash alguém que fotografa alguém
que acena e alonga os passos alonga a voz
a voz ficando um pouco mais a voz colada nos passos
não tive tempo não tive a voz um fio que acena
e se cola por um curto instante o instante de um flash

mesmo acreditando que se prolonga e fica
preenchendo o espaço entre o que fica e aquele que se vai⁸

às vezes, o tema principal retoma abruptamente, no fim de
um poema que falava de outra coisa

you está com a vista fraca minha
filha you não está vendo bem as coisas
tudo começa e um dia
eu começava uma história sem ter a
visibilidade estava assim com a visibilidade
alterada uma subida de serra pela manhã
nevoeiro cobrindo o gramado luz
pálida surgindo se extinguindo galhos
queimados pelo sol vida passava e
passava véu filme plástico água corrente
fio d'água muito fino e depois minha filha
tudo um dia tem volta you não está
vendo muito bem as coisas⁹

rapidamente, com poucas páginas, confirmamos: o livro realmente tem um tema central, que se destaca. Trata-se de um livro, obsessivamente. Grande parte de seu investimento de desejo está na ausência e no luto (mas eu realmente não gostaria de citar Freud aqui). Há sempre ou uma voz masculina com muita dificuldade de se livrar da separação; ou uma voz feminina (a que aparentemente foi embora) tentando se reencontrar em outro lugar (embora isso seja incerto), também sob o efeito da separação; ou uma voz em terceira pessoa, narradora, que narra os mal-estares ora de um,

8 *ibidem.* p. 15

9 *ibidem* p. 125.

ora de outro, sempre trazendo um retrato mental e afetivo deles (por isso, sempre íntima a eles). E há alguns poemas que falam sobre as palavras, sobre a falta delas, sobre a condição do poema, de escrever poemas. Fora isso, não há poemas. Nada de poemas sobre amizade, sobre relações sociais, políticas, poemas sobre animais, sobre a natureza, poemas avulso, poemas sobre tópicos. No máximo, paisagens exteriores, vistas sempre do ponto de vista ou da voz masculina ou da feminina (e vistas sempre muito mal), e que de alguma forma se engrenam na engrenagem do livro.

Um livro assim, com tamanha monomania, pode lembrar muito uma enciclopédia, não por tratar de muitos temas, mas por ir à exaustão num deles. Um livro assim se compõe como um pequeno fascículo de enciclopédia – o fascículo que dá acesso à vida de um ex-casal –, na qual, em vez de destrinchar um verbete, cada poema levanta um campo de intensidades onde os nomes e os sintagmas ocultam o verbete a que eles se referem. Separação, distância, despedida, solidão, dor, não estar por perto, estar depois não estar, estar sem estar. Todos os nomes e os sintagmas recorrentes, a cada vez que aparecem – além das referências a lugares e a circunstâncias que não estão bem claras –, tudo isso trabalha para desenhar a face de uma circunferência que oculta o seu verso. O lado oculto da lua cavando o céu mal iluminado.

Por um lado, não há nenhuma dúvida, é muito claro, trata-se de um homem, uma mulher; em alguns poemas a voz é do homem, (“estarei deitado em minha cama”), em outros é a da mulher (“estou vestida/ com a roupa que você me deu”); trata-se de um casal, que se separou; trata-se de cada um vivendo a separação, sob o efeito de quando o outro não está por perto; trata-se de dor, de dificuldade de abrir mão

(da dor, da ausência do outro), de se livrar do impacto da ruptura. Mas, por outro lado, os poemas nunca são tão claros assim; as memórias de casal nunca são tão claras assim; o lugar para onde um deles se afasta nunca está claro; a distância nunca está clara. Nem um simples café da manhã diz exatamente a que veio no livro. Às vezes, nem dá para dizer se é o homem ou a mulher que está falando no poema. Nem dá para dizer o que está acontecendo com certeza. “não sei como cheguei aqui/ estou nu em uma cama de/metal sentindo um cheiro de azinhavre/ não sei como as palavras me vêm/ não sei de quem são estas palavras estou/ nu ele me diz que não estou nu mas/ sei que estou ainda que não reconheça esta/ pele não reconheça estas paredes/ que colocaram ao meu redor/ estou nu como daquela vez (...) não/ sei como cheguei não reconheço/ estes cheiros o cheiro do lençol o/ cheiro destas mãos de quem são estas/ mãos estou nu não quero/ que me toquem/ peça/ que não me toquem/ mais/ e o cômodo é/ uma caixa de ressonâncias/ vazia/ um espaço oco/ em que apenas eu/ me ouço/ em exaustão”¹⁰ [uma leve impressão: há alguém aí numa maca de hospital ou mesa de operação?].

Essa imprecisão se deve a algumas razões. Além do próprio trabalho na escolha de palavras vagas, indecisas, ou a recusa em usar palavras ou frases que esclareceriam o contexto, ela se deve sobretudo à presença de imagens abruptas que surgem no meio dos poemas, descentrando-os. Veja, por exemplo, as imagens do primeiro poema do livro, citado mais acima: “a solidez dos cadeados”, “uma ressaca de mar”, “a viagem entre caminhos que a água cava na areia”, “o sal”, “vivência que adere à pele”, “a beirada de uma guia”, “seguir

10 op. cit. p. 30

os caminhos fincados no cimento”. Essas imagens desviam o refrão, que de certa forma vinha nos localizando no poema (“antes do sono chegar”...). Isso acontece muitas vezes ao longo do livro, esses desvios, tangentes e derivações. Daria para fazer um inventário das imagens abruptas, como “filme plástico”, “água corrente”, “cruzamentos de sal”, “um farol passando numa esquina”, “a pia pendurada do lado de fora do estábulo”, “pavão sobre o muro”. Imagens que não dizem nada a princípio, apenas preenchendo as lacunas entre os refrãos. Imagens que fazem o movimento oposto da contração em torno dos poucos temas. Imagens que produzem dispersão, que nos dispersam dos temas, que distraem, que impedem a obsessão monotemática de oprimir.

Mas por que essa dispersão não dispersa efetivamente o livro? Por que, apesar dela – tendo ela toda uma força que nos confunde quase o tempo inteiro os poemas –, dizemos com certa segurança que existe um tema central, que encadeia o livro, que dá o seu tom? Porque, quase sempre, logo após uma sequência de imagens, o poema retoma o sintagma e o motivo com que se iniciou. Ele pode até ser interrompido outra vez, mais à frente, por outra sequência de imagens ou circunstâncias. Mas ele logo retoma outra vez o seu refrão ou a variação para a mesma ladainha. É o que acontece no primeiro poema do livro, quando a sequência de imagens levantadas acima são interrompidas pelo refrão (“antes do sono chegar”). É o que acontece em muitos poemas, esse zigue-zague, esse caminho tortuoso, essas interrupções e retomadas¹¹. As dispersões dispersam, confundem, espantam – mas sempre são interrompidas por um retorno. Como se os poemas fossem bifásicos e a fase fosse trocada abruptamen-

11 Aquilo que Alberto Pucheu em seu ensaio chama “verso-de-breque”, ou “verso-passinho”.

te e logo em seguida destrocada no meio do poema, ou de um poema para outro. Liga-desliga, liga-desliga. A obsessão monomaníaca desembocando na dispersão imagética, que reinsufla a obsessão monomaníaca. A neurose melancólica desaguando nos breves sopros de mania rejuvenescedora, que alimentam a neurose melancólica.

Há, porém, o sentido inverso da leitura traçada acima. Se podemos estabelecer um tema central para o livro, apesar das dispersões, também podemos estimar que as dispersões não agem apenas como enfeite, não valem apenas para preparar o retorno da obsessão. Elas valem por si. Elas ocupam o livro tanto quanto os refrãos e os enunciados em torno do tema central. Estão em quantidade e com qualidade o bastante para terem força própria. Para, de fato, criarem uma força centrífuga no livro, que, em muitos momentos, vai esticar, esticar, até despedaçar, desmembrar o tema central e lançar os seus estilhaços, irreconciliáveis, por todos os lados. Pois, diante da dispersão e imprecisão, como não suspeitar de que todos os nomes possíveis para os poemas – dor, separação, ausência, casal, romance, história, poema, língua e verso – não sejam nomes inadequados, não por serem sinônimos ainda insuficientes da palavra certa que esclareceria o que é isso que estamos lendo, mas porque talvez estejam ainda muito longe das palavras que deveriam ser ditas, dos conceitos que deveriam ser pensados, das sensações por que cada um passou? Tão longe da experiência singular da dor e da separação, tão longe que talvez a palavra “dor” e a palavra “separação” sejam ainda antônimos das palavras que designariam a dor e a separação que os dois viveram. E talvez a torrente verborrágica que vira, e mexe, e repete os mesmos versos, que não consegue fugir pelas tangentes e segue preso ao círculo de alguns refrãos, talvez o refluxo

verborrágico em que consiste cada poema aconteça para erguer metal a metal os andaimes de uma plataforma amorfa, a qual se avista no horizonte, da qual não se pode dizer o que seja, mas para a qual certamente caberia uma palavra, uma função e uma sensação única, que jamais poderá ser dita – ao menos não em forma de palavra. “Mas onde a linguagem como linguagem vem à palavra? Raramente, lá onde não encontramos a palavra certa para dizer o que nos concerne, o que nos provoca, oprime ou entusiasma. Nesse momento, ficamos sem dizer o que queríamos dizer e assim, sem nos darmos bem conta, a própria linguagem nos toca, muito de longe, por instantes e fugidamente, com o seu vigor”¹². É por isso que Annita escreve poemas com palavras incertas. É por isso que ela satura seus poemas de imagens e sintagmas indecifráveis. É por isso que ela escreve poemas que não acabam. É por isso que ela escreve **um** livro **de** poemas, em vez de uma coletânea de poemas avulsos reunidos sob uma mesma encadernação. Não para substituir as palavras que não podem ser ditas; nem para tentar dizê-las cada vez em uma nova tentativa. Mas para fazê-las existir sob a única maneira possível: se ausentando e devindo, se tornando. Poema. E se ausentando e se tornando cada vez mais, se ausentando enquanto palavra e se tornando enquanto poema, porque o poema da página anterior não acabou categoricamente, ele nos entupiu com muita coisa mas nos deixou sem certas palavras, e ele ainda se retoma no próximo, e depois no próximo, e depois no outro

tudo precisava começar com uma frase como num grito
uma chamada ou pergunta de rua onde é mesmo a papalaria

12 Heidegger, “A essência da linguagem”, In: *A caminho da linguagem*, p.123.

ou a farmácia qual a estação mais próxima tudo começava com
uma frase que aos poucos se
dissolvia se desviava como numa resposta pelo telefone um bilhete
escrito às pressas a caligrafia corrida a letra que falta e duplica o
sentido da mensagem qual era mesmo
a mensagem

algumas palavras ficaram presentes
mais ou menos como acenar do banco de trás
vendo as grades em movimento horizontal
o horizonte era mais ou menos estes tubos
de ferro passando no meio-fio o movimento
das grades criando um filtro da paisagem
por detrás eram algumas palavras espelhadas
como um lago de espelhos a visão de um reflexo
d'água a composição de uma superfície filtrada
pelo correr das grades tudo mais ou menos
como acenar do banco de trás pensando
como será que me colocaram aqui para onde
me levam quem será que me observa

ela formava uma palavra nova
quando gritava era um canto
uma linha sonora áspera raspada
na areia uma palavra nova
que emendava três ou quatro
palavras numa linha única
áspera quase sem significado ou
direção

queria falar da minha dor mas o poema
plataforma lançada queria falar mais ao mesmo

tempo lançar um ato um movimento falar
da minha dor como um cabo de aço arreventado
na plataforma de lançamento uma dor é também
uma plataforma um andaime cabo de aço escorado contra o
muro barras de ferro um brinquedo de criança um
cubo esticar distender queria algo tão simples quanto
quatro ou cinco palavras formando uma plataforma
um andaime levar mais alto aguentar a queda em
silêncio (...) ¹³

5. Apesar de seu caráter vago, hesitante, às vezes indecifrável, podemos nos arriscar a classificar numa tipologia imprecisa os tipos de poema que compõem o livro da Aníta. Há os poemas-álvio, aqueles dispersos e dispersivos, que aparentemente não trazem à tona o tema da separação, e que nos introduzem a uma imagem ou a uma cena aparentemente sem conexão nenhuma com a tópica do livro (“cada janela de uma cor é uma/ luminosidade estranha amarelo/ branco azul cada janela de uma/ cor ao cair do dia lusco-fusco/ azul marinho verde escuro as/ árvores quase negras cada/ janela de uma cor como se/ cada quadrado respirasse um/ ar diferente vindo de um lugar/ diferente” [p. 73]; “a menina caminhando me lembrava/ a escada vermelha/ os quatro ou cinco passos que/ davam na área/ aquela tarde sem sol o som/ delas conversando no terraço” [p. 101]). Há os poemas-indecisão, aqueles que por si mesmos não trazem à tona o tema da separação, mas cujas ambiguidades semânticas permitem inscrevê-los como mais um movimento desse tema (“sem hesitação ou com muita/ hesitação a mão que desliza pelo tampo/ vai e volta desenha uma

13 op. cit. pp. 59, 111, 153, 36

curva e gira/o giro de um relógio o giro em falso/ o tique-taque exato a marcação de/ um ritmo apenas um metrônomo/ sem hesitação um gesto mais rápido ou/ repetidos gestos hesitantes a tangente/ que se esboça sobre o tampo o/ reflexo de um rosto visto/ por debaixo” [p. 58]). E há os poemas-separação, esses que nos ocupam a maior parte do tempo, e cujos casos são muitos.

Esses três tipos de poemas muitas vezes se misturam num mesmo poema: há poemas cuja preponderância está no tópico da separação ou da ausência, e então vemos surgir no meio de um verso uma imagem solta, sem a capacidade de corroborar o tópico do poema. Ou então temos um poema-alívio, até que em algum verso precipita-se um refrão que traz à tona de novo o tema da distância e da separação. E os próprios poemas-indecisão, por seu caráter ambíguo, trazem um isto dos dois, uma dupla possibilidade de leitura: ora se está falando apenas da mão hesitante que desenha uma curva sobre o tampo de um relógio; ora se está outra vez introduzindo a hesitação, esse estado de suspensão que nos leva a outro lugar, longe daquele em que estamos no momento (e como não remeter as hesitações de alguém que está sofrendo à razão de seu sofrimento? Como não ressignificar essa hesitação sobre o giro dos ponteiros a partir da leitura de outro poema, o da página 54, que vai sugerir que esse gesto de girar o dedo sobre a circunferência do relógio era o de quem contava as horas para partir?).

Essa possibilidade de composição, de permutação, de recombinação entre os tipos de poema, é mais um dos elementos que dão aos poemas do livro o seu caráter aberto e sem o limite do fim. É ela também que permite a Annita dar o efeito espiralado a muitos de seus poemas, o efeito de disco arranhado na sua voz. É ela, por fim, que permite que

os poemas do livro possam ser lidos em qualquer ordem; que se possa iniciar o livro pelo meio; que qualquer poema possa ser entrada para o livro, e que cada um possa levar a qualquer outro. Os poemas-alívio, os poemas-indecisão, e os poemas-separação compõem quase toda a paisagem macroscópica do livro, que pode ser composta e recomposta de várias formas, sem uma sequência pré-determinada: “ajeitar as páginas para uma organização possível/ (...)/ ajeitar as páginas contar/ as páginas/ ler e reler e sempre voltar para trás/ decorar a localização das frases/ (...)/ eu gosto de ler e reler/ trezentas vezes/ seria uma organização possível/ (...)”. E certamente, haveria mais tipos de poema a serem discernidos: por exemplo, os poemas que falam sobre o poema e sobre o verso. E outros critérios de tipificação (qual voz está falando em qual poema, a masculina ou a feminina? Qual a diferença entre os poemas mais longos e os poemas de um ou dois versos?). Mas ficaremos apenas nesses três tipos aqui levantados, e, sobretudo, num deles, o poema-separação.

Há alguns movimentos que se esboçam dentro do tema da separação do casal. Eles fazem variar o nível de saturação desse tema. São eles também que permitem dizer que talvez haja uma história ou uma narrativa sendo sugerida por trás dos poemas. Essas variações dentro do tema da separação do casal, esses segmentos mais ou menos identificáveis, que começam num poema e terminam em outro – em poemas que normalmente vem em sequência no livro – consistem em mais um vetor que corta transversalmente todo o livro. Na verdade, é por meio deles, desses vetores, que o tema retorna, são neles que os refrãos temáticos voltam. Eles na verdade é que constroem “o” tema.

Seria possível fazer um inventário não exaustivo desses movimentos. Há a separação (quando chegamos no livro a

separação já aconteceu) (pp. 11, 31, 41-43, 52-54). Há menções a um afastamento da pessoa que partiu (pp. 11, 44). Há o sentimento de solidão e o sentimento da ausência da pessoa que ficou (p. 13, 98). Há os poemas da sensação de despedida (pp. 14-16, 46-47). Há os do afastamento (pp. 15-16). Há os poemas escritos já desde a distância (pp. 17, 29, 44). Há os da ausência mesmo estando presente (pp. 19, 21-25, 38, 49-50, 145). Há os poemas que mencionam a dúvida sobre o regresso (pp. 45-48). Há os poemas que falam já desde o regresso (pp. 49-50, 66).

E todos esses movimentos parecem girar em torno de um epicentro¹⁴, um grande vórtice. Esse epicentro não está no primeiro poema do livro. Esse epicentro só surge claramente na quinquagésima segunda página, como se todos os outros poemas, direta ou indiretamente, antecedentes ou sucessores, constelassem em torno dele (“o que seria um venha sob estas circunstâncias ela pensou/ tomar um avião de madrugada não venha fique”); como se todos os outros poemas recebessem, de forma fraca ou aguda, a agulhada desse acontecimento (“não venha fique eu ficaria se fosse possível”); como se todos os outros poemas moessem e re-

14 Sob outros pontos de vista, haverá outros epicentros. Por exemplo, os versos das páginas 107-9, alguns dos quais citados por mim logo acima, poderiam se estabelecer como o epicentro do ponto de vista da organização do livro (com os poemas do livro todos já escritos). Enquanto o poema da página 141 poderia se estabelecer como o epicentro do ponto de vista do começo da escrita dos poemas do livro (“hoje/ é este ponto que parece o/ último possível quando digo/ hoje falo precisamente deste extremo/ agora é/ agora a primeira folha aberta não/ a poesia não pode esperar/ hoje/ esta folha aberta você sabe/ quando digo hoje é/ impreciso/ corro em direção a uma ponte/ cruzar/ a ponte sobre o rio ou/ saltá-la um ponto extremo a/ velocidade que acelera e/ acelera as águas abaixo uma/ ebulição este/ é o ponto máximo é tudo o que/ posso avistar daqui”).

moessem essa imagem que retorna, o mormaço e o frio na
espinha que ela traz (“fique”)

me deixe ir era a moça que dizia me deixe
ir como estou assim mesmo pés no chão blusa
amarrotada deixe me deixe era a voz de uma mulher
lá longe muito fina aguda era um pedido ele
se amarrava a seus pés ele não a deixava não assim
a mesa posta para o café ela sabia que o tempo tinha sido
este não um tempo planejado mas simplesmente
este ela sabia que ele pedia algo impossível deixe-me
é simples mais simples do que se prender a uma
imagem eu sou apenas uma imagem adentrando
a janela a luz branca apenas uma visão preciso
partir assim mesmo de pés no chão os cabelos
desalinhados o tempo deste modo sobre nós
súbito como um evento banal corriqueiro deixe-me
a voz era fina suplicante ele não a deixava ir os braços
se atavam às pernas à cintura à pele de uma imagem
branca tão branca que não se via apenas ele a via e
a prendia mesmo longe um vapor mesmo sem o tato
o cheiro os pés os cabelos em desalinho os pés no chão a história
rompida pelo tempo súbito um farol passando numa esquina
a iluminação súbita do farol o vidro iluminado de relance
a visão o vapor ele se atava ela pedia deixe-me ir é simples
preciso ir estou indo assim mesmo como estou
os pés tocando de leve o chão à minha frente e após

à essa cena, mais duas, nas duas páginas seguintes, que dia-
logam com ela (“ela fechou a porta eu pude ver”; “ela fechou
a porta ela olhou o relógio ela se preparou para sair”). Finda
a partida, findos esses três poemas ou essas três parciais do

livro, acaba a segunda parte, começam as outras. Nenhuma delas com um poema tão claro, com uma cena tão clara, um evento tão agudo. Talvez porque nenhuma delas consiga se desvencilhar por inteiro de seu fantasma. Sob que formas retorna esse evento nos poemas, antecipado ou remoído? Sob a criança de três ou quatro anos que passava tardes inteiras quebrando brinquedos e qualquer coisa que lhe caísse nas mãos? Sob a montanha de panos no chão de um quarto mal iluminado e um céu irreconhecível? Sob a capacidade de chorar pela falta de algumas palavras? Sob a impossibilidade de se despedir mais uma vez como se se despedisse por outra pessoa? Sob uma catedral ruindo? Sob frestas, estábulos, subidas de montanhas? Sob uma pergunta embrulhada como um jornal embaixo do braço?

Há como determinar isso? Há como estimar os deslocamentos de um movimento afetivo para outro, as trilhas e viagens que uma separação faz? Elas são partes constituintes dos poemas-fantasmas, daqueles que se insurgem nos pontos de encontro da leitura. Elas são partes constituintes dos fantasmas que assombram o casal. Não há movimento didático para isso, nem para os deslocamentos afetivos, nem movimento didático para os poemas e versos de Annita. É difícil até mesmo falar em movimento, uma vez que no movimento sempre se pode seguir a linha de uma trajetória, enquanto aqui há mais saltos e irrupções, cortes abruptos e retomadas sem mediação. Eu estava escrevendo este parágrafo na Biblioteca Nacional e lembrei de comprar banana na volta para casa. Pouco depois fui ao banheiro, lavei as mãos, e me veio à mente o rosto da minha avó. Cheguei em casa, troquei de roupa, e lembrei que esqueci de comprar banana. O livro que começa já depois da separação, salta para uma cena gratuita num café da manhã de casal, e que

depois dá a entender de novo a distância já instaurada, é o mesmo livro que de uma hora para outra volta para os dias imediatos à separação, vai até o regresso de uma das partes, e se lança à cena crucial da separação. Às vezes, parece que apenas um dia, apenas alguns minutos separam um poema de outro. Às vezes, a nítida sensação de que anos se passaram em apenas duas páginas.

