



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Manuela Quadra de Medeiros

***Rede e a síntese paródica: diálogo, discurso, disseminação***

Florianópolis

2022

Manuela Quadra de Medeiros

***Rede e a síntese paródica: diálogo, discurso, disseminação***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título Doutora em Literatura.

Orientadora: Prof.a Dr.a Susana Scramim

Florianópolis

2022



Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Medeiros, Manuela Quadra de  
Rede e a síntese paródica : diálogo, discurso,  
disseminação / Manuela Quadra de Medeiros ; orientador,  
Susana Scramim , 2022.  
204 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, , Programa de Pós-Graduação em , Florianópolis,  
2022.

Inclui referências.

1. . 2. poesia contemporânea. 3. Paula Glenadel. 4.  
linguagem. I. , Susana Scramim. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em . III. Título.

Manuela Quadra de Medeiros

**Rede a síntese paródica: diálogo, discurso, disseminação**

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 22 de agosto de 2022, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Dr.(a) Maria José Cardoso Lemos  
Instituição UNIRIO

Prof.(a) Dr.(a) Carlos Eduardo Schmidt Capela  
Instituição UFSC

Prof.(a) Dr.(a) Luiz Felipe Guimarães Soares  
Instituição UFSC

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Literaturas

Insira neste espaço a  
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a  
assinatura digital

Prof.(a) Dr.(a) Susana Célia Leandro Scramim  
Orientador(a)

Florianópolis, 2022.

Para minha avó Marlene

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a CAPES pelo apoio financeiro e a UFSC pela resistência.

Agradeço aos professores que fizeram parte da jornada, principalmente aos membros da banca, Capela e Byron, Luiz Felipe e Masé Lemos.

Agradeço a Susana Scramim, pela orientação, pelas leituras atentas e pelos bons conselhos.

Agradeço a minha mãe e ao meu irmão pelo apoio incondicional.

O que é literatura, o que é poesia, o que não é? O que é literatura? Que texto maluco é esse, que conta e, ao mesmo tempo, não conta, que tem um assunto e, na verdade, não tem um assunto [...]?

(Ana Cristina César)

Aqui, através dos fios e dos nós sempre emaranhados das coisas, aqui, fragmentos dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo as narrativas.

(Osman Lins, *Avalovara*)

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é traçar algumas linhas de leitura para ler o livro *Rede*, de Paula Glenadel, publicado em 2014 pela editora Confraria do Vento. Essas linhas serão pensadas, principalmente, em relação a certa poesia contemporânea. Adverte-se que essas linhas, assim como o livro, serão fragmentárias e fragmentadas, e por vezes os caminhos percorridos não levarão a lugar nenhum – o caminho já é o lugar. A tese proposta por este trabalho é a de que a ideia de “síntese paródica” – apresentada em *Rede* no capítulo IX “O Nefasto”, quando um catálogo da galeria de arte onde as obras do artista Judas Nefasto serão exibidas afirma que “O potencial criador de Judas Nefasto se iguala apenas à sua capacidade de realizar uma síntese paródica de toda a história da arte do Ocidente”<sup>1</sup> – é o próprio modo de operar da *Rede*. Aquilo que Paula Glenadel escreve a respeito de um dos seus personagens é, portanto, voltado para a leitura de seu próprio processo de escrita, como em um jogo de espelhos que amplia as possibilidades, não apenas as reflete.

**Palavras-chave:** *Rede*; poesia contemporânea; linguagem.

---

<sup>1</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 35.

## ABSTRACT

The objective of this work is to trace some reading guidelines to read the book *Rede*, by Paula Glenadel, published in 2014 by the publisher Confraria do Vento. These lines will be thought, mainly, in relation to certain contemporary poetry. Notice that these lines, as well as the book, will be fragmentary and fragmented, and sometimes the paths taken will not lead to a place - the path is the place. The thesis proposed by this work is that the idea of "parodic synthesis" - presented in *Rede* in chapter IX "O Nefasto", when a catalog of an art gallery where the works of the artist Judas Nefasto will be displayed affirms that "The creative potential of Judas Nefasto is only equal to his capacity to realize a parodic synthesis of all the history of Western art" - that's *Rede's* own *modus operandi*. What Paula Glenadel writes about one of her characters is, therefore, intended for the reading of her own writing process, as in a game of mirrors that amplifies the possibilities, not only reflects them.

**Keywords:** *Rede*; contemporary poetry; language.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| FIGURA 1 – CAPA DO LIVRO <i>REDE</i> ..... | 34 |
|--|----|

## SUMÁRIO

|     |   |                              |
|-----|---|------------------------------|
| 1   | CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....             | Error! Bookmark not defined. |
| 1.1 | CONTEXTO (UNIR TECENDO).....            | 25                           |
| 1.2 | “OU ENTÃO...” OUTRO COMEÇO .....        | 32                           |
| 2   | NOMEAÇÃO .....                          | 54                           |
| 3   | METÁFORA .....                          | 89                           |
| 4   | TEATRO .....                            | 116                          |
| 5   | TRADUÇÃO .....                          | 147                          |
| 6   | POSFÁCIOS – DEPOIS DO FIM DO POEMA..... | 171                          |
| 7   | CONSIDERAÇÕES FINAIS .....              | 188                          |

### REFERÊNCIAS

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo deste trabalho é traçar algumas linhas de leitura para ler o livro *Rede*, de Paula Glenadel, publicado em 2014 pela editora Confraria do Vento. Essas linhas serão pensadas, principalmente, em relação a certa poesia contemporânea. Adverte-se que essas linhas, assim como o livro, serão fragmentárias e fragmentadas, e por vezes os caminhos percorridos não levarão a lugar nenhum – o caminho já é o lugar. A tese proposta por este trabalho é a de que a ideia de “síntese paródica” – apresentada em *Rede* no capítulo IX “O Nefasto”, quando um catálogo da galeria de arte onde as obras do artista Judas Nefasto serão exibidas afirma que “O potencial criador de Judas Nefasto se iguala apenas à sua capacidade de realizar uma síntese paródica de toda a história da arte do Ocidente”<sup>2</sup> – é o próprio modo de operar da *Rede*. Aquilo que Paula Glenadel escreve a respeito de um dos seus personagens é, portanto, voltado para a leitura de seu próprio processo de escrita, como em um jogo de espelhos que amplia as possibilidades, não apenas as reflete. Ou seja, *a síntese paródica opera em rede*, nos diversos sentidos que essa afirmação pode ter. A leitura que pretendo fazer do livro *Rede*, assim, seria semelhante ao que Alberto Pucheu identifica como uma crítica contemporânea que “ora trabalha por manter o texto do qual fala inacessível ou inapropriável e em outros momentos escreve voluntariamente por sobre ele”<sup>3</sup> – na medida em que sempre restará algo de inapreensível e inapropriável e até de inapropriado. Pensando, então, no termo “síntese paródica”, entendo a síntese como o processo de reunir elementos diferentes e díspares em um só lugar; mistura, combinação, composição. O significado de síntese aqui pensado, portanto, não é o da filosofia ou da dialética Hegeliana, tampouco a síntese aristotélica<sup>4</sup>. A caracterização paródica dessa síntese, seu atributo, por sua vez, mais que na questão de uma imitação, é pensada aqui como aquilo que anda ao lado, paralelo a um outro “canto”, pensando na etimologia da palavra e em seu importante prefixo *para*. O prefixo *para*, em algumas línguas como o português, o francês e o inglês, tem um sentido ambivalente pois

---

<sup>2</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 35.

<sup>3</sup> Pucheu, Alberto. *Apoesia contemporânea*, 2014, p. 8.

<sup>4</sup> É curioso perceber como, ao pesquisar por síntese no *google*, os significados da palavra estão divididos por áreas do conhecimento, por exemplo bioquímica, cirurgia, lógica, química, farmacologia, linguística etc. Isso já nos dá algumas pistas das diversas possibilidades de uso de uma palavra, transformada em conceitos diferentes – ainda que muito semelhantes – por áreas de pensamento diferentes.

pode designar ao mesmo tempo proximidade e distância, semelhança e diferença, interioridade e exterioridade, algo que se situa ao mesmo tempo aquém e além de um limiar, como observa J. Hillis Miller, o qual ainda afirma que algo em *para* “não está somente e ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: é também a própria fronteira, a tela que se torna membrana permeável entre o dentro e o fora [...] deixando entrar o exterior e sair o interior”<sup>5</sup>. Ou seja, tanto a síntese como a paródia carregam em si as marcas de elementos diferentes, que podem unir e separar, ao mesmo tempo. Posso afirmar, inclusive, que a ideia de síntese paródica carregaria também a marca do *disparate*, para pensar no uso da palavra que faz José Bergamín em *El disparate en la literatura español*, dizendo que o disparate “es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento. Dicho y hecho, sin más. Explosivamente. Cada vez que se hace un disparate se inventa de nuevo la pólvora del pensamiento”<sup>6</sup>. Mas o que isso quer dizer a respeito de um processo de escrita? A meu ver, ao operar por um processo de síntese paródica, Paula Glenadel coloca-se, nesse lugar da poesia contemporânea, em uma espécie de “depois da história”, coloca-se depois de tudo o que já foi escrito – não só em matéria de poesia, mas também de campos como literatura, filosofia, teatro, crítica, ficção – e, dessa, forma, coloca-se em relação com outras vozes, outros tempos, outras histórias. Assim olha, ao mesmo tempo, para trás e para frente. Produz sua linguagem poética *a partir de* um passado (que sempre se renova), ao mesmo tempo como resposta ao que já foi dito e como pergunta ao que ainda está por vir – e vice-versa: também pergunta ao passado e responde ao que está por vir. Para construir sua síntese – que não é de forma alguma algo acabado e homogêneo – Paula Glenadel parodia o que foi e o que vai encontrando pelo caminho, como em um trabalho de coleta e reciclagem – passado e futuro. Assim, são criados novos usos para o que já foi usado, novos modos de uso para o que já está gasto. E, em se tratando de poesia e literatura, o que já foi usado e o que já está gasto são, principalmente, as palavras e os conceitos. Ou, ainda, os discursos e as obras que formam o que conhecemos pela ampla designação de cultura: “toda a história da arte do Ocidente”. No já bastante discutido texto “Literaturas pós-autônomas” (2000), Josefina Ludmer afirma que as escrituras pós-autônomas “fabricam o presente com a realidade cotidiana”. Realidade essa entendida como “um tecido de palavras e

---

<sup>5</sup> Hillis-Miller, J. apud Genette, Gérard. *Paratextos editoriais*, 2009, p. 9.

<sup>6</sup> Bergamín, José. *El disparate en la literatura español*, 2005. p. 27.

imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático.”<sup>7</sup> Ludmer fala, então, da imaginação pública como fábrica do presente. É também este tecido e essa imaginação que participam de *Rede* e em rede, e incluem o acontecimento mas, principalmente, o potencial, como veremos ao longo desta tese.

Nesse sentido, são sintomáticas as escolhas da autora – o que ela recolhe da “realidade cotidiana” – para compor a sua síntese paródica. Em primeiro lugar, o título *Rede*. Parodiando Jacques Derrida, supondo que se possa apostar tudo na etimologia<sup>8</sup>, pensemos na da palavra rede. Uma rápida investigação etimológica da palavra rede em português nos diz que ela vem do latim *retis* e que teria como significados “teia (de aranha); rede, laço; sedução”. Aqui já há evidências da polissemia da palavra, que é comprovada também pela busca no dicionário. No “Michaelis On-Line”<sup>9</sup>, a palavra rede conta com 26 entradas e diversas expressões populares que se valem, também, do uso metafórico da palavra, que parece ter se difundido a partir da definição relacionada à tecelagem: “Entrelaçamento de fios, cordões, arames etc., formando uma espécie de tecido de malha com espaçamentos regulares, em quadrados ou losangos, relativamente apertados, que se destina a diferentes usos.” A palavra rede existe também em outros idiomas além do português, e gostaria de me deter aqui no vocábulo alemão Rede<sup>10</sup> (verbo *reden*). O dicionário on-line “Pons”<sup>11</sup> traz a definição do substantivo Rede como “discurso, conversa (*Gespräch*)”; e o verbo *reden* como “conversar, dizer, persuadir”. Daí também derivam outras palavras relacionadas ao discurso, como Vorrede, que significa prefácio (ou “antes do discurso”). Em uma busca pela etimologia da palavra alemã no *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*<sup>12</sup>, encontra-se a

<sup>7</sup> Ludmer, Josefina. “Literaturas pós-autônomas” in: revista *Sopro*, 2010. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html> (n/p)

<sup>8</sup> No livro *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, ao analisar um poema de Paul Celan, Derrida diz “À supposer que nous puissions tout miser sur l’étymologie, ce que je ne ferais jamais [...]” (p. 27). Embora a investigação etimológica seja uma constante, não se pode apostar nela todas as fichas.

<sup>9</sup> Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/REDE/>. Último acesso: dez. 2020.

<sup>10</sup> Em alemão, todos os substantivos são escritos com letra maiúscula, como os nomes próprios no português. Para não haver confusão com o título do livro, este será sempre grafado em itálico.

<sup>11</sup> <https://pt.pons.com/tradu%C3%A7%C3%A3o/alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs/Rede>

<sup>12</sup> Disponível em

<https://archive.org/stream/etymologisches00klug#page/312/mode/2up/search/rede>

referência ao latim *ratio*, o que nos abre outras possibilidades de pensar a rede que aqui é colocada em cena – não só por meio do título do livro, mas também pela semelhança da rede com a ideia da síntese paródica como o entrelaçamento de discursos. Assim, a partir do latim, soma-se ao entrelaçamento e ao discurso (*logos*) a dimensão da relação e da razão, do cálculo, da consideração, do registro, da argumentação, da maneira – todo esse campo semântico é abarcado pelo vocábulo *ratio*. Assim, a razão em *Rede*/em rede é mais a questão da relação na perspectiva matemática, ou da especulação, da reflexão, no sentido de que uma palavra vai sempre refletir (em) outra palavra – e não um modo de chegar ao que seria uma verdade, ou uma conclusão; não é a “razão absoluta” de Hegel, nem a razão socrática, por mais que estejamos evocando o diálogo e a síntese (já que aqui a síntese é sempre paródica).

Dando aqui um pequeno salto, gostaria de relacionar, a partir da relação entre rede, Rede (alemão) e *ratio* (latim), a partir do jogo com a etimologia, a questão da *ratio* com a *razo de trobar* da poesia provençal para continuar pensando a questão do discurso. Giorgio Agamben, no ensaio “O ditado da poesia”, investiga o problema da relação entre poesia e vida – ou entre vivido e poetado – e o remete à tradição da teologia cristã do cruzamento de vida (*zoé*) e palavra (*logos*). Mas a questão que mais interessa aqui é a mudança, no curso do século XII da *ratio inveniendi* (“técnica que assegurava ao orador ou ao poeta o acesso ao lugar da palavra”<sup>13</sup>) para a *razo de trobar* dos poetas provençais:

A *razo*, que fundamenta a poesia e constitui tudo aquilo que os poetas chamam o ditado (*dictamen*), não é, desse modo nem um evento biográfico nem um evento linguístico, mas, por assim dizer, uma zona de indiferença entre vivido e poetado, um “viver a palavra” enquanto inexaurível experiência amorosa.<sup>14</sup>

Ou seja, o caminho que nos leva à etimologia da rede enquanto *ratio*, e daí para a *razo de trobar*, interessa como esse desejo de fazer experiência a partir e por meio da linguagem: é isso que também fundamenta o livro e o processo de *Rede*, seja enquanto entrelaçamento, seja enquanto texto, discurso (sentido metafórico e sentido literal convivem, caminham paralelamente). Tanto o que *Rede* demanda quanto o que demanda a rede seria, então, um “viver a palavra”. *Rede* encena e encarna o discurso poético pela síntese paródica, instituindo zonas de indiferença.

---

<sup>13</sup> Agamben, Giorgio. “O ditado da poesia” In: *Categorias italianas*, 2014, p. 105.

<sup>14</sup> Idem, p. 106.

Zonas de indiferença que indiferenciam também a palavra pensante e a palavra poética – filosofia, crítica e poesia – em uma espécie de pensamento em processo e processo de pensamento – a “pólvora do pensamento”.

E isso leva à segunda escolha que considero sintomática para a composição do livro em sua síntese paródica, que é o uso da peça de teatro como “formato”, com lista de personagens, didascalias (ainda que poucas e breves) e escrito em diálogos. Através desses personagens (aos quais a autora se refere como “personagens conceituais” no posfácio ao livro) e desses diálogos, então, é possível colocar em cena, colocar em jogo, os discursos e as obras que fazem parte dessa síntese paródica. É possível dar corpo ao discurso, ainda que esse corpo, essa encarnação, seja feito de palavras, ainda que os personagens sejam apenas nomes. E, mais, é possível colocar esses corpos em relação, criar relações entre discursos que não fazem parte do mesmo tempo, das mesmas esferas, é possível “viver a palavra” sem entraves neste palco em que se faz o livro. Além disso, escrever neste formato inclui a possibilidade de que o texto “saia do livro”, saia do papel; a possibilidade de que, de fato, seja encenado por atores “de carne e osso”. A colocação em cena desses discursos, então, reafirma a tese da síntese paródica como modo de operar de *Rede*, pois é por meio da encenação e da encarnação que é possível criar relações entre as diferenças, mantendo um “cenário”, um lugar sem fronteiras definidas, mantendo o jogo de forças e as contradições, sem necessidade de estabelecer uma homogeneidade e uma totalidade, como alguns poderiam pensar da síntese. Aliás, nesse sentido a palavra “peça”, em “peça de teatro”, também merece destaque. Pois uma peça seria apenas uma parte, um fragmento, um pedaço que pode ou não se encaixar em algo maior. Uma peça de teatro é também um jogo, pensando em outras línguas como inglês (*play*<sup>15</sup>), francês (*jouer*) ou alemão (*spielen*), encenar é também jogar, ao que poderíamos pensar também na questão de “viver a palavra” como “jogar (com) a palavra”. *Rede* é como um jogo de síntese paródica, de entrelaçamento de discursos que podem até parecer sem relações e sem referências, mas cuja referencialidade é proposta por quem lê a *peça*.

\*

---

<sup>15</sup> Lembremos, como bem observou Roland Barthes, a partir do psicanalista D.W. Winnicott, em seu ensaio sobre Cy Twombly, que no inglês há duas palavras para jogo: *game*, o jogo regulamentado, e *play*, o jogo que se desenvolve livremente. Barthes, Roland. “Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum”. In: *O óbvio e o obtuso*, 1990, p. 157.

Em ensaio para a revista *Outra travessia*, Susana Scramim trata das “Teatralidades da linguagem e poesia contemporânea”<sup>16</sup> e afirma que a poesia contemporânea propõe uma “prática escrita cuja função é dar a ver lugares e paisagens criados a partir de cenas (re)tomadas de sua mitologia textual, demonstrando os seus ‘desgastes’.” A partir disso, o enunciado lírico, segundo Scramim, é retirado do tempo presente da enunciação e recolocado em uma “rede anacrônica de temporalidades”. Dessa forma, há um “distanciamento de si com ironia”, de forma que a poesia “encena sua própria tragédia”. Para isso, a fim de “desfixar o imaginário”, a poesia age contra a própria poesia<sup>17</sup>. Junto com Silvana Rodrigues Lopes, é preciso pensar esse “contra” em um duplo sentido: “algo que é ‘contíguo a’, como um corpo contra a parede que o suporta; algo que se opõe a outra coisa.”<sup>18</sup> Ou seja, o que se pode notar a partir da fala das duas críticas literárias é o duplo movimento que caracterizaria a escrita de poesia contemporânea: continuidade e descontinuidade, aproximação e distanciamento, união e separação, retomar para deslocar, retomar para mostrar os desgastes. Ou, usando as palavras de Jean-Luc Nancy, “a responsabilidade de escrever de novo com as vinte e seis letras que não contêm nenhuma revelação, mas somente o seu próprio esgotamento.”<sup>19</sup> Para que a poesia aja contra a própria poesia, não é preciso negá-la, mas trabalhar de outra maneira com a própria matéria da poesia, disparatar, retomar e recolocar em jogo.

Aqui, mais uma vez, destaco outras duas escolhas que compõem o livro e que também ajudam a reforçar a tese do modo de operar de *Rede* enquanto síntese paródica. Em primeiro lugar, o fato de um dos cenários da peça (onde alguns acontecimentos têm lugar) ser um brechó. Em entrevista a Sérgio Medeiros para a revista *Qorpus*, Paula Glenadel fala sobre a imagem do brechó, local em que os

---

<sup>16</sup> Scramim, Susana. Teatralidades da linguagem e poesia contemporânea. **outra travessia**, Florianópolis, n. 25, p. 17-30, jun. 2018. ISSN 2176-8552. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2018n25p17>

<sup>17</sup> Para falar com Henri Michaux, que em 1936 pronunciou o discurso “A verdadeira poesia faz-se contra a poesia” no 14º. Congresso Internacional dos PEN Clubes em Buenos Aires. “Porque a verdadeira Poesia faz-se contra a Poesia da época precedente, não certamente por ódio, embora por vezes ingenuamente dê essa aparência, mas porque é chamada a mostrar a sua dupla tendência, que é em primeiro lugar trazer o fogo, o impulso novo, a nova tomada de consciência da época, e em segundo lugar libertar o homem de uma atmosfera envelhecida, gasta, viciada. O papel do poeta consiste em ser o primeiro a senti-la, a descobrir uma janela para abrir ou, mais exactamente, em abrir um abcesso do subconsciente.” Michaux, Henri. *A verdadeira poesia faz-se contra a poesia*. Caderno de leituras n. 12. Tradução de Rui Caeiro. Belo Horizonte: Chão da Feira.

<sup>18</sup> Lopes, Silvana Rodrigues. *A anomalia poética*, 2019, p. 16.

<sup>19</sup> Nancy, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*, 2016, p. 51.

objetos “surgem como promessas de uma novidade estonteante, mas já contêm na origem a sua ruína”:

O brechó, na verdade, é um lugar muito interessante, onde todo tipo de coisas parecem ganhar vida, onde elas nos interpelam – sobre o humano, como não poderia deixar de ser. [...] O brechó também é um lugar de desierarquização cultural, de hospitalidade, onde o cacareco mais reles convive com o objeto de luxo abandonado, passado adiante.<sup>20</sup>

No brechó, tanto as coisas quanto os tempos das coisas nos interpelam e nos fazem levantar questões, como afirma Paula Glenadel, sobre o humano, numa relação entre o *quê* e o *quem*, entre os objetos e os sujeitos que outrora possuíram ou utilizaram esses objetos. Além de ser espaço de “desierarquização cultural”, abolindo a separação entre alta cultura e cultura popular, é também um espaço anacrônico, no qual convivem diversos tempos acumulados nesses objetos e nas suas promessas de novidades; ou, a “rede anacrônica de temporalidades” de que falava Scramim a respeito da poesia contemporânea. Ou seja, seria então possível aproximar este cenário de brechó – desierarquizado e anacrônico – ao contemporâneo a partir do qual esta *peça* é escrita, a esse momento e lugar de disparate, de um “depois da história” de que já falei anteriormente. E, já que joguei anteriormente com a etimologia, é curioso pensar como a história da palavra brechó remete a um nome próprio, Belchior, que, conta a anedota, teria criado a primeira loja de roupas e objetos de segunda mão do Rio de Janeiro. Assim como os objetos ganham novos usos, o nome próprio, “corrompido”, “metonimizado”, ganhou um novo uso, transformando-se em substantivo comum. Ou seja, no jogo com a etimologia das palavras, também é possível pensar nelas como “promessas de uma novidade estoanteante” a cada vez que são escritas (ou faladas, proferidas), mas que já contêm em si a ruína da origem. O trabalho de síntese paródica é portanto, sempre de memória e imaginação, especulação. Ainda pensando no trecho citado da entrevista de Paula Glenadel a Sérgio Medeiros, chama a atenção a expressão, usada por Glenadel, “passado adiante”, que permite mais de uma interpretação. A palavra passado pode ser entendida como o partícipo do verbo passar: passar algo adiante, “passar para frente”, como se diz, colocar à venda um objeto usado. Mas passado também pode ser lido como o substantivo, neste caso, vemos o passado no

---

<sup>20</sup> Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-017/entrevista-com-paula-glenadel-sergio-medeiros/>

futuro, o passado diante de nós, abrindo possibilidades de reler, re-usar, re-significar o passado no porvir, no tempo que vem “adiante”. Novamente, memória e imaginação.