6. Se se pode dizer que há uma história ou um romance escondido no livro, é só em função da cena nuclear, e da distância que tomam dela os outros poemas do livro, decompondo-o em separação, dor, afastamento, lonjura, regresso, etc. Mas não há nisso algo que chegue a formar uma história, nem mesmo fragmentada. Fazer poesia, em vez de romance, não é caso de escolha, mas de necessidade. Dizer que os poemas são fragmentos retirados de uma narrativa anterior, da qual não se guardou nada, foi uma maneira rápida que Donizete Galvão encontrou para descrevê-los na orelha do livro de Annita. Sem dúvida uma leitura possível, e até afiada. Mas a ideia de uma história que falta, de uma história que antecede – ou de uma história fragmentada – dá ainda a entender a ideia de linha contínua por que os eventos de um caso amoroso e de duas vidas passaram. E se essa linha, ausente, pode ser produzida, como um dos efeitos possíveis de que a fragmentação e a desconexão do livro são capazes (a linha contínua é o que está faltando, e nós, ao lermos, deduzimos isso, e, ao deduzirmos, adicionamos ao livro:) ela só pode ser produzida e pensada *a posteriori*, pelo leitor. Porque *a priori*, ou de um ponto de vista imanente, deve-se dizer que o livro se aproxima muito mais de um teatro do que de um romance

(...) reconfigurar os espaços
a iluminação do cenário refazer o pano de boca a distância entre
as coxias (...) [p. 51]

Não se trata de dizer que todos poemas do livro podem ser lidos como cenas teatrais, ou que todos os poemas do livro são cenas. Há algumas, mais ou menos claras, sobretudo quando é uma voz não identificada que “narra” o evento (como no poema da página 52). Mas há no livro muito mais paisagens mentais, ou afetivas, ditas a partir da primeira pessoa, e de que só secundariamente se poderiam dizer cenas. O ponto, portanto, não é o de pensar cada poema sob a lógica de uma cena teatral. Mas sim o de que existe um momento crucial no livro, o momento da cena repetida no poema da página 52, o momento vivo da separação, momento em torno do qual muitos poemas giram, muitos versos repetem, muitos refrãos se desencadeiam. E a intensidade, aguda, desse poema-cena, instaura uma espécie de tensor, leva todo o livro a esse limite, ao limite dessa cena, que faz do livro um termômetro, ao mesmo tempo em que ela se torna o grau 100 desse termômetro. A partir daí, até no que não é cena, até no que é paisagem mental, monólogo interior, pode-se pressentir as reverberações ou as consequências desse acontecimento, dessa ebulição. Assim, toda a constelação de versos e poemas e enjambements do livro se deslocam para um limite teatral, tangenciam as fronteiras de um teatro.

Um teatro, porque muito singular. Um teatro, com uma montagem e uma direção extremamente específicas, as quais deveriam ser desencravadas das versuras e das cesuras e das imprecisões do poema e dos entre-poemas. E montadas aí, em potência, neles, sem sair deles (junto com os poemas-

-fantasma). Beckett, sem dúvida, seria uma referência para esse teatro. Mas esse teatro poético, ou essa poesia-teatro, diferiria de Beckett, apesar das semelhanças, das semelhanças no uso da língua, no uso das imprecisões, das indagações sobre o que está acontecendo. E diferiria não só de Beckett, como também de toda poesia teatral, de toda peça de teatro que pode ser lida como poesia. De toda a história do teatro que encampou nas falas de seus personagens a elaboração e a tonificação das falas poéticas. Diferente, porque esse teatro que se esboça nos versos de Annita, ele não pode ser chamado assim em razão das falas poéticas, em razão do que é dito, como se bastasse imaginar dois atores, uma voz em off narradora, e transpor as falas para os personagens, e então montar uma peça. Porque tampouco o teatro de Annita teria um palco como espaço de desenvolvimento. Tampouco esse teatro seria feito de uma peça. Também não seria um conjunto de cenas ou esquetes. Sem atores, sem voz em off, sem palco, sem falas, sem duração: ele seria quase-teatro. Ele não seria encenável, porque as cenas e descrições dos poemas, vagas, indicam mais uma condição de apagamento do que de encenação, mais a condição de movimentos internos do que externos. Mas ele não seria apenas memória ou afeto interno, ou teatro do inconsciente, porque foi escrito, foi projetado para fora, e há toda uma relação no livro com as paisagens exteriores. Também não seriam essas cenas/ paisagens mentais distribuídas identitariamente e pacificamente entre dois atores, como se sempre fosse fácil a tarefa de definir quem está falando em qual poema; como se às vezes, no início do poema, não ficássemos em dúvida sobre quem está falando (mesmo que depois no meio do poema ficasse claro o gênero da fala), o que provoca uma suspensão momentânea de gênero, impossível de materializar numa

cena para ser encenada. Essas cenas/ paisagens mentais, e mesmo as exteriores, deveriam ser projetadas num mesmo espaço, não o do palco, mas o da poesia, na escrita-leitura, em que o que se pressente se movendo atrás da gente enquanto lemos são os pequenos deslocamentos das vozes, os pequenos deslocamentos dos afetos, os deslocamentos dos desejos, dos estados de espírito, das imagens “abruptas”, dos poemas não escritos. As pequenas migrações de gênero de voz. Como se as duas vozes, os dois “personagens”, o homem e a mulher não tivessem uma existência prévia, nem binariamente repartida, mas existissem como momentos distintos de um mesmo acontecimento ou de uma mesma paisagem afetiva – o amor e a separação. Como se ambas as vozes se desvincilhassem de seus corpos e de seus donos e fossem projetadas numa mesma tela, num mesmo anteparo, num livro. Só assim os dois, o homem e a mulher, estariam “presentes” sem que nenhum dos dois estivesse por perto¹⁵. Assim, sem encenação, sem palco, sem atores, sem sexo previamente definido, cada poema ou cada conjunto de poemas possível deflagraria um entrelaçamento entre cenas não encenáveis e paisagens mentais não pessoais, projetadas no espaço da poesia, mas sob a intensidade de

15 Aliás, uma das possibilidades do título do livro traz a seguinte diretriz de leitura: “quando não estou por perto, é isso o que se passa na cabeça dele (com ele)”; “quando não estou por perto, é isso o que se passa na cabeça dela (ou com ela)”. Assim, os poemas de voz masculina teriam sempre a ciência extracampo do ouvido feminino, bem como os poemas de voz feminina teriam a ciência extracampo do ouvido masculino. Como se, à distância, muito à distância, um ainda pudesse ouvir os estalos afetivos do outro. Muito mais: como se, à distância, um estivesse escrevendo sobre o outro: a voz feminina estivesse escrevendo do ponto de vista da masculina; a masculina, do da feminina. Basta lembrar que não é impossível, longe disso, uma mulher escrever com a voz de um homem, e vice-versa.

um teatro. Um quase-teatro se desenrolando no entroncamento de corpo (o corpo *do casal* que se desmembrou), de língua (a língua que se deve reconstituir após a cisão), e de cenas/ paisagens mentais (cujos estados irrompem ora na voz masculina, ora na voz feminina, ora numa voz incógnita, que pode ser tanto a masculina como a feminina).

Quase-teatro. E não só porque formalmente não podemos falar em teatro. *Quase-teatro* porque na impossibilidade da encenação ou da reencenação, na impossibilidade da montagem nos palcos, ficamos também na impossibilidade de ficção ou de gênero artístico: não ultrapassamos esse limiar que separa a arte da vida, a arte da experiência, a arte da sensação e da matéria. Por isso, sem palco, sem atores, sem montagem, inseparável de vida, sensação e matéria – e com uma verborragia e um atropelo que muitas vezes nos leva ao ruído –, esse quase-teatro está muito mais perto da música do que do teatro clássico, e mesmo do teatro de vanguarda. Muito mais perto da música, e da execução da música contemporânea, de efeitos sonoros, de Luciano Berio, de Gyorg Kurtag. Muito mais perto disso do que da música mais clássica, em que os movimentos dos instrumentos ou se harmonizam ou se desarmonizam num plano musical (inclui-se aqui a música dodecafônica). Muito mais perto de uma execução de música em que o que realmente importa são os intervalos, os interstícios, os timbres, os efeitos físicos sobre a sensação, e não as qualidades sonoras previamente definidas. Uma música tão sofisticada que parece que qualquer um poderia ter feito, que qualquer um pode ouvir. Por isso, por se parecer com a música – e por ser poesia: quase-teatro. E evidentemente esse quase-teatro não está sozinho no livro. Evidentemente há os inúmeros momentos de poesia. Há os momentos de quase-poesia, na ausência de títulos

e de poemas fechados, sem que o livro recaia num poema longo; na ausência de poemas com pontos fortes; na presença de poemas cuja única função é compor alguma coisa com o todo, sem destaque individual. E há os momentos de quase-romance ou romanesco, que surge dos saltos, dos deslocamentos pelos segmentos do tema – separação, afastamento, etc, que traçam uma trilha de história. Mas essa trilha romanesca deriva muito mais da cena nuclear – e de sua música de ruídos intervalados –, deriva muito mais dos diferentes pontos em que se encontram o casal em relação a essa cena, do que o contrário.

7. Em todos os poemas, nos mais e nos menos vagos, as mesmas marcas. Nem formais, nem de conteúdo. Marcas anteriores a forma e conteúdo. Marcas de um deslocamento de corpo, que precisou se erguer da cama, sentir novamente as pernas, sentar, assumir uma determinada postura, esticar os braços, controlar o tremor das mãos, coordenar os dedos. As marcas do gesto de escrever. As marcas que se veem na ausência de pontuação, na ausência de um discurso retilíneo, e na ausência de títulos como parapeitos. As marcas que se inscrevem em nossa garganta, pela dificuldade em que nos encontramos ao tentar dar nomes e resumir os poemas com frases; isto é, lê-los. “Ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas esses sentidos nomeados são levados em direção a outros nomes; os nomes mutuamente se atraem, unem-se, e seu agrupamento quer também ser nomeado: nomeio, re-nomeio: assim passa o texto: é uma nomeação em devir, uma aproximação incansável”. Uma aproximação incansável de algo que não faz senão se distanciar da gente. Os nomes, as rubricas, os títulos imaginários dos poemas,

os momentos da “história” do casal, quem fala: todas essas indicações estão muito distantes, impossíveis de se apontar com a segurança da palavra. Fora dos limites dos poemas em que Annita nos inscreve. “Ler é lutar para nomear, é submeter as frases do texto a uma transformação semântica. Essa transformação é veleidosa; consiste em hesitar entre vários nomes: se nos dizem, ‘Sarrasine tinha uma dessas vontades fortes que não conhecem obstáculo’, o que devemos ler? *Vontade, energia, obstinação, teimosia, etc.*? O conotador remete mais a um complexo sinonímico do que a um nome; adivinhamos o núcleo comum desse complexo sinonímico, enquanto o discurso nos leva em direção a outros possíveis, outros significados afins: a leitura é assim assimilada em uma espécie de deslizar sinonímico, cada vizinho acrescentando a seu vizinho um traço, um novo ponto de partida. Esta expansão é o próprio movimento do sentido”¹⁶. Mas como falar em “acréscimo de traço”, quando o que o sintagma vizinho acrescenta a seu vizinho é uma distância insuperável, como é o caso das imagens muito pouco codificadas que a Annita enxerta em seus poemas? Como falar em traço, se muitos poemas nos levam a lugares onde não sabemos onde estamos nem quem nos observa? Até onde vai essa “expansão” num caso como o dos cortes de Annita? Até que ponto isso que Barthes chama de expansão, em Annita não deve ser chamado de lenta implosão, de rachaduras que vão se tornando fendas, em que a imediação da fenda, tão próxima do que foi fendido, mas ao mesmo tempo abrindo uma distância tão grande, faz com que qualquer suposição de expansão se torne a sensação de um deslocamento parado – uma vertigem crescendo e nos abocanhando de dentro,

16 Barthes, *S/Z*, pp. 44-45, 120-121.

cesura a cesura. A não ser que o traço acrescentado por cada vizinho seja o traço da rachadura, e os pontos de partida estejam nela e não nas palavras; nela que leva a um “aquém das palavras, afirmado como a instância da potência da linguagem (ou da linguagem enquanto potência e rastro) [e que] possibilita, a cada vez, tanto começos e recomeços quanto a sensação de que, entre continuidade e ruptura, se está igualmente pelos meios, sem que nenhuma palavra, nenhuma significação nem nenhuma verdade possa se estabilizar, se solidificar ou se fixar”¹⁷. A certa altura, de tanto que isso ocorre, de tanto que a instabilidade se repete, tudo se torna mais compassível, e até mais claro, muito claro; cristalino. Basta ser capaz de chorar pela falta de algumas palavras.

Impossível indicar asseguradamente (mas não impossível indicar: indica-se sob a chancela da insegurança: arrisca-se). O quê, por quê, como, depois de quê, antes de quê? Um “quem agora onde agora quando agora” beckettiniano (mas num espaço bem delimitado). Um “quem agora onde agora quando agora” micrológico, segmentado. Onde qual parte do mesmo tema, onde outra parte do ainda mesmo tema, onde outra? Onde exclusivamente o homem fala, onde exclusivamente a mulher, onde confusão das duas ou três vozes? Todas as respostas num deslocamento que muda conforme a forma como os poemas se conectam, se compõem, ou se cortam, se recortam, se retomam, se repetem diferenciando o que foi repetido. E tudo isso topografando um campo comum, que, mais do que no livro, está nas galerias a que dão acesso os vãos de todos os poemas: nesse não escrito que vai se desenhando ao longo de uma caverna a cada vez redescoberta.

17 Pucheu, “Quando não estou por perto de Annita Costa Malufe”.

8. Na profundidade, conturbação. A conturbação de poemas obrigados a lidar com a ausência (da pessoa amada, dos nexos lógicos, das informações que faltam, da história que nunca se completa, dos enjambements para sempre perdidos, das “palavras que nunca tocam a terra”). A conturbação de poemas obrigados a lidar com esses distúrbios, com a interrupção de um romance que – pela dor – provavelmente ia tão bem. Algo parou no casal (mas dá para chamar de casal – palavra tão apaziguadora – dois amantes que se amaram como esse livro sugeriu?). Algo parou bem no instante em que se ia começar a escrever os poemas. Algo parou de funcionar, algo degingolou, algo que mais tarde impediria os poemas de engrenar. Uma interrupção brusca, acompanhada de reviradas, dobras, redobras, cólicas, dores nas costelas, turbulências internas. Como dizer tudo isso? Como prosseguir após tudo isso? Uma interrupção seguida de um regresso, de um retorno, de um retorno das vivências, das memórias, das imagens desmembradas, das paisagens fraturadas, das frases repetidas até o quase sem sentido. Um refluxo em massa subindo do fundo, onde tudo estava no lugar, fluindo bem, antes da separação. Um refluxo em massa e enganoso, enganoso porque às vezes dando a impressão de que ia parar, de que se poderia falar de algo como um café da manhã sem significância, uma lembrança de infância sem trauma, uma paisagem sem memória. Onde fica a farmácia? Onde fica a estação mais próxima? Mas os poemas-alívio duram pouco, muito pouco. Logo volta o refluxo, a sensação do corpo em desmembramento, algo subindo pelo diafragma, hesitando entre o estômago e o esôfago, entre som e sentido, “uma compressão no peito”. O corpo frágil, como um “corpo infantil”. E enquanto isso, dobrando esses sintomas físicos, as paisagens mentais em desalinho,

a vertigem onde tudo se move mesmo com você parado, as frases que se enunciam em disparada e que disparam umas às outras. Esse movimento duplo – os sintomas físicos do refluxo no centro do corpo, os sintomas mentais do refluxo no meio da cabeça – os dois convergindo para um mesmo ponto; o refluxo do corpo subindo o peito, atingindo a traqueia, fechando a glote para evitar a asfixia, subindo a garganta, atingindo a úvula, a língua os dentes e os lábios; enquanto ao mesmo tempo o refluxo mental fazendo o mesmo movimento, porém invisível, ou não localizável, muito mais premente por isso, por não precisar passar por seguimentos corporais até chegar à boca; basta um estalo (o estalo em que começa a poesia?), basta esse estalo para chegar à boca, para que o refluxo do corpo e o refluxo da cabeça desaguem ao mesmo tempo, num jorro, de gritos e restos orgânicos, de uivos e azia líquida, de dor e vômito. Mas não. Quando chega à boca, o refluxo de Annita Costa Malufe se retrai. A boca treme, murmura, e se fecha. A sina de seu refluxo é não terminar. Sua poesia resulta disso.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BOSI, Viviana. “Variações do tempo em dois poetas contemporâneos”.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- MALUFE, Annita Costa. *quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012
- PUCHEU, Alberto. “quando não estou por perto de annita costa malufe”.

QUERER FALAR: UMA POÉTICA DA QUEDA

Danielle Magalhães

*Por amor, com o fracasso
e pela ética de seguir.*

Patrick Gert Bange

A poesia de Annita Costa Malufe trata de algo precário e incapturável. Talvez não haja como ir em direção ao incapturável a não ser fracassando na linguagem. Desde uma posição vulnerável, seria preciso ir como quem se coloca em uma linguagem da precariedade, em uma posição hesitante, como quem não sabe, como quem está em suspensão, na iminência de desaparecer.

A poeta escreveu os livros *Fundos para dias de chuva* (2004), *Nesta cidade e abaixo dos teus olhos* (2007), *Como se caísse devagar* (2008), *Quando não estou por perto* (2012), *Ensaio para casa vazia* (2016) e *Um caderno para coisas práticas* (2016). Como se caísse devagar, em esvaecimento, o sujeito lírico é um dos contornos que vai perdendo a nitidez. Seu semblante se apaga em uma chuva interminável:

como se caísse devagar
a chuva
era um rabisco fosco aparente
carregando o vidro de dúvida hesitação
uma lente embaçada como se
caísse tão devagar que o olho captasse
o movimento fazendo-se pouco a pouco
o olhar em câmera lenta a viagem era
um rabisco meus olhos

embaçando-se lentamente
alguma coisa que se congela um corpo
congelado as expressões do rosto um
susto ou apenas a atenção necessária
as curvas da estrada a viagem era lentamente
o retrair de um percurso algo como dizer
eu não me lembro deste caminho vá mais
devagar o vidro riscado de dúvidas as gotas
desenhando a lente com uma tinta fosca como
se caísse devagar o corpo se anestesiava era
a chuva a possibilidade de escorrer carregar
as expressões eram paralisadas de hesitação ou
apenas a necessária atenção diante do abismo
(MALUFE, 2008, p.81).

Uma chuva que não cessa de cair coloca tudo sob o risco de um desastre, paralisando as expressões daquele que vê, congelando os olhos, que ficam em estado de alerta, sendo a chuva, isso que escorre e embaça, a possibilidade mesma de pôr os olhos em estado de atenção, de dúvida ou de hesitação diante da iminência de desastre em um caminho desconhecido, “diante do abismo” em que se pode cair a qualquer momento. Mas isso não é característico de um livro apenas, o que leva a perceber que esta é uma escrita em que o sujeito está em constante queda, até mesmo quando se trata de *Um caderno para coisas práticas*:

nunca estou completamente presente há
sempre algumas vozes a mais que
me dividem elas me puxam ou
empurram há uma confusão
de vozes uma disputa de
vozes que dividem o corpo nunca

estou completamente aqui
há sempre uma flutuação que me
impele me expulsa do corpo
(MALUFE, 2016, p.28)

Em constante dispersão, ele parece se ausentar para dar lugar a vozes, em um gesto de desaparecimento. O lugar de origem é esvaziado: “dizer estou aqui não é mais dizer o mesmo lugar”; “quando você pensa que ele está lá/ ele já se foi se esvaiu” (MALUFE, 2012, p.24); “quando falamos com ele/ ele está em outro lugar ele/ pode estar viajando em vários espaços/ não o corpo envolvido pela pele/ mas vários espaços ao mesmo tempo/ [...] assim como este rastro ele viaja” (MALUFE, 2012, p.21). *Quando não estou por perto*: ambos faltaram ao encontro, a poeta e o sujeito lírico. Nós, leitores, já começamos a leitura, desde o título, instaurados na falta: da poeta, do sujeito lírico, na nossa? Annita enquanto autora, figura instituída de atributos, é um objeto perdido. O eu que sofreu a elipse no título (aludido em sua ausência), podendo ser eu, você, podendo ser todo e qualquer você, agora não está por perto. O ato de enunciação não é mais que uma *performance*. Não para o que cria de forma, mas para o que escapa à forma. O que se passa quando não estou por perto? É este o movimento: escrever a partir de sua própria perda.

À primeira vista, por parecer abordar um tema amoroso, um romance, uma separação, poderia haver uma perda, poderia falar de ou sobre um objeto perdido. Além disso, poderia haver algo de perversão em se colocar na posição de objeto perdido do outro e ao mesmo tempo em fazer disso a possibilidade de surgimento do outro. Mas aqui há uma subversão do objeto, pois se à primeira vista poderia haver um “eu” distante que assistiria passivamente ao outro que

sofreu a perda, esse “eu” também passa a ocupar o lugar de quem sofre a perda – de si, do outro –, não havendo aí nenhuma contemplação passiva, como quem espia pelas frestas, sem participar, a sua própria ausência e a relação do outro com essa ausência, mas uma perda total do lugar de controle, como quem cai em uma fresta abismal em que não é mais possível identificar (quem é) o objeto. A proliferação de “eu”, “ele”, “ela” não permite mais distinguir quem retorna. Parece que uma perda irreparável marca um sempre vir a ser outro, de modo que esse outro também só existe no reenvio e na possibilidade diferida.

A incerteza permanece quanto ao gênero, que também é violado: se poema, se romance, se narrativa, se ficção, se diário, se biografia... há um modo de operar que escapa à categorização. Nada se fixa, nada se enrijece, nada assume uma forma. Desde *nesta cidade e abaixo dos teus olhos*, até a linha do horizonte é ofuscada. Essa escrita viola a linha, a própria ideia de linha e, com isso, toda ordenação linear e seus pressupostos de demarcação, delimitação, bem como de início, meio e fim. *Nesta cidade e abaixo dos teus olhos* flerta com um olhar voltado para baixo, abaixo da linha do horizonte, com o mais baixo, rasteiro, com o cotidiano, com o mínimo, com os micromovimentos habituais e sem importância de uma cidade, como sombras em paredes, como “a repetição dos lugares”, como o hall do elevador, como “uma espera trazida nas malas/ o esforço por se desfazer dos gestos colados ao corpo”, como a monotonia dos hábitos “das eternas repetições”: “emudecer quando o silêncio/ ainda subsistir às repetições/ à monotonia das eternas repetições/ reiteradas” (MALUFE, 2007, p.13). Um olhar rente ao chão (para ver, é preciso olhar para baixo, não para frente), que está ao mesmo tempo muito próximo (logo abaixo dos

olhos), mas muito distante, porque a aproximação excessiva embaça (“estender a linha até o chão/ você ainda não consegue me enxergar”) e porque tudo escapa aos olhos, seja numa cidade, seja numa chuva, seja num incêndio. No hábito de *Nesta cidade e abaixo dos teus olhos* ou na situação-limite de *Um caderno para coisas práticas*, tudo escapa: “vermelho descarnado fosco incêndio/ queimada visibilidade reduzida morta/ alastramento galhos fumaça vista/ fosca neblina visibilidade morta” (MALUFE, 2016, p.33). O campo de visão é escasso, quando não nulo. Nenhuma imagem é nítida, e elas parecem surgir no mesmo movimento em que se implodem.

“Olhos fechados”, “olhos do avesso”, “corpo cego entre/ imagens impossíveis” (MALUFE, 2016): há uma linguagem a partir do que não se está vendo. Se desde *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* a poeta desliza – no limiar de instabilidade entre o poético e o filosófico – por imagens borradas e fragmentadas como “rasgos de sombra instalados no vazio” (MALUFE, 2007), *Um caderno para coisas práticas* continua a tentativa – que se manteve também em *Como se caísse devagar* e em *Quando não estou por perto* – de detectar uma alteridade inacessível:

não há ninguém são vultos
cortados ao meio e um longo
silêncio traços brancos quase
apagados a luz pálida de
viés a janela entreaberta um
ou dois vultos cortados ao
meio nem chegam a formar
silhuetas de pessoas só
gestos abandonados ou

fragmentos de gestos pela
metade

(MALUFE, 2016, p.14)

Continuando a deslizar por imagens sem síntese, para-se em suspensão e em dispersão por formas de vida inapreensíveis. Se há uma ideia de finalidade no título, ela vai se esvaindo em cada página. As supostas listas (“nomes números séries/ começo a listar trinta e seis/ nove anos cinco apartamentos quatro/ mudanças quatro gatos mas tudo/ se resume a duas cadeiras/ a mesa no centro da sala um abajur/ reflete seu rosto é de noite” (MALUFE, 2016, p.8)), que não chegam a ser listas, que apontam para o que não se resume a listas, indicam vazios, esquecimentos (“não se lembrar a data/ nem o endereço não saber/ tampouco o dia da volta” (MALUFE, 2016, p.11)), indicam lembranças fragmentadas se esfarelando, lacunas que não são preenchidas. Qualquer ideia de finalidade se perde em uma escrita que erode o sujeito e o objeto, apontando para o que há de informe e de incapturável.

No esforço de lembrar, só há um perder. Se há um esforço de lembrar, de reter, de ouvir, só há o que aponta para a impossibilidade – de ouvir, de lembrar, de salvar: um “plano de organização” irrealizável, porque “tudo prolifera” (MALUFE, 2016, p.7) em versos que se incineram enquanto indicam movimentos defasados, sinais indecifráveis e esquecimentos, não apontando para a memória, mas para a deformação da memória, para o que há de ininteligível, ilegível e imemorial: um “ruído intermitente” cuja emissão é indetectável: “a voz de uma adolescente/ rompia a vedação da janela/ antirruído mas tudo/ era incompreensível” (MALUFE, 2016, p.16). Versos instaurados na falta de pontuação e na falta de

indicação de um título se traçam em um espaço aberto cuja retração não cessa de ser uma remissão ao que permanece inapreensível, não nítido aos olhos e incerto aos ouvidos.

Em *Um caderno para coisas práticas*, como vimos, há indícios de um incêndio: “vermelho descarnado fosco incêndio/ queimada visibilidade reduzida morta/ alastramento galhos fumaça vista/ fosca neblina visibilidade morta” (MALUFE, 2016, p.33). Há rastros de barbárie: “ele corre com os braços/ abertos para o meio da rua/ os tanques estão ao redor os/ braços estão abertos a boca/ aberta a cabeça erguida seriam/ três ou quatro da tarde sou/ capaz de me lembrar de/ cada gesto cada minuto” (MALUFE, 2016, p.13). Na imprecisão do tempo (“três ou quatro da tarde”), o gesto que retorna à memória (“sou/ capaz de me lembrar de/ cada gesto cada minuto”) já não é o mesmo. De acordo como estão dispostas as palavras no último verso, certamente sob efeito de uma torção no modo como escutamos sem os olhos presos no papel, em uma indecisão, portanto, entre a escrita e a voz, numa diferença entre cada uma dessas possibilidades, o gesto que retorna é “cada gesto cada minuto”, então a afirmação que renasce, a cada instante, é já sem memória, uma presença que não cessa de traçar uma não-presença, uma memória em chamas que persiste, continuando a queimar sem se consumir.

Se aí há a sugestão de um tempo passado, “um fantasma não morre nunca, está sempre porvir ou por retornar” (DERRIDA, 1994, p.136) e ir em sua direção é já se ver lançado em “um momento que não pertence mais ao tempo” (DERRIDA, 1994, p.12), como no instante do movimento em que paramos diante da dor: “na garganta um grito um alerta/ senha ou só o movimento de/ parar antes da dor” (MALUFE, 2016, p.14). Em um só movimento, ao mesmo tempo,

diante e antes da dor. Se o que mantém diante é o porvir, ele também é o que precede, e a coisa – a rubrica – indecifrável (“grito”, “alerta”, “senha”, “movimento”) – de parar diante e antes da dor é o que intempestivamente conduz para além de um único tempo, em uma “*justa* abertura que renuncia a qualquer direito de propriedade”, de próprio e de pertença (DERRIDA, 1994, p.93).

Se em *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* encontramos traços errantes de uma busca em um percurso rarefeito, tateando, com o corpo fraturado, impressões não fixadas e não encontradas (“o esforço por simular uma nova casa/ estratégia refeita a cada viagem a cada percurso/ deixar o velho corpo caminhar/ ainda sem os pés/ ainda sem impressões digitais” (MALUFE, 2016, p.13)), se em *Quando não estou por perto* encontramos radicalmente uma escrita da perda, da ausência, dos versos cortados, dos pés dos versos todos cortados, cheia de interrupções no interior dos próprios versos, e se nessa perda é a distância que é disseminada, garantindo unicamente a inapreensibilidade, neste livro, *Um caderno para coisas práticas*, com pés também em suspensão (“eu nunca estou completamente/ aqui meus pés sempre flutuam”) e com mãos cerradas que já não conseguem alcançar e possuir, poderíamos dizer que, cada vez mais radicalmente, a distância é disseminada ao mesmo tempo em que é suprimida, pois aqui há o encontro com o irredutível da vida. Traçando um gesto fracassado, ela toca o incapturável, uma marca espectral e desviante, aquilo que não pode ser reduzido a nenhuma imagem, nenhum sentido, nenhuma forma.

Figurações do irrepresentável, da falta da resposta, “gestos abandonados ou/ fragmentos de gestos pela/ metade”, essa poesia se suporta enquanto possibilidade do exercício do que não chega a ser. Como se tudo estivesse queimando,

prestes a desaparecer, vemos “a história de um desaparecimento”, uma nota queimando na outra uma continuidade impossível, como quem anota “como tudo se apaga”, como quem nota hesitante e com “olhos do avesso” o caminho erosivo (“qual/ era mesmo o caminho linhas de um/ mapa invisível” – lemos neste caderno (MALUFE, 2016, p.17) sem volta onde o outro queima, ela aponta com esse gesto para tudo que poderia queimar, para o que talvez nunca tenha existido, mas que poderia ter existido.

Há nisso, portanto, um gesto de *despertar* [grifo meu], como uma “vigília/ que não dá tréguas”, como um acordar “todo dia em outro lugar” (MALUFE, 2016, p.13), “[erguendo-se] no respeito do que *não está*, não está mais ou ainda não está vivo, *presentemente vivo*.” (DERRIDA, 1994, p.134). Este despertar está atrelado, porém, a uma aporia da visão, a uma cegueira trágica, à impossibilidade de representação do presente. Os olhos do avesso deste sujeito mutilado só podem estar junto aos fragmentos que caem dispersos no chão durante o embaçamento das chamas do incêndio.

Rente ao chão, o corpo morto é aquele que caiu: “*Cadáver*: vem de *cadere*, cair; o cadáver é aquele que caiu e não mais haverá de se levantar.” (NANCY, 2015, p.54). O fantasma do corpo morto, porém, diferentemente do corpo morto, é um morto vivo que, uma vez tendo sofrido a queda, retorna em suspensão. O fantasma não deixa de ser, portanto, a fantasmagoria da queda, de quem caiu. E esta *coisa* que retorna em suspensão, que não é mais um corpo mas que se mostra como fantasmagoria do corpo, apenas dá continuidade a um deslocar-se que não começou neste momento em que é espectro; começou, antes, no momento mesmo em que caiu. Não podemos reconhecer a identidade de um corpo morto porque, como morto, ele é a “rejeição de todo

signo”, não possui mais identidade, é apenas vísceras, torna-se “*esse não sei o quê sem nome em nenhuma língua*” (Bosuet *apud* Tertuliano *apud* NANCY, 2015, p.53). Logo, como morto, ele já é “o começo de seu deslocamento”, separando-se de si mesmo, dissociando-se e abandonando qualquer função ou procedimento (NANCY, 2015, p.53). Diante desse “*não sei o quê*”, do “nada a dizer” (“Um corpo morto é nada a dizer.” (NANCY, 2015, p.54)), diante da linguagem que não dura diante do nome “cadáver” que também não dura, mas “cai ainda mais embaixo” diante da “carne pútrida mais terra, poeira, cinza”, “as lágrimas vêm como o único modo de se voltar para os mortos” (NANCY, 2015, p.54). Caímos, então, inevitavelmente, diante da comoção de se deparar com o “nada a dizer”. Caímos como nos referimos ao amor, como quem poderia escrever em várias línguas (*falling in love, tombo d’amour, caio apaixonada...*) diante da comoção de se deparar, mais ainda, com o “drama de não se ter mais nada a dizer.” (NANCY, 2015, p.54). Neste instante, tombamos como quem se dobra sobre si mesmo neste um só gesto que indica tanto uma morte quanto uma vida. Não um dobrar-se como quem se dobra para dentro de si, mas, ao contrário, um retraimento como um movimento necessário de deformação a se expor. Como quem cai apaixonado, e, como diz em francês o momento do gozo ou imediato ao gozo, tem-se uma *petite mort*: em uma torção, tem-se vida. Transbordamento de vida. Caímos na vida.

Derrida começa *Espectros de Marx* (1994) dizendo que não vivemos melhor, mas vivemos mais justamente se aprendemos a viver com os fantasmas. Aprender a viver com

os fantasmas é, pois, uma questão ética – não restrita ao direito (à dívida), mas dizendo muito mais respeito ao dom, a um irreduzível deslocar-se. Se fosse possível, eu gostaria então de dar vários outros subtítulos a este ensaio: “poesia e política”, ou “poesia e filosofia” (a alteridade não foi sempre questão da poesia, e não era como questão da poesia que ela era questão da filosofia?), ou, ainda, “poesia, filosofia e política”, ou até mesmo “amor e linguagem” – entendendo o amor como formas de amar, portanto, já como uma ética (não estaria o amor já para uma alteridade?). Sabemos que a linguagem está em uma “relação excessiva ou excedida para com o outro” (DERRIDA, 1994, p.93). Poderíamos, por exemplo, dizer que poesia, filosofia e política se entrelaçam na linguagem enquanto possibilidade de uma forma de amar. Tais esferas poderiam ser indiscerníveis, uma vez que a linguagem é uma experiência do fora, está instaurada na ética e voltada para o outro e desde o outro. Digo isso pensando também, especificamente, em *Feu la cendre* (1991) (podendo estender ao *Cartão-Postal* (2007) e a todos que têm um desejo de envio). Digo isso porque o que há nesse movimento (de envio) é um gesto de amor. Os sentidos diferidos que se abrem nas palavras – “queimar” é um exemplo – remetem-nos a um duplo gesto, de amor e de ética, no mesmo gesto. Ir onde o outro queima é, portanto, ir como quem vai ou aos mortos, ou ao amor (ou a ambos ao mesmo tempo, como nos remete Derrida). É ir em direção a uma precariedade. Derrida vai aos mortos como quem vai ao amor.

Aproximar-se do espectro de Marx, ou do(s) espectro(s) do(s) marxismo(s), em Derrida, é recorrer à tragédia. O filósofo tece um pensamento político, em *Espectros de Marx*, não de outro modo senão lançando-se em uma frase de um poeta e dramaturgo (Shakespeare, em Hamlet): “*The time is*

out of joint". Sabemos que o centro do problema em Hamlet é o fantasma. Há um exagero da forma até a transformação da forma. Além disso, podemos pensar que se há um modo comum de ir aos mortos e de ir ao amor, se há algo que entrelaça (que mantém junto à medida que expõe a diferença) a morte e o amor, ou uma língua do luto com uma língua dos amantes, esse modo é a disjunção. Vai-se aos mortos, como se vai ao amor, como se vai ao gozo, na desarticulação da língua, no desajuste. Neste caso, podemos acrescentar: vai-se aos mortos, como se vai ao amor, como se vai ao gozo, como se vai à política, como se vai ao tempo – ou como não se chega ao tempo, ou como só se vai ao tempo não comparecendo a ele, comparecendo na disjunção mesma – estando fora dos eixos. Na impossibilidade de estar presente em um espaço e em um tempo determinados, e na impossibilidade de coincidir com tudo que já durou demais (“não vou fazer nada as/ coisas já duraram demais”), *Um caderno para coisas práticas* não obedece ao tempo da produção e nada prático ou útil há de ser feito: “em um salto sem/ alvo flutuação inútil”, formas de vida são sustentadas em um tempo de impossível correspondência: “[...] instantes que/ não pertencem ao tempo”, entre a retração e a dilatação, o “tempo [que] retrocede ou salta”, entre os espasmos e a paralisia (“o tempo se contrai se/ dilata sofre espasmos o/ tempo às vezes se paralisa”), entre “durações no mesmo dia instantes/ sem duração instantes suspensos no/ gesto levantar os braços [...]”, no gesto de levantar o braço e logo interrompê-lo (“ela começou a levantar o braço/ e logo interrompeu e o gesto/ ficou como que suspenso a mão”), um gesto de suspensão, uma indecisão, um tempo hesitante, um “não sei/ quando nem se vi e/ muito menos o que”, “[...] não sei quem apontou/ tampouco qual era a explicação”.

Derrida vai a Marx também não respondendo a uma questão, não preenchendo um vazio. Ao contrário, como se refere a Blanchot, ele vai na “ausência em questão”. Ele não vai formulando: vai, antes, dissimulando, em um movimento de uma nova visada: “(...) nós visamos de preferência uma outra estrutura da ‘apresentação’, em um gesto de pensamento ou de escrita, não a medida de um certo tempo” (DERRIDA, 1994, p.48). Em uma performatividade, ele vai (como Blanchot, nas “três falas de Marx”) em direção a um chamado, a uma exigência de justiça que não vem com diferimento, com atraso, mas a um porvir irredutível que a todo tempo é o aqui-e-agora precipitando uma singularidade sempre outra. Em uma visibilidade furtiva a instaurar sempre novas visadas, o movimento de escrita de Annita se mantém no campo potencial de um gesto de querer falar algo que não chega, que não está restrito a um certo tempo nem na chegada de uma resposta. Há apenas a iminência de uma boca aberta em um gesto de um querer falar:

queria falar da minha dor mas o poema
plataforma lançada queria falar mas ao mesmo
tempo lançar um ato um movimento falar
da minha dor como um cabo de aço arrebitado
na ponta da plataforma de lançamento uma dor é também
uma plataforma um andaime cabo de aço escorado contra o
muro barras de ferro um brinquedo de criança um
cubo esticar distender queria algo tão simples quanto
quatro ou cinco palavras formando uma plataforma
um andaime levar mais alto aguentar a queda em
silêncio a plataforma o mar revoltado abaixo um tanque de areia
fina cair pode ser como num salto em distância o corpo
marcando a areia o alcance do corpo na areia o relevo

afundado o peso do corpo uma dor pode ser mais ou menos uma marca como esta o relevo afundado marcando o limite de um salto o limite da queda o quanto o corpo aguenta voar (MALUFE, 2012, p.36)

O poema se sustenta na iminência de querer falar. Um querer falar que esbarra no impasse (“mas o poema”) de o poema ser algo que, como uma “plataforma lançada”, lança para cima. Na tensão entre erguer um poema (que, pela ordem ocidental do movimento de escrita, é algo cujas linhas escrevemos de cima de para baixo. Ou seja, erguemos “mais alto” um poema à medida que, paradoxalmente, ele aumenta para baixo) e falar da dor, uma poética da queda se constrói. A dor vai se construindo em imagens: “cabo de aço arrebentado”, “uma plataforma”, “um andaime”, “cabo de aço escorado contra o muro”, “barras de ferro”, “um brinquedo de criança”. O poema, como um gesto de querer falar da dor, se mantém na tensão entre imagens sem síntese de construção e de queda. À medida que o poema vai se fazendo, ganhando corpo, as imagens vão se erodindo umas nas outras. Elas parecem ir se construindo, na areia, para tão somente dar lugar à marca do corpo (“uma marca como esta o relevo afundado marcando o limite/ de um salto o limite da queda o quanto o corpo aguenta voar”). Ao final do poema, conforme vai chegando o fim de sua construção, atesta-se unicamente a impressão de uma ausência: “o relevo afundado marcando o limite” do corpo cujo peso é diretamente proporcional ao limite do voo: a marca do *limite* [grifo meu] da queda não traça senão o quanto o corpo aguenta voar. Quanto mais profunda a impressão do corpo que caiu, ou que irá cair, ou que está na iminência de cair – ou de saltar, ou de voar –, mais ele não está não lá: maior é voo.

Se o poema não é falar, mas um querer falar, e se isso é uma plataforma de lançamento, o que ele lança não é senão o querer. Na tensão elevada ao máximo, no limite entre “aguentar a queda em/ silêncio” e “queria falar...”, o corpo do poema é o que lança para fora do poema: a possibilidade de envio aos corpos. Um movimento de querer, de querer falar, se constrói na tensão e ele não está imune, não existe fora da dor: todo querer falar já traz em si alguma violência, haja vista que estar na linguagem, estar, portanto, na experiência do fora, já é um lançar-se.

Há um desejo de falar. Uma fala, porém, que é incessantemente interrompida, que não chega, que acontece enquanto impotência, na hesitação, em um gesto que só se mantém no corte. Não na transmissão de uma mensagem, mas na impossibilidade dessa, na interrupção do sentido, no ruído indetectável, na não chegada de uma resposta. Como a salvação que não vai chegar, não se espera um fantasma: está-se diante do fantasma. Sua temporalidade é o iminente. Assim como não há espera no contemporâneo, mas a impossibilidade de preparação, esta poesia chega ao seu tempo não comparecendo a ele, em um tempo do “ainda não”, do que não chegou a ser e, se acontecer de chegar, não é mais aquilo que se realizou: entre o “ainda não” e o “não mais”, esse que também é o tempo irreduzível e inapreensível da catástrofe.

Quase um trabalho de luto, impossível de ser realizado, o que a poesia de Annita Malufe captura é aquilo que é irreduzível ao trabalho de luto. Se em *Quando não estou por perto* o corte é o movimento de leitura, desde o *corpus*, desde o corpo, desde a escrita, desde a voz, desestabilizando a significação, não garantindo a estabilidade do sentido, se os pés já estavam suspensos, não encontrando o chão, em *Um*

caderno para coisas práticas haverá a perda das mãos, haverá “braços desencaixados / do tronco tateando o vazio”, como a quem é imposta a impossibilidade de apreensão, como quem deixa de possuir (e como disse Flavia Trocoli para mim em um comentário informal: “não seria o amor uma despossessão, quando nos vemos despossuídos de nós mesmos?” Ou seja, quando o “si mesmo” cai...). Com pés pendidos, como o pensamento – que contém em si a suspensão [*pendere*] –, na pendência vagueia o verso, suspenso, vacilante, espectral. E é com esse gesto, de não ter pés, de não saber por onde ir, que as mãos também não terão o equilíbrio previsto para sustentar a volta do arado nesse movimento de *versura*: sem mãos firmes que o possam controlar, o arado é desgovernado por mãos deslocadas do eixo do corpo, descoladas do corpo, e os cortes são antecipados em cesuras, por mãos que nada possuem, nada controlam: o que elas encenam é o gesto de mostrar que estão suspensas, deslocadas, descoladas, que há uma falta instaurada desde o corpo, desde o gesto que acena: “perdi as mãos/ caminho/ o ar rarefeito estou/ lendo como quem respira/ lentamente sem tocar/ os pés no chão seguir e/ flutuar perdi as mãos/ faz muito tempo respire/ lentamente siga/ a minha mão” (MALUFE, 2016, p.95).