Em segundo lugar, outro aspecto que destaco é a do “tempo” – que funciona também como espaço – dos acontecimentos que abrem o livro ser o carnaval. O primeiro capítulo (a primeira cena) do livro tem como título “Carnaval e Consciência”. Nele, o personagem Hipnos afirma que “o Carnaval está chegando, está aí”<sup>21</sup>. Como no restante da peça não há outras indicações temporais, pode-se considerar que as outras cenas também se passam nesse tempo sem tempo que é o carnaval – tempo sem tempo ou então um tempo em que todas as temporalidades se encontram, uma espécie de historicidade sem história, o tempo de uma variação imanente. Nesse capítulo, há, inclusive, uma breve discussão dos personagens a respeito de trabalhar ou não no carnaval. O personagem Baquinho chama os amigos para sair, mas Maria Rima responde: “Não sei, não, eu tenho que trabalhar.” Hipnos surpreende-se “Trabalhar no Carnaval?” Ela explica que precisa organizar sua vida e que não está ligando muito para Carnaval, mas no fim acaba concordando em beber um vinho pois “É bom para relaxar um pouco”<sup>22</sup>. Em *O erotismo*, Georges Bataille opõe o mundo do trabalho ou da razão ao mundo da violência ou do excesso. Segundo Bataille na “maior parte do tempo, o trabalho é a tarefa de uma coletividade” e esta, no tempo que é reservado ao trabalho, deve se opor “a esses movimentos de excesso contagioso nos quais nada mais existe senão o abandono imediato ao excesso. Ou seja, à violência.”<sup>23</sup> Como a essa altura já deve-se ter percebido, a síntese paródica em *Rede* opera menos com oposições<sup>24</sup>, e mais com justaposições e composições, e, por isso, nesse cenário carnavalesco convivem o mundo do trabalho e o mundo da violência, o mundo da razão e o mundo do excesso – e essas convivências não opostas ficarão mais evidentes nos próximos capítulos desta tese – ou seja, em *Rede* trabalha-se com violência, excede-se pela razão, há razão no e pelo excesso, a violência trabalha pela razão e pelo excesso – entre outras inúmeras combinações que poderiam ser feitas. Afinal, estamos entre o carnaval e a consciência, na consciência embriagada do carnaval. No livro

---

<sup>21</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 16.

<sup>22</sup> Idem, p. 17.

<sup>23</sup> Bataille, Georges. *O erotismo*, 2013, p. 64.

<sup>24</sup> Não estou afirmando com isso que Bataille, por sua vez, operaria com oposições, visto que o autor também trabalha com a ideia de um movimento duplo entre pares como, por exemplo, morte-vida, ganho-dispêndio, festa-guerra etc.

*Embriaguez*<sup>25</sup>, Jean-Luc Nancy convoca a palavra *saoul*, que em francês significa tanto saciado como embriagado, para falar dessa sensação. A palavra, segundo o autor, “vem de *satis*, suficiente. *Satura* é matéria abundante – mistura de frutas e legumes, mistura de metros e gêneros, gênero misto, sátira, miscelânea, sujeito misturado, emaranhado em si, consciência obstruída, inconsciência imoderada, incontinente.”<sup>26</sup> A consciência do carnaval – carnaval e consciência justapostos, combinados, emaranhados e misturados –, portanto, lugar onde começa o livro, a partir do qual as cenas se desenrolam, é uma in-consciência imoderada, misturada, que não se contém, feita de matéria abundante. Matéria abundante da qual também é composta a síntese paródica como a penso aqui. Ao longo do trabalho, então, buscarei mostrar alguns efeitos dessa consciência embriagada que é posta em cena no livro *Rede*. Efeitos que aparecem tanto nos sujeitos quanto nos seus discursos, tanto no *quê* quanto no *quem* do texto, que também estão misturados, embriagados. Na última cena, cena XXI, intitulada “O Rolo”, fala-se na *paixão* de alguns personagens pelo discurso e essa paixão também pode ser considerada como um efeito dessa inconsciência imoderada, incontinente, de que fala Nancy.

Por fim, também é possível pensar na relação entre o carnaval e a paródia, entre o carnaval e a tetralidade, entre o carnaval e a síntese paródica, enfim. Davi Pessoa Carneiro Barbosa, em sua tese de doutoramento intitulada “A escritura ambivalente: Elsa Morante - Macedonio Fernández”, confronta o pensamento de Bataille ao pensamento de Mikhail Bakhtin<sup>27</sup> a respeito da paródia:

Se confrontarmos o pensamento de Bakhtin ao de Bataille, pode-se perceber que aquilo que os diferencia em relação ao gesto paródico, entendido como sacrificial, é que em Bakhtin o sacrifício coloca aquilo que se regenera ao domínio do útil, portanto, temos um mundo homogêneo (apesar do caráter ambivalente do gesto paródico), enquanto que no pensamento de Bataille aquilo que retorna ao mundo mediante o sacrifício se torna uma “negatividade sem

---

<sup>25</sup> Livro que teve origem em abril de 2008 em um encontro, num vinhedo alsaciano, em torno do tema da embriaguez.

<sup>26</sup> Nancy, Jean-Luc. *Embriaguez*. 2020, p. 38.

<sup>27</sup> Mikhail Bakhtin, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, evidencia a importância do que ele chama de “cultura cômica popular” nesses períodos históricos, dizendo que “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial” (Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 1987, p. 3). Uma das principais manifestações dessa cultura são as festas carnavalescas: “Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica, apresentavam uma diferença notável [...] em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial [...]; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida.” (Idem, p. 4-5.) E é essa a ideia de carnaval aqui: a possibilidade de outros mundos, outras vidas, que não os que são considerados “oficial” ou “tradicional”.

emprego”, isto é, abre-se um espaço ao mundo heterogêneo, disparatado, sem finalidade.<sup>28</sup>

O que aqui interessa, então, é pensar, com Bataille, a paródia como abertura ao espaço “heterogêneo, disparatado, sem finalidade”. Acrescenta Barbosa que, por não se submeter à lei da finalidade, a paródia é um processo, e não um produto: “Fazer paródia, portanto, é ainda criar possibilidades de sobrevivências de um impossível na linguagem.”<sup>29</sup> A partir da ideia de síntese, que nada mais é, aqui, do que uma composição, combinada com a ideia de paródia, por meio, então, da síntese paródica, o livro *Rede* cria possibilidades de sobrevivência de um impossível na linguagem e pela linguagem. O impossível do qual participam a matéria abundante, o emaranhado, o disparatado, a embriaguez da linguagem nesse processo de síntese paródica. E essa sobrevivência do impossível tem como um começo o carnaval, uma festa que se pode dizer paródica, visto que recusa os limites – por exemplo, entre o que seria “cômico” e o que seria “sério” – e promove o excesso, o movimento, a dança, a montagem, o anacronismo, a fantasia, as máscaras, as figuras e, por que não, promove também o sacrifício. O carnaval é, então, a festa em que fica mais evidente que “toda coisa vista é paródia de outra”, como fala Bataille ao afirmar o mundo como “paródia pura” no texto *L’anus solaire*<sup>30</sup> (publicado pela primeira vez em 1931), mesmo que não se saiba o que parodia o que nesse carnaval e nessa síntese paródica que compõem – e que são cospostos em – *Rede*. Uma das tarefas desse trabalho, concludo, é apresentar leituras dessas sínteses paródicas que sacrificam a linguagem a fim de fazer sobreviver algo impossível na própria linguagem. A linguagem (o diálogo, o discurso) é tanto materialidade e possibilidade quanto registro e narrativa da sobrevivência desse impossível, dessa aventura.

### 1.1 CONTEXTO (UNIR TECENDO)

Nas atuais teorias e críticas da poesia moderna e contemporânea, há diversas ideias e leituras que penso estarem em relação com o pensamento da síntese paródica que busco aqui elaborar. Nesse sentido, há semelhanças (ainda que dessemelhantes por vezes) nos escritos de pensadores – como Susana

---

<sup>28</sup> Barbosa, Davi Pessoa Carneiro. *A escritura ambivalente: Elsa Morante - Macedonio Fernández*, 2013, p. 37.

<sup>29</sup> Idem, p. 38.

<sup>30</sup> Bataille, Georges. *O ânus solar*, 1985, p. 12.

Scramim, Alberto Pucheu, Josefina Ludmer, Florencia Garramuño, Silvina Rodrigues Lopes, Célia Pedrosa, Flosa Sussekind, Masé Lemos, Maria Esther Maciel, apenas para citar alguns<sup>31</sup> – no que diz respeito à teoria e à crítica que fazem da literatura moderna e contemporânea. A semelhança mais evidente, quase um consenso, é a questão do hibridismo e do contágio entre poesia e prosa, entre literatura e outras áreas que muitos deles abordam e desdobram em seus textos, o que torna a poesia contemporânea cada vez mais heterogênea e questionadora do próprio campo da poesia e da literatura.

Susana Scramim, em *Literatura do presente* (2007), diz que a literatura do presente “é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos”<sup>32</sup>. No livro *Apoesia contemporânea*, de 2014 (mesmo ano de publicação do livro *Rede*), Alberto Pucheu utiliza o termo *apoesia* para falar da poesia que já não pode se desvencilhar do seu negativo, do que ela não é. E, para o autor, ao romper a separação entre o espaço poético e o espaço do mundo, entre o espaço que seria o espaço próprio da criação e “o impróprio que circula por qualquer lugar, entre o artístico e o comum, entre o específico de um modo de feitura e o inespecífico dos desguarnecimentos das fronteiras”<sup>33</sup>, na garantia dessa liberdade, “a escrita-imagem-pensamento que surge [...] evidencia a abertura do caminho para que se receba os mais diversos tipos de palavras, imagens, sensibilidades e pensamentos. E ainda ruídos, músicas, movimentos, filmagens, materialidades diversas...”<sup>34</sup>. Ou, seja, lugares de passagem entre os discursos, como afirmou Scramim. E é também da colheita dos “mais diversos tipos de palavras, imagens, sensibilidades e pensamentos” que se dá a síntese paródica que se forma, se deforma, se transforma e se reforma em *Rede*, um texto que se dá como lugar de passagem, como desguarnecimento de fronteiras. Pucheu parte também de textos de Josefina Ludmer para pensar o tempo – o contemporâneo – dessa poesia que contém em si sua negação, principalmente da ideia de “pós-autonomia” de Ludmer. A questão da pós-autonomia não implica dizer que a autonomia foi superada, mas busca pensar um tempo que já não quer classificações binárias e que, por isso, deve

---

<sup>31</sup> Outros nomes da crítica contemporânea de poesia e literatura virão a aparecer em outras partes do texto.

<sup>32</sup> Scramim, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*, 2007, p. 29.

<sup>33</sup> Pucheu, Alberto. *Apoesia contemporânea*, 2014, p. 343.

<sup>34</sup> Idem, ibidem.

ser “acolhedor das mais distintas temporalidades que se apresentam em mobilidade de constelações, séries, redes e superposições que se agregam e desagregam, possibilitadoras de outras leituras do passado e do presente.”<sup>35</sup> Mais uma vez vemos o contemporâneo como a rede anacrônica (Scramim), o contemporâneo desierarquizado e aberto à hospitalidade. Leituras do passado e do presente, como diz Pucheu, mas também do futuro, do que está “passado adiante”.

Florencia Garramuño, no livro *Frutos estranhos* (também publicado em 2014), abre a questão para além da poesia e escreve sobre a inespecificidade da estética contemporânea: “Fruto estranho”<sup>36</sup> é o título de uma instalação (exposta no MAM do Rio de Janeiro em 2010) do artista Nuno Ramos<sup>37</sup> (que circula com maestria entre as artes ditas visuais e as artes literárias), a partir da qual Garramuño fala sobre a arte e a estética contemporâneas pelo viés da *impertinência*: “precisamente na ideia de um fruto estranho enquanto inespecífico – alguma coisa que não pertence nem se reconhece na espécie”<sup>38</sup>; “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos.”<sup>39</sup> A impertinência seria, então, tanto não pertencer “à especificidade de uma arte em particular” quanto não pertencer “a uma ideia de arte como específica”<sup>40</sup>. Ou seja, esse hibridismo de que falei acima não busca “misturar” a fim de formar uma identidade ou uma forma fixa, mas busca, antes, manter a mobilidade e o movimento entre artes inespecíficas e impertinentes, jogar com o que é próprio e com o que é impróprio para o discurso poético. Ou, para retomar, zonas de indiferença, de indeterminação. E é por isso que a síntese, aqui, é sempre paródica.

Silvina Rodrigues Lopes, no livro *A anomalia poética*, já no título dá indícios de como lê a poética contemporânea, como anomalias, como algo que não segue as regras, que foge do esperado, da convenção. Sobre os textos escolhidos para compor suas análises, Lopes identifica que há em comum entre eles “afirmar o que tem a força de interromper os discursos identitários e que, como tal, só pode ser um

---

<sup>35</sup> Idem, p. 258-259.

<sup>36</sup> É possível ver imagens da instalação no site do autor. Disponível em: [http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Artista=110&cod\\_Serie=106](http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106)

<sup>37</sup> Além de Nuno Ramos, Garramuño se demora, neste livro, em trabalhos de autores como Tamara Kamenszain, Carlito Azevedo e Ricardo Domeneck.

<sup>38</sup> Garramuño, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, 2014, p. 25.

<sup>39</sup> Idem, p. 12.

<sup>40</sup> Idem, p. 16.

gesto sem autoridade, de criação do múltiplo irreduzível.”<sup>41</sup> O “múltiplo irreduzível” poderia ser também um outro nome para a síntese paródica. Ainda que a ideia da síntese possa parecer algo que busca reduzir, quando aliada ao atributo paródico, ela torna-se irreduzível, e sempre múltipla, multiplicadora, mais de uma.

Flora Sussekind e Masé Lemos falam, em textos distintos, nos OVNIS, como são chamados os “objetos verbais não identificáveis” da poesia contemporânea. Flora Sússekkind, no ensaio “Objetos verbais não identificados”, publicado no jornal O Globo, fala da produção contemporânea como experiências corais que seriam “marcadas por operações de escuta, e pela consituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor [...] de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos.”<sup>42</sup> Como exemplo, Sússekkind cita as epígrafes do livro *As visitas que hoje estamos*, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, que deixam entrever essa experiência coral: “as vozes todas num ouvido só” (anônimo); “o romance é uma espécie de coral de surdos-mudos em que autor e leitores imaginam ocupar a posição de corifeu” (anônimo); “com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (Machado de Assis). Nessas epígrafes, Flora Sússekkind percebe o que ela chama de “figuração informe de vozes distintas” – que é perceptível também no livro *Rede* e no que penso aqui como a síntese paródica: poesia, teatro, prosa, diálogos, cenas, fragmentos e pedaços de discursos.

Masé Lemos, no texto “Poética(s) de Ovni: alguns percursos teóricos da (pós) poesia moderna e contemporânea”<sup>43</sup>, questiona quais seriam as teorias possíveis para se pensar a literatura e a poesia hoje. Ela convoca Bataille, com sua noção de *informe* – “algo que fissure, mas não apague de todo a especificidade quanto a autonomia da arte” – e Rancière e sua noção de “autonomia imprópria” da arte. Rancière fala, em outros termos, o que já citei a respeito da poesia imprópria, poesia que é o que ela não é: “a arte é arte desde que ela seja também não-arte, outra

---

<sup>41</sup> Lopes, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*, 2019, p. 09.

<sup>42</sup> Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html> Sússekkind cita desde poetas como Sousândrade, com “O Guesa”, passando por Oswald de Andrade e Augusto de Campos, até chegar em produções mais recentes, como as de Carlito Azevedo, Veronica Stigger, Beatriz Bracher, Lourenço Mutarelli, Marília Garcia e Nuno Ramos.

<sup>43</sup> Masé Lemos parte da leitura dos escritores Pierre Alferi e Jean-Marie Gleize.

coisa que arte”<sup>44</sup>. Desse modo, resume Masé Lemos, “o próprio da arte na modernidade estaria paradoxalmente ligado ao que lhe é impróprio”<sup>45</sup>.

\*

É possível afirmar que a crise da poesia, que tanto foi discutida por autores modernos como Baudelaire e Mallarmé<sup>46</sup>, principalmente, já está, de certa forma, estabelecida, ainda que, paradoxalmente, ela esteja sempre em movimento. A crise já faz parte do cotidiano, do lugar do qual falamos por sermos “contemporâneos”, por fazermos parte desse tempo. Ou seja, não sendo possível superar a crise, só se pode falar a partir da crise, só se pode mover-se no terreno da crise. E é esse lugar movediço que permite novas formas de fazer poesia, que possibilita a impropriedade e a *impertinência* – tanto no sentido de não pertencimento quanto no sentido de algo que é incômodo. A crise abriu espaço para esses lugares de passagem dos discursos, para os *frutos estranhos*, para a poesia que é também o que ela não é, o que ela não pode ou não deveria ser, para que a poesia arrisque sua forma, já que, como afirma Marcos Siscar, escritor que se demora no estudo dessa crise<sup>47</sup>, a crise da poesia é também a crise da forma (da) poesia. Ou seja, há também uma inespecificidade das formas, formas em formação, formas impróprias – como, no caso de *Rede*, um texto poético que se faz em forma de diálogos, e que assim joga também com as relações entre poesia e teatro, outrora escrito em versos: versos que seriam próprios do teatro, em sua “origem” e hoje parecem mais próprios à poesia; diálogos que seriam mais próprios à filosofia, também em sua “origem”, e hoje são mais próprios ao teatro. Formas que jogam com a pertinência e com a impertinência das formas em suas relações com os gêneros.

---

<sup>44</sup> Rancière, Jacques. 2004, p. 53.

<sup>45</sup> Lemos, Masé. “Poética(s) de OVNI”, 2014, p. 131.

<sup>46</sup> Com Baudelaire, por meio de seus poemas, principalmente os poemas em prosa do *Spleen de Paris*, a questão do gênero poético como expressão do belo e do sagrado é colocada em jogo – e a própria figura do poeta também vê-se em conflito, em lugar de sacrifício, já que está em jogo a posição do discurso poético que o sustentaria. Desse modo, o poeta “faz do poema o altar no qual a poesia, vítima profanada, torna-se cúmplice do ritual de sua própria profanação” (Siscar, Marcos. “Responda, cadáver”: Discurso da crise na poesia moderna”, 2007, p. 182.). Em Mallarmé, a crise da poesia é teorizada no célebre texto “Crise de vers”, que significa o verso em crise, mas também a crise do verso. Ou seja, essa crise não quer dizer uma interrupção histórica do verso, mas, sim, uma espécie de irritação do verso, “um modo de nomear um estado de poesia, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do ‘quase’” (Siscar, Marcos. “Poetas a beira de uma crise de versos”. Disponível em [HTTP://REVISTAMODODEUSAR.BLOGSPOT.COM.BR/2009/04/POETAS-BEIRA-DE-UMA-CRISE-DE-VERSOS-POR.HTML](http://REVISTAMODODEUSAR.BLOGSPOT.COM.BR/2009/04/POETAS-BEIRA-DE-UMA-CRISE-DE-VERSOS-POR.HTML))

<sup>47</sup> Cfr.: Siscar, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*, 2010.

A partir da poesia de Marcos Siscar, Célia Pedrosa, no ensaio “Poesia, crítica, endereçamento”, afirma que na experiência da crise “o corte, a lacuna, a suspensão e o adiamento, a hesitação, a ambiguidade e a incompletude são dispositivos por meio dos quais se forja uma singularidade subjetiva, poética, [...] que fogem a definições culturais, sociais e políticas apriorísticas.”<sup>48</sup> Veremos que esses procedimentos e processos citados por Pedrosa, esses modos de operar com a linguagem, de irritar a linguagem, o corte, a suspensão, a hesitação, a incompletude, serão mostrados aqui, com o livro *Rede*, em contiguidade – justaposição, composição, consideração – com a síntese paródica, também como forma de fugir de um a priori já dado. O único a priori, a única definição cultural social e política talvez seja a crise. Mas dizer que a crise é um a priori é o mesmo que dizer que se parte do pressuposto de que não há pressuposto. Parte-se, ao mesmo tempo, do que pode e do que não pode ser, da possibilidade e da impossibilidade, da pertinência e da impertinência do que já foi “irritado” pela crise.

Ou seja, para dizer de outro modo, para falar com essa crítica e com essa crise da poesia contemporânea, para usar suas palavras, a síntese paródica é a colheita de frutos estranhos à poesia que serão semeados na e pela poesia, na e pela linguagem poética que se quer estranha à poesia, em um dentro-fora da poesia, correndo os riscos de ir contra a poesia, sair da poesia para tocar a poesia. Ou para *fazer a poesia*, para falar também com o texto de Jean-Luc Nancy que problematiza tanto o fechamento da poesia em um gênero quanto as relações da poesia com os sentidos. Nancy abre-se pra o pensamento da poesia como um *fazer*, e o lugar próprio para esse fazer da poesia é pensado também a partir da impropriedade. Impropriedade do lugar e lugar da impropriedade. Diz Nancy que “‘Poesia’ não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer.”<sup>49</sup> A busca nessa tese, então, é procurar acessar alguns dos sentidos do livro *Rede*, ou, antes, acessar o acesso a um sentido<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Pedrosa, Célia. *Poesia, crítica, endereçamento*. In: Kiffer, Ana; Garramuño, Florencia (orgs). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, 2014, p. 80.

<sup>49</sup> Nancy, Jean Luc. “Fazer, a poesia”. In: ALEA, 2013, p. 416.

<sup>50</sup> De todos esses autores citados, os quais pensam a poética contemporânea por conceitos semelhantes, ainda que por caminhos diversos, Paula Glenadel figure apenas nos escritos de Susana Scramim e de Florencia Garramuño, salvo engano. Talvez pelo livro *Rede* poder ser considerado uma leitura um tanto quanto hermética, que não aponte para muitas leituras – a multiplicidade das cenas e a simultaneidade de acontecimentos pode acabar deixando o leitor sem palavras, em estado de aporia. De fato, o livro *Rede*, publicado em 2014, conta com pouca fortuna crítica mesmo depois de

Ainda para pensar um outro lugar a partir do qual Paula Glenadel fala (e lugares em que, possivelmente, há um contágio, uma coleta de materialidades para sua síntese paródica) poderíamos inseri-la na esteira de certa tradição francesa da qual fazem parte nomes como Jean-Marie Gleize, Nathalie Quintane, Jacques Roubaud, Jacques Prévert, Pascal Quignard, Georges Perec, Max Jacob, Pierre Alferi, Christian Prigent, entre outros escritores e poetas contemporâneos. Apesar de suas diferenças e de suas peculiaridades na maneira de pensar e de fazer poesia, esses escritores teriam em comum o fato de estarem investidos em um questionamento da poesia e da linguagem – além de pensarem também a relação dessa poesia que está sendo questionada com o seu tempo, com o contemporâneo. Além disso, ao menos para este trabalho, é preciso ter em vista que o campo da filosofia participa do “tecido de palavras e imagens” de que se serve *Rede* e(m) sua síntese paródica. Ou seja, Paula Glenadel escreve também como leitora, pesquisadora e tradutora<sup>51</sup>. Ou seja, seu processo de escrita, de leitura e de tradução confundem-se. Essa com-fusão é também o que dá lugar à síntese paródica. A filosofia e a literatura misturam-se com textos como os de Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière (a maioria dos quais, inclusive, lidam com a literatura e com a poesia como matéria para um pensamento crítico e filosófico), entre outros que farão suas aparições ao longo deste trabalho. Enfim, penso que, embora estejamos em um tempo em que as fronteiras estão cada vez mais desguarnecidas (o tempo das escritas pós-autônomas), talvez ainda sejam necessárias algumas explicações para manter a clareza de uma tese, mesmo que isso possa parecer contraditório com o que foi dito anteriormente. Penso, então, a escrita de Paula Glenadel no livro *Rede* como feita a partir de um lugar de herança – da poesia, da filosofia, da crítica, da ficção...de “toda a história da arte do Ocidente”. A questão da herança assim como é discutida por Derrida em *Espectros de Marx* (1994): colocada como uma espécie de tarefa, pois não é passiva, não é um simples “receber uma herança”. A relação que a herdeira Paula Glenadel estabelece, então,

---

mais de seis anos de seu lançamento. Especificamente sobre *Rede* há um ensaio bastante interessante de Gabrielle Mendes, publicado em 2018 na revista “Dramaturgia em foco”, com o título de “Poesia contemporânea e teatro: um ensaio sobre *Rede*, de Paula Glenadel”. Disponível em <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/388/261>

<sup>51</sup> Paula Glenadel é tradutora de diversos textos que entram para o rol de obras que compõem sua síntese paródica, como Michel Deguy (*Reabertura após obras*, que traduz junto com Marcos Siscar) e Nathalie Quintane (*Começo*).

com a herança, seria a de uma necessidade de reinventá-la em uma espécie de desconstrução do que foi herdado, ou, antes, do que seria o “herdar”. Herdar uma tradição quer dizer pensar *a partir* dela, mas, também, e, ao mesmo tempo, pensar *contra* ela: ao mesmo tempo salvar a tradição e deixá-la se perder. É preciso sacrificar a herança, movimento que aqui se faz pelo sacrifício também da linguagem. Ou melhor, de uma linguagem que talvez fosse a linguagem esperada para a poesia. Sacrifica-se uma linguagem para que a rede se abra para outras linguagens, para o devir da linguagem.

## 1.2 “OU ENTÃO...” OUTRO COMEÇO

Em um último gesto, para encerrar essas considerações introdutórias que já se estendem para além de uma introdução, gostaria de apresentar e pensar o título desta tese e as palavras que o compõem junto com a síntese paródica – que já foi comentada – em uma espécie de mais um começo – um gesto que ao mesmo tempo começa, termina e dá continuidade a este trabalho. Passemos então para a *Rede* e a síntese paródica: diálogo, discurso, disseminação.

**[Rede]** Apesar de já ter trazido algumas possibilidades de ler a rede, é preciso pensar também no uso que se faz, no livro, dessa palavra que é frequentemente usada enquanto metáfora nos mais diversos tipos de textos, quase sempre indicando uma coletividade, uma multiplicidade, conexões, constelações, caminhos que se entre-cruzam, caminhos intrincados, imbricados. Por exemplo, Ítalo Calvino, em sua defesa do romance contemporâneo enquanto multiplicidade, em uma das *Seis propostas para o próximo milênio*, sequência de aulas nas quais o autor pensa no porvir da literatura em suas infinitas possibilidades de uso da linguagem, faz uso, diversas vezes, da rede como metáfora para indicar as relações entre as coisas do mundo. Segundo Calvino, o tema da conferência acerca da multiplicidade seria pensar o romance contemporâneo “como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.”<sup>52</sup> Arrisco dizer que é justamente pela metáfora da rede já ser uma espécie de clichê que ela foi escolhida como título deste livro que aqui lemos. Ao utilizar uma palavra já tão gasta que seu uso metafórico quase que ultrapassa o seu uso literal – penso que a palavra rede é

---

<sup>52</sup> Calvino, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, e-book localização 1571.

muito mais usada para indicar essa multiplicidade, essas conexões, do que para indicar uma rede de descanso ou uma rede de pesca, por exemplo, pelo menos em contextos mais amplos e não só nos textos literários, pensamos em “rede de esgotos” ou no uso da palavra rede para traduzir *web* e indicar a *internet*, talvez o uso mais comum da palavra no nosso tempo – abre-se a possibilidade de questionar o clichê, confrontar os discursos pelo discurso, retirar a palavra de um lugar quase fixo da linguagem e do pensamento, questionar, por fim, o que a palavra invoca. Esse questionamento é colocado em cena no livro quando a palavra rede aparece com mais de uma significação. Já na capa do livro, o título *Rede* aparece sobrepondo uma imagem da instalação *Unconscious Anxiety*, da artista Chiharu Shiota. A instalação é composta por uma antiga máquina de costura, máquina de fiar, com uma cadeira vazia à frente, mesa e cadeira que quase desaparecem em meio a um emaranhado de fios-linhas-traços pretos. Não é possível determinar a origem nem o fim dos fios, que se misturam e se sobrepõem criando nós, linhas soltas e espaços vazios. Ao ler a palavra rede sobreposta a essa imagem, talvez elas ecoem na cabeça do leitor enquanto ele está lendo o livro. É uma primeira visão que pode acabar influenciando o leitor a pensar nessa rede desconexa, caótica, sem começo nem fim.

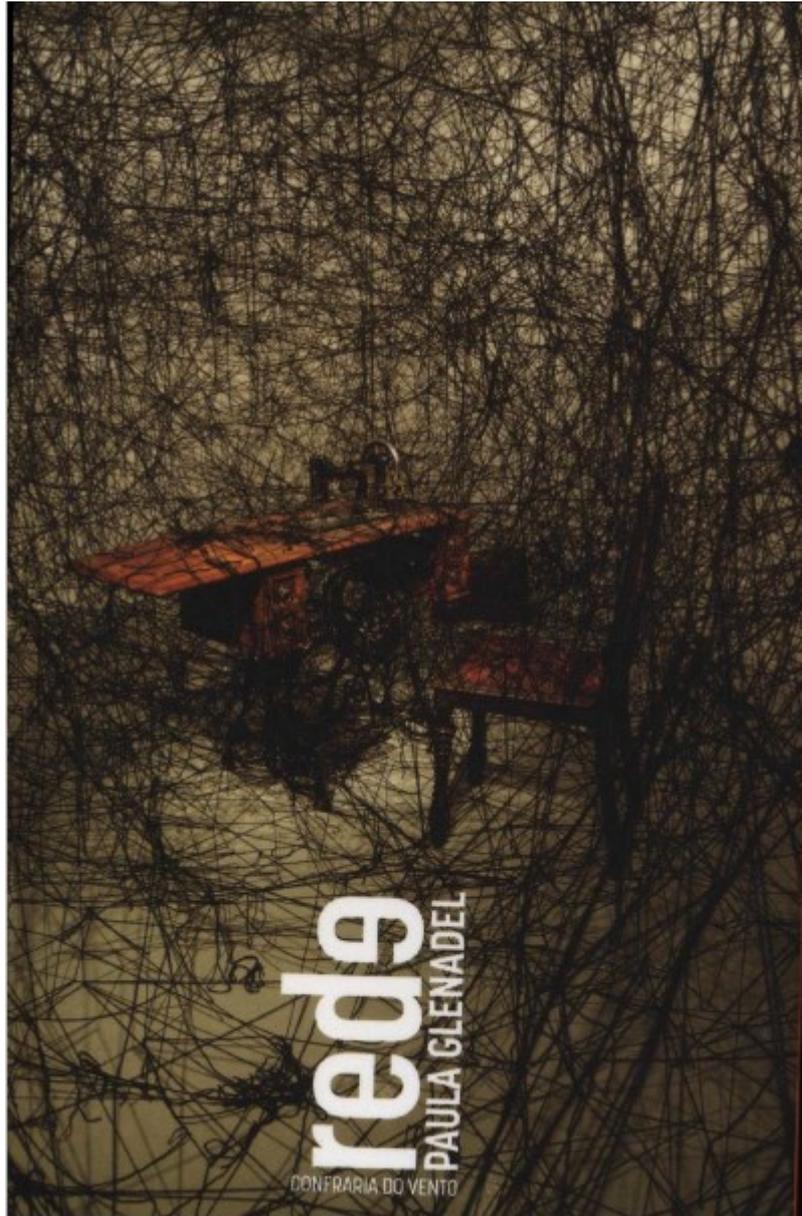


Figura 1: Capa do livro *Rede* (2014)

A segunda ideia da rede aparece como sinônimo de internet, quando a personagem Maria Rima fala de um sonho que teve, em que os gêmeos Maikon e Jakison matam a mãe deles por conta da humilhação de sempre ter que soletrar seus nomes. “Depois do crime eles gravaram tudo e botaram na internet um vídeo em que dançavam e diziam que sempre a odiaram por causa dos nomes que tinham recebido.” No sonho, “a morta levantava, banhada em sangue, a cabeça esmagada, e dizia ‘não entendo, são nomes tão bonitos’.” Apesar das imagens de horror do sonho, do matricídio, do sangue, Maria Rima considera que a parte mais

assustadora foi “o crime ter ido parar na rede”<sup>53</sup>. Talvez porque, quando algo vai “parar na rede”, sabemos que ele também perde sua origem e tende a ser repetido à exaustão, de forma que o horror perde seu sentido, que as imagens são banalizadas e tornadas vazias, assim como acontece com o uso exaustivo das palavras. Ao repetir uma palavra muitas vezes, seu significado denotativo acaba perdendo a razão de ser e dá lugar a outros aspectos da palavra: seu som, sua pronúncia, o movimento da boca e do rosto necessários para a proferir. A palavra parece tornar-se distante, estrangeira, estranha. A rede enquanto internet, web, ou teia, pode também se assemelhar à imagem da capa do livro: um emaranhado de fios. A internet é uma rede de redes conectadas e compartilhadas, redes menores conectam-se a redes maiores que se comunicam entre si. Essa rede de conexões que forma a internet e que também define seu uso – um *link* que leva a outro *link* que leva a outro *link* em uma possibilidade de movimento infinito – pode ser aproximada e comparada ao processo do nosso pensamento e também de uma conversa: um pensamento que leva a outro pensamento que leva a outro... Uma palavra que leva a outra palavra que leva a outra... Penso aqui também no livro *O fio perdido*, de Rancière, em que, a partir da conversa aparentemente desconexa que o autor percebe nas primeiras cenas de *A morte de Danton*, de Georg Büchner, ele postula que o modelo do vivo no teatro moderno não pode ser mais governado pela lógica ficcional do começo, meio e fim (lógica do teatro aristotélico). O modelo do vivo deve ser então “o sistema nervoso, uma rede sem fim de fibras e de sinapses que não se deixa aprisionar em uma unidade de um organismo ou mobilizar na unidade de uma ação.”<sup>54</sup> “Uma rede sem fim de fibras e sinapses”, conceituação que serve também para a internet<sup>55</sup> e para o pensamento. A linguagem e sua recursividade, por sua vez, também funciona como uma rede sem fim, como nos mostra o personagem Buda, do livro *Rede*, um menino de cabeça raspada, que conta sobre o seu sonho após quase atropelar, de bicicleta, outros personagens:

Sonhei que eu era uma barata sonhando que era um rato que sonhava que era um menino de rua. Que sonhou que ia encontrar com vocês aqui hoje na rua, logo após terem sido quase atropelados por uma bicicleta, lilás, aliás... Que ia ter essa conversa com vocês

<sup>53</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 24.

<sup>54</sup> Rancière, Jacques. *O fio perdido*, 2017, p. 130.

<sup>55</sup> Rancière não chega a falar da internet, mas vai falar da teia (web) pelo trabalho das “aranhas diligentes”, “aranhas sonhadoras”, “de aranhas cujo trabalho é liberto de sua função utilitária, ou seja, de sua função predadora.” Rancière, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017, p. 84.

hoje. Que depois ia acordar e ver que era um rato. Que ia acordar e se dar conta de que era uma barata. Que...<sup>56</sup>

Aproveita-se ao máximo a recursividade da linguagem – rede sem fim – para fazer Buda contar o seu sonho, que poderia contar-se infinitamente se não fosse interrompido pelo personagem Gottwald, que diz “Ai meu deus. Chega, menino” e muda prontamente de assunto. O discurso é interrompido, pois, caso contrário, poderia estender-se ao infinito. Mas, de qualquer forma, o infinito já está ali. É a interrupção que “liberta mesmo um movimento infinito”, para parafrasear Derrida em “Carneiros”.

Por fim, a terceira ideia da rede seria um “uso literal”, quando a palavra é usada para designar uma rede de descanso. Essa ideia da rede é a última que aparece no livro, quando o personagem Judas Nefasto apresenta uma performance que consiste no próprio artista dormindo em uma rede negra enquanto ouve-se uma gravação. A rede de descanso evoca o clássico *Macunaíma*, de Mário de Andrade, já que “O herói vivia sossegado. Passava os dias marupiara na rede[...]”<sup>57</sup>. Mario de Andrade conta, em uma espécie de ficção de origem, que “Este livro de pura brincadeira [foi] escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede[...]”<sup>58</sup>. É possível evocar também Hélio Oiticica e seu *quasi-cinema*<sup>59</sup>, instalação feita em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, que convida os espectadores a assistirem, deitados nas redes coloridas penduradas pelo espaço, imagens em movimento projetadas nas paredes. Em todos esses casos, de Judas Nefasto, de *Macunaíma*, de Mário de Andrade e do espectador que se deita na rede do *quasi-cinema*, estamos diante de uma suspensão do sujeito, literalmente, o que não quer dizer que não haja, com isso, nenhuma “ação”, nenhum trabalho, ainda que seja o trabalho do pensamento. Pode-se pensar aqui na ideia de “inoperância” e da “potência do não” elaboradas por Agamben com o conto de Herman Melville *Bartleby, o escrivão*, principalmente no livro *Bartleby. Escrita da potência* (1993). Nele, Agamben afirma, a partir de Aristóteles, que toda potência de ser ou de fazer qualquer coisa é sempre também potência de não ser ou de não fazer. Ou seja, é

<sup>56</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 18-19

<sup>57</sup> Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, 2019, p. 34.

<sup>58</sup> Idem, 2º Prefácio, p. 189.

<sup>59</sup> A instalação pode ser vista em caráter permanente na Galeria Cosmococa, no museu Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. É possível ver algumas imagens no site do museu <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/>

semelhante à potência da poesia, da poesia contemporânea que aqui leio, que contém o não ser no ser, contém em si a sua negação – a sua potência de não.

**[diálogo]** Para pensar o diálogo, voltemos a jogar com a etimologia. O vocábulo do grego clássico *διάλογος* é constituído por dois elementos, *διά* (*diá*) e *λόγος* (*lógos*). A partícula *diá* era bastante fecunda no grego e podia ser usada como preposição, advérbio e prefixo. Podia exprimir diversas ideias, como separação, aqui e ali, de um lado ao outro, um com o outro e um contra o outro, através de, etc. No caso do uso em *diálogo*, enquanto prefixo, tem o significado, principalmente, de “um com o outro, um contra o outro” (o que remete ao que foi afirmado anteriormente em relação à poesia *com* e *contra* ela mesma). Já o *logos* grego – quase equivalente ao já apresentado *ratio* do latim – também exprimia uma multiplicidade de conceitos, como palavra, expressão, proposição, sentença, dito, exemplo, argumento, conversa, discussão, discurso, narrativa, etc. O diálogo, assim, sempre remete a mais de um, mais de uma voz, mais de uma fala, mais de uma palavra, mais de uma ideia, mais de um “eu”. É sempre abertura ao outro, sempre relação, *em relação*. E remete também às questões da escuta, da resposta e da responsabilidade – que aparecerão em outros momentos deste texto. Pensar o diálogo enquanto “forma”, “formato”, também é pensar tanto na filosofia<sup>60</sup> e nos diálogos clássicos como os de Platão, quanto no teatro, que outrora também era escrito em versos, versos em forma de diálogo, diálogo em forma de versos. O diálogo, em suma, é um movimento através do discurso, que tanto é feito de discurso quanto atravessado pelo discurso. Relação com e pela palavra, palavra que é sempre plural.

Ao inventar personagens, nomeá-los e colocá-los em diálogo no livro *Rede*, Paula Glenadel como que se retira do livro, ou melhor, sai de si, abrindo espaço para diversos “eus” e diversos “outros”, a autora se retira e passa a palavra, como se as palavras também não fossem dela, distancia-se do discurso para se aproximar dele e de suas possibilidades. Ao aniquilar o “eu lírico”, Paula Glenadel faz com que ele se prolifere nos “eus” dos personagens, estando, ao mesmo tempo, presente e ausente em *Rede*. Os personagens estão, pelo diálogo, sempre em (uma) relação, quando falam e se encontram nas cenas do livro, uma relação que se dá *em rede*, para usar a nossa metáfora já gasta. Maurice Blanchot, autor que também usa o

---

<sup>60</sup> Nesse sentido seria interessante também pensar nessa mudança na forma de escrever filosofia do diálogo para um “puro logos”, monólogo, pois isso pode dar pistas da relação da filosofia com a verdade em diversos tempos. Porém, essa investigação não caberá neste trabalho.

diálogo para escrever um pensamento filosófico, em *A conversa infinita* vai pensar em uma relação<sup>61</sup> que pode ser designada como múltipla, “relação móvel-imóvel, inumerável e sem número, não indeterminada mas indeterminante, sempre deslocando-se”<sup>62</sup> na medida em que a interrupção do diálogo – que só é diálogo pois existe a interrupção – escapa a toda medida. Nessa relação, “O Outro me fala e é tão somente esta exigência de palavra. E quando o Outro me fala, a palavra é a relação daquilo que permanece radicalmente separado [...] afirmando uma relação sem unidade, sem igualdade.”<sup>63</sup> Ou seja, o diálogo perturba a unidade do logos, cria cortes, intervalos, suspensões entre um e outro, não permitindo, muitas vezes, uma fixação do logos, a determinação de uma verdade, já que há sempre mais de uma voz, mais de um “eu” que fala. Ou seja, um diálogo que transforma toda língua em língua do outro.

Os personagens do livro *Rede em diálogo e em seus diálogos* abrem também a poesia para o diálogo com suas possibilidades, com seu “fora”, com suas metamorfoses (em outros discursos, em outras formas, outras materialidades etc.). Pensar em diálogo, pensar na relação de escuta e de resposta, é também incluir a responsabilidade neste discurso poético, ou seja, em sua dimensão ética. O outro como a “exigência de palavra”, como fala Blanchot. Derrida pensa a ética como uma abertura para o risco que é o outro<sup>64</sup>, como uma “hospitalidade incondicional” ao que chega e ao que acontece [*arrive*], sem ressalvas. É preciso abrir-se, ainda que não saiba para o quê ou para quem.

Para dialogar, para manter uma relação de diálogo, é preciso estar à escuta, que penso aqui com Jean-Luc Nancy, para quem estar à escuta “é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade”<sup>65</sup>, um sentido prestes a perder o sentido nessa relação com o outro. Ou seja, é também uma relação de risco, em risco.

Colocar os personagens em um diálogo de teatro, escrever as falas para que se fale a escrita, é também jogar com as hierarquias pensadas entre linguagem oral

---

<sup>61</sup> Blanchot está falando do que ele chama de “Relação do terceiro tipo”. Os outros dois tipos seriam relações de unidade e identificação: “o primeiro sendo uma relação mediata de identificação dialética ou objetiva, o segundo uma relação exigindo a unidade imediata.” Blanchot, Maurice. *A conversa infinita 1*, 2010, p. 121.

<sup>62</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>63</sup> Idem, p. 123.

<sup>64</sup> É importante ressaltar que muitas das questões da ética levantadas por Derrida dão-se a partir de Emmanuel Lévinas.

<sup>65</sup> Nancy, Jean-Luc. À escuta. In: *revista outra travessia*, 2013, p. 163.

e linguagem escrita, por vezes movendo as hierarquias, por vezes abolindo-as. Além disso, joga-se também com a hierarquia entre a dimensão da escuta e a dimensão do olhar, da visão, que é justamente o que motiva o texto de Nancy, o qual mostra seu desejo de “estender a orelha da filosofia”, de modo semelhante ao que Derrida chama de “timpanizar a filosofia”, no livro *Margens da filosofia*, a partir da “deformação do tímpano filosófico”<sup>66</sup>. Ambos falam – com suas diferenças, é claro – na questão do limite, no colocar-se à beira do abismo nesse lugar de ressonância, lugar em que não há mais diferença entre sujeito e objeto, entre si mesmo e o outro. É sempre um ir-e-vir, encontro envio e reenvio. Diz Nancy que “escutar é estender a orelha [...], é uma intensificação e uma preocupação, uma curiosidade e uma inquietude.”<sup>67</sup> Lembrando que, em francês, o verbo *entendre* pode ter tanto o sentido de escutar e ouvir quanto o de entender, compreender – é preciso pensar então sempre em sentidos dissonantes. No diálogo, portanto, nessa relação de escuta, a tensão atinge a orelha porque “escutar [*écouter*] é estar inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível.”<sup>68</sup> Derrida vai trazer essa questão a partir da orelha como labirinto, do tímpano como a membrana que se mantém entre o dentro e o fora; “válvula aberta a um duplo entendimento, não formando mais um único sistema.”<sup>69</sup> Estender a orelha e estar inclinado, estar aberto a um duplo entendimento: a escolha dos termos nos indica que escutar, em um diálogo, assim como a questão da herança, também não é da ordem da passividade, requer movimento – estender, inclinar, abrir-se.

**[discurso]** Para falar do discurso, em primeiro lugar, talvez seja preciso esclarecer e afirmar que este trabalho não é um trabalho de Análise do Discurso e de sua disciplina. É possível, sim, que se faça uso de questões consideradas da área da AD, como quando me remeti a Bakhtin anteriormente. Não pretendo aqui definir o que o discurso é, ou o que determinado discurso *quer dizer*. Como já afirmei, o objetivo é percorrer caminhos, abrir possibilidades, não criar definições e conceitos. Reunir para dispersar. E vice-versa. Afirmar para negar. E vice-versa. Talvez seja preciso esclarecer, ainda, o que entendo por discurso neste trabalho, que é basicamente tudo o que passa pelo *logos* e pela *ratio*, tudo o que trabalha com e pela palavra. Lembrando que se diz ser o discurso literário aquele que tem a

---

<sup>66</sup> Derrida, Jacques. *Margens da filosofia*, 1991, p. 15.

<sup>67</sup> Nancy, Jean-Luc. *À escuta*, p. 162.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 163.

<sup>69</sup> Derrida, Jacques. *Margens da filosofia*, 1991, p. 26.

possibilidade de dizer tudo (o que é, ao mesmo tempo, libertador e aprisionador, uma benção e uma maldição), é preciso pensar também nas “contaminações” desse discurso, nas relações e nos quiasmas que o compõem, que ajudam a criar essa possibilidade impossível de *dizer tudo*, inclusive de dizer o indizível.

Jean-Luc Nancy, no breve texto “Um dia, os deuses se retiram...”, escreve sobre a relação entre filosofia e literatura como uma sendo a falta da outra, uma manifestando, ao mesmo tempo, o desejo e o luto da outra, pois, a partir do momento em que os deuses se retiram, só resta o que se poderia dizer dessa presença que se ausentou. Na falta desse “corpo proferidor” dos deuses, ao restar somente o que se pode dizer dele, “o *dito* se tornou incorporeal, igual ao vazio”<sup>70</sup>. Ou seja, “o *dito* não é mais dado, compacto, com o corpo divino, oração de seus lábios: ele se afasta de si, se distende, *logos*.”<sup>71</sup> O que se nomeia *logos*, para o autor, seria “o ponto de fuga, a perspectiva infinita” a partir da separação entre história e verdade que se manifesta com a retirada dos deuses. Ainda segundo Nancy, “Verdade e narração se separam de tal maneira que é a sua separação que institui ambas. [...] A verdade se torna um ponto de fuga que se anamorfoseia em ponto de interrogação.”<sup>72</sup> Para tentar responder a esse ponto de interrogação só temos o *logos*. Quando os deuses se retiram, só resta o discurso. E esse discurso não pode ocupar o lugar da verdade. Escreve Nancy que a perspectiva da verdade diz sua verdade mostrando a falta: “que ela é uma falta, que está em falta (erro, ilusão, mentira, enganação).”<sup>73</sup> E a falta é “a própria figura, a imitação, a representação, a alegoria, a mitologia, a literatura”. Ou seja, mesmo que o discurso filosófico tenha a pretensão de afirmar a verdade, ele manifesta essa falta, essa ilusão de que se poderia chegar à verdade por meio do discurso. Dessa forma, entre literatura e filosofia “há algo de não-desemaranhável [*indémêlable*]<sup>74</sup> visto que as duas precisam lidar com a ausência, com a falta. E mais, precisam manter a falta, garantir a chance da abertura sem buscar “encher de sentido o afastamento que separa”<sup>75</sup>, tudo isso pelo e com o *logos* em sua *perspectiva infinita*.

<sup>70</sup> Nancy, Jean-Luc. *Demanda*, 2016, p. 30.

<sup>71</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>72</sup> Idem, p. 31.

<sup>73</sup> Idem, p. 32.

<sup>74</sup> Copio aqui a nota dos tradutores para explicar a escolha da palavra: “Nancy joga com uma constelação de derivados de “*mélée*”, confusão de combatentes no corpo a corpo, luta, conflito, palavra derivada de “*mêler*” [misturar, mesclar].

<sup>75</sup> Nancy, Jean-Luc. *Demanda*, 2016, p. 34.

Trazendo a discussão para *Rede*, posso afirmar que os personagens e seus discursos trabalham nesse corpo a corpo entre filosofia e literatura, entre verdade e narração, sempre deixando entrever uma falta, a insuficiência do discurso – e talvez por isso os personagens sejam tão melancólicos. Teatro de palavras que evidencia o incorporal, o vazio que incorpora o discurso. Na última cena da peça<sup>76</sup>, afirma-se que o texto é “puro futuro sonâmbulo”. Sendo “puro futuro”, o texto é o que ele ainda não é, é o seu vir a ser. Sendo um futuro sonâmbulo, ele age no sonho, age em outro mundo, em outra lógica. Afirma-se, também na cena derradeira, que, dessa forma, os “personagens estão, como não podia deixar de ser, meio perdidos, no meio do caminho.” No meio do caminho entre o passado e o futuro, entre o sonho e a realidade. No meio do caminho, meio perdidos, também é como o leitor se encontra ao encarar o livro. No meio do caminho, entre o passado e o futuro. Por vezes, os fragmentos, as cenas e os diálogos parecem sem sentido, não apontam direção. Parecem exigir, demandar, que o leitor leia de novo, olhe de novo, escute de novo; que perceba novas nuances, que se atente a outras coisas que não o sentido das palavras. Que leia o que não está escrito. Que sacrifique a linguagem para poder acessar um novo acesso. Por isso são também cenas de luto e de desejo pelo discurso, de uma paixão trágica pelo discurso, como é afirmado na última cena, que diz que “A paixão que os personagens têm pelos discursos, alguns francamente detestáveis, tem um quê de trágico.” Luto e desejo: lamento e celebração pela possibilidade impossível de dizer tudo.