Devemos seguir uma mão que falta. Ou melhor, devemos seguir a falta das mãos, a ilegibilidade dos seus traços. Mãos que, faltando, escrevem uma ilegibilidade cujo gesto não é senão garantir que a mão permaneça iletrada. A possibilidade do poema acontece, então, na marca desta mão iletrada, e seu acontecimento depende intimamente de uma dimensão do corpo. Diretamente atrelado a essa dimensão corporal, o que o gesto desta mão cerrada instaura é um espaço ético. E a abertura ética da ilegibilidade nada mais é do

que garantir que o poema seja inesgotável, endereçando-se a qualquer singularidade.

Sustentando o que há de informe, há apenas um gesto de querer falar algo que a todo tempo erode, mantendo a poesia no campo potencial de um gesto. Um gesto, portanto, que só se mantém no querer (no querer falar ou, como Barthes diria, no “querer-escrever” (BARTHES, 2005, p.17)), no que não chega a ser, no que não é orientado para a produção de nenhum fim, mas para a exibição do que é incapturável. *Um caderno para coisas práticas* vai corroendo o objeto, incinerando-o, retirando-o de uma zona da praticidade, da finalidade, da objetividade. Desse modo, ele sai da lógica do produto acabado – como aquilo que pertenceria a mãos que passariam a ter posse –, da lógica do feito. Nele, a escrita não está na ordem do fazer, mas do sustentar a irredutibilidade de um gesto que só se mantém a meio do caminho, como envio, como desejo de envio, que precisa do desejo e do tempo do desejo para se manter: aquilo que só se mantém enquanto não se realiza. Uma preparação ao que nunca virá. Uma introdução ao que nunca será começado, muito menos finalizado. Um espaço que não cessa de ser uma abertura (ao outro), ao que não caberá nem nas mãos de si nem do outro.

Manter-se no tempo do desejo é sustentar-se no tempo do corpo, não respondendo a nada, a demanda nenhuma, a não ser à manutenção do desejo, a não ser ao que, do corpo, reenvia ao corpo:

Corpo só é corpo desde o desejo que vai rumo a ele – sem o qual ele não passa de contração local de forças, já que a sua forma rapidamente lhe escapa. A forma de um corpo, essa

forma que ele é, responde a um desejo [...]. A estranheza de ser sustenta-se portanto nesse desejo. Nada é a não ser pelo desejo que seja. Esse desejo não vem de parte alguma, ou vem do ser ele mesmo. Melhor ainda, ele vem de ser, ele é de ser, ele é ser. (NANCY, 2015, p.49).

É preciso sublinhar ainda, estendendo o que Nancy disse, excedendo ao que ele disse: nisso tudo que está em jogo aqui, não se trata da fundação do ser como um “ser é”, mas da existência do ser como um “ser com”, um ser que só se sustenta em um espaço de convivência, em comunidade, em ser com um corpo estranho, estrangeiro, outro. Se o “sentido do ser, sentido de ser” é “desejar ser, ser desejo de ser” e se os corpos enquanto corpos já são corpos estrangeiros, então o ser só deseja ser o estranho (“Estrangeiro, portanto, pois o desejo estranha a si”). O ser não cessa de desejar sempre o corpo estranho, existindo inseparavelmente, pois, com este corpo estranho. Mas a respeito da citação acima, Nancy tece a seguinte ressalva e complementa:

Ontologia ou criação foram os termos clássicos para dizer isso. Nós o diremos diferentemente, mas semelhantemente, com nossos corpos estrangeiros. Nós o diremos e sempre o dissemos ainda de outra maneira: o desejo de ser traz também o nome de “arte”. (NANCY, 2015, p.49).

De acordo com isso, se o desejo de ser é uma arte, ou seja, se o desejo de ser só reivindica o estranho e se isso, o desejo de ser estranho, é uma arte, então arte é “esse desejo [que] só deseja desejar, o que significa dizer que deseja sua própria

estranheza”. O “ser com”, portanto, o ser com corpos estranhos, o ser que só existe no desejar ser corpos estranhos, no desejar corpos estranhos, não deseja nada, nenhum objeto, nenhuma finalidade: o meio de/do ser é, pois, unicamente, (n)o desejo. E essa arte, que não pressupõe uma única técnica (“Não pode haver uma técnica unitária capaz de propiciar ao ser o meio de seu próprio ser.” (NANCY, 2015, p. 50)), responde apenas àquilo que lhe constitui, isto é, o desejo: responde apenas ao estranho, potencializando a estranheza. A poesia, como arte, seria então o meio onde o ser não produz nada, apenas responde ao desejo, sendo o meio em que os corpos outros convivem inseparavelmente, em que só há um modo de vida: a convivência de corpos estranhos com corpos estranhos, de corpos estranhos entre corpos estranhos, a possibilidade de vida apenas no corpo estranho, como e com corpo estranho.

Sabemos que, na psicanálise, o fantasma é um convite à interpretação. O enigma do fantasma é o combustível da interpretação. Na indecisão da forma – que já é uma abertura à alteridade –, o fantasma do morto não mantém outra coisa senão a garantia permanente da possibilidade do sentido a se fazer. Mas Deleuze nos convida a pensar em motores de experimentação, em intensidades, potências, imanências que respondem unicamente ao desejo, não ao sentido estabelecido por mecanismos do corpo entendido como um organismo encadeado de funções. Assim, por exemplo, enquanto a memória está a serviço da interpretação, do estabelecimento de sentidos, o esquecimento, ao contrário, produz o que está no âmbito de intensidades. E, sem nada a interpretar, fora da ordem do sentido, as intensidades que circulam movem a experimentações. Constituído de intensidades, o corpo move tão somente intensidades: “O CsO

[corpo sem órgãos] é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência* própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria a torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo).” (DELEUZE, 1996).

Nesse meio que acontece imanente ao desejo, não há a lógica de um produto, não há nenhuma funcionalidade, mas apenas o meio em si, o meio sustentando-se enquanto meio, nem um meio para atingir uma finalidade, nem um fim em si, mas unicamente a esfera do corpo como meio, como desejo que se mantém como desejo, como meio de vida, como arte. Barthes, em *Da obra ao texto* (2004, p.67), já dizia que “o texto é um campo metodológico”. Ora, se o corpo do texto é o campo do *methodos*, é porque ele só se faz como campo do meio, do caminho, do entre, do durante, do através [*metá*] do caminho [*hodós*]. O texto só existe, pois, enquanto meio, como medialidade, como um gesto que não cessa, como um querer que não cessa. Isso é o que restitui a escrita à esfera dos meios puros, isto é, a um modo de operar que é inoperante, que fura a lógica da produtividade e se sustenta não como um fim ou para um fim, mas como um meio enquanto meio. O que se produz, com isso, não é nem sujeitos rígidos, nem objetos, nem uma obra, mas a possibilidade de um permanente movimento de intensidade e de envio. O que se produz com isso é sempre uma singularidade radical, uma alteridade sempre inacessível, inapreensível e não fetichizável, não se reduzindo a uma só forma – (“o objeto não fetichizável é aquele que não tem uma forma” (BARTHES, 2005, p.10)). Sustentando-se no desejo e no tempo do desejo (o querer falar ou o querer-escrever), essa escrita não se direciona ao consumo, mas se mantém no uso e como uso, naquilo não se esgota. Sua força-motriz é a todo o tempo a

possibilidade de intervenção. É desse modo que a afetação – o tocar e o ser tocado – pelo informe se relaciona com um estar instaurado em um meio de uso, porque implica um incessante mover, um incessante experimentar.

No tempo da finalidade, da produção desenfreada, da velocidade, os versos sem pontuação desta poesia poderiam ser lidos em atropelamento, mas os cortes nos instauram sempre em novas visadas, nos lançando sempre a uma decisão de ruptura. Assim, o tempo dessa escrita não é fluxo, porque fluxo pressupõe sucessão. E aqui não há sucessão, pois o fluxo anula as interrupções. No fluxo, as interrupções são meros intervalos que marcam o necessário fim de uma etapa para o necessário começo da outra. Esse tempo intervalar aí é causal e pressupõe uma finalidade, enquanto o corte não deve pressupor nenhuma. Aqui não há a correspondência de ritmos, tempos e velocidades determinados pela escrita. Se há a recorrência de um tempo em baixa rotação, da lentidão, do que cai devagar, a ausência de pontuação não determina nenhum ritmo específico para a leitura. O leitor decide se vai pausar e onde e quando pausar. Se há cisão entre a escrita e a voz, entre a leitura calada e a leitura em voz alta, há uma permanente indecisão, não havendo sobreposição da voz em relação à escrita como possibilidade de significação. Não há a hegemonia do som. A voz, aqui, é a possibilidade do corte. Desse modo, a voz só existe como perda, instaurando-se na perda e instaurando sempre uma incessante perda. O som é a todo o momento corroído. Há uma produção ininterrupta da perda e de silêncios que emergem nas brechas, como efeito dessa indecisão, dessa tensão.

Cada vez que os traços espectrais retornam em uma repetição, uma singularidade lançada faz de cada vez também

a primeira e a última vez. Como tudo que retorna não como o mesmo, mas como um outro que se repete outro e se repete outro, até que tenhamos de cor a repetição do incessantemente outro que retorna na retração dos espaços abertos traçados nos versos, no que está neles e no que, neles, aponta para fora deles, nas palavras escritas e no espaço entre elas, nas brechas da falta de pontuação dos versos: como algo que retorna como se trouxéssemos de cor (ou seja, em uma memória comunitária e corporal, como sugere Derrida em “*Che cos’è la poesia?*”), e que só sentimos pelo arrepio – de estarmos obsidiados: “esta carne/ que me rodeia sem/ ser minha” (MALUFE, 2016, p.24). E é porque nos sentimos sob ameaça nesse instante, a cada instante em que retorna que, o que retorna, já é sempre e a cada vez outro.

Na impossibilidade de uma contemplação (de uma recepção passiva, de um consumo, de um esgotamento), o em si, em ameaça, se vê remetido a fora de si. Não há contemplação passiva de um fantasma (não se contempla o que não está na ordem do feito, de um produto): há afetação – por um efeito. O outro existe na condição de estarmos afetados, portanto. Mas quem sofre o *pathos* (como aquilo que seria característico das tragédias) não padece do arrepio no pelo causado por essa *coisa* que não deixa de ser um intruso. Em um efeito de viseira, um *comover* é instaurado: *movemos com* essa afetação [grifos meus]. Somos *tocados* [grifo meu] por uma invisibilidade e por aquilo que não há mãos, e movemos nisso e com isso que já nos insere em um impasse. E o arrepio não seria já se sentir em uma aporia? Não seria o arrepio uma forma de espanto, de assombro? Uma forma de nos sentirmos (fora de nós mesmos, à nossa revelia) no impasse do susto onde a linguagem falha e o pensamento vacila, onde nos deparamos com o “nada a dizer”? E não seria

isso, quando nos vemos perante a ausência de voz, perante a afonia, o deparar-se com a linguagem? Não seria isso o que move a linguagem?

Para os estoicos, *pathos* e *logos* se relacionam diretamente. Eles veem o “‘animal racional’ como único ‘animal apaixonado’” (AGAMBEN, 2015, p.77). A teoria das paixões, como diz Agamben,

é desde sempre o lugar em que o homem ocidental pensa sua relação fundamental com a linguagem. Através dela, o homem ocidental – que se define a si mesmo como animal rationale, o ser vivo que é dotado de linguagem – procura captar o arthros, a articulação entre o ser vivo e a linguagem, entre zoon e logos, entre natureza e cultura. Mas essa conexão é, ao mesmo tempo, uma desconexão, essa articulação é, na mesma medida, uma desarticulação: as Stimmungen, são o que se produz nessa desconexão, o que revela esse desvio (AGAMBEN, 2015, p.77).

Estar apaixonado é, portanto, estar na linguagem; “podemos dizer que é a *in-vocação* da linguagem, no duplo sentido de *se situar em uma voz* e de *chamada*” (AGAMBEN, 2015, p.77). *Stimmung*, cuja tradução seria *vocação*, é a paixão que invoca o lugar da linguagem, e por isso não há como responder à obediência de uma voz [*Stimme*]. O apaixonado é aquele que se lança na abertura da linguagem. Isso significa que ele só pode se manter neste lugar “*sem ter uma voz*”. Mas uma vez que a *Stimme* [voz] está intrinsecamente contida na *Stimmung* [vocação], isso que dirige

um apelo sem fazer qualquer barulho acaba nos colocando diante de uma voz, mas de “uma voz sem som”: estar diante do arrepio do *pathos* é então, de algum modo, a voz que, sem som, chama à experiência do espanto (AGAMBEN, 2015, pp. 77-78). Se pensarmos a vocação também como uma voz em ação, precisaríamos, no entanto, não vê-la apenas como ato, como a ação separada de uma potência. Como, neste caso, o que está em jogo nesta vocação é uma voz que independe de som, a voz em ação da vocação já não é senão a possibilidade de voz, a sua iminência, o que não chega a ser voz, mas que, irremediavelmente, apela, chama, comove, espanta, colocando-nos frente a frente com a linguagem.

O poeta e o filósofo não fazem, ambos, a cada momento, a experiência do impasse, movidos por como dizer o espanto do arrepio ou da boca aberta que traz em si uma exclamação muda? Movidos por como dizer o impasse sem resolver o impasse, sem sair da aporia? O combustível da linguagem, o que nos move, o que faz mover, não seria isso que nos lança para fora de nós e, nos colocando em contato com o fora, curiosamente, a um só tempo nos coloca em contato com as reações involuntárias do nosso corpo? Desse corpo que, reagindo à afetação, iminentemente responde com uma reação à afetação, nesse instante de contágio com uma carne que não é a dele, que não é nossa, mas pela qual somos tocados tão imprevisivelmente que tudo o que comparece nesse momento como resposta passa a ser tão somente o corpo: o tremor, as batidas repetidas do coração, o arrepio. O informe nos vem, pois, justamente como aquilo que nos dá corpo. O corpo respondendo ao informe não é senão o momento em que o corpo “fala”, se mostra, se expõe inteiramente, neste instante imediato em que nos vemos desajustados, desestabilizados. Esse dar corpo já é, assim, uma intervenção. O

informe nos intervém, mexendo vidas, intervindo em nossas vidas e, mexidos, deslocados, desajuntados, intervimos, nos movemos na vida – como um corpo estranho, indo com a condição inerente a todos os corpos: “ser-estranho”, como diz Nancy: “estranho é o corpo ele mesmo” (2015, p.43). “Tão logo se mostre *corpo estranho*, ele não está precisamente em nenhuma relação que responda às suas propriedades.” (NANCY, 2015, p.42).

Arrepiados, portanto, (nos) (co-)movemos com o informe. Nunca chegando, nunca andando bem, nunca andando como deveria andar (DERRIDA, 1994, p.42), a poesia de Annita encontra o tempo (o aqui-e-agora ou a disjunção do tempo presente) na impossibilidade de pertencer a um tempo: “muitas vezes na vida estou a meio/ caminho no meio da estrada *estou/ vigiando o oco do tempo/* indo para outra direção”. Instaurada no meio (de uma disjunção), no meio do que vai e do que vem, ela se movimenta num gesto que só se sustenta em uma desarticulação a partir da qual a remissão ou a dupla articulação se faz possível: é se fazendo enquanto meio que ela aponta para outra direção, para fora. Mãos perdidas e pés suspensos vão viajando deslocados, sustentando o andar mal do tempo, acenando, a um só tempo, para todos os tempos. Esse modo espectral, informe, atinge o que não é apreensível nos termos de uma apropriação ou de uma expropriação, mas o que há de inapreensível em formas de vida, ao que não se chega nem de um modo apropriável nem de um modo expropriável, mas fazendo dessas formas (de vida) um meio de vida na medida em que são devolvidas no que são irredutíveis, incapturáveis, à vida.

Como Derrida disse, a aparição espectral retorna. É o espectro que nos vê, lançando-nos a vista a cada visita, antes que a sintamos. Ela se repete como uma afirmação sempre outra (como a que a gente traz no corpo), e não como a repetição automatizada que (re)produz sempre o mesmo. Se em ambas as palavras, “espectro” e “espetáculo”, há a visão em jogo, talvez um gesto de uma nova visada, diferenciando-se das duas, não seja nem ir como quem enxerga nem ir com olhos arregalados e do avesso como um espectro – nem tampouco ir com olhos que padecem atados ao embaçamento das lágrimas –, mas ir como quem traz de cor o arrepio: a um só tempo, o mesmo gesto de estar exposto à morte, sob ameaça, e irremediavelmente sentir no corpo o que está junto a si. Como quem aprende a viver com os fantasmas, não se vai de maneira articulada ao que é mais delicado, mais vulnerável e mais precário. Como Lukacher disse na introdução a *Feu la cendre*, não está no campo da visão, mas do sentir: “nas cinzas, o brilho luminoso emana de dentro da fuligem, e isso é menos uma questão de ver a luz do que de sentir o calor.” (DERRIDA, 1991, p.2).

Derrida vai a Marx e aos espectros dos marxismos de modo enviesado. Ele nos leva a crer que só há como ir se for desse modo, porque é indo assim que a diferença se manifesta. Talvez, ir em direção à filosofia seja ir para o que ela aponta para fora dela. Talvez, então, ir a Derrida (ou a Marx, ou a Barthes, ou aos fantasmas, ou a quem quer que seja o outro), seja ir com ele, para, à medida que vamos juntos a ele, afirmemos uma disjunção que produza uma diferença, uma singularidade. Só há diferença se, de acordo com isso, há um ir junto. Só há diferença, pois, se vamos juntos. Então, para além do sentir (do sentir o calor), talvez haja também um sustentar. Ao contrário da submissão a uma paixão, ser

afetado e sentir, aqui, diz menos de um sofrer (e menos também do seu contrário, de um agir ou de um fazer) do que de um sustentar. Sustentar um movimento, um modo de (se) “mover com”, um movimento de um gesto que, a um só tempo, nos dobra e nos lança para fora de nós mesmos, não sem resistência (toda intrusão é uma violência), não sem tremor, não sem arrepio. Pelo contrário, e é aí que está aí o sustentar: sustentar toda tensão, toda hesitação, todo fracasso implicado em um querer falar.

Talvez aprender a viver com, e aprender a ir com os fantasmas, seja aprender de cor um viver mais justo instaurado na disjunção de um gesto de resistência, em que há, sobretudo, um desejo de fazer do fragmento (isso que também é precário e híbrido; isso que também problematizou as fronteiras entre poesia e filosofia; isso que também já se abre para a criação), do fragmentário e do fragmentado (isso que é feito de ferida, de fratura, de cortes) a forma de uma vida ainda possível, ainda que ao meio, sustentando-se enquanto meio: nunca chegando, nunca terminando.

Sem dúvida, esse modo ou esse gesto de ir não deixa de ser uma tragédia da destinação: não se vai a alguém ou a um quê como se vai a uma substância ou a um objeto. Se há um *como* ir, não há como se dirigir de maneira direta, só há como ir ao outro não sabendo se irá chegar, como quem não pode distinguir, compreender, nem ver nem ouvir com clareza a iminência de risco, a marca da ausência espectral, informe e desviante que traz consigo o seu desaparecimento nas cinzas de um incêndio persistente, ao qual não se vai ao encontro senão como quem sustenta no corpo esse instante de suspensão, quando nos deparamos suspensos, suspensos de nós mesmos; quando, arrepiados, sentimos que não coincidimos com nós mesmos, como quem traz

junto ao corpo (fragmentado, partido, como quem anda mal) a marca de uma *convivência* [grifo meu] em um espaço instável. E não seria esse o mais comum dos espaços, o mais terreno, o mais imundo, ou seja, o mais mundano, o mais baixo dos espaços, onde estamos *entregues* [grifo meu] ao irredutível da vida? Não é esse senão o espaço da “realidade absolutamente viva”, o espaço político, se ainda hoje declaramos descontentes o fim da política – não como Marx pensou o fim do político enquanto tal, o fim do Estado, mas, ao contrário, porque o Estado tem se mostrado em sua presença tirânica e negado a política, e relegado a política a um espectro – e se, por isso mesmo, ela ainda continua então tendo ainda e “sempre a figura inessencial, a anessência mesma de um fantasma”? (DERRIDA, 1994, p.139).