Agamben, em *O reino e a glória*, afirma que na poesia moderna há um contágio entre duas formas de escrever: a elegia (espécie de lamento) e o hino (espécie de celebração). A partir da leitura das *Elegias de Duino*, Agamben diz que na obra de Rilke existe uma intenção claramente hínica na forma da elegia e da lamentação, “segundo o princípio de que o lamento só pode ocorrer na esfera da celebração”. Assim, o que as elegias lamentam e celebram é “o girar em falso da língua como forma suprema da glorificação.” Dessa forma, na análise de Agamben, “O hino é a desativação radical da linguagem significativa, a palavra que se faz absolutamente inoperante e que, no entanto, mantém-se como tal na forma de liturgia.”<sup>77</sup> Da análise de Rilke para os *Hinos Tardios* de Hölderlin, Agamben aponta que há um “deslocamento decisivo” pois Hölderlin escreve elegias na forma de hinos

---

<sup>76</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 67-68.

<sup>77</sup> Agamben, Giorgio. *O reino e a glória*, 2011, p. 259.

e que “o que os hinos celebram não é a presença dos deuses, mas seu adeus”<sup>78</sup>. Para Agamben, toda poesia pressupõe o hino por sua tendência de isolar e dessemantizar os nomes em nomes próprios divinos: “o hino exhibe a elegia – ou seja, o lamento pela despedida dos deuses, ou melhor, pela impossibilidade do hino – justamente como único conteúdo.”<sup>79</sup>

O discurso poético seria, assim, um campo de tensões no qual de um lado estaria o hino, que celebra o nome, e de outro a elegia, que lamenta a impossibilidade de dizer os nomes divinos. Luto e desejo. Esse discurso, campo de tensões, seria, então, a operação linguística capaz de tornar a língua inoperosa, pois, ao desativar as funções de comunicação e de informação da língua, repousaria sobre si mesma, contemplando sua potência de dizer, abrindo-se, assim, para um novo e possível uso. Segundo Agamben, ao despedaçar o hino, “Hölderlin despedaça os nomes divinos e, ao mesmo tempo, despede os deuses.”<sup>80</sup> Ao despedir os deuses, Hölderlin cria um novo “uso” para o hino, que só é possível pois ele desativa seu velho uso. Esse novo uso, esse jogar, brincar com a linguagem, fazendo-a girar em seu vazio, é exatamente o que Agamben chama de profanar no ensaio “Elogio da profanação”<sup>81</sup>. Ao profanar o hino, trazê-lo para um novo uso que não o da pura celebração, mas o do lamento na celebração e da celebração no lamento, é abolida a mediação entre os deuses e os homens por meio do mito antigo. A única mediação possível, agora, seria a da linguagem. Chega-se, então, à mesma conclusão de Nancy: quando os deuses se retiram ou quando são despedidos, só nos resta o discurso, o *logos*.

Em prefácio ao livro do poeta italiano Caproni<sup>82</sup>, Agamben vai incluir tanto Rilke como Hölderlin em uma “ateologia poética da modernidade”, que teria nascido, aproximadamente, no dia em que Hölderlin corrige os últimos dois versos de seu poema “Dichterberuf” (Vocação de poeta)<sup>83</sup>. Segundo Agamben, o que começa aqui

---

<sup>78</sup> Idem, ibidem.

<sup>79</sup> Idem, p. 260

<sup>80</sup> Idem, p. 260

<sup>81</sup> Agamben, Giorgio. *Profanações*, 2007.

<sup>82</sup> Agamben, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*, 2011.

<sup>83</sup> Philippe Lacoue-Labarthe faz uma escansão da profunda análise de Walter Benjamin a respeito das duas versões do poema de Hölderlin, A coragem ou a vocação do poeta, vale a citação, mesmo que longa: “*Coragem do poeta* é, de saída, observa Benjamin, um topos mitológico. E tratado como tal por Hölderlin em sua primeira versão do poema. É o topos do poeta propriamente heróico, intercessor ou mediador entre os deuses e os homens (outros poemas, mais ou menos contemporâneos, falam dele como de um semi-deus, tema que reterá toda a atenção de Heidegger) e afrontando, em conseqüência, os maiores riscos para cumprir sua tarefa ou sua missão.

seria não uma tradição, “mas sim a queda sonambúlica do divino e do humano rumo a uma zona incerta, sem mais sujeito”. Por isso, “a poesia se torna o laboratório onde todas as figuras conhecidas são desarticuladas, para dar lugar a novas criaturas para-humanas ou subdivinas.”<sup>84</sup> Novamente, o texto (a poesia) como “puro futuro sonâmbulo” a partir de uma “queda sonambúlica” para uma zona incerta.

Nessa zona incerta, sem mais sujeito, nesse lugar da profanação das figuras conhecidas, é colocada a questão do (e para o) poeta: qual seria o jogo com a linguagem – qual seria o discurso – a ser instituído nessa nova relação com o mundo? Qual *logos*, qual *ratio*, a partir de qual uso? A tarefa do poeta poderia ser definida como a tentativa de acolher o indizível, como o gesto criador – sempre vão – de invocar o que não pode ser nomeado e que, por isso, resultaria em silêncio e em negatividade. Já que esse gesto não é capaz de dar um resultado positivo, o poeta teria então a tarefa de violar esse silêncio resultante do gesto vão. E é justamente em função dessa negatividade, da ausência da ideia de deus, do abandono dos deuses, que o poeta pode tentar infringir a norma desse silêncio. Abre-se a possibilidade, assim, de tomar a palavra para tocar o lugar dos deuses, o lugar da criação. O poeta deve tentar dizer algo mesmo sabendo de antemão que irá fracassar. Na já citada última cena, dá-se o exemplo do personagem de João Silêncio, não por acaso o personagem que é escritor e tradutor: “Tudo o que ele faz parece predestinado a se corromper de dentro. O projeto é ridiculamente abolido por sua execução.” Não é possível lidar com a palavra sem lidar com sua falha, sem lidar com seu girar no vazio, com seu erro, com a errância, em suma, com a diferença entre o projeto e sua execução. Em *O grau zero da escrita*, Roland Barthes vai dizer que “a modernidade começa com a busca de uma Literatura impossível”<sup>85</sup>.

---

Julgamento de Benjamin, visto que a crítica é questão de julgamento: a simples repetição do topos explica, por si só, a fraqueza do poema: nem a relação do homem com o divino (ou do poeta com o deus que ele invoca como seu modelo) escapa à convenção, nem a essência do destino (quer dizer, a inscrição da morte na existência) é verdadeiramente apreendida. O poema é impotente para dar figura a um mundo [...] Na segunda versão, em compensação, o mitologema do sol poente, do declínio, do crepúsculo etc, é abandonado. E com ele, o do herói mediador e o dos cantores do povo. A intuição de Benjamin é que a segunda versão, desfazendo o mitológico, reforça paradoxalmente o mítico pelo qual ele procura, como sabemos, pensar o ditame. O ditame só aparece em sua verdade – a essência da coragem só é alcançada – ao fim do esfacelamento do mitológico: no exato ponto de seu desfalecimento. Benjamin fala de *deposição do mitológico*.” (Lacoue-Labarthe, Philippe. *A coragem da poesia*, 2000.)

<sup>84</sup> Agamben, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*, 2011, p. 28-29.

<sup>85</sup> Barthes, Roland. *O grau zero da escrita*, p. 138.

Em *Rede*, tudo parece começar, ou recomeçar, após a retirada, após a ausência, ou melhor, após a despedida, dos deuses. A primeira cena do livro, intitulada “Carnaval e Consciência”, começa com “silêncio” na didascália que nos situa: “*Silêncio. Barulho de passos.*” Ou seja, o livro começa com a tarefa do escritor de violar o silêncio depois da despedida dos deuses. Neste caso, o que quebra o silêncio é o barulho, um barulho ao rés do chão. Barulho de algo que chega, que acontece [pensando aqui no verbo em francês *arriver*, que pode significar tanto chegar quanto acontecer], de algo que passa. Quem chega é o personagem Hipnos. Aqui, ao contrário do que Agamben afirma sobre o hino, não é um nome que se transforma em nome próprio divino, mas um nome mítico que se transforma em um nome próprio comum, um personagem que chega no Carnaval. Isso não isola a palavra, mas a coloca em relação com toda uma carga semântica e histórica do nome ao mesmo tempo em que é capaz de profanar essa carga (o esfacelamento do mitológico de que fala Philippe Lacoue-Labarthe na nota acima citada). Hipnos, a personificação do sono, relacionado ao reino dos sonhos, já anunciando uma outra razão da linguagem, do discurso, fala do texto como “puro futuro sonâmbulo”, que não se pauta pela lógica linear. Não importa mais se estamos no terreno da verdade, da narração, do mito, do hino ou da elegia. Assim como a filosofia e a literatura, aqueles são terrenos *desemaranháveis*, tanto quanto o que há de para-humano e de subdivino nessas zonas incertas que são zonas de circulação, de passagem: zonas de discurso.

Nessas zonas de circulação, circulam também os sentidos e as significações do discurso, que não podemos deixar de pensar aqui. Digo no plural pois não é possível encerrar apenas um como verdade. O sentido ou a significação de um discurso não está só no discurso, mas também em sua falha, em sua falta e em seu excesso, está também em outro lugar, fora do discurso. Em uma das cenas do livro *Rede*, a personagem Cristina Dolores fica em dúvida na escolha das palavras ao escrever um relatório e conversa consigo mesma: “será que eu sei precisamente o que isso quer dizer?, acho que dá para deixar assim, quem for me ler que me entenda [...]”<sup>86</sup>. Ao subverter a fala de “quem quiser me entender que me leia”, que pressupõe um querer dizer por parte de quem escreve, Cristina Dolores tira o sentido do texto e o coloca alhures, tira a intenção de sentido de quem escreve e

---

<sup>86</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 58.

transfere para o leitor a possibilidade e a responsabilidade de preencher o sentido indefinidamente, de fazer significar. É o leitor, mais do que o escritor, que precisa saber “o que isso quer dizer”, ainda que saibamos que não há precisão na linguagem.

Por fim, é importante dizer que afirmar que só nos resta o logos para responder à demanda tanto da poesia quanto da filosofia (seja qual for essa demanda) não é colocar esse trabalho no domínio de um *logocentrismo*<sup>87</sup>, que é a palavra usada por Derrida<sup>88</sup> para criticar o pensamento ocidental unificado por um centro racional, por uma lógica estabelecida. Não defendo aqui a ideia de que há um sentido original para o logos, nem busco estabelecer uma linearidade do discurso. Mas, antes, busco deixar a referencialidade aberta, pensar em suas linhas de força, que são, como a imagem da capa do livro *Rede*, como a instalação de Chiharu Shiota, emaranhadas e emaranháveis, se sobrepõem, se entrecruzam, criam nós, aporias, silêncios e suspensões de sentido. O discurso, então, só é possível porque há suspensão, só continua porque há intervalos e aporias. Se pensamos aqui na linguagem poética como aquela que coloca em xeque a si mesma, como aquela que questiona sua própria materialidade (a linguagem e as palavras), há uma desoperação da linguagem enquanto discurso lógico e linear, de modo que se abrem novas possibilidades que não a de comunicar ou expressar, poderíamos dizer, antes, de especular<sup>89</sup>, de desdobrar e desobrar. A função referencial da linguagem dá lugar ao trabalho de outras potências.

**[disseminação]** A disseminação, no contexto desta tese, toca, basicamente, a questão da disseminação de sentidos como proposta por Derrida, em uma crítica à leitura e à interpretação que busca fixar um sentido para determinado texto, discurso, palavra. Para ele, o signo não seria transcendente, não haveria significado por trás do significante, de modo que os significantes só podem ser compreendidos a partir de uma rede de significantes, como um jogo de referências e remetimentos.

---

<sup>87</sup> No *Glossário de Derrida*, Silvano Santiago fala do logocentrismo como o “Centramento da metafísica ocidental no significado [...] Um dos elementos básicos sobre o qual se construiu o pensamento ocidental.” In: Santiago, Silvano (supervisão geral). *Glossário de Derrida*, 1976, p. 56.

<sup>88</sup> Principalmente em *Gramatologia*, no qual há uma crítica do que Derrida chama de “metafísica da presença”, que seria a ideia de que a palavra falada garantiria a presença de um sentido transcendental, o que constitui um privilégio do significado em relação ao significante, da fala em relação à escrita. Para Derrida, o significado também atua como significante, sendo impossível então um significado transcendental, sendo impossível separar significado de significante.

<sup>89</sup> Poderíamos pensar aqui em Pascal Quignard e seus jogos com a retórica, principalmente em livros como *A razão e Retórica Especulativa*.

*La dissemination*<sup>90</sup> é um livro de Derrida de 1972, mesmo ano em que ele publica *Margens da filosofia*, mas a disseminação seria também um outro nome para a polissemia (que é também uma crítica à polissemia), um outro modo, um outro método de leitura e de compreensão dos discursos. Em ambos os livros, e ao longo de seus trabalhos de escrita, Derrida buscou questionar principalmente a questão da linguagem enquanto comunicação e problematizou diversos conceitos relacionados ao discurso, como o contexto e o sentido (que buscam dar conta da polissemia enquanto variações de sentido dependendo de um contexto). No prefácio de *La dissemination*, “Hors Livre (préfaces)”, Derrida adianta que uma das teses (no plural, pois há sempre mais de uma) inscritas na disseminação seria “a impossibilidade de reduzir um texto como tal a seus efeitos de sentido, de conteúdo, de tese ou de tema” e pontua que a impossibilidade, aqui, deve ser como “a resistência – diremos a *restância* – de uma escritura que não se faz mais do que se deixa fazer.”<sup>91</sup> Dessa forma, enquanto a polissemia é, para Derrida, um conceito hermenêutico, a disseminação reafirma a fuga do sentido pleno do texto. O autor parte, como não poderia deixar de ser, de textos literários para desenvolver as questões da disseminação. Em “La double séance”, Derrida justapõe textos de Mallarmé e de Platão, e em “La dissémination”, traz Philippe Sollers e seu romance *Nombres* em citações que por vezes se perdem enquanto citações, ora sem aspas, ora em itálico, ora sem marcação alguma, seguindo o modo do próprio romance de Sollers, colocando a disseminação em jogo no texto, poderíamos dizer, por falta de palavras melhores, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, que se confundem. Para Derrida, “escrever quer dizer enxertar” e muito do que nos interessa aqui no rastro da disseminação são suas metáforas e suas relações com a semente, a germinação, o enxerto (que requer o corte), o movimento. A semente é sempre plural, “singular plural”: “Germinação, disseminação. Não há primeira inseminação. A semente é primeiro dispersada. A inseminação ‘primeira’ é disseminação. Vestígio

---

<sup>90</sup> O livro abarca os textos: “Hors livres, préfaces”, “La pharmacie de Platon” – publicado no Brasil em livro independente, separado – “La double séance” e “La dissémination”.

<sup>91</sup> Si l'on était en effet justifié à le faire, il faudrait, dès maintenant, avancer que l'une des thèses – il y en a plus d'une – inscrites dans la dissémination, c'est justement l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. Non pas l'impossibilité, peut-être, puisque cela se fait couramment, mais la résistance – nous dirons la restance – d'une écriture qui ne s'y fait pas plus qu'elle ne se laisse faire. Derrida, Jacques. *La dissemination*, 1972, p. 13.

[trace], enxerto do qual perdemos o vestígio [trace].”<sup>92</sup> É assim, então, que se trata o que se denomina linguagem: “cada termo é um gérmen, cada gérmen é um termo. O termo, elemento atômico, engendra se dividindo, enxertando-se, proliferando. É uma semente e não um termo absoluto.”<sup>93</sup> É, em outras palavras, o que já busquei enredar anteriormente com o disparate, a internet, o pensamento etc. É por esse caminho, que muitas vezes é de aporia (sem caminho) que procuro pensar a síntese paródica também enquanto “elemento atômico” que reúne e dispersa sentidos e significados e significações. É também nessa direção que a linguagem será pensada mais adiante neste trabalho em sua relação com a tradução. No livro *Rede*, há outra metáfora para a disseminação usada pelo personagem João Silêncio quando ele pensa na questão do dominó e alude ao jogo de combinações numéricas e também à brincadeira de enfileirar peças de dominó para que, com apenas um impulso, uma vá derrubando a outra. Ao ser questionado pelo personagem Gottwald sobre seu domínio da língua francesa quando demora para fazer uma tradução, João Silêncio responde: “Domínio, não, falando de tradução, eu diria dominó... Desculpe o trocadilho, mas ele faz sentido... Cada escolha, por mais insípida que possa parecer, acarreta a queda de outra e outra e outra peça mais do jogo.”<sup>94</sup> Não só na tradução, mas na linguagem, cada palavra acarreta a “queda” de outra palavra. Cada palavra remete e reflete outra palavra. Cada termo é um gérmen. Cada elemento dessa síntese paródica nos movimenta em direção a outra coisa, que sempre nos escapa, é sempre desvio. Ou, para falar com Derrida, “a palavra diz também o endereço do qual se deve desviar”<sup>95</sup>. *Diz também*, ou seja, ao mesmo tempo ausência e presença de endereço, de destino, de caminho. Diante da síntese paródica operada em *Rede*, nada está completo por si mesmo ao mesmo tempo em que nada pode completar-se senão por aquilo que falta.

A questão da semente também leva à questão do *sema*, da indicação, da semântica. Lembremo-nos de Mallarmé e da flor ausente de todos os buquês: “Digo: uma flor! e, fora do oblívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e

---

<sup>92</sup> La dissémination, p. 337-338. No original: “Germination, dissémination . Il n’y a pas de première insémination. La semence est d’abord essaimée. L’insémination « première » est dissémination. Trace, greffe dont on perd la trace.”

<sup>93</sup> Idem, p. 338.

<sup>94</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 38.

<sup>95</sup> Derrida, Jacques. *O cartão-postal*, 2007, p. 10.

suave, a ausente de todos os buquês.”<sup>96</sup> A flor que se diz, para Mallarmé, é sempre a ausente, a que falta, a virtualidade do dizer. O vestígio do qual se perde o vestígio, parafraseando Derrida. Ao nomear “uma flor”, sugere-se “algo de outro”. Blanchot, leitor de Mallarmé, cita também este trecho e afirma que “A palavra afasta o objeto: ‘Eu digo: uma flor!’ e não tenho diante dos olhos uma flor, nem uma imagem de flor ou uma recordação de flor, e sim uma ausência de flor.”<sup>97</sup> Mas a essa ausência de objeto não se substitui uma presença ideal, segundo Blanchot:

Estamos novamente em contato com a realidade, porém uma realidade mais evasiva, que se apresenta e evapora, que é ouvida e desaparece, feita de reminiscências, de alusões, de modo que, se por um lado é abolida, por outro reaparece em sua forma mais sensível, como uma sucessão de nuances fugidias e instáveis, justamente no lugar do sentido abstrato cujo vazio ela pretende preencher.<sup>98</sup>

A palavra, a linguagem, o discurso é aqui como essa presença-ausência que se apresenta e evapora, que causa a queda de outra e outra e outra peça do jogo, que é ouvida e desaparece, que deixa vestígios que se perdem em outros vestígios, “sucessão de nuances fugidias e instáveis”, realidade que é evasiva pois o contato com ela é feito de e pela linguagem – “feita de reminiscências, de alusões”. Ou, para repetir Rancière, “rede sem fim de fibrar e sinapses”.

Ainda no mesmo plano lexical (das plantas, das sementes, das germinações, dos enxertos etc.), penso na cena XIX do livro *Rede*, “Plantae”. Nela, o espectro da personagem Premiê Onira aparece para seu assassino, João Silêncio, que a matou por ela ter sido a responsável por uma tradução ruim do “Livro dos sonhos” algumas cenas antes. Premiê Onira anuncia que veio fazer um pedido “que você não pode recusar, não você, que me tirou prematuramente da minha rota, do meu roteiro.”<sup>99</sup> Segue o diálogo entre assassinada e assassino (a citação é longa mas é necessária):

O espectro da Premiê Onira [...] – O que interessa é que, atualmente, vivo uma vida vegetal. Vegeto em um limbo, entre a manchete e a nota de rodapé. Você me colocou primeiro no inferno dos noticiários, e depois de algum tempo passei para os livros de história, onde ocupo um capítulo insignificante e tenebroso como o do julgamento do cadáver do Papa Formoso. Eu desejo uma metamorfose e você vai me ajudar a mudar de livro. Quero figurar no grande livro de botânica universal. Quero que você dê meu nome a

---

<sup>96</sup> Mallarmé, Stéphane. Crise de verso. In: *Divagações*, 2010, p. 167.

<sup>97</sup> Blanchot, Maurice. O mito de Mallarmé. In: *A parte do fogo*, 2011, p. 38.

<sup>98</sup> Idem, p. 38-39.

<sup>99</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 60.

uma variedade de flor. Acione os seus contatos no mundo científico. Use a sua influência.

João Silêncio – Onira, você teria de ser uma flor venenosa. Mas creio que já existe uma flor com esse nome.

O espectro da Premiê Onira – Então insira um ancestral com meu nome no livro dos sonhos. Pode ser um personagem modesto, para que ninguém ache estranho, assim de início. Depois, pouco a pouco, em versões ulteriores, o personagem iria ganhando maior destaque, de modo que o nome “Onira” fosse associado primeiramente com ele, e só muito depois com a premiê Onira que viveu milênios mais tarde.

João Silêncio – Impossível. Eu não faria isso. A minha retradução é para expurgar os enxertos, não para inserir informações espúrias.

O espectro da premiê Onira – Silêncio, se você não atender o meu pedido, eu voltarei a cada dia para infernizar você. Você não terá um segundo de paz. Será impossível continuar com o seu trabalho de tradução. Pense bem...

Entra L’Amiral Larima, o espectro se esvai.

L’Amiral Larima – Olá, Silêncio, como vai a tradução?

João Silêncio – Vai bem, Larima, há coisas fascinantes... Acabo de descobrir um personagem, na versão original do livro dos sonhos, que foi retirado pelos pós-trácios do oeste. Era um homem, chamado Onira, um general cuja maior ambição foi a de fundar um Estado livre da opressão servil. Ele recebeu de seus subordinados a alcunha “O Frondoso”, devido ao seu amor extremado pelas árvores.

Há infinitas maneiras de se pensar essa cena e seu diálogo, a escolha das palavras que derruba cada vez mais peças do jogo da (e com a) linguagem. A morte de premiê Onira pode ser entendida como uma espécie de “morte do autor”, que vegeta em um limbo, sem autoridade diante do texto, entre a manchete e a nota de rodapé, locais onde o nome do autor ainda teria alguma “função”. Também é possível pensar nos jogos de palavras, na ousadia de João Silêncio ao aproximar Onira do Papa Formoso dando a ela a alcunha de “O Frondoso”, aproximação que se dá pela semelhança sonora entre as palavras. Ou no jogo de palavras que criam aliterações quando João Silêncio fala “expurgar enxertos; inserir informações espúrias”, criando uma dificuldade na fala, fazendo ressoar “s”, “i” e “f”. Pensar, ainda, no humor e na ironia, quando, após dizer que o pedido de Onira é impossível, João Silêncio cede às ameaças sem prometer nada a ela, apenas recontando a história para outro personagem, atendendo ao pedido sem dizer que irá atendê-lo, mas ao mesmo tempo atendendo pelas palavras escritas em sua retradução. A própria questão da retradução, que remete a um trabalho com a linguagem que está

sempre se fazendo e sempre por se fazer, se desfaz e se refaz. Poderíamos pensar também na efemeridade das notícias e até na banalização de uma morte, que do “inferno dos noticiários” vai para um “capítulo insignificante” da história. Podemos pensar na criação de um mito de origem por parte de João Silêncio que inventa um novo personagem e, com ele, uma nova história para o livro dos sonhos. A criação de um mito para Onira, que se metamorfoseia em “O Frondoso”, defensor das árvores, continua no diálogo entre João Silêncio e L’Amiral Larima:

L’Amiral Larima – Um general amante das árvores. É fantástico. E o que ele fazia por elas?

João Silêncio, lendo – “No terceiro dia da lua nova do mês de Decadrin, os homens ficaram descontentes e quiseram adorar deuses grotescos. Assim, decidiram fazer um grande fogo no qual jogariam pássaros, aos quais haviam previamente torcido o pescoço, e oferendas em forma de gaiola e redes. Isso faziam em honra do inominável deus da escravidão, pois não desejavam a liberdade. Onira, sabedor de que estavam cortando árvores para o fogo, correu ao bosque e determinou a morte de cada homem portando um machado.....”