Sustentando-se como meio de vida, ir arrepiado, a pelo, com a poesia, é um gesto de ir como quem vai onde o outro queima. E *quando* o outro queima, o que há é unicamente o tempo (desfuncionalizado) do corpo (como quando se deseja), não o tempo cronológico. Este gesto é menos ficar suspenso no inefável do que encarnar um apelo no pelo, sustentando no corpo um apelo arrepiado e silencioso desses “cujo equilíbrio no mundo se torna tão precário” e que “aos poucos [vão] ganhando a invisibilidade dos espectros, dos fantasmas”, como disse Simone Brantes em “Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer sobre a poesia de Caio Meira” (resenha publicada em 2016, na Revista Cult online, no blog “O cuidado da poesia: poemas do e para este tempo”, de curadoria de Alberto Pucheu). A contrapelo do tempo, é ser afetado por uma convivência em um espaço instável, desajustado (não seria o desajuste a condição da justiça?), deteriorado, rente ao chão, degradado (como na fragilidade da linguagem; ou seja, como no coração da linguagem) e,

por isso, resistente e espinhoso onde o outro resiste, mas, ainda, cai e queima.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Arte, inoperosidade, política*. Crítica do contemporâneo; conferências internacionais Serralves. Portugal: Fundação Serralves, 2007.
- _____. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *¿A quién se dirige la poesía?* Tradução de Gerardo Muñoz e Pablo Galbraith, 2015.
- _____. *A potência do pensamento; ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro; revisão por Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa; revisão de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *O autor como gesto*. In: *Profanações*. Tradução de Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARTHES. *Da obra ao texto*. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANTES, Simone. *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer sobre a poesia de Caio Meira*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2016/12/coisas-que-o-primeiro-cachorro-na-rua-pode-dizer-sobre-a-poesia-de-caio-meira/>

- DELEUZE, Gilles. *Como criar para si um corpo sem órgãos*. In: Deleuze; Guattari. Mil Platôs. Vol.3. Tradução de Aurélio Guerra. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. *Potência e afeto*. In: En medio de Spinoza. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Cartão-Postal. De Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Feu la cendre*. Tradução de Ned Lukacher. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
- _____. *Che cos' é la poesia?* Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. Inimigo Rumor, nº10, maio 2001.
- MALUFE, Annita Costa. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- _____. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Ed.34, 2008.
- _____. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. *Nesta cidade e abaixo de teus olhos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- MARX, Carl. *A mercadoria*. In: O Capital: crítica da economia política. Apresentação de Jacob Gorender. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução de Márcia Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

O COTIDIANO POLIFÔNICO DE ANNITA COSTA MALUFE ou DAS MANEIRAS DE CONTINUAR O POEMA

Luanna Belmont

Introdução

Para falar de poesia hoje, ou bem se atravessa a estrada atento a tudo, como nômade que se arrisca mesmo a pé, disposto às intempéries, ou bem não se atravessa. Fica-se ali parado, na margem segura de uma perspectiva sobre a estrada, esperando a carona lenta de alguma caravana que passe – elas sempre passam – , querendo com ela chegar a algum lugar conhecido, ou que remeta às nossas saudades. O que pretendo compartilhar aqui é uma dessas travessias a que me dispus, para seguir os rastros deixados pela poesia de Annita Costa Malufe, para investigar as problematizações que ela traz quando passa. E gostaria de começar dizendo que não se trata mais de diagnosticar uma poesia da fragmentação e da constatação das distâncias identificadas como sintomas da desilusão e do fracasso diante, como se habituou dizer, das utopias e projetos da modernidade, ou do não atendimento de qualquer outra expectativa político-estética direcionada à poesia do nosso tempo. Isso seria olhar o fluxo do acostamento, e depois pegar carona com destino certo. Trata-se, em vez, de reconhecer, de dentro para fora, nessa manifestação poética circunstanciada pelo contemporâneo, um motor próprio que, embora dialogue com diversas tradições de muitas formas, algumas das quais pretendo apontar aqui, foi capaz de arregimentar as suas questões para além de um débito com o passado, reagindo, sobretudo, ao presente, e com o

desejo de investigá-lo e de fazer dele sua matéria primordial. Assim como outrora o fizeram, por exemplo, os românticos, já modernos, ou os modernistas diante dos apelos do início do século XX. Suas ambições se equivalem em ímpeto, porém, nas realizações e frustrações de uma, não cabem a inteireza e a complexidade da outra no tempo.

A poesia de ACM insere-se, por assim dizer, numa “nova tradição” disposta a relacionar poesia e cultura, disposta a fazê-las coincidirem, desobrigando-se de um tratamento pós-utópico do mundo e da linguagem, não obstante, como já foi dito, aproprie-se livremente de algumas daquelas estratégias e leve-as em consideração como elementos ainda produtores de sentidos e constitutivos de sua “carga genética”. E, principalmente, essa poesia, ao desobrigar-se, exige também ser lida a partir dessa escolha, e não mais sob cansadas expectativas que hoje não dão conta de receber, com a clareza e a generosidade necessárias, as novas propostas.

Se não se reduzem à distopia agonizante de um tempo o sentido ou a motivação da poesia de ACM, como se configura o seu movimento? De que modo essa poética se realiza e de que sintomas pretende dar notícia? Ensaio aqui algumas proposições, todas elas, porém, convergindo para uma hipótese central: o *desejo de continuidade* que mobiliza essa escrita, e a conduz em diferentes manobras a fim de garantir que, a despeito da fragmentação e das ausências por ela apontadas e incorporadas, o poema mesmo assim prossiga, como corpo e como ideia, como predisposição aos sentidos e às coisas, em movimento inconstante, sempre retomado.

O que, depois de tudo, afinal e ainda, continua o poema? Se ele não começa nem propriamente termina, conforme pressentimos mais fortemente nos dois últimos livros da poeta (*Quando não estou por perto*, de 2012, e *Um caderno*

para coisas práticas, de 2016), o que, então, continua o poema? Um caminho? O traço de uma distância? Uma lista? Um fio? Uma voz? Um salto? A dinâmica descontínua da paisagem? Um trabalho? Um tecido e suas dobras, os vãos de sua trama? Será o verso o que continua o poema? São todos esses índices de uma corporeidade, de uma materialidade do poema, apontando para a sua realidade de coisa movente. Mas, certamente, essa questão e suas possíveis respostas dizem respeito também à existência social da própria poesia hoje. São metáforas mais ou menos confiáveis, desde que não as condicionemos às demandas de uma certa previsibilidade passível de instalar-se no sentido, na coerência ou na narrativa, por exemplo. Essas são instâncias onde a poesia sempre vigorou e ainda vigora. Inclusive a de Annita. Mas é preciso antecipar que o movimento poético que atravessaremos a bordo deste ensaio não confia nos discursos nem nos narradores que os distribuem, embora abra-se para eles, conte com eles para seguir. Esse movimento não descansa na significação, na cronologia, nas plataformas de uma estrutura sintática ou do verso, ou na de um enredo, ou em qualquer outra forma típica de ordenação que a língua costuma imprimir ao caos. É nele, ou por meio dele, que o poema segue, porque Annita Costa Malufe combina diferentes e interessantes possibilidades de continuá-lo.

As vozes do poema

Nessa travessia, pude identificar algumas dessas manobras de continuidade. A primeira delas diz respeito às *múltiplas vozes que povoam o poema*, e que encenam nesse espaço de poucos contornos diversas presenças e ausências, as quais facilmente associamos a sujeitos

que falam. Ainda que eles se confundam, ainda que eles eventualmente nem existam como enunciadores, ainda que diferentes falas saiam de um mesmo sujeito partido, ou não impliquem ou representem de fato nenhuma subjetividade histórica real ou fictícia, essas falas aparecem nos poemas deliberadamente, alternadas ou sobrepostas, concatenadas ou delirantes, gritando ou silenciando, interrompendo diálogos, monólogos, criando e frustrando expectativas dentro do poema, e também as expectativas do leitor. De uma maneira ou de outra, essas vozes dinamizam uma poética que se realiza nos sedimentos, entre eles os sedimentos de vários “eus”, “eles”, “elas” e “vocês” dispersos numa ampla latitude, sugerindo dramas de personagens que, no entanto, não existem, não se confirmam, não evoluem num enredo seguro e identificável. Porque, afinal, não estamos diante de uma narrativa que desenrola uma história, embora nos fazer acreditar nisso por um tempo seja uma das armadilhas dessa poética.

Na história que falta ao poema, dezenas, centenas de acontecimentos periféricos, a princípio sem a menor importância, predominaram sobre um possível eixo central, sobre um possível conflito a ser vivido individualmente, a dois, ou a três, e predominaram, principalmente, sobre a lógica do começo, meio e fim. Nessa história, só há coadjuvantes, avançar é muitas vezes retornar, e tudo fala, até a paisagem, os objetos. Foi, aliás, a paisagem que compunha cada cena que avançou sobre o cenário, e o cenário sobre as personagens, e estas, por sua vez, despedaçaram-se também, atraídas ou capturadas pelo que viam, ouviam. Os humanos projetaram para longe os seus membros, os seus olhares e as suas vozes, para muito além fora de si, disseminando-se assim tudo sobre cada coisa, e cada coisa

sobre todas as outras. Foi o fim de uma ordenação narrativa, ou mesmo descritiva, tal qual a conhecemos. Nesse mito da continuidade do texto sem história e sem personagens, mas pleno de presenças, que é a continuidade do poema de ACM, as “irrelevâncias” esgarçaram tanto os corpos e o enredo, que estes desapareceram como inteiros, como guias. No entanto estão sempre em trânsito, cumprindo distâncias. Daí a impressão maior de continuidade, de conexão ou de sucessão, sobre a fragmentação. Até mesmo os sujeitos como entidades deixaram de ser importantes, ficaram apenas as subjetividades cambiáveis ocupando os espaços. Restaram os pronomes sem nomes espalhados como espectros dinâmicos, “eu”, “ele”, “ela” temporariamente condensados em fragmentos de corpos, olhares, lembranças, objetos e, claro, nas muitas vozes.

Por isso são constantes os verbos *dicendi* ou de elocução (“disse”, “falou”, “repetiu”, “pensou”, “perguntou”, “respondeu”, “gritou”, “chamou”), são muitas as tentativas de interlocução, os imperativos, as perguntas não respondidas, ou respondidas mais de uma vez, as respostas sem perguntas, os pensamentos e discursos diretos e indiretos atribuídos e distribuídos às diferentes vozes. Em *Quando não estou por perto*, já o primeiro poema traz “estou acordado / perambulo novamente respondo a alguém que / me chama na rua em frente”, “a resposta estou indo o poste queimado / na rua em frente a beirada de uma guia / seguir os caminhos fincados no cimento as pernas / onde estão onde você está quem me chama na rua em frente vigiada pelo poste queimado”¹. E em *Um caderno para coisas práticas*: “na mesma hora ela / se vira usando os mesmos / sapatos e repito a pergunta /

1 MALUFE, Annita Costa. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 11

de sempre sem resposta o que / será que ele faz para onde
será / que vão me levar”, “eu não pude te chamar mais /
cedo não antes de verificar as portas a / resistência dos
materiais não antes / de me assegurar eram anos e anos
sem / resposta nem uma única vez / estive aqui prometo
sair e tudo fica / sem resposta ou continuação prometo /
sair sem explicar”².

O livro de 2012 é organizado em sete partes identificadas por números romanos, sem títulos. Também não há títulos para os blocos de versos a que poderíamos chamar poemas. Eles se separam apenas por estarem em páginas diferentes, ou por espaços vazios na mesma página, mas, lidos em sequência, ou aleatoriamente, diríamos tratarem-se todos de um único grande poema indivisível, apesar de assim dividido, cujas partes se remetem, reverberam umas nas outras, repetindo gestos, falas, lugares, objetos, sensações. O tamanho desses blocos é variável, assim como a extensão dos seus versos, sempre irregulares, embora quebrados e reunidos em pontos inesperados da sintaxe, favorecendo o surgimento de ambiguidades e diferentes entonações e ritmos de leitura, sendo essa sonoridade também explorada intencionalmente pela poeta, conforme veremos depois.

Mais adiante, na última parte, ainda lemos: “onde estou aguardar a interferência do narrador foi ela / quem disse ela sussurrou aguardo as rubricas qual a melhor / postura não sei onde estou foi ela já não sei foi ela quem / ele me disse estou aguardando foi ele / quem sussurrou ele me disse já não sei onde estou”³. Percebe-se aqui uma clara provocação

2 Idem. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 12, 16

3 Idem. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 145

ao tradicional jogo de vozes entre narrador e personagens nas histórias, uma intenção de desestabilizar e mesmo de pôr em xeque essa forma de organizar as relações no texto. É a suposta personagem quem fala. É a voz de alguém que está perdido no meio de todos os discursos, inclusive do seu próprio, e dos demais institutos da narrativa: espaço, tempo, conflito. É a voz que fala a despeito do comando do narrador, que talvez nem exista, já que não existe história. Talvez, portanto, ela espere em vão. Talvez como todas as vozes. Na poesia de Annita, porém, elas são onipresentes, sem hierarquia, ainda que conduzidas num mesmo fluxo.

No livro de 2016, em que os blocos de versos se organizam da mesma forma que no livro anterior, embora não haja a divisão em partes numeradas, também à primeira página de poemas encontramos isto: “um caderno de coisas práticas / ela pensou em geral o que lhe vem / à cabeça se resume a listas”, “minha cabeça é / uma estrutura compacta eu / não gosto de te dizer tudo / porque tudo prolifera e / nunca é suficiente”, “coisas palavras datas / acontecimentos nomes emoções / nomes sentimentos eu te disse / tudo mas tudo prolifera”⁴.

Interessa-me sempre aqui, ao longo desta argumentação, esmiuçar como cada uma dessas assim chamadas manobras linguísticas, ou poéticas, a exemplo dessa dinâmica de vozes, opera para reforçar na escrita de ACM o efeito de continuidade que identifiquei como uma de suas chaves de leitura, e à qual vou me ater. Em entrevista recente ao Grupo de Pesquisa Poesia Contemporânea Brasileira, coordenado pelo Professor Alberto Pucheu, da UFRJ, a poeta explicou: “toda voz é composta de muitas vozes, um selecionar de voz

4 Idem. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 7

em meio a muitas vozes, é uma criação de fluxo entre vozes desconectadas. Sou eu que crio a conexão de vozes que estão dispersas e separadas, e cortadas entre si, portanto. Então eu crio uma continuidade do descontínuo. Esse ‘eu’ não é uma plena continuidade, mas ele é uma tentativa de criar uma continuidade em meio ao descontínuo das vozes que me compõem também.”⁵

Seguindo essas pistas, posso afirmar, ao menos, que a manipulação das vozes no poema leva em consideração um propósito de “criação de fluxo” e de “conexão” semelhante ao da música e sua polifonia. Ou, se preferirmos a sugestão do último livro de Annita, essas vozes “prolifera” como os itens de uma lista aleatória preenchendo um caderno. Listá-los de modo a torná-los “úteis”, a encontrar-lhes alguma “finalidade”, é a tentativa, que no próprio livro redundará inútil, ou vã, de organizar todos esses itens, de dispor de “tudo” da forma mais “prática” e menos caótica possível, tentativa que sempre vai esbarrar na proliferação descontrolada. A ordenação desses itens fracassa, porque, mais do que uma lista que os enumera, cada qual em sua diferença, o livro (ou a lista que ele pretendia ser) junta-os no pertencimento ao mesmo, faz convergir e confluir o que é vário. A sucessão ou, ainda, o espalhamento dos “itens” dessa “lista” ao longo dos poemas aproxima, conecta, mistura, indistingue-os. Além do mais, separar, listar é angustiante, porque não é nunca suficiente, já que “tudo prolifera”. Vale mais, então, como estratégia poética, seguir o rastro dessa proliferação. O plano (inconsciente?) dessa escrita encontra, portanto, na lista, a imagem primária do encadeamento, do que se sucede, naquilo que, sem deixar de pertencer ao mesmo, garantindo

5 Entrevista com a poeta Annita Costa Malufe. Vídeo disponível em <<https://youtu.be/vJizRGE74do>>. Acesso em 11 out, 2016.

alguma continuidade, deriva, porém, noutra coisa diferente. Pertencimento e mutação.

Essas vozes que se multiplicam como itens de uma lista, ou como convocadas para um concerto, ensaiam, também, um prolongamento que fala de si, de distâncias percorridas, de um fluxo de presenças e ausências móveis no espaço da poesia de ACM. Para explicar melhor, recorrerei a dois poemas (ou a um poema composto por dois blocos separados por um espaço na mesma página) de *Um caderno para coisas práticas*:

cada hora um sobressalto
maior em seguida nada viver
cada minuto alerta ouvidos
colados na porta sei que
estão atrás de mim não é
para vocês que falo o
quarto é escuro as paredes
sólidas posso percorrê-lo de
uma ponta a outra sem ser
ouvida sem nem ao menos
me mover

ela vem todos os dias aqui
vejo-a percorrendo os quartos
ou às vezes simplesmente
ouço ou noto nos olhos do meu
gato uma presença estranha
as orelhas em pé o focinho
farejando algo no ar
sombra ou insetos voadores⁶

6 Idem. Ibidem. p. 15

Esses dois poemas têm um pequeno núcleo temático-narrativo comum: a presença de alguém que percorre o interior de um ou mais quartos. Entre os dois blocos é válido notar, também, a transferência da voz de uma para outra pessoa do discurso, da primeira pessoa “eu”, no primeiro poema, para a terceira pessoa “ela”, no segundo, embora o narrado num e noutro coincida nesse ponto delicado, o interior de um quarto, a partir do qual diferentes sentimentos e expectativas são gerados em cada bloco. Rastreemos essas diferenças. No primeiro, a primeira pessoa percorre o quarto sem ser ouvida e sem “ao menos” se mover. No segundo poema, em relação ao primeiro, parece acontecer uma espécie de projeção: não é mais o “eu” que está no quarto, mas é “ela” que é vista pelo “eu” percorrendo os quartos, mais de um. Ou seja, não é um simples cambiar de papéis entre “eu” e “ela”. No momento seguinte à agonia do “eu”, que aparentemente se esconde dentro do quarto escuro sem querer dar pistas de sua presença (“sem ser / ouvida sem nem ao menos / me mover”), esse “eu” se retira da circunstância que o angustiava e projeta-a de forma inexata sobre outro alguém, que é agora quem percorre os quartos no lugar do “eu”. Mas o “eu” não se retira da segunda cena por completo, ele está lá assistindo a tudo, testemunhando agora a presença diária d“ela”, e não mais vivendo diretamente a própria agonia: “ela vem todos os dias aqui / vejo-a percorrendo os quartos”. Ou seja, estamos diante de pelo menos dois, digamos, tremores, que desestabilizam o frágil projeto de narrativa que atravessa os dois poemas, já que ao menos dois de seus elementos variam, desdobram-se, “tremem”: o “eu” vira “ela” observada pelo eu, e o quarto, que era único, também se multiplica no plural indefinido “os quartos”.

Por isso, ao mesmo tempo que é importante para o “eu” poder facilmente delegar a outro a sua vivência, projetar-se nele e mesmo *confundir-se* com ele pelo elo comum que os une, qual seja, o de serem ambos presenças, subjetividades que transitam no espaço poético, é também essencial que “eu” e “ela” *não* se confundam, que possam sempre e apesar de tudo marcar suas diferenças, guardar a distância que os separa. Porque, afinal, a manutenção dessa distinção, dessa multiplicidade de pessoas, de vozes, ou mesmo de pontos de vista, torna-se necessária para que a dinâmica do poema, estabelecida sobre essas alternâncias ou “proliferações”, não se rompa, para que continue havendo esse movimento presencial que, neste exemplo, como em outros ao longo dos dois livros citados, não pressupõe apenas presenças ou vozes de pessoas, mas também de animais, elementos naturais, urbanos, além de presenças que não podem ser certificadas, mas podem ser pressentidas.

É o que acontece no segundo poema da citação. Nele, a presença d“ela” percorrendo os quartos pode ser vista pelo “eu”, mas também, como numa projeção da projeção, pode ser sentida através do gato: nos olhos do gato, nas suas orelhas em pé, no focinho que fareja algo no ar. A presença, portanto, pode ser uma experiência encarnada, vivida sem mediação, por quem sofre todas as suas implicações ameaçadoras ou libertadoras. É possível estar presente, mas também estar ausente. E é sobretudo com isso que se joga em *Quando não estou por perto*, já a partir do título. Mas essa presença pode ser, em vez de vivida (“posso percorrê-lo de / uma ponta a outra”), observada, de forma direta (“vejo-a percorrendo os quartos”), ou ainda pressentida por meio de outros seres e coisas (“ouço ou noto nos olhos do meu / gato uma presença estranha”). Acima de tudo, porém, a despeito

do testemunho que se possa dar dela, a presença está em trânsito na poesia de ACM. E o que é, afinal, uma presença? Não é mais uma identidade, uma individualização, um modo de identificar um “estar aqui”, ou de demarcar um espaço à medida que se o ocupa, ou demarcar um tempo cronológico e finito. “Aqui”, “lá”, “agora”, “eu”, “ela”, “você”, entre outros dêiticos, tornam-se instâncias de paragens. A presença torna-se, como as vozes, por meio delas, uma dispersão a ser posta em fluxo, dispersão que redimensiona e fratura, inclusive, as noções de tempo e espaço no poema.

A sensação de perder-se, aliás, na leitura, no poema, no tempo, no espaço, é algo constante e faz parte da experiência que a poesia de ACM oferece, ou exige do leitor. Sentir-se incapaz de acompanhar o fluxo ou as correntezas que se cruzam, findam e se renovam no poema: “correnteza dias emendados frio subindo pelos pés / pernas tronco vista úmida embotada correnteza dos dias / interrupção continuidade ou apenas pés fincados no barro / o frio subindo pelo corpo”⁷. Certamente é desconfortável ver-se muitas vezes abandonado, sem orientação num universo poético feito de ruínas, repleto de sedimentos, fragmentos, vozes, objetos da memória e da paisagem descontínuas, mas entre os quais o movimento do poema procura estabelecer conexões. As inúmeras redundâncias e retomadas, poderíamos dizer, evidenciam esse desconforto, na medida em que poderiam indicar esforços de retomar o controle de algo que é incontrolável, inexato, inconcluso, que desafia toda ordem e escapa à subjetividade: “a sensação de um / excesso de velocidade à minha / volta e talvez clareza demais foco / demais ou nitidez”, “foi aqui que cheguei era

7 Idem. *Ibidem*, p. 39

um dia mais ou menos / como este como assim como este / úmido meio seco quente frio indeciso / um dia mais ou menos como este”⁸.

A seguir, mais alguns exemplos para ilustrar essa sensação, que é constante e multiforme nessa poesia, de estar perdido, de dissolução ou imprecisão de referências temporais e espaciais. Em *Quando não estou por perto*: “quando falamos com ele / ele está em outro lugar ele / pode estar em vários espaços / não o corpo envolvido pela pele / mas vários espaços ao mesmo tempo / quando falamos ele está em / outro lugar podemos dizer que ele viaja / assim como este rastro ele viaja”, “tudo se torna remoto ou simultâneo”⁹. Em *Um caderno para coisas práticas*: “cada dia vou para muito / longe mesmo quando / é logo ali”, “você pode / me ver de uma distância mais ou menos / como esta ele gritou”, “não posso / continuar vou continuar uma / distância mais ou menos como / esta”, “hoje não é dia algum instantes que / não pertencem ao tempo eu olho / muitas vezes para o instantes suspensos no / gesto”, “a paralisia de tudo o que / me cerca às vezes é como / se tivesse sido ontem / ou na semana passada”¹⁰.

Como se vê, seja na forma de uma dispersão, ou de uma derivação no espaço-tempo, as presenças se distribuem e desenham distâncias e diferenças. E as vozes conduzem alternadamente o discurso polifônico do poema, mediando as ausências, de certa forma preenchendo-as com presenças menos óbvias, mais sutis, com o desejo ou o potencial de presença que essas vozes carregam em seu

8 Idem. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 25, 31

9 Idem. *Ibidem*, p. 21, 23

10 Idem. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 9, 14, 20, 21

esforço de percorrer sonoramente os espaços, de fazer com que ausências sejam “ouvidas” como presenças, diante das inúmeras dificuldades diárias de se comunicar, e de estar “por perto”. Observe como trabalha o prolongamento da voz para preencher, muitas vezes sem sucesso, as distâncias, os obstáculos, os silêncios e as ausências que separam: “aqui estou tão longe”, “a boca / cedendo a um grito fino esticado”, “nesta / boca que dispara que não pode / se calar não pode parar de falar e / falar”¹¹, “a voz quase seca a voz úmida / na garganta um grito um alerta / senha ou só o movimento de / parar antes da dor”, “a voz de uma adolescente / rompia a vedação da janela / antirruídos mas / tudo era incompreensível”, “eu grito meu / braço acompanha a pergunta / mas a boca está cheia de / areia” e “estamos no deserto ele / responde todos no / deserto o gesto indecifrável”, “som distante vozes cortadas / pelo vento caminho”¹².

Em muitas ocasiões nessa poesia, é um fio de voz que liga o que vai ao que fica. A voz é a parte que fica daquilo que se vai. A voz diz “vou-me embora”. Quando diz que vai, a voz fica, a voz mente, a voz anuncia uma ausência e, ao fazê-lo, torna-se imediata presença. Mais tarde, pode tornar-se ainda a memória de uma presença, forma mais sutil de presença. E aqui retornamos à função primordial da língua: apontar a falta, apontar, nomeando, o que não está lá, tornar presente o ausente. Na poesia de ACM, encontramos essa voz que se prolonga indefinidamente até o outro, ou até rebentar na busca do outro, ou de si mesma. Por isso, diz o

11 Idem. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 17, 18, 26

12 Idem. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 14, 16, 56, 60

poema, “sou capaz de chorar por falta de algumas palavras”, ou “horas tentando achar um alfabeto achar / com quem falar”, ou ainda “a morte mais sutil a palavra ainda / morta”¹³.

Desse concerto também faz parte a voz do silêncio, eloquente na falta de respostas, nos monólogos, o som vazio do silêncio e suas variadas confrontações: “percorro o quarto / vazio duas janelas uma / porta uma cama parede / vazia em frente tudo / soa vazio qualquer / palavra um eco o tapete / sob os pés as meias de lã” e “mas a voz / insiste em palavras / incertas a tentativa é / recompor uma frase ou / uma expressão faço / perguntas como se ela / me escutasse não sou mais / do que um corpo que se / move aflito pelo quarto vazio”¹⁴. Ou ainda “uma voz que fale baixo ou apenas não fale”, “insistir / não fale mais são modos de ler a mesma situação”. Se não falar, ou falar baixo, são “modos de ler”, falar é também, e sobretudo nessa poesia, um modo de escrever. Da mesma forma, o silêncio do não falar também ajuda a escrever o poema, a continuá-lo. Ou algo próximo do silêncio, uma voz baixa ou “nublada por ruídos eletrônicos”¹⁵. Assim, o poema continua nas suas falhas ou na diminuição de sua frequência de dizer, nos seus silêncios, ou, ao contrário, quando as palavras são quase totalmente esquecidas e apartadas de sua significação, quando elas tremem na sintaxe duvidosa do verso, o que é também uma espécie de silêncio ou hesitação do sentido. Silenciam ou se ausentam semanticamente, porém atualizam sua presença na leitura como imagens sonoras, carregadas pela voz. As

13 Idem. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 13, 19, 20

14 Idem. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 45

15 Idem. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 12

palavras que se perderam de seus sentidos entre vários sentidos possíveis, as palavras perdidas, degeneram o/ no poema, e permanecem como fantasmas de si mesmas, palavras que lembram palavras, corpos de palavras ausentes-presentes, viajantes nas repetições e permutas, palavras que viajam na voz.

Essa reflexão sobre a sonoridade das palavras nos conduz a um outro aspecto da trajetória poética de Annita, que diz respeito às diversas performances que ela desenvolveu em torno da leitura de seus poemas, em apresentações das quais faziam parte efeitos sonoros eletrônicos, músicas e outros recursos cênicos simples, como o uso de lanternas e cadeiras no palco¹⁶. Segundo ela, seus poemas mudaram muito depois da experiência das performances ao vivo, diante do público. Eles passaram a ser escritos “pensando muito na escuta, em como seriam apreendidos, usando muito mais a repetição. Literatura é performance. Literatura é velocidade. A leitura tem um tempo, o tempo de cada texto, de cada corpo lendo. E a literatura só acontece no momento da leitura.”

Dessa forma, é válido estabelecer um paralelo entre a busca da poeta pela “música que cada poema traria dentro dele” ou pela “singularidade ou imagem sonora de cada poema”¹⁷ e o desejo, bem como o efeito de simultaneidade presente na performance. Nela, tudo acontece ao mesmo tempo e se interfere mutuamente: ambiente, público, texto,

16 Algumas dessas performances foram registradas em vídeo disponibilizados na internet. Ver, por exemplo, os vídeos poemamusica1 – silvio ferraz / annita malufe e poemamusica3 – silvio ferraz/ annita malufe, disponíveis em <<https://youtu.be/-rnO17UwWpE>> e <<https://youtu.be/ewsHPnuYRi0>>, respectivamente. Acesso em 11 out, 2016.

17 Vídeo citado.

voz, corpo, efeitos sonoros, luz. O poema não é (mais) apenas o que está escrito. Ele é também o som que emana do poema numa certa entonação e velocidade, ele é a luminosidade do poema durante a leitura, é o aspecto visual de quem lê o poema, a amplitude do espaço por onde essa voz se espalha, e a forma como tudo isso é percebido por quem está presente. Assim, a cada vez, a performance acontece de uma maneira diferente, porque depende de como vão se comportar cada um desses fatores e da interação entre eles. O local da apresentação não é sempre o mesmo, nem o público, a forma como ele reage à leitura, tampouco ela, a poeta-performista, encontra-se sempre no mesmo estado. Daí pensar que todo poema, toda leitura de um poema é definida pelo momento, pela combinação de condições em que ele é apresentado. O poema se torna o poema que cada leitura sua permite que ele seja.

Nessas experiências, portanto, Annita recupera como elemento potencial do poema o contexto coletivo e dramático da leitura, algo que teria se perdido no tempo, substituído pela leitura solitária e silenciosa à qual se habituou o leitor moderno. Ela recupera para o poema, para os efeitos do poema, algo que, em algum ponto esquecido da história, passou a ser entendido como elemento exterior ou posterior ao texto, alheio ao momento em que foi escrito e ao movimento de sua escrita, em vez de parte integrante dele: a sua recepção sinestésica e as formas como ela acontece. O poema, a quem teria restado como única forma de existência a sua objetificação no texto escrito, retoma para dentro dele, e incorpora em suas possibilidades de significação e intervenção, o seu meio aparentemente exterior, a sua ambiência, a dinâmica do mundo ao seu redor, toda a vida de que ele é feito, mas que nos acostumamos a imaginar em

vez de sentir no corpo: a respiração das pessoas, os ruídos em volta, as sombras, o ritmo, as cores. Toda essa suposta exterioridade ou esse *a posteriori*, ou ainda esse suposto alheamento da leitura em voz alta de um poema, tudo isso é justamente o que o trabalho da performance, e também a escrita de Annita Costa Malufe questionam, na medida em que se esforçam, pelo desejo, para afirmar que essas não se tratam, na verdade, de coisas alheias ao poema. Ao contrário, a exemplo das performances, a poética de ACM como um todo faz o poema transbordar, reinsere-o na dimensão de um acontecimento do dia, do corpo, do coletivo, do compartilhado, no âmbito de uma relação, na dimensão do gesto que implica simultaneamente diferentes eixos, entes ou forças que se combinam para o poema de fato acontecer.

Importa perceber, para fins desta investigação sobre o aspecto de continuidade que considero inerente a esta poética, que essa outra forma de compreender e experimentar o poema, a partir de sua sonoridade, reintegra-o como *framing* ao fluxo das experiências em devir, em vez de recortar o poema como exceção – ou excesso –, ou como privilégio cuja vivência exigiria uma parada ou interrupção, por parte do sujeito, do leitor, do autor, ou mesmo uma interrupção ou subversão da língua e dos outros acontecimentos que nos mobilizam diariamente, para que o poema pudesse também acontecer. Não. O sublime e o inesperado que também constroem essa poesia reafirmam o tempo todo seu contato com o ordinário que nos move e nos condiciona a cada minuto, inclusive com a língua ordinária de que nos servimos diariamente, no tempo a que todas as coisas pertencem e estão entregues. Nessa perspectiva, o poema se liga a tudo o mais que o rodeia e sem o que ele não existiria como poema. Olhado assim, o poema, de novo,

materializa temporariamente uma continuidade possível, não acontece como objeto isolado, mas como interseção, cruzamento ou sequência dos demais acontecimentos ao seu redor, antecessores, sucessores ou simultâneos a ele.

De volta às vozes dentro do poema, verifico que estão lá, igualmente, as vozes não humanas da paisagem e suas diferentes imagens sonoras, como a da terra, a do rio, a do vento e a das conchas, além dos ruídos diversos das cidades – aeroportos, prédios, mercados de rua e interiores das casas – todas elas justapostas na dinâmica do poema: “tinha / me acostumado com aquele ruído / um rio bastante lento correndo / por baixo de tudo por baixo do corpo um / rio por baixo da terra” e “ouvir / o sopro contínuo de uma concha um / baixo contínuo me atravessando sugando / meu corpo cada vez mais”¹⁸.

Os passos do poema

Quero inserir aqui um comentário que, espero, ajudará a pensar essa condição de confluência, ou de interseção de diferentes agentes, que me parece indissociável da poesia de ACM. Ajudará porque, embora por um viés metafórico, a experiência cujo relato trago a seguir, por ser também da ordem das performances que se dispõem à investigação, é análoga à das performances de leitura (e de escrita) dos poemas de Annita. Refiro-me à experiência idealizada em 1886, na França, por Gilles de La Tourette, para descrever o passo humano, lembrada por Agamben no seu *Notas sobre o gesto*. Nela, um homem “marcha”, ou poderíamos dizer “caminha”, à medida que seus pés alternadamente se ultrapassam e se desencontram, descolando-se do chão firme

18 Idem. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 47

e retornando a ele num movimento clássico e familiar para praticamente todos nós, e o qual poderíamos grafar como uma continuidade descontínua, uma sucessão de instantes que o cinema, depois, compreenderia e exploraria melhor.

Por hora, quero me apegar a um detalhe desse experimento para flagrar o gesto humano: a linha diretriz feita a lápis sobre o papel, para que, guiado por ela, o voluntário caminhasse e deixasse as suas pegadas. Ao longo da linha previsível, alguém pôs pé pós pé a sua caminhada, construiu-a num percurso único, particular, quase secreto, o que explica parte do desejo de investigá-lo: capturar a singularidade, não apenas o padrão. Exemplar da marcha humana, a cobaia de La Tourette ajudou a desenhar um gesto universal, mas tatuou no chão também a sua identidade, possível de ser apreendida de duas formas comparativas: seja a partir da linha fina tomada como guia inicial, ou seja, como os passos se comportaram em relação a essa linha, seja futuramente, quando comparada aquela marcha às de outros homens, sobreposta às “linhas” traçadas por outros passos humanos. É aí que deixamos de ter uma guia, um modelo de como caminhar, e passamos a ter apenas marchas, nas suas múltiplas performances, cada qual guardando com as demais uma semelhança de procedimentos inquestionável que remete à espécie humana, mas preservando dessemelhanças que igualmente a caracterizam, em sua variabilidade.

Dito de outra forma, a linha-guia foi, num primeiro instante, referente primário para uma *expectativa* de movimento, para o movimento linear *que se esperava* daquela curta caminhada. Um convite, um pedido, um desafio, não obstante fácil, para o caminhante. Ele não poderia, por exemplo, circular ou zigue-zaguear em torno

da linha, realizando uma trajetória muito divergente dela, sob pena de inviabilizar futuras comparações. A coreografia da marcha deveria ser simplificada, a ordem simplificada, para que se pudessem notar os tremores. Daí que a caminhada tampouco seguiu estrita ou regularmente a orientação da linha, já que as passadas não guardaram em relação a ela, nem entre si, sempre as mesmas distâncias ou a mesma angulação. Fatalmente houve desvios mais ou menos sensíveis, pequenos ou grandes desequilíbrios, pisadas mais fortes do que outras, inclinações viciosas do corpo, hesitações e acelerações. Caso não tivessem ocorrido, também seriam possivelmente desestimuladas futuras comparações, já que não haveria expectativas de variações significativas entre caminhadas de homens diferentes.

Num segundo instante, porém, terminada a marcha e gravadas as pegadas, a linha desenhada deixa de ser referente ou guia para o caminhante, se lembrarmos que o que se desejava flagrar não era a capacidade do homem de obedecer à regularidade da linha, de aproximar-se o mais possível de sua perfeição, e sim tão somente investigar a regularidade, eventualmente irregular e particularíssima, da caminhada humana, sabendo-se que aquela era, antes de tudo, a caminhada de *um* homem, e não de todos os homens. Depois da performance, a linha se torna uma referência simplificada a – não mais um referente para – o movimento complexo. Serve, então, para ajudar a entendê-lo, não mais a executá-lo. É agora uma linha paralela a ele, não mais sua determinante, como se a linha reunisse, sintetizasse ou simplificasse, num único traço, o movimento que a excede, que a transborda, reunindo suas diferentes pegadas, ou coordenadas, num único eixo. É a linha, então, *depois* dos passos, resultante deles, confluência dos passos

viva e organicamente dispersados sobre o seu comprimento, e que agora não mais os guia, e sim aponta a sua convergência possível numa trajetória única com uma direção e um sentido comuns, ou seja, a radiografia da *intenção* dos passos a partir dos passos já dados, que precária ou defeituosamente a cumpriram. Antes representativa de um *caminho*, agora a linha representa um *caminhar*, que guarda com o caminho uma relação de não coincidência, de não obediência, de descontinuidade, de transgressão até, mas também, e justamente por isso, uma relação de sedução, de desejo, de expectativa e de registro, enfim, uma tensão.

Diante daquele traçado predeterminado que qualquer homem seria capaz de seguir, desafiador de tão previsível, o homem do experimento não foi indiferente, tampouco foi submisso. A linha estava lá, era possível vê-la, suspeitar dela, imaginar a sua presença sob os pés, por mais que fosse quase invisível, e era, por mais que se pretendesse mesmo sua invisibilidade. Senão, por que o lápis? Por que não definir como uma ordem em negrito o que foi apenas sugerido debilmente? É possível pensar que, junto com a sugestão do percurso, naquela linha fina sobre o papel, havia também a sugestão de sua precariedade, ou mesmo de sua impossibilidade, ou de sua assombração: um percurso que não é perseguido, mas que persegue, que não é sustentável pelos passos que falham ao tentarem, mas que sustenta o ímpeto de seguir a qualquer custo. Havia ali, na possibilidade de apagamento do lápis, a sugestão para que o seu traço fosse eventualmente desconsiderado pelos limites do corpo, pelas idiosincrasias do corpo, e para que nunca fosse esse traço mais determinante do que o gesto em si, aprisionador do gesto, que essa linha a lápis deveria apenas provocar, mais do que propriamente conduzir.

Portanto era a linha que poria a performar tanto a liberdade quanto os condicionamentos então desconhecidos e aprisionadores daquele corpo numa sucessão de intervalos e desvios, inclinações, desequilíbrios, aberturas, hesitações, tudo flagrado nas suas pisadas. As pisadas tornaram-se, ao fim e ao cabo, objetivamente, o caminho possível, cuja continuidade ou descontinuidade só pôde ser constatada a partir da suposição de um fio possível com o qual o caminhar dialoga. À medida que se guiavam pela intuição de uma rota previamente traçada, simples e contínua, quase óbvia em sua sugestão, as pisadas iam, ao mesmo tempo, confirmando-a e apagando-a, questionando-a, desobedecendo-lhe, comprovando-a cada vez mais um ideal cuja sequência perfeita não poderiam jamais imitar, como um comando sutil que estabelece paralelamente um desejo e um fracasso de seguir. Um desejo, porém, sempre maior do que o fracasso, ou tão grande quanto ele, porque o tem como sua parte constitutiva. Um desejo permanente sobre, ou diante de um fracasso permanente. Um desejo que realiza o fracasso que todo gesto é. E assim se mantêm desejan-te.

Parece mesmo ser esse desejo de seguir apesar de tudo que insinua e determina a ligação de cada passo com o próximo, e com o anterior – o espaçamento entre eles, quanto tempo o pé permanecerá colado ao chão, ou suspenso no ar –, fazendo de cada pegada a evidência de um movimento que a transcende, mas que nela está contido. Diz Agamben, recuperando Deleuze:

De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a imago como máscara de cera do morto ou como

símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). (...) enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. (...) em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto¹⁹

No experimento de La Tourette, num primeiro momento, os olhos viram e acataram o comando sutil da linha no papel, mas depois os pés e o resto do corpo assumiram o percurso de forma quase inconsciente, instintiva, e sobre essa linha traçaram outro rastro, o seu rastro de sobrevivência, imperfeito e cambaleante, potencialmente inconcluso e descontínuo. Assim também a poesia de Annita caminha: sobre as próprias suspensões e quedas, ou a partir delas, como um gesto cujas marcas deixadas no texto atestam a existência de uma linha invisível que ele persegue, embora falhe nisso, uma linha catalisadora do seu movimento, mas que não o encarcera. Ao contrário, liberta-o, confirma-o, como continuidade concedida. O gesto poético de Annita é desobediente, por vezes omissivo, aquém ou além das distâncias que se impõem, ou que ele mesmo cria. Como quem marcha, ou corre, ou voa, suas pegadas não estão nunca, ou não estão sempre sobre a linha perseguida, nem

19 AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. In: Revista *Artefilosofia*. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n. 4, (jan 2008). Ouro Preto: IFAC, 2008, p. 12

paralelas a ela, sendo ora exploradoras de grandes saltos (“o quanto o corpo aguenta voar”), ora inquisidoras de sua validade (“o que há detrás de uma ausência o que seria este / branco vigiar o vazio que se alastra o que há uma / palavra oca e repetida como esta além de um salto / que o corpo prefere evitar”²⁰).

O olhar do poema

A partir do entendimento disso que pude então chamar de *cotidiano polifônico* da poesia de ACM, cheguei a uma segunda manobra dessa poética, que concorre para o efeito de continuidade no poema: *o prolongamento do olhar*. O gesto de olhar, abundante em muitos poemas, pode ser um esforço ou uma rendição: “faço força para enxergar / o sol”, “abrir as janelas vezes seguidas / acompanhar o voo rasante do / pássaro”, “cotovelos no parapeito / de alumínio costas envergadas olhos / pousados na névoa branca sobre o vale”, “primeiro são os olhos que / se perdem no espaço como / que em busca de um ponto / de apoio inexistente”, “ele me acena de longe / sinal borrado pela areia” e “o quê? 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”, “eu ia / subindo subindo e nem / via o teto chegar era como / se não existisse”, “olhar de viés a paisagem entre os vãos dos prédios / vãos entre pedestres traçado irregular distâncias / intercaladas o que se passa entre / as pessoas o hábito de desviar as distâncias”, “olhar / em linha reta olhar sempre fixo / adiante em linha / reta paralela ao solo / o olhar atravessando / seu rosto”, “foi como / ver alguém indo embora aos / poucos o corpo ir

20 MALUFE, Annita Costa. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 36, 38

ficando vazio”, “o movimento do / olho esquerdo não segue o do olho / direito são dois mundos se / interferindo não era sempre assim / não te enxergo e isso piorou ou / foi sempre assim no / dia anterior notei os olhos / desencontrados e fui procurar / nas fotos teria sido sempre assim”²¹. E ainda “era uma visão que sobrevoava os edifícios / que buscava não sei o que ou se buscava só / fugir se resguardar olhar mais alto”, “acho curioso observar uma certa / anestesia no modo de pousar os olhos abertos / como se apoiados num vazio os olhos / pousados numa ausência protetora»²². Vale notar que, em alguns momentos, esse movimento do olhar encena a projeção do corpo sobre as coisas, e leva, como consequência máxima desse esforço, ao desarranjo do próprio corpo, quando os olhos, e outras partes ou órgãos, parecem desconectar-se do todo que o corpo foi, espalhando-se pela paisagem e ratificando, assim, tanto as distâncias que, inevitavelmente, marcam as relações, quanto o conflito permanente do desejo que trabalha ora para superá-las, ora para preservá-las. Voltarei depois a essa experiência do corpo desconectado.