Há que se perceber também a ironia e a crítica em considerar fantástico “um general amante as árvores”, principalmente porque vivemos no Brasil, país onde a floresta é constantemente atacada. Além disso, há a questão das relações entre passado e futuro, realidade e irrealidade. Premiê Onira pede para que seja inserido no livro um ancestral seu, de mesmo nome, para que este seja lembrado antes dela, para que a lembrança do nome dela seja modificada pouco pouco, alterando assim a memória do passado, que afeta o futuro, afeta o que tomamos por realidade, um presente que é sempre pensado a partir de um passado (lembramos do “passado adiante”). Pensemos também no nome “Silêncio” que tem o duplo sentido de um nome e de um comando, um nome e um imperativo quando Onira diz “Silêncio, se você não atender o meu pedido, eu voltarei a cada dia para infernizar você.”. Também a escolha que derruba as peças do jogo, que nunca é pacífica, é sempre violenta, pois escolher palavras é sempre lidar com a perda, com a ameaça de uma perda. A ameaça de não poder continuar com o trabalho da tradução, que é o trabalho com e pela linguagem, a ameaça do silêncio, ameaça de um espectro que ameaça e se esvai, impossível de capturar. Também é preciso pensar no nome dessa personagem que era, antes de ser morta, uma autoridade, uma premiê, uma primeira-ministra. Em Iorubá, Onira é uma ninfa relacionada ao vento e às águas doces, à morte e à transformação. Mas aqui gostaria de pensar o nome Onira em

sua semelhança com o mundo onírico, o mundo dos sonhos. Nesse sentido, e pensando também na retradução, no trabalho constante de transformação em outra coisa, repito a questão do texto e da linguagem como “puro futuro sonâmbulo”, entre o sono e a vigília, entre o sonho e a percepção, entre a vida e a morte, entre o que foi e o que já não é mais, pois foi transformado pelo desejo de uma metamorfose. Ou, para falar com Jorge Luis Borges<sup>100</sup>, a linguagem como “a eternidade futura do mundo” em que nenhuma decisão é final, todas se ramificam em outras. Diante do espectro de Onira, do espectro onírico, João Silêncio considera as respostas de seus fantasmas, das ameaças de seus fantasmas.

A metamorfose que também se faz pela linguagem, pela mudança de livros, de tempos, de espaços. A questão do “Reino Plantae” e da metamorfose também leva à Goethe e ao seu livro *A metamorfose das plantas*, no qual ele alegra-se pelo fato de a aspiração científica e do impulso artístico serem estreitamente aparentados um ao outro. Dessa forma, na esteira também de Walter Benjamin<sup>101</sup> leitor de Goethe, pode-se aproximar natureza e história, como no diálogo entre João Silêncio e Onira, que parte de um desejo de metamorfose a fim de “figurar no grande livro de botânica universal” para a metamorfose em um personagem histórico no livro dos sonhos, corroborando uma das teses de Goethe de que não haveria forma [*Gestalt*], pois, se tudo se perde num movimento constante, haveria antes formação [*Bildung*], algo que é mantido fixo na experiência apenas por um instante<sup>102</sup>. A partir da observação do crescimento das plantas e dessa aproximação entre natureza e história, natureza e arte poética, Goethe vai afirmar:

Nenhum vivente é singular, mas uma pluralidade. Mesmo quando se nos aparece como indivíduo, permanece, contudo, uma coleção de seres vivos independentes, os quais, segundo a ideia, segundo a circunstância, são iguais, mas no surgir podem ser iguais ou semelhantes, desiguais ou dessemelhantes. Em parte, tais seres são já originariamente conectados, em parte se encontram e reúnem-se. Eles se cindem e se buscam de novo e, assim, efetuam uma produção infinita de todas as maneiras e por vários aspectos.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Cfr. *Ficções*

<sup>101</sup> No livro das *Passagens*, Benjamin vai falar que seu conceito de origem no livro sobre o *Trauerspiel* [traduzido em português como drama barroco ou drama trágico] “é uma exacta e concludente transposição deste conceito original de Goethe do domínio da natureza para o domínio da história.” Benjamin apud Goethe, *Metamorfose das plantas*, 1993, p. 81.

<sup>102</sup> Goethe, *Metamorfose das plantas*, 2019, e-book posição 326. Utilizo aqui duas edições do livro, pois na de 1993 não há o texto integral de “Introduz-se o propósito”, apenas um fragmento traduzido como “O autor apresenta seu propósito”.

<sup>103</sup> Idem, posição 335.

É também por essa ideia de pluralidade dos viventes que quero pensar a metamorfose tanto do discurso quanto dos personagens do livro *Rede*, que “se cindem e se buscam de novo” de forma que, a cada encontro, a cada diálogo, a cada peça que cai desse jogo de dominó, “efetuam uma produção infinita de todas as maneiras e por vários aspectos”, sempre pela linguagem, pela palavra, pelo *logos* e por sua potência de disseminação.

Podemos pensar também com Bataille em “Linguagem das flores”, texto publicado na revista *Documents* na qual ele pensa a questão da simbologia das flores, usada para designar alguns sentimentos humanos, principalmente a relação entre a rosa e o amor – tão comum na poesia, sabemos. Diz Bataille que “no que diz respeito às flores, fica claro desde logo que seu sentido simbólico não deriva necessariamente de sua função: é evidente que se expressamos o amor através de uma flor, é a corola, mais do que os órgãos úteis, que se torna o signo do desejo.” Bataille vai pensar principalmente na questão entre o “alto” e o “baixo”, entre a beleza da flor e sua “imundície primitiva”<sup>104</sup>, e pergunta-se se “Todas essas belas coisas não correriam o risco de ser reduzidas a uma estranha encenação destinada a expressar os sacrilégios mais impuros?”<sup>105</sup> Isto leva a mais um pensamento da linguagem não enquanto linguagem metafórica, literal ou metonímica (apesar de a linguagem ser sempre figurada, pois não há significado “em si”, não há uma referência fixa para a qual apontar, para designar). A linguagem das belas coisas é sempre também a linguagem destinada a expressar os sacrilégios mais impuros; a relação se dá tanto pela semelhança quanto pela diferença, essas que são, a cada vez, mostradas e escondidas, disseminadas. A disseminação, por fim, deixa suas marcas na linguagem por deformações, transformações, metamorfoses, apropriações e expropriações, anomalias, enxertando frutos estranhos.

\*

Não houve a pretensão de conceituar tais palavras que aqui me ajudam a pensar o modo de operar de *Rede* enquanto síntese paródica, pensar o uso da linguagem que se faz no livro para que ela possa disseminar, não fixar sentidos e significações. Para falar com Wittgenstein, “as palavras são como a bolota (semente)

---

<sup>104</sup> Bataille. Georges. A linguagem das flores. In: *Documents: Georges Bataille*, 2018, p. 76.

<sup>105</sup> Idem, p. 79.

da qual um carvalho pode crescer”<sup>106</sup>. Para que semente vire árvore, é preciso que ela se firme na terra, é preciso que ela antes cresça para baixo para criar raízes. Por isso ficamos ainda no terreno das possibilidades, não na forma de um conceito, mas na força de uma palavra em seu vir a ser.

Ressalto aqui também que os jogos com a etimologia não são uma busca pela origem da palavra ou uma crença em um significado original, mas sim uma forma de evidenciar a arbitrariedade da linguagem, que não pode nunca afirmar uma verdade transcendental, não uma busca por uma origem, mas a demonstração de que não há origem do sentido, que é sempre vestígio de um vestígio. Jogo de remetimentos, e por isso síntese paródica.

Por fim, a partir e após essas considerações iniciais, que já trazem muitas sementes que virão a ser disseminadas, essa tese se desenha em sete capítulos. Neste primeiro, que são as considerações iniciais, introduzo diversos aspectos importantes para o pensamento que está se construindo nesta tese, além de situar a escrita de Paula Glenadel nesse espaço do contemporâneo. Nos capítulos seguintes, penso em alguns comportamentos, algumas atuações da linguagem que ganham destaque no livro *Rede*. No capítulo 2, “Nomeação”, penso a linguagem e sua relação com os nomes a partir e por meio, principalmente, dos nomes próprios dos personagens do livro. Alguns personagens têm uma relação conturbada com seus próprios nomes, além de discutirem e conversarem sobre os nomes de outros personagens e também sobre os nomes ditos “comuns”, sobre a palavra, enfim. No capítulo 3, a discussão gira em torno da linguagem enquanto metáfora – e da relação entre metaforicidade e literalidade –, tendo como ponto central a leitura que os personagens Gottwald e L’Amiral Larima fazem da carta encontrada no bolso de um casaco comprado em um brechó. O capítulo 4 parte da linguagem enquanto teatro, buscando reforçar a teatralidade da linguagem empreendida em *Rede* e também no poema “Teatro”, de Paula Glenadel, que aparece como uma espécie de catalisador de questões desdobradas em *Rede*, em especial a questão da verdade e do segredo. O capítulo 5 discute a linguagem enquanto tradução, considerando não apenas a tradução entre línguas diferentes, mas a tradução como um trabalho da linguagem que se dá também dentro da própria língua. No capítulo 6, o personagem principal é o Posfácio do livro *Rede*, assinado por Paula Glenadel, e sua relação

---

<sup>106</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Culture and value*, 1980, p. 52. No original: “Die Worte sind wie die Eichel, aus der ein *Eichbaum* wachsen kann.”

com o último capítulo do livro, “O Rolo”. Aqui são pensadas as questões da autoria e da *performance*. Por fim, nas Considerações finais (capítulo 7), busco arrematar alguns fios soltos e falar de algumas outras sementes.

## 2 NOMEAÇÃO

### Nomear, pesar, pensar

Neste capítulo pretendo pensar a relação entre os personagens e seus nomes, que em alguns casos não são, no sentido comum e estabelecido, nomes próprios, mas combinações de palavras, de nomes e adjetivos, de nomes próprios e substantivos – nomes inventados a partir de outros nomes, outras palavras; nomes recolhidos e rearticulados, colocados em outras posições, deslocados, desmontados. E essa relação – entre nome e personagem, palavra e persona – é também a relação dos personagens com o discurso e com as palavras, com a linguagem que os torna sujeitos e que os sujeitam a ela. Os personagens que fazem parte de *Rede* não são descritos para o leitor, não há construção das suas personalidades por atribuição de características – sejam físicas ou psicológicas. Não sabemos suas histórias, como são, como se vestem, se falam alto ou baixo, se gesticulam ou não ao falarem, para quem se voltam quando falam – algumas dessas descrições são comuns na elaboração de peças de teatro e geralmente aparecem na didascália de textos destinados à encenação para dar instruções de como as cenas devem ser feitas em uma peça. Em *Rede*, as didascálias indicam, em sua maioria, apenas quais personagens participam da cena. O leitor conhece, então, dos personagens somente seus nomes, algumas “funções” que eles exercem e seus discursos, suas falas. Alguns têm nomes e “tarefas” ou profissões. João Silêncio atua como escritor e tradutor, Maria Rima atua como professora, Judas Nefasto, como pintor e *performer*. Outros só têm funções, como se elas fossem mesmo seus nomes: “o atendente do açougue”, “a colega de escritório”. Outros, ainda, têm como nome alguma característica que marca suas aparições no texto: “o insone”, “o sonâmbulo”. Assim, ao mesmo tempo em que quase nenhuma característica de personalidade lhes é atribuída, a não ser quando funcionam como seus nomes próprios, como nos casos dos dois últimos citados, O Insone e O Sonâmbulo, há inúmeras possibilidades de pensar essas características pelas palavras que os constituem – tanto enquanto nomes quanto enquanto falas. São personagens formados de palavras, com palavras e pelas palavras – é como se ouvíssemos suas palavras, suas vozes, mas não os víssemos com nossos próprio olhos, apenas sabemos o que eles dizem – e não como eles são –, como se estivéssemos, inapropriadamente, ouvindo (entreouvindo) uma conversa alheia, uma conversa que não parece ter sido endereçada a nós. Personagens que se formam e se deformam,

pois nem sempre há “lógica” e consistência em seus discursos, dizem e contradizem.

\*

Já que alguns personagens se confundem com suas tarefas, pensemos no verbete *Informe*, publicado em um dos números da revista *Documents* de 1929, em que Georges Bataille diferencia o **sentido** e as **tarefas** das palavras. Diz ele que “Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras.”<sup>107</sup> Marcelo Jacques de Moraes, no artigo “Georges Bataille e as formações do abjeto”, destaca dois aspectos do verbete *Informe*. Em primeiro lugar, chama a atenção para a já citada distinção entre tarefa e sentido das palavras. Para Moraes, de um lado, o sentido das palavras apontaria para a possibilidade “de sua transmissão e de sua fixação”. Mas, ao privilegiar a tarefa das palavras, Bataille “as considera em sua relação com o que ainda não está dado, com um inominável que, no limite, se põe como intransmissível”<sup>108</sup>. É possível relacionar, então, a dimensão da tarefa das palavras com a sobrevivência de um impossível na linguagem, do qual falei acima com a questão da síntese paródica – também a partir de Bataille. Em segundo lugar, Moraes chama atenção para “a dimensão performativa do informe”, visto que só se pode dizer informe a respeito de uma forma. Isto é “o informe é o trabalho da forma de dar a ver sua própria dessemelhança constitutiva” de modo que a forma acolhe o informe e que sua inconsistência “a revela como portadora de uma abertura para sua própria impureza, para a heterogeneidade que, justamente, a dilacera.”<sup>109</sup> Disto, tem-se a conclusão de que a heterogeneidade da forma é uma violência que não a atinge do exterior, mas essa heterogeneidade é “o próprio trabalho da forma como formação”. A forma é, então, o lugar da transgressão, por isso está em permanente transformação e aberta para sua diferença e para o informe da forma. A relação dos personagens com seus nomes e suas palavras é também uma relação que dá a ver suas “dessemelhanças constitutivas” – o que leva alguns personagens a questionarem seus nomes e a querer mudá-los, como João Silêncio e Premiê Onira. Se o que os forma é a linguagem, eles parecem a todo momento se aproximar e se distanciar

---

<sup>107</sup> Bataille, Georges. “Informe”. In: *Documents: Georges Bataille*, 2018, p. 147.

<sup>108</sup> Moraes, Marcelo Jacques de. “Georges Bataille e as formações do abjeto”. In: *Revista Outra travessia* número 5. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005, p. 112.

<sup>109</sup> Idem, *ibidem*.

dela, voltam-se para ela e voltam-se contra ela, questionam tanto sua força quanto sua forma.

O livro *Rede* joga com essa heterogeneidade da forma tanto em sua indefinição de gênero textual quanto em sua indefinição dos personagens e de suas construções psicológicas. Esses personagens informes, construídos e apresentados apenas por seus nomes e suas falas, colocam em cena, em jogo, as tarefas das palavras muito mais do que o sentido delas – ou seja, estamos mais no terreno do inominável e do intransmissível do que no da transmissão e da fixação. Os personagens eles mesmos funcionam como “tarefas” mais do que como personagens psicológicos comuns em peças de teatro convencionais: relacionam-se com e a partir do que não está dado, levam ao limite a dimensão performativa do informe ao discutirem sobre diversos aspectos da linguagem, inclusive sobre seus nomes, operando *com*, *pela* e *nessa* rede de sínteses paródicas. Essa dimensão é colocada em cena, por exemplo, quando um dos personagens escreve que gosta de olhar “Um aviso de ‘PROIBIDO FU’ pintado na parede de um armazém em ruínas”<sup>110</sup>. A palavra fragmentária e fragmentada “FU” – que atua no aviso como se fosse completa, como se fosse de fato uma palavra que existe na nossa língua – não compõe um sentido, mas antes uma tarefa. Ela dá a ver as possibilidades de abertura da linguagem que, assim como o armazém, se apresenta em ruínas; é a não fixação de um sentido, a relação que o personagem estabelece com o que não está dado – uma relação que é também de prazer, já que ele coloca esse olhar como um gostar. A ruína de uma palavra nas ruínas de um lugar – uma não-palavra em um não-lugar; ou melhor, uma quase-palavra em um quase-lugar.<sup>111</sup>

Ainda para pensar a questão da forma e da formação, levantada por Bataille, penso no texto “Nathalie Quintane: formagens”, escrito por Paula Glenadel. Nele, ela defende que há na escrita de Quintane “uma dimensão da *formagem* – nem forma,

<sup>110</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 20.

<sup>111</sup> A questão do “quase” é cara a Paula Glenadel e aparece algumas vezes no livro *Rede* – e também aparecerá algumas vezes nesta tese. Para nomear seu segundo livro de poesia, *Quase uma arte* (2005), ela toma de empréstimo as palavras de Mallarmé em *Divagações*: “Aujourd’hui ou sans présumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art”. No texto “Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária”, Alexandre Nodari traz a acepção etimológica de quase, que aqui nos interessa: “[...]como se (*quasi* é uma contração de *quam sí*, e *quam*, por sua vez, o é de *quo modo*, como, ao modo de), que remete à encenação, a *algo que está ao modo de outro*, o que deve ser lido em seu sentido radical de sobreposição (dobradura) paradoxal do contraditório, pois toda encenação implica não só a dramatização de um outro, como também do próprio paradoxo de ser ao mesmo tempo a si mesmo e ao outro [...]” Nodari, Alexandre. “Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária”, 2017, p. 60. Grifos do autor.

nem formação, a formagem corresponderia a uma experimentação: a produção assistida de uma experiência através da escrita.”<sup>112</sup> *Formage* – palavra a partir da qual Glenadel entrevê a *formagem* – é o título de um dos livros de Quintane, publicado em 2003. Essa heterogeneidade – nem forma, nem formação, e que por isso vai além da ideia de Bataille da “forma em formação”, pois aqui insere a questão da experimentação –, indicada pela *formagem*, traz também a questão do informe, de algo que nunca é formalizado, acabado ou terminado. Paula Glenadel, a partir da heterogeneidade e da ambivalência da *formagem*, pensa nela como “uma ferramenta teórica das melhores”: “Por meio dela, pode-se meditar sobre os processos de criação, sobre a citação, sobre a reciclagem de universos de linguagem, sobre o empilhamento de clichês.”<sup>113</sup> Trago este texto de Glenadel pois o que ela percebe e lê em outros escritores reflete-se em sua escrita poética, colocando em prática essa ferramenta que permite “a reciclagem de universos de linguagem” – e que se assemelha à síntese paródica como processo de recolher para disseminar. Aqui, poesia e teoria refletem-se como num espelho em que seria possível olhar o outro, não apenas o mesmo – lembremos aqui que a etimologia da palavra espelho leva a *speculum*, que daria origem também à especulação, ao ato de especular. Especulemos, então, a respeito e a partir desta ferramenta teórica da *formagem* a fim de pensar sobre os processos de criação, de citações, de reciclagem de universos de linguagem e o empilhamento de clichês que estão em jogo e encenados em *Rede* a partir justamente da síntese paródica que procuro desdobrar.

Trago aqui a questão da *formagem* principalmente para pensá-la junto de duas outras questões que se assemelham à *formagem*, inclusive em relação ao sufixo *-gem* (que está também na palavra “reciclagem”): questões de linguagem e de personagem. Assim como à forma acrescenta-se o sufixo *-gem* e tem-se a *formagem*, à língua acrescenta-se o *-gem* e tem-se a *linguagem*, e à persona acrescenta-se o *-gem* e tem-se a *personagem*. O sufixo *-gem* como que cria uma indelimitação da ação, que parece acontecer sem cessar, em fluxo contínuo, que ultrapassa o tempo e o espaço, em um eterno presente – anacrônico – que é também o tempo do carnaval em que se desenrola o livro *Rede* (para jogar o jogo,

---

<sup>112</sup> Glenadel, Paula. “Nathalie Quintane: formagens”. In: ALEA, volume 13, número 2, julho-dezembro 2011, p. 273.

<sup>113</sup> Idem, *ibidem*. E essa também serve como uma explicação para a “síntese paródica”: processos de criação a partir da citação, da reciclagem.

podemos pensar como uma das possibilidades de “proibido fu” como “proibido futuro”, pois não há um futuro em que as coisas têm fim). Estamos, pois, no terreno da experimentação com a linguagem que incide na forma e na formação das palavras. Não há aqui a invenção de novas palavras, não se trata de inventar, mas de jogar com o que já existe, reciclar, meditar sobre, sobrepor novas tarefas aos velhos sentidos relacionados às linguagens e aos personagens. A experiência – experimentação – *através* da escrita, ou seja, que atravessa a escrita e que é atravessada por ela. (E poderíamos também retomar o que diz Susana Scramim sobre a escrita contemporânea que cria uma “rede anacrônica de temporalidades” e que demonstra os desgastes da linguagem. Em “Proibido Fu”, há um desgaste literal da palavra, da materialidade da palavra. O desgaste é, também, do que parece suportar a palavra – a parede do armazém em que ela foi escrita, inscrita. Desgaste, então, que evidencia as ruínas da linguagem, a sua sobrevivência impossível.)

Da língua, busca-se questionar o seu caráter fascista de obrigar a dizer, como bem disse Roland Barthes<sup>114</sup> – a língua como expressão obrigatória – , pensar a língua fora do poder, des-sujeitar a língua de seu próprio sistema – ainda pensando com Barthes, o qual também afirma que falar não é comunicar, mas sim sujeitar.<sup>115</sup> Na esteira da *formagem*, pensemos também na linguagem que não é forma nem formação, mas como uma experimentação que nunca tem fim, está sempre em processo de se fazer, que sofre mutações e metamorfoses, não se deixa classificar nem limitar, desafia os limites da língua (essa questão será pensada também quando for discutida a dimensão da linguagem enquanto tradução). (Já em *Gramatologia* (1967), Derrida fala que do excesso de discursos que estava sendo produzido sobre a linguagem nessa época. Para ele, a inflação do signo linguagem seria a inflação do próprio signo, indicando tanto uma crise quanto um sintoma da redução da linguagem à fonética – o que Derrida chama de privilégio da voz e da presença; uma crítica também à metafísica. Crise e sintoma, então, levam a um

---

<sup>114</sup> Em janeiro de 1977, em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Collège de France, Barthes afirmou: “a língua [...] é, simplesmente: fascista; o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. In: Barthes, Roland. *Aula*, 1980, p. 13.

<sup>115</sup> Sabemos que Saussure – para quem falar seria sim comunicar – já separava língua e linguagem: a linguagem seria “multiforme e heteróclita”, sem se deixar classificar em nenhuma categoria. A língua, por sua vez, seria “um todo por si e um princípio de classificação”. Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*, 1969, p. 17. Porém, não trabalho aqui com oposição entre língua e linguagem, mas com junção, justaposição, mistura, síntese. O que há é uma espécie de acréscimo de funções, como no “empilhamento” citado por Glenadel, uma simultaneidade de tarefas que o sufixo *-gem* possibilita com sua ideia de dinamicidade, de acontecimentos sem fim.

transbordamento do conceito de linguagem, de modo que Derrida passa a utilizar o quase-conceito da escritura para compreender e confrontar a linguagem. Não há, como quer a metafísica, relação intrínseca entre *logos* e *phoné*, assim como a fala não deve mais ser vista como o significante principal e a escrita como secundário, significante do significante. Para desconstruir essa relação, Derrida pensa algumas estratégias que podem ser vistas no livro *Rede*, no qual a escrita é o que vem primeiro, e em segundo a possibilidade de uma fala, já que estamos falando de um texto em forma de peça de teatro – ou seja, há a inversão e o deslocamento do privilégio da voz e da presença, já que as presenças e a voz estão aqui em um vir a ser, um porvir, não garantem nenhuma verdade. Na impossibilidade de um conceito fechar-se em si mesmo, Derrida pensa em quase-conceitos para abalar a lógica dos conceitos metafísicos. Ele trabalha, então, com um *como se* que põe em jogo a metaforicidade do pensamento e da escritura – escritura que seria a metaforicidade mesma. Não se trata de inverter “sentido próprio” e “sentido figurado”, mas de tratar o sentido próprio da escritura já como metáfora. Lembremos então que *Rede* é escrito *como se fosse teatro; como se fosse poesia*). Assim, a linguagem-formagem, da qual faz parte também a dimensão da nomeação, joga com seus silêncios e seus paradoxos, suas possibilidades e suas impossibilidades, a linguagem enquanto processo, sem hierarquias ou privilégios.

Da persona, principalmente da persona poética, busca-se retirá-la do lugar fixo comumente associado ao “eu” da enunciação. Que ela possa ser mais de um “eu”, que ela possa trocar de máscara e servir para garantir o estranhamento, e não para reduzi-lo como forma de facilitar a interpretação. Que a dimensão da experimentação da formagem possibilite aos personagens confundirem o leitor enquanto sujeitos de fala, permitindo que a linguagem funcione por si mesma<sup>116</sup>. Que a persona destes personagens continue sempre em formação a partir da experimentação da e com a linguagem, que eles possam se metamorfosear e causar estranhamento com suas falas e suas vozes, que eles possam trocar de máscara neste carnaval. Lembro aqui do poema “Enunciado” de Manoel de Barros: “Agora/ Eu passo as minhas horas a brincar com palavras./ Brinco de carnaval./ Hoje

---

<sup>116</sup> Escrevo pensando principalmente a partir do verbete *Persona* do “E-Dicionário de Termos Literários”, escrito por Dulce Mindlin, que afirma “A persona poética, como ‘eu’ da enunciação, tem, assim, uma função unificadora que evita tanto a interpretação pela via biográfica como a da linguagem funcionando por si mesma, em fragmentos reunidos e ordenados por modelos formais.” Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/persona/>

amarrei no rosto das palavras minha máscara./ Faço o que posso”<sup>117</sup>. Tratar a linguagem como uma brincadeira de carnaval, abrir a possibilidade de mascarar as palavras, de trocar de rosto com elas. Mascarar as palavras seria como atribuir a elas novas tarefas – antes do que novos sentidos – para que elas se relacionem cada vez mais com seu vir a ser, com o que ainda não são. Que os personagens, afinal, não sejam apenas meios, mediação, já que eles se confundem com a linguagem – são quem enuncia e são o enunciado, para brincar com o título do poema de Manoel de Barros.