Uma coisa noutra se deriva

Essa superação/confirmação de diferenças e distâncias se faz, ainda, e aqui temos a terceira manobra de continuidade que caracteriza essa poesia, pela *derivação* ou *proliferação*: “o tempo que era nublado e / frio também mudou já ostentando / uma outra luminosidade”²³, “parece longe e tudo / prolifera paisagens números / a espera pelo

21 Idem. Ibidem, p. 9, 11, 17, 29, 56, 60, 63, 78, 83, 89

22 Idem. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 35, 38

23 Idem. Ibidem, p. 24

voos as viagens a / construção dos prédios”. De fato, derivar e proliferar concentram, em sua ideia comum de movimento, tanto a noção de semelhança, associada à multiplicação do mesmo, à disseminação ou à repetição, quanto a noção de dessemelhança, de variação, de mutação. Portanto, quando digo derivação, quero indicar que, nos poemas de ACM, estão sempre acontecendo transformações, seja de uma coisa em outra, ou de cada coisa em si mesma, ou seja, a derivação pode ser avanço, novidade, mas também permanência ou regressão a um estado anterior ou íntimo (“tudo se parece como ontem tudo / se assemelha”, “estou perdida os olhos do avesso histórias / voltadas para dentro o enredo travado voltar / quinhentas vezes o mesmo ponto a / volta que se repete o relógio a contenção / do tempo”). O importante é notar que, mesmo que tudo se assemelhe, ou que o tempo pareça retroceder ou parar, haverá sempre um movimento motivado por um estado inevitável de fragilidade, de vulnerabilidade (“são brancas são / visíveis mas se / esfarelam”), um estado, poderíamos dizer, de deriva constante que faz tudo se deslocar e se transmutar. Nessa poesia, como se vê, nada é estático ou definitivo, nem as vozes, nem os corpos, nem a paisagem, nada. Tudo se prepara ou se dispõe para uma alteridade (“e tudo se abre as folhas / se abrem com o vento deixam ver / frestas de céu nublado poderia / ser mais cedo / tudo se abre”, “tudo prolifera ao invés / de se fechar não há encaixe / exato”), tudo está sempre na iminência de abandonar-se ou prolongar-se em outra direção ou outro sentido ou outro corpo, ainda que seja o próprio, o do retorno (“olho para você que / envelhece eu que / envelheço à sua frente / mas você talvez nem note”)²⁴.

24 Idem. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 7, 8, 9, 20

Gostaria, neste ponto, de considerar mais detidamente o que nos revela o trecho seguinte: “todas as linhas cifras / se acumulam sobre o papel a tela / sobre minha coluna estado de / indecisão ou desistência como / se as formas todas estivessem / prontas datas que se repetem / números cifras uma forma de prisão”. Ficamos com a sugestão de que as “formas prontas” que o poema acusa como “uma forma de prisão” devem, definitivamente, ser evitadas. E ele identifica as “formas prontas” com cifras, números, “datas que se repetem”. As formas prontas aprisionam, daí a necessidade de derivar, de continuar, de não permanecer, mesmo que seja por meio da repetição.

Pelo que vimos até aqui, a noção de presenças que se movem no poema está intimamente associada à noção de sua continuidade, seja ela visual, sonora, corpórea, reformulada e viabilizada sempre, apesar das rupturas e interrupções que a tensionam. Por isso não é coerente, na poesia de Annita Costa Malufe, falar na individualização de uma presença, ou da presença como a marca de um indivíduo, porque ela é, sobretudo, um gesto coletivo, um movimento construído coletivamente, e é também um gesto expandido, uma reverberação que atravessa e implica tudo aquilo que existe: “a / sombra na parede jogo de sombras / na massa branca os animais / correndo a nuvem que se transforma em cavalo depois / em asa depois em nada só / um borrão”²⁵. Tudo isso é presença, tudo isso reverbera a presença que movimentam os entes e só se faz possível nesse movimento. Como algo que viaja pelos corpos, ou em que eles viajam, poderíamos fazer coincidir a presença, na poética de Annita, com uma espécie de ausência constante que se move. E como se

25 Idem. *Ibidem*, p. 14

move, desloca a sua presença, é também presença. Seriam ambas, presença e ausência, encontros sempre mediados ou dinamizados por outros, por terceiros, por alteridades, pela paisagem, pelos objetos, enfim, por um exterior onde se espalham e diluem o sujeito e seu corpo, na forma de saudades, memórias, sons, diálogos e perspectivas. Nessa dinâmica de espalhamento, como já foi dito, os sujeitos ou pessoas do discurso são intercambiáveis, indiferenciam-se a despeito de uma diferença remanescente qualquer, e parecem não fazer mais sentido como instâncias estanques. Neles todos, em conjunto, em rodízio, em rebatimentos de vozes e olhares a partir de distâncias declaradas ou pressentidas, essa presença-ausência se instala e cresce. E vaza. Subitamente, lemos: “o que há detrás de uma ausência o que seria este / branco vigiar o vazio que se alastra o que há uma / palavra oca e repetida como esta além de um salto / que o corpo prefere evitar”.

O corpo esgarçado do poema

Então, se o corpo humano prefere não saltar as distâncias das ausências, ou nem sempre consegue fazê-lo, embora tente (“o relevo afundado marcando o limite / de um salto o limite da queda o quanto o corpo aguenta voar”), outros corpos mais fluidos o fazem, como o fazem as trajetórias interrompidas das vozes, dos olhares e da memória. Chegamos aqui, então, à terceira manobra de continuidade da poesia de ACM: *a dissipação do corpo*. Presença, na atmosfera densa, porém em fluxo, dos poemas de Annita Costa Malufe, onde tudo se toca mesmo a distancia, é um eco dos corpos noutros corpos, visíveis e invisíveis, um eco em travessia, pois viaja entre os inúmeros interstícios, espaços abertos do poema e da paisagem. O corpo ele

mesmo, muitas vezes referido explicitamente, dispõe-se como uma reverberação entre dois ou mais corpos. O corpo é o meio entre dois corpos, não apenas o ponto de chegada ou de partida. O corpo é o meio como ambiência onde outros corpos habitam e ressoam, é casa, cômodo, quarto, espaço e percurso, mas é também o que percorre, o que ocupa outros corpos e espaços. O corpo é o obstáculo ao som onde o eco nasce e cresce. Ao mesmo tempo, ele é o próprio eco a delimitar distâncias, a juntar os vãos tão procurados e valorizados nessa poesia (“me debruçar sobre uma fenda espiar / a fenda completar as imagens mesmo / que ínfima ou só melódica / nada de narrativas nunca mais”, “olhar de viés a paisagem entre os vãos dos prédios / vãos entre pedestres traçado irregular distâncias / intercaladas o que se passa entre / as pessoas o hábito de desviar as distâncias que / variam o ritmo que varia os passos / criando um ritmo irregular”²⁶). No corpo *se reencontram* as pontas do que foi separado, *rebatem* vozes, e sobretudo *permanecem* todos esses rastros, e não apenas os sonoros, mas também os visuais, tácteis, dessa presença que se movimenta.

Poderia mesmo dizer que as questões dessa escrita se passam determinantemente no corpo, já que tempo e espaço são referências fraturadas, perdidas. Tudo o que se desloca e se movimenta, e assim ganha sequência, acontece no corpo povoado por intensidades diversas, que o atravessam e ocupam, provocando, eventualmente, sua fragmentação, sua desconexão, o desligamento e o espalhamento de suas partes. Vejamos este poema de *Um caderno para coisas práticas*:

26 Idem. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 41, 66

uma imagem em vias de
sumir o corpo apalpando
o ar flutuo são apenas
dois palmos um sonho
recorrente a vertigem na
ponta da escadaria sem
plataforma de chegada
sem saída o ouvido colado na
janela o ar é rarefeito e frio
o ar ao menos é massa
concreta pressão contornando
o corpo impedindo a sua
total dissipação²⁷

Espanto-me: como pode ser o corpo mais fluido do que o ar? Que corpo débil e prestes a se dissipar é esse que habita o poema, e do qual o poema pretende dar alguma explicação? Aproximemos essa ideia tão insólita de corpo de alguns outros poemas/trechos, dentre muitos, que a ratificam e a desenvolvem:

1.
“bruma visão descolada do
corpo descolada a
superfície do corpo marcas
refeitas traço que aguarda
o retorno mesmo que
silencioso bruma visão
desencarnada distância
refeita laço despregado

27 Idem. *Ibidem*, p. 30

fibra que se estica ao
limite fibra que se
rompe distância refeita
visão desencarnada cicatriz
refeita braços desencaixados

2.

dois passos a cabeça
erguida e depois em direção
a ele bem em frente olhar
em linha reta olhar sempre fixo
adiante em linha
reta paralela ao solo
o olhar atravessando
seu rosto em seguida de costas
mais dois passos e o tronco
cede verga para baixo
com uma força perpendicular
ao solo a cabeça sempre
para cima pescoço
quebrado punhos
em ângulo de noventa
graus quadril
jogado para frente pernas
em desacordo mútuo pés
leves

3.

partes desencaixadas depois
esforço para voltar tremor
retina colada no branco das
paredes colada no liso

das paredes brancas tinta
comida pelo tempo o pó
da tinta as partes do corpo
espalhadas pelo chão em
seguida voltar o
esforço para voltar me
ouça²⁸

Olhos, pés, braços, dedos, ouvidos: as partes do corpo se distribuem pelo espaço, agarram-se ou são atraídas por diferentes acontecimentos, ou por outros corpos, de modo que o corpo como unidade já não existe mais. O que existe é um corpo desconectado de si, e conectado a todo o resto, ausente em si (“sei / que estou aqui mas poucas são as / coisas que confirmam”²⁹), porém onipresente. Um corpo que vai ficando pelo caminho, que se confunde com ele e com os corpos mínimos das coisas à medida que se estende até elas e as toca (“retina colada no branco das / paredes colada no liso / das paredes brancas tinta / comida pelo tempo o pó / da tinta as partes do corpo”). Assim, o corpo dilui os limites de sua própria extensão, torna-se poroso como a tinta velha na parede, torna-se a própria tinta, até, ao fim e ao cabo, perceber-se mais fluido do que o ar que o envolve. O corpo contínuo à sua alteridade, derivado nela. O corpo que, sem bordas, ou pura borda, não é mais corpo, ou periga não sê-lo, e se agarra às palavras (“a palavra voltava e ficava morta / mais ou menos na altura do peito um / rápido amortecimento seguido de / congelamento das

28 Idem. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 75, 78, 88

29 Idem. *Ibidem*, p. 40

artérias e músculos / mais superficiais”³⁰). Que as palavras, sendo sempre outra coisa, apontando sempre para outras coisas, são ainda corpos, e já ar ou pó, entre a matéria e sua dissipação.

É assim, então, que o poema continua: apesar da quebra do corpo, da quebra do verso e da sintaxe, apesar do fim sub-reptício do poema, que sempre retorna, apesar da perda do sentido, da separação dada ou iminente entre possíveis sujeitos que atravessam o texto e provisoriamente personificam essa ruptura quase arquetípica, sempre dada ou iminente, constitutiva do exercício de escrita da poeta, ponto de mobilização para o todo móvel do poema. É sempre um apesar de, sempre uma superação de interrupções e intermitências o que amalgama, no precário onde o poema se sustenta, a continuidade possível de tudo: “sombra sendo a própria figura / personagem e não mais sombra só / contorno linha japonesa cedendo / ao vento leve muito leve uma / brisa fio de seda fio contínuo / frágil embocadura sujeita a qualquer / sopro ou mudança mais brusca de / direção / siga mais um pouco pare / mais adiante não mude bruscamente / siga mais um pouco aguarde sustente”, “a linha continuava tênue depois / ela correu para atravessar a / rua me assustei quando o carro / virou subitamente parando / em cima da faixa de pedestres é / a linha que se quebra ou a linha / que segue mesmo se quebradiça”³¹.

Assim, apesar do silêncio, do que falta ou se ausenta, da distância espacial ou temporal que precarizam o contato, do invisível que ameaça os corpos que se tocam, e ameaça constantemente o próprio corpo do poema, que se parte e se retoma, há nessa poesia, para além de uma continuidade

30 Idem. Ibidem, p. 35

31 Idem. Ibidem, p. 41, 62

comprovável, um vivo *desejo de continuar*, uma performance orientada por um esforço de continuar, mesmo diante, ou justamente por causa delas, das ameaças capazes de afetar a integridade das coisas, dentre elas a do poema.

Em se tratando, duplamente, de corpo expandido, dissipado, e de desejo, mais especificamente da manutenção do desejo como motor de escrita e estratégia de continuidade, quero recuperar aqui a proposta de Deleuze em torno do que o filósofo chamou de um “corpo sem órgãos” (CsO). O corpo sem órgãos deleuziano pressupõe a renúncia dos estratos, dos órgãos e das funções predefinidas para cada parte do corpo, bem como, por extensão, a renúncia das noções de sujeito e de significação ou interpretação, e de toda forma de organização que rege, julga e aprisiona a existência. Com ironia, Deleuze as acusa:

Você será **organizado**, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será **significante e significado**, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será **sujeito** e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo.³²

Ser organismo, significação e sujeito, isto é, compartimentar-se para ter funções predefinidas, sempre significar e ter sempre significado, e definir-se a partir de uma identidade, constituir-se um eu em oposição a um outro, um dentro em oposição a um fora. Tudo isso que

32 DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 20

um exercício de escrita como o de ACM eventualmente subverte. Subverte o organismo, porque propõe um corpo descontraído, desviado de suas funções, potencialmente desfuncional, indócil, muitas vezes imprevisível em seus movimentos, desarticulado e desencaixado. Subverte a significação, porque nem sempre esse texto avança pelo sentido, mas pela deriva dos sentidos, ou pelo percurso de sua massa sonora a despeito dos sentidos. E, finalmente, subverte o sujeito, porque mistura sujeito e objeto, eu e outro, eu e ele/ela/você, mistura corpos, tempos e lugares a que se vinculariam identidades, memórias e demais distinções seguras, implicando no mesmo fluxo ou na mesma circulação entidades que, na desorganização do caos, na diluição das fronteiras e finalidades antes asseguradas, compõem no poema um *continuum* de intensidades.

Ao recusar significante e significado e suas fixações; ao recusar o sujeito, seus enunciados e enunciações, e ao recusar o organismo como estrutura, Deleuze coloca no lugar dessa, portanto, uma outra lógica, a das intensidades: um CsO “é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0”. Ele afirma ainda: “um CSO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam”. Dessa maneira, ele pretende resgatar o corpo como totalidade, e promover a abertura dos corpos a novas conexões, à desterritorialização, ao fluxo das intensidades, os corpos todos, conforme sugerido anteriormente, como instâncias de passagem, formando um grande circuito, ou vários circuitos interligados, sem, no entanto, desaparecerem ou indiferenciarem-se por completo.

Ouçamos mais um pouco o que nos diz Deleuze especificamente sobre o desejo no CsO: “o CsO é o campo

de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo”. E ainda:

seria um erro interpretar o amor cortês sob as espécies de uma lei da falta ou de um ideal de transcendência. A renúncia ao prazer externo, ou sua postergação, seu distanciamento ao infinito, dá testemunho, ao contrário, de um estado conquistado no qual ao desejo nada mais falta, ele preenche-se de si próprio e erige seu campo de imanência.³³

Portanto a ideia de regozijo não com o prazer final, mas com a manutenção máxima do desejo, serve à tese central, aqui defendida, sobre a escrita de ACM, segundo a qual a existência de um permanente desejo de continuidade, colocado diante de uma continuidade realizada sempre de modo descontínuo, falhado ou fragmentado nos poemas, é responsável pela imagética abundante dos distanciamentos, saltos, projeções e prolongamentos de vozes, olhares e experiências nesses textos, tudo isso a serviço do adiamento do prazer e da permanência do desejo confirmado e reconfirmado como motor desse texto.

As interrupções e a fragmentação, de uma maneira geral, são ameaças que se procuram, de certa forma, resolver ou superar, sem sucesso, mas também sem rendição, pela derivação das coisas em si mesmas, ou noutras, pelas constantes projeções dos gestos de uns nos gestos de

33 Idem. Ibidem. p. 12, 14, 16

outros, pela multiplicação das presenças e das vozes que se sobrepõem ou se alternam, pela interlocução entre elas, ainda que não haja sempre resposta, pela sensação ora de prolongamento, ora de condensação do instante, enfim, pela descoberta da continuidade das coisas entre si e do constante fluxo de intensidades entre elas (CsO), tomada emprestada como forma de garantir a continuidade do próprio poema que nelas se alastra. Em resultado, a descoberta de que o que não está mais ao alcance, ou visível, o que pode ruir ou se perder, eventualmente permanece, porque, no caminho, terá se transformado, ou se projetado em outra coisa. E é esse caminho que se procura manter desesperadamente, como forma de assegurar o percurso ontológico do poema.

Dentre as concessões inevitáveis que o poema faz à ruptura, as quais, já dissemos, alimentam o seu movimento, é muito importante que ele continue, inclusive, apesar da falta do sentido, que trava ou suspende o fluxo da leitura cognitiva, embora não o da leitura musical do poema, conforme procurei demonstrar anteriormente ao falar das performances de Annita. Tal musicalidade é capaz, aliás, de pôr em xeque essa falta ou deriva de sentidos, na medida em que nos leva ao encontro imediato com o próximo verso, a próxima nota de ler, ou que separa notas aproximadas num mesmo verso, fazendo do poema uma partitura que pode ou não coincidir com os enjambements identificáveis no seu percurso. Sobretudo, porém, importa que o poema siga não apenas sobre as suas faltas ou desvios, mas *apesar do* próprio sentido, de haver um sentido, aparentemente fixado e resolvido, em si mesmo outro risco, o do aprisionamento semântico, especialmente porque essa fixação poderia representar uma reparação ou um alívio no percurso predominantemente instável do

poema. Mas esse sentido onde nos ancoramos ao ler pode ser, por outro lado, um elemento paralisante, na medida em que trava as possibilidades de dispersão lançadas desde sempre como catalisadoras do movimento de seguir do poema, concentrando momentaneamente a polissemia e a flutuação que o caracterizam: “siga mais um pouco pare / mais adiante não mude bruscamente / siga mais um pouco aguarde sustente”.

De todo modo, se esse corpo a tudo disponível é, conforme sugere Deleuze, “matriz”, “matéria intensa” e “não estratificada”, “que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações”³⁴, então esse corpo pode derivar em qualquer outro corpo ou forma, ele pode projetar-se, estender-se, alongar-se, torcer-se, seccionar-se, converter-se, desencaijar-se sem risco de especializar-se em definitivo, dispondo-se sempre a inventar uma continuidade entre si e o resto do mundo que o rodeia, por meio de todos os seus órgãos, membros, partes e sentidos, que se desabilitam enquanto tais ao desconectarem-se ou “fugirem” do inteiro do corpo. Ao fazê-lo, essas partes estendidas ou desconectadas recuperam para o corpo a sua indiscernibilidade interior original, o seu *continuum*, de alguma forma ratificada ou espelhada pela sua indiscernibilidade ou continuidade com o mundo exterior.

É, de fato, algo bastante semelhante a isso ao que assistimos nos poemas de ACM. O corpo em deriva e os objetos em deriva no texto formam nessa escrita uma espécie de corpo sem órgãos redescoberto pela poesia.

34 Idem. *Ibidem*, p. 12

Vejamos alguns poemas em que esse fenômeno acontece de forma mais evidente:

1.

onde começa onde
termina a linha que
enreda o corpo a
linha que leva o corpo
cego entre visões
impossíveis umidade nas
folhas pela manhã ser
levado bem além de
todo começo possível

2.

espinhas de peixe os dedos
velozes longos brancos e muito
velozes nada que se possa
acompanhar com facilidade
vértebras se desencaixando
os dedos são longos e
brancos fico por um tempo
seguindo a transformação
dos dedos em vértebras de
pássaro é uma visão apenas
sonora e veloz nada que
se acompanhe com facilidade

3.

observar atentamente o instante
em que o rosto perde as
linhas mais fortes o exato

instante em que a massa
amorfa substitui o rosto em
que pele cabelo expressão voz
confundem-se em um único
movimento um segundo um átimo de
segundo tudo se funde rosto
parede cabelos ar lugar ao redor
ar atmosfera plano abaixo e adiante³⁵

Aqui novamente o corpo e “ar lugar ao redor” se tencionam e se misturam desinstalando fronteiras para que seus movimentos confluem na matéria descontínua a que se dispõe o *continuum* do poema.

Outras conexões: cotidiano, máquina e memória

Passo agora, depois de tentar demonstrar algumas formas da continuidade nessa poesia, a estabelecer conexões breves entre ela e uma certa tradição modernista ligada a pelo menos três de seus aspectos mais significativos. O primeiro deles é a valorização do cotidiano, aqui pulverizado pelo movimento de deriva que acabamos de investigar. O segundo corresponde à metáfora da máquina, ao seu deslumbramento, o qual podemos, por sua vez, associar tanto à complexa engrenagem polifônica já descrita, à máquina digestora do poema, quanto à impressão, por vezes bastante relevante, de que esses poemas seriam produções ou resquícios de algum algoritmo, de alguma sequência definida e finita de instruções a ser executada originalmente por um autômato, e que, por algum motivo, teria “degenerado” no movimento randômico e autônomo

35 MALUFE, Annita Costa. *Um caderno para coisas práticas*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 60, 70

dos poemas. Por fim, a terceira conexão dessa poesia com a experiência modernista seria a tensão constante, subjacente no fluxo dos poemas, entre uma escrita da rarefação e do silêncio, dos vãos, e outra do excesso, da densidade, da repetição, isto é, um exercício que alterna, de um lado, a economia retórica e, do outro, a abundância da eloquência, disputa já observada por Mário de Andrade na poesia do início do século passado.

Relativamente ao primeiro aspecto citado, a presença disseminada do cotidiano na poesia de ACM, acrescento às reflexões já desenvolvidas até aqui acerca das inúmeras vozes e presenças que ocupam os poemas (polifonia), o estudo da noção de memória que neles se realiza. A memória dos seres e das coisas que perfazem o dia a dia não emerge como tentativa de um resgate fiel do passado, sobretudo se lembrarmos que as referências temporais estão fraturadas nessa escrita, senão como perturbação ou obstáculo à exatidão, à clareza dos fatos, como disruptiva de uma sequência possivelmente original e, ao mesmo tempo, como geradora de sequências outras, coesões outras, outros discursos e trajetos imprevistos.