Assim como a *formagem* percebida em Nathalie Quintane por Paula Glenadel, o uso da linguagem e dos personagens no livro *Rede* também tem essa característica de reciclar e de recriar universos para que seja possível formar singularidades “ainda que isso ocorra de modo sempre precário e interminável”<sup>118</sup>. Pelo uso dinâmico e fora dos moldes impostos pelo domínio do *logos* e da razão, a linguagem tem a possibilidade de – como diz o livro de Quintane – “reter e de lançar sob uma outra forma”<sup>119</sup>. Pelos personagens e pelas mudanças de vozes, pela alternância entre fala e silêncio nos diálogos, destaca-se que – também como diz Quintane – “O ponto não é o que eu digo, mas se eu o digo e de que modo”<sup>120</sup>. Essa é uma questão que, inclusive, é discutida por alguns personagens do livro, como quando João Silêncio e Maria Rima conversam sobre as diferenças entre “acordar” e “despertar”, ou quando eles discutem sobre o que seria “Deus”. Novamente podemos pensar na dimensão da tarefa das palavras mais do que no sentido. Ou seja, o que move a escrita e a produção em *Rede*, a partir desta dimensão da *formage* e da experimentação, é justamente a incompletude e o inacabamento, o que ainda está *porvir* neste encontro – neste enredamento – dos personagens com a linguagem que está em jogo no livro.

É assim, então, que o mundo pode ser questionado quando o livro é endereçado “ao mundo, seja lá o que isso for”. O verbo está no infinitivo, fora do tempo, um tempo infinito. Além disso, “for” pode ser uma flexão tanto do verbo “ir” quanto do verbo “ser” em seus modos subjuntivos. Não há definição, fixação de um sentido. Há apenas vir a ser, abertura de possibilidades infinitas e infinitivas: seja lá

<sup>117</sup> Barros, Manoel de. *Poemas rupestres*, 2006, p. 57.

<sup>118</sup> Glenadel, Paula. “Nathalie Quintane: formagens”. In: ALEA, volume 13, número 2, julho-dezembro 2011, p. 274.

<sup>119</sup> Quintane, Nathalie. *Formage*, 2003, p. 77. “Reter e lançar sob outra forma” pode ser um outro nome para a disseminação.

<sup>120</sup> Idem, p. 115.

o que isso for, para quem for, quando for, se for – passado e presente. Esse tipo de construção frasal – seja como for, seja lá o que for – é chamado de condicional-concessivo<sup>121</sup>. A não existência de um mundo não impede que o livro seja endereçado a ele, nem que ele seja agradecido. Ainda que não haja mundo, é possível endereçar o livro a ele e o agradecer. A forma condicional indica que não há última palavra, que nada está acabado, é o sentido do devir que está em jogo. A partir da leitura do livro, abre-se a possibilidade de novos mundos. O mundo não está dado, a palavra mundo não está definida, não se dá sentido às palavras, mas “tarefas”: uma delas que é a tarefa de nos fazer pensar o mundo, as possibilidades de mundos que não esse em que vivemos; pensar o mundo em sua *formagem*, a partir de seu *informe* para que seja possível dar a ver as “dessemelhanças constitutivas” da linguagem. É assim que o livro abre sua forma – e seu conteúdo, sem distinção – para que seja abertura para sua própria perturbação.<sup>122</sup> É assim que o livro começa um mundo, ou melhor, encena um começo. Ou então começa algo para o qual ainda não temos nome, como diz Blanchot ao pensar o projeto “O Livro”, de Mallarmé. Estamos diante de produções que, segundo Blanchot, “não podem mais ser obras, mas desejariam corresponder a alguma coisa para a qual ainda não temos nome.”<sup>123</sup> Alguma coisa para a qual ainda não temos nome, seja lá o que isso for...

\*

Ao nomear os personagens do livro ora com nomes próprios dos mais comuns – como João e Maria – ora com atribuições de funções ou características próprias e não próprias – como O sonâmbulo ou A colega de escritório – ora, ainda, com nomes que remetem a personagens históricos de mitologias ou religiões – como Hipnos, Baquinho, Buda e Judas – ou personagens históricos da chamada cultura popular – como Maikon e Jakison – são colocados em cena os limites da linguagem e da nomeação, a relação da palavra com o mundo e os modos de usar a língua e a linguagem. Os personagens e as palavras, nem forma nem formação, visto que não estão dados, mas apresentados em seu *porvir*, são chamados para dar corpo à linguagem, para teatralizá-la, para performar novas relações entre linguagem e mundo – novas relações entre *as palavras e as coisas*, para usar o

<sup>121</sup> Cf.: Raposo et al., Gramática do Português, p. 2019, nota 55.

<sup>122</sup> ver também a ideia de perturbação no capítulo Teatro

<sup>123</sup> Blanchot, Maurice. *O livro por vir*, 2012, p. 359.

título de Foucault. De-forma-se a linguagem poética inserindo múltiplas vozes para criar também um pensamento da poesia, poesia e crítica, a forma aberta para sua diferença. Assim, a palavra e a linguagem são também personagens em *Rede*.

O livro *Rede* começa justamente com uma conversa sobre a possibilidade de mudar de nome; sobre o peso de um nome; sobre a relação entre personagem, nome e palavra. Na primeira cena, “Carnaval e Consciência”, João Silêncio queixa-se para Hipnos e Maria Rima:

João Silêncio – Oi, Maria Rima. Meu nome está me pesando, sabia? Preciso encontrar um pseudônimo para assinar o livro que estou terminando. Pensei em Ferdinand de Personne... O “de” é fundamental... O que é que vocês acham?<sup>124</sup>

Na necessidade de assinar um livro, ainda inacabado, o nome Silêncio pesa ao personagem. Aqui nota-se o uso do verbo “terminar” – em “livro que estou terminando” – no gerúndio: um modo que indica um tempo que parece não acabar, um tempo que está sempre se fazendo, um livro que ele está “terminando”, como em um movimento sem fim. Por que não se poderia assinar um livro com o nome Silêncio? Por que a necessidade de um pseudônimo, de um nome falso? Se alguém de nome Silêncio pode escrever um livro, por que não pode assiná-lo?

A alternativa para o nome João Silêncio, sua ideia de pseudônimo, é um afrancesamento do nome do escritor português Fernando Pessoa, que ganha um elemento a mais nessa “tradução”, virando Ferdinand *de* Personne. Trocar pessoa por personne, tornar-se alguém-ninguém – nas duas possibilidades de tradução da palavra *personne*, na sua ambivalência – é abrir a possibilidade de ter nenhum nome e mais de um nome. Pois, além de João Silêncio e Ferdinand de Personne, remeter a Fernando Pessoa é também remeter aos seus heterônimos – um homem que é mais de um homem e que, por isso, pode perder-se em seus “si mesmos”, tornando-se nenhum homem, ninguém. Segundo João Silêncio, o “de” seria fundamental – talvez como uma forma de pertencimento, um genitivo que garante algo como uma posse, ou uma origem, já que alguns sobrenomes indicam o lugar de onde se vem. Nesse caso, indica um vazio, um ser de ninguém, uma impossibilidade de origem. No texto sobre “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, Derrida fala que na ausência de origem tudo se torna discurso, sendo que o discurso, para ele, é o “sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de

<sup>124</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 15.

diferenças.”<sup>125</sup> Assim, a ausência de origem e a ausência de significado transcendental ampliam “indefinidamente o campo e o jogo da significação.”<sup>126</sup> Segundo Derrida, o reconhecimento da origem ausente pode ser encarado de duas maneiras: uma, que ele chama de “rousseauísta”, seria a face triste, negativa, culpada e nostálgica. A outra, em reverso, seria a afirmação nietzschiana, afirmação de um mundo de signos sem verdade, sem origem e que oferece uma interpretação ativa.

\*

Por mais que eu pense que o livro *Rede* tenta mostrar a necessidade de uma “afirmação alegre do jogo do mundo”, por conta de seu tom bem-humorado, muitos dos personagens parecem se sentir melancólicos e nostálgicos com a ausência de origem, com a possibilidade aberta pela origem de um mundo de signos sem verdade. Aliás, é justamente ao mostrar os personagens nessa busca nostálgica, em uma relação melancólica com a linguagem, que é enfatizado ao leitor a necessidade de uma postura contrária, da alegria nietzschiana. É o caso do próprio João Silêncio que por vezes defende a ausência de um significado transcendental, como quando conversa com Maria Rima sobre a palavra Deus, dizendo que “Deus pode ser uma metáfora apenas [...] Você é que está sendo tola, está subestimando a sua inteligência, quando mediocremente pensa que Deus é Deus.”<sup>127</sup> Mas é este mesmo personagem quem sacrifica sua liberdade para alcançar uma boa tradução do livro dos sonhos, acreditando ser possível fixar um significado, em busca de uma verdade. É ele também que, após essa conversa, é chamado pelo personagem Hipnos de “Pierrô Lunar”, já indicando certa melancolia no trato com a linguagem e com o nome. A melancolia pode ser entrevista no livro *Rede* também pelas figuras gêmeas que compõem uma das telas pintadas por Judas Nefasto e descritas na cena IX “O Nefasto”. A descrição da tela é a seguinte:

“Título: Janela bifronte (20 x 20 cm, acrílico s/ tela)

Nesta tela de reduzidas dimensões, o artista elaborou uma composição de duas figuras gêmeas do embotamento e do abatimento que poderíamos designar, talvez, como ‘O Despidado’ e

---

<sup>125</sup> Derrida, Jacques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. In: *A escritura e a diferença*, p. 232.

<sup>126</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>127</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 16.

‘O Desdichado’, em função da expressão predominante na face de cada um. [...]”

Detenho-me aqui apenas na figura do “O Desdichado”, figura do abatimento, que é também o título de dois poemas, um de Gérard de Nerval, de 1854, e outro de Villiers de L’isle-Adam, de 1867. O poema “El desdichado” de Gérard de Nerval é resgatado por Julia Kristeva para discutir a melancolia em seu livro *Soleil Noir – dépression et mélancolie* (1987). Ao pensar a relação da palavra em espanhol com a língua francesa, Julia Kristeva introduz uma outra possibilidade de significado para a palavra *desdichado*, que seria *deserdado*<sup>128</sup>. Ela pensa, então, o melancólico, o desdichado, como privado de uma “Coisa necessariamente perdida para que o ‘sujeito’ separado do ‘objeto’ se torne um ser falante”<sup>129</sup>. Deserdado é, então, do mito e da história. É por isso que o “eu”, já tendo perdido a “coisa”, só pode se afirmar no terreno do artifício, no jogo, no teatro. E talvez seja por isso que João Silêncio, melancólico como “O Desdichado”, busca mudar de nome, busca um outro artifício, outra máscara.

\*

Por que o nome “Ferdinand de Personne” pesaria menos do que o nome João Silêncio? Qual seria, afinal, o peso de um nome? Talvez o peso esteja na sua semelhança com outro nome, que seria uma espécie de filiação. Não há como não associar o nome João Silêncio ao pseudônimo Johannes de Silentio utilizado por Kierkegaard para assinar o livro *Temor e Tremor*, publicado em 1843. Enquanto tem como “nome próprio” o pseudônimo – ainda que “traduzido” – utilizado por Kierkegaard para assinar um livro, João Silêncio procura traduzir um nome próprio –

---

<sup>128</sup> “Deserdado de quê? De súbito, uma privação inicial é assim indicada: contudo, privação não de um ‘bem’ ou de um ‘objeto’, que constituem uma herança material e transmissível, mas de um território não-nomeável, que se poderia evocar ou invocar, estranhamente, do exterior, de um exílio constitutivo. Essa ‘qualquer coisa’ seria anterior ao ‘objeto’ discernível: horizonte secreto e intocável de nossos amores e de nossos desejos, [...] Se o melancólico não deixa de exercer um domínio tanto amoroso quanto odioso sobre essa Coisa, o poeta encontra o meio enigmático de estar, ao mesmo tempo, sob sua dependência e... em outro lugar. Deserdado, privado desse paraíso perdido, ele é desafortunado; contudo, a escrita é o estranho meio de dominar este infortúnio, instalando nela um ‘eu’ que domina os dois lados da privação: tanto as trevas do desconsolado quanto ‘o beijo da que reina’. ‘Eu’ afirma-se então no terreno do artifício: não há lugar para o ‘eu’ senão no jogo, no teatro, sob a máscara das identidades possíveis, tão extravagantes, prestigiosas, místicas, épicas, históricas, esotéricas quanto inacreditáveis. Triunfantes, mas também incertas. Esse ‘eu’ que costura e assegura o primeiro verso [do poema de Nerval]: ‘*Sou o tenebroso – o viúvo – o inconsolado*’ designa, por um saber tão certo quanto iluminado por uma necessidade alucinatória, a condição necessária do ato poético. Tomar a palavra, colocar-se, estabelecer-se na ficção legal que é a atividade simbólica é, na verdade, perder a Coisa.” (Kristeva, Julia. *Sol negro – depressão e melancolia*, 1989, p. 136-137.)

<sup>129</sup> Kristeva, Julia. *Sol negro – depressão e melancolia*, 1989, p. 137.

Fernando Pessoa – para usar como pseudônimo e assinar seu livro. O “de”, que fica de fora na tradução de Johannes **de** Silentio para João Silêncio, é evocado na segunda tradução, de Fernando Pessoa para Ferdinand **de** Personne.

Em *Temor e Tremor*, Kierkegaard, sob pseudônimo, portanto Johannes de Silentio, fala sobre o silêncio e o relaciona a um paradoxo:

Se vou mais longe tropeço sempre com o paradoxo, quer dizer, com o divino e o demoníaco porque o silêncio é um e outro. O silêncio é a armadilha do demônio; quanto mais ele é mantido mais o demônio é terrível; mas o silêncio é também um estádio em que o Indivíduo toma consciência da sua união com a divindade.<sup>130</sup>

O silêncio é, ao mesmo tempo, armadilha do demônio e contato com o divino. É um paradoxo que, como tal, não se resolve, está sempre em devir. O livro trata da ordem divina que Abraão recebe para sacrificar seu único filho Isaac. Abraão não consegue comunicar sua família sobre o que foi ordenado a fazer, e o caminho com seu filho pelo deserto é feito, em grande parte, em silêncio. Ele sacrifica sua linguagem pela impossibilidade de comunicar tamanho horror, pela impossibilidade de dizer o indizível. A ideia de sacrificar o filho torna-se o sacrifício da própria linguagem. O filho fala, pergunta, mas Abraão não diz nada. O silêncio que narra a história enquanto autor é também mote do livro e da questão ética da linguagem. O silêncio é o sujeito e o objeto do livro, é enunciador e enunciado, autor e personagem. Haveria palavras para falar de tamanho horror e brutalidade? Só resta o silêncio, então, justamente por sua condição paradoxal<sup>131</sup>, por sua ambivalência: armadilha do demônio e possibilidade de tomar consciência do divino. Se o silêncio é paradoxal, se o silêncio é divino e demoníaco, um e outro, a linguagem também o é. Não só em *Temor e Tremor*, mas em outras obras de Kierkegaard, o paradoxo é também característica da linguagem com que ele trabalha, tanto o paradoxo quanto o silêncio atravessam a linguagem. O paradoxo seria, assim, a lógica e a estrutura da linguagem. O paradoxo, assim como a dimensão da tarefa das palavras que vimos anteriormente, coloca a linguagem no terreno do inominável e do intransmissível. Linguagem: silêncio e paradoxo. Essa questão é colocada em jogo também por outro pseudônimo de Kierkegaard, outro

---

<sup>130</sup> Kierkegaard, Soren. *Temor e Tremor*, 2009, p. 163.

<sup>131</sup> Abraão cala-se – mas não *pode* falar, reside nisso a adversidade e a angústia. Com efeito, quando eu não me consigo explicar quando estou a falar, não estou portanto a falar, pese embora me seja possível falar dia e noite ininterruptamente. É este o caso de Abraão. Pode dizer tudo, mas há uma coisa que não pode dizer e, no entanto, quando não a pode dizer, isto é, dizê-la de modo a que outrem a entenda, não está a falar (Kierkegaard, *Temor e Tremor*, 2009, p. 178-179).

João, agora Johannes Climacus<sup>132</sup>, o qual afirma que “é preciso duvidar de tudo”. No livro *Rede*, percebemos uma espécie de duvidar de tudo que fica entre o discurso e o que estaria “por trás” dele no diálogo entre Hipnos e Maria Rima. Hipnos diz “Juro que é tudo verdade.” E Maria Rima responde: “Juro que acredito que você está jurando.”<sup>133</sup> Maria Rima ao mesmo tempo acredita e duvida da sentença de Hipnos, acredita na promessa, no juramento, mas não na verdade que o juramento esconderia.

O peso do nome Silêncio parece vir, então, da impossibilidade de resolver o paradoxo. Do sacrifício da linguagem. Da adversidade e da angústia de não poder falar, como nos diz Kierkegaard sob o pseudônimo de Johannes de Silentio. Lembremos também que o *pesar* e o *pensar* dividem a mesma etimologia. Ao mesmo tempo em que o nome de João Silêncio está lhe *pesando* – pelo acúmulo de sentidos, pelo que diz e pelo que não diz, pela semelhança e pela diferença – seu nome está lhe *pensando*. João Silêncio torna-se objeto de seu nome. Ou melhor, sujeito e objeto se confundem nessa relação entre João Silêncio e o nome, o peso e o pensamento. O nome pesa, pensa e faz pensar. Na etimologia latina, o sentido do verbo “pensare” é suspender, pendurar, pesar, relacionado ao uso dos pesos da balança, que derivou para o “pesar os prós e os contras”, ponderar, examinar. Talvez o peso do nome, talvez o silêncio torne João um ser suspenso, a ponto de virar outro, de virar *Personne*. Talvez tanto pesar seja o que impede João Silêncio de terminar o livro que está terminando.

\*

Já que no livro *Rede* cria-se uma relação entre nome e pseudônimo pelo personagem João Silêncio, que nos levou a Fernando Pessoa e a Kierkegaard, abro aqui um parêntese para citar Maria Esther Maciel e sua “entrevista fictícia com um professor inexistente”<sup>134</sup> em que tanto Maciel quanto o professor Lars Olsen conversam sobre as poéticas do artifício – que passa pela questão dos nomes, dos pseudônimos e dos heterônimos – em Borges, Kierkegaard, Fernando Pessoa e

---

<sup>132</sup> Johannes Climacus é o pseudônimo que assina outros livros de Kierkegaard como *Migalhas filosóficas* (1844) e *Pós-escritos às migalhas filosóficas* (1846).

<sup>133</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 28.

<sup>134</sup>

Disponível

em

Valéry Larbaud. Na entrevista, o professor explica a linhagem do qual esses autores fariam parte:

Essa linhagem surgiu no Romantismo, com os alemães do Círculo de Jena, e foi adquirindo proporções e nuances cada vez mais interessantes ao longo do tempo. Jogar com subjetividades duplas ou múltiplas, forjar verossimilhanças, embaralhar estrategicamente realidade e ficção, tensionar o exame crítico com a elaboração literária são artifícios irônicos surgidos com o advento da subjetividade auto-reflexiva dos românticos e com o que se convencionou chamar de autonomização da arte. Kierkegaard aproveitou diretamente o legado alemão: estudou em Berlim, por volta de 1840, e chegou a escrever uma tese acadêmica sobre o conceito de ironia. A cisão do eu, base da construção irônica, foi encenada de diferentes maneiras pelo filósofo-esteta, vide os curiosos autores imaginários que criou. Ao ponto de ele poder ser tomado como um precursor de Pessoa, ainda que não tenha ido tão longe como o poeta português. Pessoa levou a ironia a se desconstruir a si mesma, burlou com ela através dela. Preparou, diríamos assim, o terreno para Borges. Não foi à toa que Borges, em 1985, escreveu uma carta a Pessoa (será que ele leu?), pedindo para ser seu amigo. (risos)

Algumas das estratégias utilizadas pelos autores de tal linhagem são também colocadas em cena no livro *Rede*: o jogo com diversas subjetividades; o forjar verossimilhanças (como veremos no capítulo desta tese que trata da Metáfora); o embaralhamento de realidade e ficção e o tensionamento entre o exame crítico e a elaboração literária. E, ainda, outro artifício que é utilizado tanto nos escritos de Borges quanto nos de Kierkegaard: a alegação de textos e manuscritos encontrados em baús, gavetas secretas, navios – no caso do livro *Rede*, temos a carta encontrada no bolso de um casaco comprado em um brechó. Esses artifícios colocam em xeque a questão da autoria, da verdade e da mentira, da tradução, da leitura, da simulação, do acaso e do próprio artifício. Além disso, na continuação dessa rede de que fazem parte Borges e Kierkegaard, há também o artifício da sedução e da falsificação, que em *Rede* aparece principalmente pelo artifício utilizado pelo dono do brechó, Nasser Ville, para valorizar as obras de Judas Nefasto. A estratégia de Nasser Ville é a de esconder o autor dos quadros em um porão “para fazer subir os preços das telas num leilão que faria uns dias depois.”<sup>135</sup> Não podemos deixar de falar do nome do personagem que cria a estratégia, Nasser Ville que em arábico significa “criador de histórias”. O personagem também parece levar além a lição de Johannes Climacus de que é preciso duvidar de tudo ao

---

<sup>135</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 49.

afirmar “não acredito em nada nem duvido de nada”<sup>136</sup>. Há, por último, uma outra questão do nome que aparece em *Rede*, a questão do mesmo nome, da homonímia que acaba por confundir sujeito e objeto quando o personagem Gottwald se depara com seu nome escrito na carta encontrada por acaso – ou por destino –, ainda que nela o seu nome seja o nome de um objeto, um guindaste da marca Gottwald.

\*

Para pensar mais uma questão cara a Kierkegaard, há também a presença da angústia no livro *Rede*, seja como um sentimento, uma sensação, seja como personagem, a “Tia Angústia”. A personagem Angústia vem como um personagem familiar, com quem se tem intimidade, pois mais que ser nomeada apenas como Angústia, ela aparece na lista dos personagens como Tia Angústia. A angústia que, ao mesmo tempo, é familiar e estranha, íntima e assustadora – mais ou menos como o conceito de *unheimliche* desenvolvido por Freud, traduzido como *infamiliar*, mas também como *estranheza familiar*<sup>137</sup>. Essa dualidade da angústia é descrita por Kierkegaard quando ele usa o exemplo de um homem à beira de um precipício: ao mesmo tempo em que há o medo de cair, há também o impulso de se jogar no precipício intencionalmente. Sob o pseudônimo de Vigilius Haufniensis, Kierkegaard publica *O conceito de angústia* em 1844. Para o autor, a angústia seria um conceito fundamental pois ela nos daria a medida da experiência do sujeito enquanto sujeito humano; é pelo sentimento de angústia que se pode chegar ao autoconhecimento. É como se a angústia precedesse o pensamento, como se ela fosse o que faz nascer a consciência de algo. Em lugar do pensamento cartesiano “cogito, ergo sum”, em que o pensamento é a condição do ser sujeito, teríamos a angústia como a condição humana, “angustio-me, logo sou”, já que a angústia costuma aparecer quando somos confrontados com as possibilidades, como quando precisamos nos decidir por um caminho. A angústia pode ser também uma espécie de aporia, uma espécie de silêncio do pensamento, de caos, quando a linguagem não consegue se organizar – seja para formar um pensamento, seja para formar as palavras. A angústia também é um pesar, um ponderar, embora pareça ser mais amedrontador que o pensamento. Se a etimologia do pensamento tem a ver com o peso, o pesar e o ponderar, a etimologia da angústia – do latim “angere”, do grego “angor” – nos

<sup>136</sup> Idem, p. 47.

<sup>137</sup> “O *infamiliar* seria propriamente algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe.” Freud, Sigmund. *O infamiliar*, 2019.

remete a algo sem saída, a um caminho estreito, sem ar, que constrange e oprime. É possível então associar o sentimento do “peso do nome” de João Silêncio ao sentimento de angústia. O peso do silêncio de um pensamento. O peso que o impede de assinar seu livro, de falar com seu nome. De certo modo, é como se um excesso de pensamento o levasse a nenhum pensamento, à impossibilidade de pensar.

\*

Depois da lamentação de João Silêncio, o diálogo entre os personagens continua e a questão do peso do nome parece ser estendida para a questão do peso da palavra. A relação entre nome e palavra, palavra e nome, acaba também sendo metonímica. Segue-se uma discussão entre João Silêncio e Hipnos, pois este acha que o primeiro “podia ser um pouco menos babaca, Ferdinand.” – ao mesmo tempo chamando-o pelo nome novo e o ridicularizando. João Silêncio, por sua vez, também toca na questão do nome do amigo: “Olha, Hipnos, só porque você tem nome grego, não vem me amolar, está bem?”, conferindo um certo poder ao nome grego. Como se o nome grego Hipnos não pesasse ao personagem. Mas, então, é Maria Rima quem vai trazer a questão da palavra e subverte o nome do amigo – a inversão do sobrenome para antes do nome transforma o nome próprio em uma ordem, um imperativo – a fim de chamar sua atenção para a diferença entre as palavras “despertar” e “acordar”:

Maria Rima – Silêncio, João, você também diz um monte de besteiras... Ontem quando eu disse a você que eu queria acordar, que poucas vezes na vida eu tive a sensação de estar realmente presente nas coisas, que me parecia que eu estava sempre anestesiada ou dormindo, em letargia, você me veio com uma história de realidade espiritual, de que eu precisava despertar em outra esfera. Dormir aqui para despertar acolá. Blá, blá, blá. Eu não sei como você pode pensar que o que eu quero é isso. Aliás, se eu tivesse dito que queria “despertar”, você até podia ter pensado que era por aí, mas eu faço questão de dizer: “acordar”. Eu quero é acordar. Não quero saber de Deus. Pescou?