Trata-se, predominantemente, de uma memória de objetos que compõem um tecido volátil, onde o eu se situa debilmente no tempo, em coerência com a sua fragilidade já apontada em razão da derivação das pessoas do discurso, da simulação de personagens que não ganham corpo ao longo dos poemas, bem como da permeabilidade do corpo sem órgãos que perde seus estratos, fronteiras e funções específicas, fragmenta-se e sobre tudo se projeta, subvertendo os limites do corpo tal como o conhecemos, e também os da própria subjetividade, para além do individual. No entanto não há propriamente o

que lamentar. Esse é de fato um tecido, a memória, que o sujeito remanescente deseja eventualmente romper, interromper (“você queimou tudo / claro que não mas o que / vai ser feito dos objetos / pessoais as memórias da / gente”), embora não sem que esse desejo se apresente como um conflito. Vejamos mais:

no canto da sacada uma
coleção de vasos de barro
a toalha estendida as taças
de cristal o tabuleiro de xadrez
isso ele vai levar as
caixinhas separei para a
Sandra as miniaturas são feitas
de marfim nem tenho onde
guardar pare de trazer coisas
para cá tudo já
durou demais

o canto da sacada mercado de
pulgas tardes inteiras na feirinha
da praça reconhecendo objetos dos
avós tenho certeza de que
eles venderam tudo o faqueiro
o álbum de cartões as compoteiras
de barro os quadros as molduras
as gravuras as litografias tudo já
durou demais são
resquícios quem mais
usaria isso³⁶

36 Idem. Ibidem, p. 100-101

Além do desejo de interromper a duração das coisas, que já teriam “durado demais”, manifesto no ato de recusa (doação, venda, falta de lugar para guardar) dos vários objetos que se mostram disponíveis, “proliferados”, quase ameaçadores, o que temos também nessa relação incômoda é uma transferência da memória do sujeito para esses objetos, como se eles é que lembrassem, como se fosse neles que a memória habitasse, já que o corpo repousa neles, projeta-se até eles, distribui-se. Temos, então, uma outra espécie de projeção, desta vez não entre as pessoas do discurso, mas das pessoas sobre as coisas. Há uma superlotação, um excesso de coisas cuja conservação parece tão custosa quanto a sua perda. E é nesse excesso de tudo que a emoção se projeta, materializada no corpo, porém dissipado ou pulverizado no que o rodeia, e cria a partir dele pequenas ou grandes distâncias que ele se esforça para preencher, emprestando a sua substância cada vez menos densa. Essa duração ou essa perda das coisas refletem, assim, o risco que ameaça os próprios corpos todos colocados em xeque, portadores dinâmicos e percíveis da memória. A memória é o caminho que se estende entre os corpos a partir de sua dissolução, de seu risco de desaparecimento ou de infinito, o que parece, muitas vezes, dar no mesmo. Ao mesmo tempo, a memória é um índice de dispersão, de deslocamento da subjetividade: “esse poderia ser o / caminho de volta ir mais / adiante estar fora daqui seguir / pontas no escuro que se movem / lentamente e sem continuidade”³⁷.

O texto avança pé ante pé acrescentando-se de pequenas promessas, fragmentos, novidades semânticas

37 Idem. Ibidem, p. 40

que, eventualmente, mais retroagem do que saltam, mais debruçam do que mergulham, mais desejam do que gozam. O texto, muitas vezes de fato, parece mais desejar o movimento da iminência, sob o qual se oculta uma microscopia de impulsos cautelosos, uma legião de flutuações de curta distância, que, no entanto, alimentam-se da expectativa do voo. A continuidade se ganha, assim, no que se perde ou evita pelo caminho.

Seguindo adiante, há nessa escrita, como já vimos, e conforme ratificado agora pela manipulação dos excessos da memória, um efeito final de polifonia, resultante da simultaneidade de vozes que ela convoca. O efeito final, diríamos, da convocação “indiscriminada” da memória – e de toda experiência imediatamente convertida em memória pela escrita – corresponderia à “sensação complexa total final”, como a nomeou Mário de Andrade. Tal “sensação final” faz dos poemas de ACM, de novo, um continuum com um “valor emotivo” apenas apreensível a partir de toda a sua extensão.

Escreveu Mário: “polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final.” E explicou mais: “à audição ou à leitura de um poema simultâneo o efeito de simultaneidade não se realiza em cada sensação insulada mas na SENSACÃO COMPLEXA TOTAL FINAL.”³⁸ Ora, certamente nos servem agora essas noções que a crítica modernista tomou emprestada da música para aplicar à poesia de sua época, não só por uma possível analogia com o movimento em fluxo de sua escrita,

38 ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 85-6

mas também pela menção explícita, por parte de Annita, à questão da musicalidade do poema a partir de suas leituras performáticas. Ainda a respeito da fragmentação como meio sobre o qual avança a continuidade dos poemas, melhor percebida a partir de uma perspectiva global oferecida pela leitura de todos eles em conjunto, uma outra explicação de Mário de Andrade pode vir a calhar:

É que o poeta, escolhendo discricionariamente (crítica, vontade de análise para conseguir euritmia e Arte) discricionariamente alguns valores pobres não se preocupou com a relativa pobreza deles mas sim com a riqueza da sensação complexa total final. E é na verdade um Poeta, isto é, conseguiu o que pretendia.³⁹

Aproveito esse último comentário e estendo-o, trazendo a reboque dele ainda a herança modernista mais tardia, e ainda acerca dos métodos de composição do poema, levando em conta os incontáveis julgamentos que eles costumam suscitar nos críticos de todas as épocas. A poesia de ACM, como já foi dito na introdução deste ensaio, demanda a superação de expectativas preestabelecidas e a disposição para entrever, na sucessão de vãos e interrupções de que ela é feita, a tal continuidade de que venho falando aqui, como seu “efeito total final” e, ao mesmo tempo, como o desejo que empurra essa escrita. Dito isso, todas as avaliações que se venham a fazer sobre as estratégias levadas a cabo pela poeta para chegar a esse resultado devem necessariamente tê-lo em conta.

39 Idem. *Ibidem*, p. 87

Trago, então, para abrir aqui mais dois parênteses acerca do cuidado formal do poema, a perspectiva de outro poeta e crítico modernista, João Cabral de Melo Neto, que a princípio soaria inadequada para pensar poesia tão “descuidada” como a de Annita, mas que, ao fim, comporá com a visão de Mário de Andrade uma referência interessante para entendê-la.

É conhecida a alcunha antilírica atribuída a João Cabral de Melo Neto, desde o final da primeira metade do século XX, inclusive reforçada pelo próprio poeta, que sempre rejeitou a tendência à musicalidade e à inspiração de uma certa poesia, a qual, segundo ele, trazia um “desprezo considerável pelos aspectos propriamente artísticos”. O que diria Cabral, então, da realização poética de meio século adiante, do novo milênio, que experimenta especialmente na forma, ou nas formas, a disparidade do contemporâneo? E por que, também, importar-se com o que ele pensaria? Porque, para além dessa especulação maldosa de minha parte, é importante notar que o poeta da pedra e da lâmina, da economia e do cuidado, ao argumentar minuciosamente contra a espontaneidade de uma escrita a que chamou de automática, demonstrou compreender muito bem seus efeitos, e até lhes deu certa legitimidade⁴⁰. E ele teria contribuído ainda mais, de forma intencional e não apenas consequente, para o reconhecimento do lirismo contra o qual combateu, não fosse sua persistência ideológica, embora não estética, contra a força da emoção, resistência que, a propósito, não encontra respaldo na musicalidade e

40 NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte*. Conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo em 1952. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 59, 60

na passionalidade de certa parte sua poesia, condicionadas, não obstante, a um trabalho formal que as dinamiza e potencializa dentro do texto. Cabral escreveu:

ela (a poesia mais voltada à inspiração e à espontaneidade) é desequilibrada como a experiência que diretamente transmite e tudo o que é funcionalidade do trabalho de arte, isto é, todos os recursos de que a inteligência ou a técnica pode servir-se para intensificar a emoção, é deixado de lado.⁴¹ (grifos meus)

Afirmações extremas e definitivas como essa são feitas não por um poeta que despreza a emoção, como se poderia pensar, mas por alguém que, sabendo de sua natureza precária, transitória e perturbadora, desejou “acondicioná-la” e fazê-la vibrar mais num corpo de língua que, ao seu modo de ver, fizesse-lhe jus. E esse desejo, traduzido num esforço consciente, permite-nos ler seu aparente menosprezo à inspiração e à espontaneidade quase como uma sua valorização às avessas, um tributo por denegação à matéria inescapável de qualquer poema. Depois disso, é possível voltar ao fluxo, ao desequilíbrio ou à desordem da experiência de escrita de ACM e dizer: o que ela parece deixar de lado, e que implicaria uma distensão da emoção ao longo dos poemas, em vez da sua contenção ou concentração à moda cabralina, não é o trabalho artístico ou a técnica. Ao contrário, essa proposta corresponde ao emprego consciente de uma técnica de escrita que busca o *fluxo* e a *leitura* como efeitos, inclusive na sua dimensão sonora, em

41 Idem. Ibidem. p. 60

lugar do sentido e da releitura que o persiga como meta, e que persigam também o poema.

A espontaneidade não é agora um método ou um meio possível para realizar o poema na falta de outros mais eficazes ou trabalhosos, e sim algo que se deseja como resultado final. E para isso se trabalha. Essa poesia não marcha, não desfila. Ela caminha ordinariamente, passa, mas está atenta. Pára. Descansa. Hesita. Conversa. Pensa alto. E segue como pode, encenando um lirismo que não quer parecer mais, nem menos, do que é. É outra espécie de contenção das emoções!, poderiam dizer. É outra espécie de trabalho, eu diria. É outra poética. É acreditar que, uma vez presente o poema, seja como for, em qualquer altitude que ele erga, ou abandone, a matéria que o mobilizou, estará aí presente também a (sua) poesia.

No mais, é saber reconhecê-la, a poesia no poema, como se reconhecem os traços de uma paisagem. E em muitos casos atuais de exercício poético, é isso mesmo o que ocorre: poesia-paisagem, estendida e improvisada, que se dispõe à leitura em movimento, ou à leitura do movimento. O que não significa ausência de elaboração, mas elaboração que, como escreveu Cabral, transmita o mais diretamente possível a experiência. E mesmo esse efeito mais desprezioso de imediação pressupõe, como se vê, um esforço de mediação pela forma. Poesia-paisagem é cotidiano e fragmentação, duas escolhas que a crítica em geral define como motivos do empobrecimento da poesia contemporânea. O cotidiano teria lhe restado como sobra dos grandes acontecimentos da história e da geografia traumática dos espaços, como sobra também das preocupações legítimas das ciências, da filosofia, do jornalismo. E a fragmentação como sintoma da descrença na sua capacidade de dar sentido a esse

material sem valor. É possível, porém, uma outra leitura. É possível avançar sobre a paisagem, ou ao longo, embora não tão seguramente. É ainda possível o close, o insólito, não obstante em movimento, ou nas frações indistintas do relógio. E também é possível apenas seguir andando, ou correndo, conforme for, atentamente ao que, a princípio, não mereceria nenhuma atenção.

Passo ao segundo aspecto mencionado anteriormente como mais um elo entre a poesia de ACM e o modernismo: a máquina. Recentemente, um semanário internacional do *The New York Times* publicou uma matéria alarmista na qual comentava o uso disseminado dos emoticons, símbolos inventados pelos japoneses, e constantemente atualizados pelos programadores de diferentes sistemas operacionais, que sintetizam as emoções humanas, paralelamente à drástica redução do número de caracteres que as pessoas em todo o mundo usam para escrever e se comunicar por meio de celulares e computadores. Na conclusão, a matéria anunciava ainda outra ameaça à escrita tal qual a conhecíamos até bem pouco tempo atrás:

‘these days, a shocking amount of what we’re reading is created not by humans, but by computer algorithms’, (...) Financial reports, sports articles and merchandising have become the realm of computer-generated writing. (...) What is lost, of course, is human insight. Could this have been written by a machine? Would you even know the difference?!?!? I should hope so...⁴².

42 “Hoje e dia, uma incrível quantidade do que nós estamos lendo é criada não por humanos, mas por algoritmos de computador, (...)

Poderiam os poemas de ACM terem sido escritos por uma máquina fora de controle? Poderiam esses poemas ser restos perdidos e recombinaados de antigos algoritmos – sequências bem definidas e finitas de instruções para realizar uma tarefa ou resolver um problema, normalmente executadas por uma máquina ou por um ser humano autômato? Algoritmos pressupõem repetições, centenas ou milhares de tarefas a serem cumpridas num tempo e numa velocidade determinados. Podem ser mais ou menos complexos. Podem incluir tomadas de decisões diante de cenários previstos. Poemas serão, então, algoritmos de/para humanos? Algoritmos com insight? Algoritmos contínuos e infinitos, em vez de sequências previsíveis? Será ainda possível a nós leitores ler poemas continuamente, como máquinas lêem algoritmos e escrevem textos a partir deles? Será ainda possível ler poemas como nós os líamos antes? Que tipo de automatismo será preciso reencontrar para ler poemas? E que tipo de automatismo será preciso abandonar?

Para Mário de Andrade, “a obra de arte é uma máquina de produzir comoções.” E ele cita Ribot: “A inspiração parece um telegrama cifrado que a atividade inconsciente envia à atividade consciente, que o traduz.”⁴³ Portanto tudo interessa ao poeta. Ele tem dentro de si uma máquina que traduz inputs em comoções de diferentes graus e maneiras. É preciso entender a tecnologia de cada máquina. O lirismo que Cabral

Relatórios financeiros, artigos esportivos e propaganda tornaram-se o reino da escrita gerada por computador. (...) O que se perde, obviamente, é insight humano. Isto poderia ter sido escrito por uma máquina? Você conseguiria saber a diferença?!?!? Eu espero que sim...” FELDER, Tess. *The Way We Write Today!?!.* In: *The New York Times*. April 3-9, 2015.

43 ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 74, 18

refugou, por exemplo, mas também traduziu na sua poesia, foi produzido por uma máquina de extrema precisão sobre a matéria bruta do poema. E para os poetas modernistas, qualquer coisa se converte em matéria bruta do poema. O seu lirismo é também máquina moderníssima, que tritura tudo:

os poetas modernistas consultando a liberdade das impulsões líricas puseram-se a cantar tudo: os materiais, as descobertas científicas e os esportes. O automóvel para Marinetti, o telégrafo para La Rochelle, as assembleias constituintes para o russo Alexandre Blox, o cabaré para o espanhol De Torre, Ivan Goll alsaciano trata de Carlito, Leonhard alemão inspira-se em Liebknecht enquanto Eliot americano aplica em poemas as teorias de Einstein, eminentemente líricas. E tudo, tudo o que pertence à natureza e à vida nos interessa. Daí uma abundância, uma fartura contra as quais não há leis fânicas. Daí também uma Califórnia de imagens novas, tiradas das coisas modernas ou pelo menos quotidianas⁴⁴

É também por aí que a poesia de ACM se filia a essa tradição: ao conectar-se com essa miríade de imagens cotidianas e exercer por meio delas, entre elas, no seu acolhimento disperso e no seu processamento em fluxo, uma espécie de conversão sintomática das disparidades modernas. Essa miríade, ora microscópica, ora agigantada diante do sujeito, ameaça sobre sua integridade, além e

44 Idem. Ibidem. p. 28

através dela. É convocada a movimentar o texto, a ocupá-lo de forma irreversível, e muitas vezes parece disputar com ele, na medida em que a dinâmica do poema se altera sem aviso, se esgarça, se debilita e se recompõe sucessivamente ao longo dessa escrita, a fim de acompanhar o fluxo de intensidades e variações que caracteriza o contemporâneo e, a partir dele, a poesia de ACM como uma poesia de experimentação.

E aqui passamos brevemente ao terceiro e último aspecto dessa conexão modernista: a oscilação entre retórica e eloquência, entre convencer ou expressar com menos e convencer ou expressar com mais, entre a concisão e a descrição farta da experiência. Temos as duas estratégias em Annita. Os seus silêncios, cortes, vãos entre frases ou prédios, a falta de palavras, ausências, dificuldades de comunicação, perguntas sem resposta. Mas também os inúmeros objetos de família que não cabem mais diante dos olhos, ou os que os olhos vão tocar longe na paisagem, os gritos, a profusão de vozes e pequenos diálogos, as partes do corpo que se separam e de prolongam ocupando todos os espaços. Pela última vez, ouvimos Mário de Andrade: “É preciso justificar todos os poetas contemporâneos, poetas sinceros que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da nossa vida.” Por isso há que se compreender, inclusive na poesia de Annita, essa “renovação da sacra fúria.”⁴⁵

Conclusão

Talvez uma das questões da poesia contemporânea, acusada pela crítica de não travar grandes embates⁴⁶, seja

45 Idem. Ibidem. p. 34-5

46 SISCAR, Marcos. *As desilusões da crítica de poesia*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_509.pdf>. Acesso em 06 out, 2016.

justamente essa trazida por ACM: *como continuar o poema*, nos mais amplos espectros dessa continuidade (política, corporal, temática, sintática, semântica, do verso, dos gêneros textuais e sociais etc.). Como continuar o poema microscopicamente, sub-repticiamente, transitando entre as pequenas e as grandes demandas do nosso tempo, nos intervalos, dialogando com a grandiloquência eventual ou remanescente de outros discursos, sem necessariamente imitá-la, tampouco desprezá-la. Como continuar o poema apesar de e por causa de.

Mas esse não é um problema novo para o poema, tradicionalmente identificado com os sentimentos da falta e do precário. O que talvez não haja mais é o desejo de um projeto comum como maneira de enfrentamento e atuação do poema. Talvez a sua coerência, e portanto a sua continuidade, só seja mesmo possível no espalhamento, na experimentação e na pesquisa, que igualmente não são novidades para a palavra poética. Em ACM, esse “caráter de experimento”, como em outros poetas deste tempo, realiza-se na polifonia do mínimo, que muitos, inclusive, acharão grandiosa, capaz de sintonizar o poema aos “ritmos irregulares” de um contemporâneo feito de muitos tempos e muitos fluxos. Diante das expectativas dos leitores e da crítica, o “poema sem órgãos”, como o corpo deleuziano, “oscila entre dois pólos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação.”⁴⁷

A perspectiva da experimentação em ACM compreende mesmo essa condição do corpo que abandona suas funções

47 DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 20

predeterminadas e se dilui, ou se reintegra, projetando-se inteiro em cada uma de suas partes, até que não haja mais partes, até que não haja mais versos, títulos, ou mesmo poemas. Assim as vozes sobrepostas, as pessoas do discurso sobrepostas, as “personagens” sobrepostas e sucessivas, assim os lugares e tempos sobrepostos, as listas, as muitas anotações, assim tudo o mais que, sem cessar, ensaia alguma ordem, alguma hierarquia, alguma utilidade, mas que por fim apenas se sucede e se confunde nesse texto, nele se indiferencia. Essa parece ser uma condição para se dispor ao outro, para se dispor às experiências, às tentativas, aos deslocamentos, às sedimentações, aos riscos, inclusive ao da fragmentação provisória, como exercício do inespecífico, do incerto. Caminho para reencontrar em qualquer lugar ou corpo o corpo que se perdeu, que perdeu sua utilidade, seus estratos, e antes, sua imanência de corpo sem órgãos. E pensar que, talvez, o poema não deseje exatamente organizar ou ressignificar essa polifonia, senão arriscar-se, arriscar o próprio corpo e a própria história a essa deriva, a esse apagamento, mediante uma coesão sutil e mínima, entre sobreviver e compactuar.

Por tudo que a poesia de ACM realiza no seu persistente propósito de continuar o que, também insistentemente, se interrompe, podemos identificar nela uma atualização do drama fundamental da poesia moderna, definido por um sentimento de crise, pela experiência do colapso da poesia e da solidão do poeta. “Constatar o fim dos tempos da poesia é um modo de a poesia realizar o espírito moderno”⁴⁸, escreveu Marcos Siscar. Assim a poesia anuncia de muitas formas

48 SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 48

a sua finitude, e lida com ela como matéria e estratégia de resistência, em procedimentos sempre renováveis para demonstrar a consciência do que a ameaça, do que a desqualifica e pretende destituir sua validade na cultura. Em Annita, a constatação do “fim dos tempos da poesia” e da inutilidade do poeta no mundo aparece na reformulação contemporânea do sacrifício proposto por Baudelaire na suas flores do mal. Naquele poeta, a profanação se dá quando a poesia inverte o movimento religioso de acesso ao sagrado para ocupar-se em demonstrar o caráter humano do gesto sacrificial. Em ACM, o sacrifício iminente do poema é a sua fragmentação anunciada como um mal, o martírio que evoca aquele experimentado pelas flores baudelairianas, e que agora encontra nas anotações e cadernos da poeta, cheios de ausências e vozes, um percurso ainda possível e igualmente comprometido com sua fragilidade.

SOBRE OS AUTORES

Alberto Pucheu nasceu em 1966. É poeta e professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFRJ. Como poeta, publicou, *A fronteira desguarnecida* (poesia reunida 1993-2007), *Mais cotidiano que o cotidiano* (2013) e *Para que poetas em tempos de terrorismo?* (2017); como ensaísta, publicou *Pelo colorido, para além do cinzento: a literatura e seus entornos interventivos* (2007), *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica* (2010); *apoesia contemporânea* (2014). Todos esses livros, pela Azougue Editorial/Faperj.

Bruno Domingues Machado nasceu em 1983. Doutorando em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ, onde também fez o Mestrado, é poeta e ensaísta. Como poeta, publicou *Breve história da ciência* (Editora 7 Letras, coleção megamíni).

Danielle Magalhães nasceu em 1990. Doutoranda em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ, onde também fez o Mestrado. Tem publicado poemas, ensaios e resenhas em diversas revistas e periódicos. Como poeta, publicou *Quando o céu cair* (Editora 7 Letras, 2015, coleção megamíni) e, em 2018, pela mesma editora, uma versão ampliada do livro, igualmente intitulado *Quando o céu cair*.

Luanna Belmont nasceu em 1980. É mestre em Literatura Portuguesa pela UFF e doutoranda em Ciência da Literatura pela UFRJ, onde desenvolve pesquisa sobre poesia contemporânea. Publicou, pela Editora 7 Letras, *Sobretudo verde* (2016), *Chicago* (2017) e *Um golpe de flor azul* (2017).