Maria Rima levanta a discussão da diferença entre as palavras “acordar” e “despertar” – e também a da diferença entre o que se diz e o que se ouve, entre o que eu falo e o que o outro entende. A presença do ruído na linguagem parece irritar Maria Rima. Dizendo ao amigo João Silêncio que “queria acordar”, a personagem diz que se sente sempre em letargia, anestesiada, como se fosse incapaz de reagir a certas coisas e de se sentir presente. João Silêncio, por sua vez, fala em

“despertar” e, ainda, “despertar em outra esfera”, em uma espécie de questão metafísica. A partir da questão do “despertar”, podemos pensar também com Walter Benjamin – já que a presença das esferas do sono, do sonho e da vigília perpassam toda sua obra – e a partir da relação com o surrealismo e os surrealistas.

Foi entre a concepção do concreto e a concepção do sonho que o trabalho de Walter Benjamin se desenhou, principalmente nas *Passagens*. Neste livro, quando apresenta uma espécie de explicação do trabalho, Benjamin distancia-se de Aragon: “enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar [...] do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido.”<sup>138</sup> Rolf Tiedemann, na “Introdução à Edição Alemã” (1982) das *Passagens*, diz que

as imagens do sonho e do despertar desse sonho comportam-se, segundo Benjamin, como a expressão e a interpretação; para ele, somente a interpretação das imagens dissolveria o fascínio. O despertar benjaminiano visava ao genuíno desprendimento de uma época [...] Benjamin definiu como “o método novo, dilético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere”<sup>139</sup>

O sonho seria, então, a expressão, e o despertar seria a interpretação da expressão. Por isso que “despertar” é um novo método para escrever a história – “escovar a história a contrapelo”, como fala Benjamin nas suas *Teses sobre o conceito de história*. Somente ao despertar, então, é que se pode desprender-se de uma época e que se consegue perceber a imagem onírica enquanto tal, sem ser “enganado” por ela. No livro *Rede*, os personagens dialogam sobre o acordar e o despertar durante o carnaval, neste capítulo que, como vimos, é intitulado “Carnaval e Consciência”. Para Benjamin, o despertar seria a síntese da tese da consciência onírica. Ainda que na esfera do sonho, é possível haver consciência, assim como ela é possível no carnaval – temos o carnaval e a consciência. Ou melhor, a consciência de um despertar só é possível porque é onírica, porque percebe o sonho enquanto sonho. Assim como neste carnaval a consciência é carnavalesca, permite pensar a linguagem enquanto linguagem. Por isso, acredito, João Silêncio insiste em falar em *despertar*, pois não se deve esquecer o sonho, não se deve querer estar separado dele, não se deveria querer *acordar*, portanto. O carnaval seria, então, a grande possibilidade de despertar essa consciência, pois ele pode potencializar a

<sup>138</sup> Benjamin, Walter. *Passagens*, p. 500.

<sup>139</sup> Tiedemann, Rolf. “Introdução à edição alemã”. In: Benjamin, Walter. *Passagens*, p. 19.

intensidade do sonho, é o tempo e o ritual no qual seria possível que os acontecimentos singulares do passado se tornassem legíveis, uma vez que eles estão próximos – são simultâneos – e podem, como queria Benjamin, dissolver a mitologia no espaço da história. Talvez seja isso que João Silêncio queira dizer com “despertar em outra esfera”: “aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica.”<sup>140</sup> A personagem Maria Rima, então, parece não compreender a importância do sonho como intensidade, e não como letargia, como anestesia. (Aqui entra também a não oposição entre carnaval e trabalho, que vimos anteriormente. O carnaval como intensidade, como abertura.) O sonho como intensidade foi também o que atraiu Benjamin no pensamento dos surrealistas.<sup>141</sup>

A resposta de João Silêncio (já citada) também contribui para pensarmos essas relações:

João Silêncio – Maria Rima, eu disse isso para ajudar você. Deus pode ser uma metáfora apenas, um nome para algo que você está procurando avidamente a vida inteira. Você é que está sendo tola, está subestimando a sua inteligência, quando mediocrementemente pensa que Deus é Deus.<sup>142</sup>

É como se João Silêncio estivesse repetindo as palavras de Benjamin quando este afirma que não está falando de Deus, mas sim da *experiência* de Deus. João Silêncio considera a amiga tola por estar levando a linguagem ao pé da letra, por não considerar a possibilidade da metáfora e de outros significados, por não perceber essa espécie de consciência carnavalesca – paródica – que está em jogo. Ao colocar o verbo “ser” em itálico, destacado no livro, questiona-se também as afirmações categóricas que buscam definir as palavras.

O mundo do sonho e o mundo da vigília aparecem em *Rede* também por outros dois personagens aparentemente antagônicos, contrários: O Insone e O Sonâmbulo. Enquanto o insone é incapaz de dormir, o sonâmbulo parece, assim como Maria Rima, dormir acordado, em estado de letargia. A partir dos nomes dos personagens e de seus discursos, neste jogo aberto da linguagem em *Rede*, gostaria de pensar na associação dos personagens O insone e O sonâmbulo, respectivamente, com Georges Bataille e André Breton que, em suas convergências

---

<sup>140</sup> Benjamin, Walter. *Passagens*, p. 506.

<sup>141</sup> Cf.: Benjamin, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Obras Escolhidas*, p. 22.

<sup>142</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 15-16.

e divergências, criaram importantes pensamentos de vanguarda no começo do século XIX. No livro *Rede*, ambos aparecem no capítulo IV, intitulado “O Poeta Trabalha”, e interagem com Maria Rima. Essa, aliás, é a única cena da qual eles participam. Nela, Maria Rima conta para O Insone e para O sonâmbulo de um sonho que teve – o qual já foi abordado aqui na introdução desta tese. Ao ouvir sobre o sonho, que está mais para pesadelo, O Insone comenta “Ainda bem que quase não durmo”, como que afirmando e reforçando sua relação com seu “nome”, com sua “tarefa”. O sonâmbulo fala, como não poderia deixar de ser, enquanto está dormindo:

O sonâmbulo, *dormindo* – Aleluia! Eureka! Agora estou entendendo o porquê da coisa toda... [...] E acabo de escrever o poema que estava buscando há tanto tempo... Não posso me esquecer quando acordar! O ideal seria eu não acordar enquanto estivesse tendo uma série inspirada de sonhos esclarecedores e, uma vez desperto, aplicá-los todos de uma vez. Eu ficaria uma semana acordado resolvendo tudo e depois dormiria três semanas. Assim passaria o meu mês... o meu mês é lunar, é claro...

Maria Rima – Quanta onipotência. Quanta extravagância.

O Insone – É o reino de Hipnos, como diziam os antigos, ali tudo é mais fácil. As fantasias são filhas dele e o visitam sempre.

O título da cena já nos leva ao “Manifesto Surrealista”, escrito por André Breton e publicado em 1924. Nele, Breton conta a anedota segundo a qual todo dia, na hora de dormir, o poeta simbolista francês Saint-Pol-Roux “mandava colocar à porta de seu solar em Camaret um cartaz em que se lia: O POETA TRABALHA.” A relação do trabalho poético com o sonho, do trabalho que se faz dormindo, faz parte da ideia da escrita automática defendida pelos surrealistas no começo do movimento. Ainda no Manifesto, Breton critica o “império da lógica” e enaltece Freud por seu trabalho com os sonhos. O sonho, para o surrealista, o faz “acolher sem reservas” as singularidades que, não fossem o sonho, o fulminariam ao serem escritas. É da “onipotência do sonho” entendida como uma outra realidade que vem o nome surrealismo. O sonâmbulo, personagem do livro, parece corroborar essas ideias. É pelo sonho que ele sente que está “entendendo o porquê da coisa toda”; é também dormindo que ele acaba de escrever “o poema que estava buscando há tanto tempo”.

As divergências entre André Breton e Bataille ao longo dos anos 1920 fomentaram a própria história do Surrealismo na França. Uma das principais

diferenças seria a maneira como eles enxergam a relação do surrealismo com o mundo. Para Breton, o mundo onírico seria um outro mundo, um mundo até “melhor” que o mundo da realidade, a dimensão da vigília. Já Bataille vai criticar essa separação. Ao escrever sobre André Masson, Bataille deixa clara essa visão: “a arte de André Masson se afasta um pouco, mas decisivamente, do surrealismo puro, posto que o pensamento por ela expresso já não é como aquele obtido pela escrita automática, separado do mundo: ele integra-se ao mundo e o invade.” É claro que aqui estamos lidando com a dimensão dos estereótipos, com a possibilidade metonímica da linguagem – principalmente da linguagem que se abre no livro *Rede* enquanto síntese paródica. Não estou afirmando que André Breton é O sonâmbulo; ou que Georges Bataille é O Insone – assim como questiona-se o entendimento de que “Deus é Deus”. Mas é a partir de um jogo livre de associações que posso ler um como outro, um no lugar do outro, um com a máscara do outro. É assim, então, que nesse breve diálogo entre O Insone, O sonâmbulo e Maria Rima, percebem-se algumas características que permitem tais associações. Enquanto O sonâmbulo separa o dormir e o despertar, separa o mundo do sonho e o mundo da vigília, valorizando o mundo do sonho por permitir o trabalho da escrita automática; O Insone critica essa separação e considera as coisas mais fáceis no “reino de Hipnos”. Essa encenação contribui para e participa da “síntese paródica” do livro *Rede*, trazendo uma espécie de semente, de uma “história do surrealismo”. Breton e Bataille são artistas que compõem o repertório de Paula Glenadel, de modo que ela os faz participar da sua rede. O surrealismo enquanto movimento vai aparecer ainda em outras cenas do livro. Por exemplo, no capítulo XVI, “A galeria subterrânea”, quando Judas Nefasto tenta esclarecer para Gottwald a história da carta encontrada no bolso de um casaco comprado no brechó. Judas Nefasto conta que ficou trancado no porão do dono do brechó para que seus quadros fossem valorizados e que “ele tinha quadros surrealistas muito bons!”<sup>143</sup> Há, também, uma relação do próprio brechó com o surrealismo que Paula Glenadel destaca em entrevista a Sérgio Medeiros dizendo que

Os surrealistas, de certo modo, inventam essa alegoria, ao elegerem como extremamente interessantes os precoces detritos da sociedade industrial, pela vertiginosa poesia do envelhecimento desses objetos que surgem como promessas de uma novidade estonteante, mas já

---

<sup>143</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 49.

contêm na origem a sua ruína. O interesse deles pelos “mercados das pulgas” é bem revelador.<sup>144</sup>

Assim, pelo movimento da síntese paródica, Glenadel também coloca na sua rede velhos nomes, velhas palavras e velhos movimentos como promessas de novidades estonteantes, mas que não deixam de carregar também suas ruínas, suas rachaduras. A própria poesia pode ser entendida na sua relação entre novidade e ruína. A poesia não existe mais “em si”, mas apenas em relação com a prosa, com aquilo que ela não é, como vimos anteriormente.

\*

Giorgio Agamben, em *O fogo e o relato* (2014), no capítulo *Vórtices*, fala do nome como “vórtices no devir histórico das línguas, redemoinhos em que a tensão semântica e comunicativa da linguagem turbilhona em si mesma até ficar igual a zero.” E afirma que “no nome, já não dizemos – ou ainda não dizemos – nada, chamamos apenas.”<sup>145</sup> Esse jogo com a palavra, o nome e a “tensão semântica e comunicativa da linguagem” que, nesse vórtice, é levado ao zero, é colocado em cena no capítulo XV “Chamada”, do livro *Rede*, que consiste na personagem que é professora, Maria Rima, fazendo a chamada da sua turma de história da arte, e nos alunos respondendo se estão ou não presentes. Ao dizer os nomes, como quer Agamben, Maria Rima apenas chama, não diz nada, embora esse chamar também se confunda com um dizer. Mas dizer o quê? A aporia também passa por esse chamar dos nomes? Também Agamben, em outro texto, “Ideia do Nome”, afirma que “É certo que o nome entra nas proposições, mas aquilo que elas *dizem* não é aquilo que o nome *invocou*.” E vai dizer também que, no nome, o pensamento persegue a ideia (e não a coisa). No livro *Rede* há uma invocação mais de ideias do que de coisas a partir dos nomes dos personagens. Nesta cena, os nomes dos alunos chamados fazem parte do jogo e brincam com a linguagem, com a ideia de nome próprio e nome comum, borrando os limites entre um e outro. Haveria mesmo diferença? Diferenças entre o nome e a palavra? A palavra também não persegue mais ideias do que coisas? As palavras também não são redemoinhos no “devir histórico das línguas”? Ao menos no livro *Rede*, é assim que elas parecem agir e é assim que os próprios personagens enxergam as palavras.

---

<sup>144</sup> Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-017/entrevista-com-paula-glenadel-sergio-medeiros/>

<sup>145</sup> Agamben, Giorgio. *O fogo e o relato*, livro eletrônico, posição 1039-1048.

A primeira aluna a ser chamada, ou melhor, o primeiro nome a ser chamado, é “Amnésia”. Ao ouvir seu nome em voz alta, pronunciado de maneira “errada”, a aluna retruca: “É A(m)nésia com ‘m’ mudo, professora, esqueceu?”. Maria Rima, então, responde: “Desculpe, eu vivo esquecendo...”. A cena joga com o nome próprio que deveria ser Anésia, mas que, misturando os sentidos de um nome próprio com um nome comum, com as semelhanças entre os sons e entre as palavras, vira amnésia, nome que toca, afeta e contagia a professora, que “vive esquecendo”. O nome próprio, semelhante ao nome comum, ainda que diferente, como que chama a ideia do esquecimento na professora, de modo que ela sempre esquece da presença-ausência de uma letra que não deve ser pronunciada, que deve tornar-se muda. A palavra que invoca o esquecimento.

O segundo nome a ser chamado nesta lista, seguindo a ordem alfabética, é Armando César. Em um exercício de imaginação e disseminação, é possível ler em Armando César a combinação – a invocação – dos poetas Armando Freitas Filho e Ana Cristina César. Os escritores tiveram uma relação de amizade, inclusive com troca de cartas<sup>146</sup>. Aqui, eles se fundem pelo nome – se confundem – viram uma só pessoa, um nome e um sobrenome. Além do nome-sobrenome César, há também a presença do nome Cristina, com a aluna Cristina Dolores, que também pode ser lida como uma brincadeira com Ana Cristina César<sup>147</sup> e sua poesia de tom intimista e confessional, com suas “dolores” escritas em cartas, diários e no livro *A teus pés*. Temos novamente a relação de um artista com um estereótipo criado para e a partir dele. Apesar de ser conhecida por esse tom intimista, Ana Cristina César publicou também críticas e traduções literárias – ou seja, aqui também há um jogo com estereótipos, uma espécie de metáfora do nome que cria uma distância entre o que o nome diz e o que ele invoca. Na última cena do livro, que leio mais adiante como uma espécie de Epílogo-Posfácio, o texto fala que a personagem Cristina Dolores está “crucificada entre dois mundos incompatíveis. A personagem trabalha em um escritório, preparando relatórios, e sua colega (que é chamada de A Colega de Escritório) questiona: “Cristina Dolores, por que você não larga isso aqui e vai

---

<sup>146</sup> Duas delas, uma de cada remetente, podem ser lidas no site do Instituto Moreira Salles: <https://correioims.com.br/>

<sup>147</sup> Há uma dissertação de mestrado, defendida por Berenice Ferreira da Silva, que busca relações entre a escrita de Ana Cristina César e a de Paula Glenadel. Cf.: Silva, Berenice Ferreira da. *Leituras em rede com Ana C.*, 2018. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/192103>

procurar um emprego na área de artes?”<sup>148</sup> Ana Cristina César também pode ser inscrita nesse “entre mundos incompatíveis”, que são apenas aparentemente incompatíveis, entre “literatura e documento”, para jogar com o título de seu livro *Literatura não é documento*<sup>149</sup>.

Na gama de nomes que chamam “personagens da vida real”, que nos fazem invocar ideias, a professora Maria Rima chama também Glauber, que nos leva a Glauber Rocha, cineasta que tanto explorou a experimentação, sendo um dos expoentes do chamado Cinema Novo.<sup>150</sup> Enquanto Armando César e Cristina Dolores respondem à chamada, estando então presentes, Glauber faltou – e quem responde “faltou” são todos os outros alunos, “*em coro*”. Talvez, faltando Glauber nessa turma de história da arte, é como se Glenadel não colocasse em cena o cinema – ou ao menos não o cinema de Glauber Rocha – neste teatro de palavras. Ou melhor, como se o cinema não fosse convocado, chamado, invocado para participar deste teatro. Quer dizer, ele até está na chamada, mas não está presente – presença que se faz pela ausência. Quem também não está presente para responder à chamada é Filomena Sofia – a filosofia é chamada, mas são outros que respondem por ela, respondem pela sua ausência.

A filosofia também é como que “retirada de cena” no capítulo XII “Ou então”, no qual os personagens L’Amiral Larima e Gottwald repensam e releem a carta encontrada no casaco do brechó. L’Amiral Larima pergunta-se por que a pessoa que escreveu a carta “faz uma oposição tão nítida e visível entre ‘olhar’ e ‘visão’?” E é ele mesmo quem responde: “Por uma questão de filosofia? Claro que não. Repare que a pessoa diz que não há tempo para explicar a diferença, e sem tempo não há filosofia. Sem o ser e o tempo, nada feito.”<sup>151</sup> A brincadeira com o “ser e o tempo” é uma clara referência a Heidegger, que inclusive é citado na página anterior para falar do nome de Gottwald: “‘Wald’, bosque, como para Heidegger, ou floresta, para os tupiniquins.” O personagem L’Amiral Larima traduz *wald* para bosque, palavra que remete a algo menor e mais domesticado do que uma floresta; como se a

<sup>148</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 57.

<sup>149</sup> César, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Literatura não é documento/Escritos no Rio/Escritos na Inglaterra/Alguma poesia traduzida. São Paulo: Ática, 1999.

<sup>150</sup> Por exemplo em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Glauber Rocha também escreveu muito sobre o cinema e sobre a arte produzidos no Brasil e na América Latina, como nos livros *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) e *Revolução do Cinema Novo* (1981) e também em seu espaço no jornal *Folha de S. Paulo*, no final da década de 1970.

<sup>151</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 44.

natureza da Europa fosse menos selvagem do que a natureza dos tupiniquins – a diferença, como em todo o livro *Rede*, se faz, ou ao menos começa, pela palavra.

O livro de Heidegger *Holzwege* foi traduzido para o português, entretanto, como *Caminhos de floresta*. A tradutora Irene Borges Duarte, no prólogo à edição portuguesa, explica que a expressão alemã “*auf dem Holzweg sein*” – literalmente “estar no caminho de floresta” – tem como um dos significados “enganar-se, enveredar por mau caminho, perder-se.”<sup>152</sup> Heidegger não está na cena da “Chamada”, mas está presente em outra parte do texto. A ideia que parece ser invocada pelo seu nome é a de que é preciso perder-se nesses caminhos de floresta – caminhos que só existem enquanto se está caminhando por eles – para que se possa encontrar a floresta, encontrar-se *na* floresta. Os caminhos de floresta, caminhos sinuosos, enveredados e enveredantes<sup>153</sup> – lembrando também as nossas veredas – são sem saída. Aqui, são caminhos pela linguagem que se fazem no uso da linguagem, na evocação e invocação dos nomes, das ideias pelos nomes, dos nomes pelas palavras – metonímicos e paródicos, que enganam, que parecem ser algo que não são – caminhos silenciosos, paradoxais, angustiantes pois podem ser sem fim, nos levando apenas a aporias. Pode não haver tempo para a filosofia, mas de algum modo ela ainda é chamada – ainda que por outro nome, Filomena Sofia, ou pelo nome de Heidegger.<sup>154</sup>

Na turma de história da arte, há também outros personagens – personagens-nomes – que juntam vocábulos em um tom bem-humorado de justaposição e combinação de palavras que causam, ao mesmo tempo, familiaridade e estranhamento. À primeira vista, poderiam ser apenas nomes próprios comuns<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Borges-Duarte, Irene. Prólogo à edição portuguesa. In: Heidegger, Martin. *Caminhos de floresta*, 2002, p. IX.

<sup>153</sup> E podemos pensar aqui na semelhança desses caminhos de floresta com a capa do livro *Rede*, a já citada instalação artística *Unconscious Anxiety*, da artista Chiharu Shiota.

<sup>154</sup> Além da palavra *wald*, que tanto invoca, há também no livro de Heidegger todo um grupo semântico ligado à palavra *bergen*, cuja raiz permanece em português nos vocábulos “albergue” e “albergar”, e que significa abrigar, ocultar, esconder e encobrir. Ainda no prólogo à edição portuguesa, a tradutora Irene Borges-Duarte explica a tradução de *verborgen* – derivado de *bergen* – como “encoberto”, que “designa o que dissimula sua presença mediante disfarce, o que, não estando ausente, guarda oculta, enevoada, a verdade do seu ser, salvaguardando sua identidade.” (p. XV). Essa dissimulação da presença mediante disfarce está em jogo a todo momento no livro *Rede*, já que as palavras por vezes dissimulam seus significados, e os significados disfarçam-se em outras palavras – embora aqui não acredite em algo como “a verdade do ser”, como deve ficar evidente ao longo desta tese. A ideia interessa por conta da dissimulação, das aparências e das semelhanças que encobrem outras possibilidades e outros significados. Semelhanças, disfarces, enevoamentos que contribuem para a aporia, para o perder-se nos caminhos de floresta, para as armadilhas da rede e de *Rede*. Algumas dessas ideias irão retornar no capítulo que aborda a Metáfora.

<sup>155</sup> E aqui já um certo paradoxo entre nome próprio e nome comum.

mas, com algum humor e atenção às palavras, contêm algo de estranho. É o caso de Constância Bárbara, que responde “presente” (o que há de bárbaro na constância? Uma crítica à tradição, ao que não se questiona apenas por ser constante, ainda que estrangeiro?. Ou de Filomena Sofia, que faltou a aula (uma partícula estranha que se mete entre o amor e o saber – o amor pelo saber – da filosofia). Há também jogos de palavras em nomes como Januário Márcio – janeiro e março, palavras que remetem aos deuses romanos Jano, deus das mudanças e transições, e Marte, deus da guerra –, Luzia Clara – duas palavras que remetem à luz, à claridade, iluminação (luzir e clarear); Luzia é também o nome do fóssil humano mais antigo já encontrado e que levantou questionamentos acerca das origens do homem –, Ítala Helena, Regina Máxima e Vitória Augusta – Itália, Grécia e suas tradições eurocêntricas, seus êxitos contados e inventados pela história. A criação de mitos – histórias que, a mesmo tempo, encobrem e revelam outras histórias. Muitos destes alunos não respondem à chamada, estão ausentes e sua ausência é indicada pelos outros alunos. De qualquer forma, estão presentes para nós, leitores, pelos seus nomes. A chamada dos alunos de história da arte encenam também o “devir histórico das línguas”, para repetir as palavras de Agamben. Linguagem e seus limites em tensão – tensão semântica e tensão comunicativa – até que a linguagem torne-se somente seu devir. Tarefa mais do que sentido. “Puro futuro sonâmbulo”, mas um futuro que se faz a partir de – ou ao lado de – um passado, já que estamos em uma aula de história.

Pensemos também em uma espécie de caráter barroco<sup>156</sup> dessa nomeação dos personagens do livro, já que a maioria deles – não só os que fazem parte da cena da chamada – têm nomes compostos por mais de um nome. Evoco esse “caráter barroco” a partir, principalmente, da questão da dualidade e dos questionamentos do homem do barroco em sua experiência de mundo marcada pela contradição entre moderno e arcaico, vivências que parecem indissociáveis. Na vivência do homem barroco dos séculos XVI e XVII, o moderno aparecia como um

---

<sup>156</sup> Lembro-me também do que diz Jorge Luis Borges no Prólogo à edição de 1954 do livro *História universal da infâmia*: “Eu diria que barroco é aquele estilo que deliberadamente esgota (ou pretende esgotar) suas possibilidades, e que confina com a própria caricatura. Em vão quis aremedar Andrew Lang, por volta de mil oitocentos e tantos, a Odisséia de Pope; a obra já era sua paródia e o parodista não pôde exagerar a tensão. Barroco (Batuco) é o nome de um dos modos do silogismo; o século XVIII aplicou-o a determinados abusos da arquitetura e da pintura do XVII; eu diria que é barroca a etapa final de toda arte, quando esta exhibe e dilapida seus meios. O barroquismo é intelectual e Bernard Shaw declarou que todo trabalho intelectual é humorístico. (Borges, Jorge Luis. *História universal da infâmia*, 1999, s/p)

sentimento do poder criador do indivíduo livre de certa prisão teológica e social que outrora limitava sua capacidade de expressão e experimentação, e o arcaico ainda se apresentava na presença de uma limitação profunda do homem frente a um mundo que escapava radicalmente ao seu controle. No livro *Rede* e na maneira como seus personagens se apresentam, percebo os personagens também em face desse mundo contraditório e que, a todo momento, parece exigir que os personagens tomem posição – e daí o sentimento de angústia e de melancolia que assoma a maioria deles. É preciso decidir a todo momento entre ser arcaico ou moderno, ainda que em outros termos: decidir entre a prisão do sentido e a liberdade dos sentidos, entre a literalidade e a metáfora (Deus é Deus, ou uma metáfora apenas?), entre o nome e o pseudônimo, entre ser eu ou ser o outro, entre ser alguém ou ser ninguém, entre a palavra e o silêncio...

O “caráter barroco” que vejo aqui nos nomes vem também pela questão do carnaval, já pensado nas considerações iniciais desta tese. Com esse jogo carnavalesco que passa também pela nomeação dos personagens e pelos questionamentos deles em relação aos seus nomes e às palavras de que são sujeitos e às quais estão sujeitos – ora eles parecem entender a linguagem como limitação profunda, ora como potência criadora – o livro *Rede* age (pelo processo da síntese paródica) nessa dualidade, o jogo em *Rede* é feito como força de experimentação das palavras e dos nomes a fim de recombina elementos modernos e arcaicos, próprio e impróprio, elementos antigos para que o arcaico mesmo seja recriado em termos novos, re-organizando alguns desses elementos em novas configurações.

O enredo desse jogo de combinações e recombinações está apresentado na cena da chamada mas, também, na escolha das palavras para nomear os personagens do livro, palavras-nomes que não fazem mais do que nos remeter a uma infinidade de significações e de possibilidades de sentidos. Os nomes apenas nos orientem *para*, sem que haja horizontes claramente identificáveis, mas que ainda assim abrem-se para uma infinidade de identificações. Os nomes nos enredam e nos jogam numa espiral de sentidos.

O personagem Gottwald, por exemplo, ao se deparar com a existência de um guindaste com o mesmo nome que o seu, questiona-se sobre seu destino e seu lugar no mundo. O nome dele abarca, em alemão, as palavras *Gott*, “deus”, e *Wald*, “floresta, bosque” – inclusive essa espécie de tradução do nome é feita no livro *Rede*

pelo personagem L'Amiral Larima na tentativa de decifrar a carta encontrada no bolso de um casaco, de modo que o termo *Wald* leva ao nome de Heidegger. Além disso, há o guindaste Gottwald, e tudo a que um guindaste pode remeter. O primeiro pensamento a partir do guindaste é o de algo que serve para elevar, para retirar de baixo e colocar em cima, para erguer, para deslocar do baixo para o alto. Penso também em uma ideia de poesia que seria a da poesia como um discurso elevado – que inclusive é citada por Jean-Luc Nancy no já comentado texto “Fazer, a poesia” a partir do dicionário Littré: “em seu sentido figurado, ‘diz-se poesia de tudo o que há de elevado, de tocante, em uma obra de arte, no caráter ou na beleza de uma pessoa e até mesmo em uma produção natural’<sup>157</sup>. O guindaste remete, então, a esse pensamento, aqui considerado inadequado, de que a poesia é um discurso elevado. Ainda que nada disso pareça ser dito no livro, a presença do guindaste nos leva a presença de um questionamento do que é a poesia e de como ela é feita. No conto de Clarice Lispector<sup>158</sup> “O ovo e a galinha”, o guindaste é colocado como uma máquina capaz de ver: “O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo.”<sup>159</sup> Assim como na experiência do personagem Gottwald em seu encontro com um objeto de nome gottwald, há um questionamento das fronteiras entre sujeito e objeto, entre homem e coisa, nome próprio e nome comum. Clarice Lispector também parece usar o guindaste para pensar na coisa, no objeto, e em sua relação com o homem, com a humanidade. Em ambos os casos há, também, colocada em cena a questão do olhar, do ver, de estar sendo visto: relação de olhar entre homem, animal e objeto. O que parece objeto é também sujeito. Em *Um sopro de vida*, colocado em um jogo entre a personagem Ângela e a própria Clarice, há uma menção a respeito dos objetos:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No *Ovo e a galinha* falo no guindaste. É uma

<sup>157</sup> Nancy, Jean Luc. “Fazer, a poesia”. In: ALEA, 2013, p. 416.

<sup>158</sup> Agradeço ao professor Carlos Eduardo Capela por ter mencionado, na banca de qualificação desta tese, que o guindaste aparece com certa frequência em alguns contos de Clarice. Além de “O ovo e a galinha”, há a presença do guindaste também em “À guisa de retiro”: “Quero a seca engenharia dos guindastes”.

<sup>159</sup> Lispector, Clarice. “O ovo e a galinha” in: *Felicidade Clandestina*, 1975, p. 55.

aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador.<sup>160</sup>

A personagem Ângela toma a autoria de alguns textos de Clarice, e confunde autor e personagem, além de trazer à tona a dualidade da sensação que os objetos causam: fascinação e destruição; e dos mundos aos quais sujeito e objeto pertenceriam: mundo vivo e mundo morto. A carta que o personagem Gottwald lê e que o coloca diante do questionamento do seu ser também pensa de certa forma em uma ambivalência entre o seduzir o destruir. Quem escreve a carta diz que gosta de olhar para as coisas “porque elas estão ali – para ninguém. E elas me dão uma inexistência rara. Sendo para ninguém, elas me tornam *ninguém*.”<sup>161</sup> A destruição, nesse caso, é quase literal: a destruição de ser alguém, que se torna ninguém a partir desse olhar para as coisas. A “subversão dos mundos” de que fala a personagem de Clarice parece levar a uma indistinção do que é ser alguém e do que é ser ninguém, do que é ser sujeito e do que é ser objeto. A relação que esboço aqui entre essa cena do livro *Rede* e a cena do livro de Clarice é apenas isso, um esboço, derivado pelo pensamento das palavras que são colocadas em jogo, pelo pensamento e pelo peso desses nomes. Daria, sem dúvidas, para escrever uma tese sobre relações possíveis entre Glenadel e Clarice, ou entre alguns dos personagens delas, mas aqui essas relações são apenas um fio solto da rede, um dos desvios a que os caminhos nos levam.

Há também personagens que têm seus nomes retirados (ou deslocados, transplantados) da mitologia<sup>162</sup> grega e latina. É o caso de Hipnos, Psiquê e Baquinho. Como já foi dito, são nomes míticos que se transformam em nomes próprios e comuns – e, assim, ganham também vidas comuns, pensamentos comuns. Baco, que aqui é Baquinho, ganha ainda um tom íntimo e afetuoso ao ser chamado no diminutivo – não sabemos se é um nome ou um apelido, mas, nessa peça, dá no mesmo. Mesmo com esses nomes, os personagens não representam seus homônimos da mitologia, ainda que possam carregar certas relações de

<sup>160</sup> Lispector, Clarice. *Um sopro de vida*, 1978, p. 115.

<sup>161</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 42.

<sup>162</sup> Copio aqui as palavras de Susana Scramim, que resume bem o trabalho de Walter Benjamin com o “drama barroco alemão”: “Walter Benjamin, em seu estudo sobre o Trauerspiel, ressaltou que a força das lendas heroicas sobre o universo e a divindade foi retomada nos dramas barrocos de modo profano, ou seja, estavam esvaziadas de sua força mitológica e sagrada, no entanto, estavam ali como ‘forma’.” (Scramim, Susana. In: “Salve, salve, poesia. Resenha a Bye bye Babel, de Patricia Lavelle”.) Aqui, as formas são os nomes, que re-encenam novas forças, novas potencialidades para esses nomes agora comuns, sem a força mitológica, mas ainda capazes de nos remeter a ela.

semelhanças com eles – seria esse o peso do nome? Por exemplo, Baquinho, que carrega o nome de Baco, deus do vinho, da ebriedade e dos excessos, é quem convida outros personagens, na primeira cena, a beber um vinho. Na cena VIII, “Ninfa Moderna”, há um diálogo entre Baquinho e Psiquê, que falam ao telefone. Além de Baquinho e de Psiquê, quem aparece na cena é a personagem nomeada como A voz. A voz também atua no livro como se fosse uma personagem mítica, como se a voz, por seu nome, fosse uma espécie de entidade superior. É justamente a questão da supremacia da voz que Derrida busca desconstruir em seus estudos, principalmente em *Gramatologia*. Segundo Derrida, é a unidade (ou identificação) entre voz e sentido que constitui a característica fono-logo-cêntrica da metafísica. Essa metafísica da presença garantiria a subordinação da escrita apenas como representação fonética, e o fonocentrismo da metafísica confunde-se com o ideal de presença que ela busca, seja a presença de um “si mesmo” do sujeito, seja a presença do cogito, seja a presença da consciência. A questão do privilégio da voz e da presença como garantia de um sentido – o fonologocentrismo, pois – é colocado em xeque no livro pela personagem A voz. Na única cena em que aparece, a já mencionada “Ninfa Moderna”, a personagem A voz não está, de fato, presente, pois fala apenas ao telefone. Não há a presença de quem fala junto com sua voz, há, ao contrário, uma distância entre o sujeito que fala e sua voz, que chega ao outro lado do telefone sem presença nenhuma. Há um deslocamento e um descolamento entre a voz e a presença viva de quem fala. A voz atende o telefone e conversa com Baquinho, que procura por Psiquê. Ao final da conversa, Baquinho pergunta quem atendeu o telefone. E Psiquê responde: “Deixa para lá. Você não precisa saber de tudo.”<sup>163</sup> Aqui, então, A voz não garante nem a presença nem a verdade. O questionamento da voz nos leva a um não saber, a voz é tratada como uma espécie de enigma, de mistério. Na lista dos personagens que antecede as cenas no livro, os nomes menos usuais, nomes que seriam “funções”, vêm acompanhados de artigo definido: O Insone, O Sonâmbulo, A Multidão, A Colega de Escritório, O Atendente do Açougue etc. Porém, Voz vem sem o artigo “a”, garantindo já nessa lista introdutória uma indefinição, uma indeterminação da voz.

Na conversa ao telefone com Baquinho, a personagem Psiquê conta que viajará para encontrar Judas Nefasto: “quero ver se conseguimos voltar a ficar

---

<sup>163</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 34.

juntos. Ele vai estar me esperando na estação de trem de Mehrlicht para me levar até Gerecht, onde está vivendo.”<sup>164</sup> Transcrevo esta parte do diálogo para pensar os nomes dos lugares escolhidos por Glenadel para ser o local de encontro de Judas Nefasto e Psiquê. *Mehr Licht*, em português “mais luz”, foram as últimas palavras de Goethe, segundo depoimento de seu médico Carl Vogel. Já a palavra *gerecht*, que pode ser adjetivo ou advérbio – ou seja, serve como um atributo, uma qualidade ou característica – possui diversas significações, como, por exemplo, justo, certo, exato, razoável. É como se, a partir de “mais luz”, os personagens pudessem chegar ao que é certo, ao que é razoável (não esqueçamos das relações entre rede e razão, pensadas nas considerações iniciais). Reforço aqui que essas leituras são apenas modos de ler o texto, de entrar no jogo de Glenadel, de puxar alguns fios dessa rede. De certa maneira, são leituras sem finalidade para além da leitura, do jogo de tentar apontar alguns caminhos, um jogo que é puro dispêndio.

E isso acontece também no livro *Rede*, já que não há uma continuidade da cena, não sabemos se Psiquê e Judas Nefasto se encontram, se voltam a ficar juntos. Até há, na cena seguinte, “O Nefasto”, o encontro entre Psiquê e Nefasto, mas eles apenas discutem o catálogo da exposição do pintor. Ao final da cena, Psiquê pergunta: “Judas, por que você me traiu? Éramos tão felizes.” A pergunta fica sem resposta, e não há um desfecho para o “casal”. Aqui há, também, uma certa relação entre o nome do personagem e seus atos: Judas e a traição<sup>165</sup>. Mas há, também, o sobrenome Nefasto – do latim *nefastus* ou *nefaris*, palavras relacionadas o que não se deve falar. A personagem Psiquê com seu nome associado ao pensamento e à mente (em oposição ao corpo), permite, em seus diálogos, que seus interlocutores reflitam sobre suas falar, sobre suas ações.

Por último, nesse rol de personagens cujos nomes foram deslocados dos mitos, temos o personagem Hipnos. O deus do sono na mitologia grega, é um dos primeiros personagens a aparecer em cena. Seria um indício de que estamos no reino dos sonhos? Estamos diante de um sonho? A lógica sem lógica do universo onírico, de fato, parece presente em algumas cenas do texto, mas não é possível

---

<sup>164</sup> Idem, p. 33-34.

<sup>165</sup> Na obra *O exercício do cristianismo* (1850), Kierkegaard fala de Judas como um admirador de Jesus Cristo, e afirma que, justamente por ser um admirador, transformou-se em traidor. “Pues es tan claro como las estrellas que quien con relación a la verdad se contenta con ser admirador, acaba, quando llega el peligro, siendo traidor.” Kierkegaard, Søren. *Ejercitación del cristianismo*, 2009, p. 241. Essa referência garante uma certa ambiguidade ao personagem, que, agora, além de traidor, é visto também como um admirador.

responder com certeza à pergunta. O nome Hipnos faz lembrar também o livro *Feuillets d' Hypnos* (1946), de René Char, no qual o autor relata, por meio de aforismos e fragmentos poéticos, a experiência nos anos de guerra. O nome Hipnos parece indicar, então, um indecível entre realidade e irrealidade, de modo que o sono também é visto como matéria para uma exploração de uma realidade. Em certo momento do livro *Rede*, Maria Rima fala de seu amigo Hipnos e conta que o apelidou de “Hipnos, o solerte”<sup>166</sup>. O dicionário define solerte como alguém esperto, sagaz; mas também como “hábil em usar meios desonestos para conseguir o que quer, embora com aparência de honesto”. Destaca-se a ambivalência e também a questão da aparência – que vai ser discutida mais adiante neste trabalho. A etimologia de solerte indica o latim *sollers* (hábil), que é também o sobrenome de outro escritor francês, Philippe Sollers. É a partir de um romance de Sollers (*Nombres*) que Derrida, como já foi dito, escreve “La dissémination”, texto que orienta esta tese. Na esteira de Sollers, o nome da personagem Psiquê também é o título de um livro de Derrida: *Psyché. Invention de l'autre*.<sup>167</sup>

Os nomes de Maria Rima e João Silêncio, nomes dos mais comuns nas mais diversas línguas – também por serem nomes bíblicos como os de Judas, que aqui se enquadram na mesma leitura dos nomes mitológicos, dessacralizados – e cujos sobrenomes Rima e Silêncio causam certo estranhamento, levam a pensar no jogo entre personalização e despersonalização causado por esse estranhamento que impede uma identificação. Não só com os dois nomes, mas com a diversidade de outros personagens. A pluralização dos sujeitos que falam no texto acabam desfazendo a individualidade de uma experiência particular, evidenciando a heterogeneidade dessa peça. Os nomes “próprios” não servem então para um processo de individualização, mas antes para a abertura a manifestações heterônomas, de modo que há a possibilidade de modificação do nome. Além de João Silêncio, quem também discute a possibilidade de mudar o nome é a Premiê Onira, ou melhor, O Espectro da Premiê Onira – note-se que esses dois nomes aparecem na lista de personagens; o espectro é, ao mesmo tempo, o mesmo e o outro. Nesse caso, O Espectro da Premiê Onira não quer mudar de nome, mas quer

<sup>166</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 25.

<sup>167</sup> No prefácio ao seu livro *Psyché. Invention de l'autre*, Jacques Derrida nos alerta que “le miroir nommé *psyché* ne figure pas un objet comme un autre. Ni un geste parmi d'autres celui qui se prend à vouloir montrer le miroir. Qu'on lui reconnaisse ou non ce droit, qu'il en fasse ou non un devoir, il faut bien qu'il se regarde montrer en s'écoutant parler. Est-ce possible?”. Derrida, Jacques. *Psyché. Invention de l'autre*, 1987-1998, p. 10.

que seu nome mude de significado. Mudando a referência de seu nome, para quem seu nome aponta quando dito, ou quando lido, O Espectro da Premiê Onira pretende mudar também a história – tanto passado quanto futuro.

Para além dos nomes duplos de que falei anteriormente, há também personagens que parecem ter outros personagens como seus duplos. É o caso de Maria Rima e L'Amiral Larima, cujos nomes rimam em rima e são quase anagramas um do outro. Ou da já citada Premiê Onira, cujo duplo é seu espectro. E também dos gêmeos Maikon e Jakison, cujos nomes remetem a uma só pessoa, o cantor Michael Jackson, em uma brincadeira com o aportuguesamento – ou deveríamos dizer “abrasileiramento” – do nome. O Insone e O Sonâmbulo também poderiam ser pensado nesse âmbito do duplo, ainda que possam parecer antagônicos, eles só existem um em relação ao outro.

Por último, mas ainda sem esgotar a lista dos personagens, gostaria de pensar no personagem chamado de O Poeta Oficial que aparece apenas no capítulo VI “O Livro dos Sonhos”, mesma cena em que aparece também a personagem A multidão – que remete também aos coros dos dramas, os quais indicariam a reação do público e até exprimiriam valores morais. Nesta cena, a Premiê Onira discursa para os povos pós-trácios e apresenta uma tradução do livro dos sonhos. Durante o discurso, uma breve didascália explica o “vozerio da multidão. Não se sabe se estão contentes ou descontentes.” Novamente temos a dimensão do não saber presente no livro. A Premiê Onira diz, então que

Em comemoração a nossa revolução pacífica, o poeta oficial lerá um trecho que traduziu do nosso caro livro dos sonhos, que trata da relação com o vizinho, tema de máxima importância para nossa comunidade...

*O poeta oficial dá alguns passos à frente e lê, com dicção pomposa e enfática.*

O Poeta Oficial – “Naquele dia, houve um terrível vendaval, seguido de chuva, neve e granizo. O mundo tremeu de frio, e as portas todas do reino de Supertrâmpia caíram por terra. Assim, os vizinhos começaram a enxergar o que havia por detrás dos umbrais dos convizinhos, e não gostaram do que viram. Cada vizinho viu o outro vizinho se entregar a práticas cruéis e vergonhosas...”

*O vozerio aumenta. Pessoas gritam:*

– O livro dos sonhos é um pesadelo!

– Onira mentirosa!

Transcrevo a cena para que possa ser percebido o tom bem humorado e até beirando a um *nonsense*, mas um sem sentido que pode estar carregado de sentido, um contrassenso. Mas o foco, aqui, será em alguns nomes e aspectos da cena. A princípio já temos o par “revolução pacífica”, que faz com que o leitor desconfie de Onira, já que uma revolução nunca é sem violência, mostrando uma contradição no discurso, ou uma tentativa de enganar a multidão. Há, também, uma certa quebra de expectativa em relação ao que Onira apresenta e ao que é lido pelo Poeta Oficial. Quando ela fala da importância da relação com o vizinho, imagina-se que haverá uma lição de harmonia, de boa convivência, de como viver em paz com seus vizinhos. Porém, o que se segue é uma anedota que mostra uma péssima relação entre os vizinhos quando começa a “enxergar o que havia por detrás dos umbrais”. Nas suas intimidades, entre quatro paredes, os vizinhos dedicam-se a “práticas cruéis e vergonhosas” que o leitor de *Rede* não fica sabendo quais são. Mas há, aqui, uma ideia de julgamento, de enxergar o outro e suas práticas com desprezo e nojo. Todos eles se enxergam dessa forma, nas suas intimidades, sem máscaras, não importa o que estejam fazendo. Do sonho para o pesadelo, como o público diz. Percebe-se também que A Multidão acaba tornando-se pessoas que gritam. Como se A Multidão fosse, ao mesmo tempo, individual e coletiva, consonante e dissonante. Mas trago essa cena para pensar na figura do Poeta Oficial, com sua dicção pomposa. Vejo um certo ar de ridículo nessa figura, ainda que não consiga explicar por quê. Mas o nome do Poeta Oficial também nos remete à antiga discussão da relação de Platão com os poetas, principalmente na *República*, quando diz-se que Platão expulsa os poetas. Há inúmeras leituras dessas passagens. Mas é preciso lembrar que Platão não expulsa todos os poetas. O Poeta Oficial, por exemplo, não seria expulso, por ser “oficial”. O bom poeta seria aquele que consegue ouvir as Musas<sup>168</sup> e que seria útil para a República de alguma maneira, assim como O Poeta Oficial se mostra útil para ler e para falar a seu povo.

---

<sup>168</sup> No *Íon*, há, também, uma passagem interessante que relaciona o poeta e as Musas, e fala já de uma especificidade da arte poética, ainda que em outros termos: “Ora, como não é graças a uma arte que os poetas compõem e enunciam tantas coisas belas sobre os temas de que tratam – não mais que você quando fala de Homero – mas é por um favor divino, cada poeta só pode fazer uma bela composição na via onde a Musa o impeliu: tal poeta, nos ditirambos, tal outro, nos elogios, aquele, nos cantos de dança, aquele outro nos versos épicos, um último, nos iambos. De outro modo, quando esses poetas tentam compor em outros gêneros poéticos, eis que cada um deles se torna um poeta medíocre. Pois não é graças a uma arte que os poetas proferem seus poemas, mas graças a uma potência divina. Com efeito, se fosse graças a uma arte que eles soubessem bem falar num certo estilo, eles saberiam bem falar nos outros estilos também.” (534c)

Cito e penso aqui apenas algumas possibilidades, caso contrário essa tese perder-se-ia nessa espiral, tornando-se também infinita e impossível de ser finalizada (como já parece ser em alguns momentos).

Para finalizar este capítulo, então, é preciso dizer que não importa de qual lugar – mitos, religião, filosofia, cultura pop, literatura etc. – os nomes dos personagens vieram, de onde foram deslocados, não há mais musas ou contato com o divino, como vimos nas considerações iniciais, após a despedida – ou expulsão – dos deuses. Não há mais diferença entre ser comum e ser divino, assim como não há mais diferença entre nome comum e nome próprio. Os deslocamentos – de nomes, de significados – se dão apenas para cair na rede, nesta rede, de modo que perdem sua individualidade. O nome então, aponta sempre para um outro nome, para algures.

### 3 METÁFORA

No texto “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”, de 1873, Nietzsche, para a pergunta “o que é a verdade, portanto?”, afirma que a verdade é “um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas”. E também adverte que “após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são”. As verdades são, para Nietzsche, “metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.”<sup>169</sup>

Esse trecho em que Nietzsche compara a verdade à metáfora e à moeda gasta foi citado por Derrida no livro *Margens da filosofia*, mais especificamente no texto “A mitologia branca. A metáfora no texto filosófico” (1971). O mesmo trecho seria citado por Paula Glenadel no livro *O preço da poesia: pequena meditação em quatro tempos sobre valor e literatura* (2011).<sup>170</sup>

O texto de Nietzsche traz uma crítica da verdade e do conhecimento. Para isso, ele apresenta o conceito de metáfora e sua relação com a linguagem e com a sua origem, compreendendo toda a linguagem como metáfora – o que fica claro já no trecho citado. Nietzsche busca investigar de onde viria o impulso humano pela verdade e diz que “a legislação da linguagem fornece também as primeiras leis da verdade: pois aparece, aqui, pela primeira vez, o contraste entre verdade e mentira; o mentiroso serve-se das designações válidas, as palavras, para fazer o imaginário

---

<sup>169</sup> Nietzsche, “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral” In: Obras Incompletas, 1999, p. 57.

<sup>170</sup> As citações partem de diferentes traduções, e as reproduzo aqui: “O que é, portanto, a verdade? Uma multidão móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em resumo, uma soma de relações humanas que foram poeticamente e retoricamente alçadas, transpostas, ornadas, e que, depois de um longo uso, parecem a um povo firmes, canônicas e constrangedoras: as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, peças de moeda que perderam seu cunho (Bild) e que são consideradas a partir de então não já como peças de moeda, mas como metal.” Nietzsche citado por Derrida, Jacques in: *Margens da filosofia*, 1991, p. 257.

“O que é, então, a verdade? Uma multidão movente de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em suma, um conjunto de relações humanas que foram poeticamente e retoricamente elevadas, tranpostas, ornadas e que, após um longo uso, parecem a um povo firmes, canônicas e obrigatórias; as verdades são ilusões sobre as quais esquecemos que o são, metáforas que foram gastas e que perderam sua força sensível, moedas que perderam sua impressão e que então entram em consideração não mais como moedas, mas como metal.” Nietzsche citado por Glenadel, Paula. in: *O preço da poesia*, 2011, p. 17.

surgir como efetivo”<sup>171</sup>. Assim, conclui-se que a verdade não está na gênese da palavra, e que todos esses estímulos são subjetivos e arbitrários, não relacionados ao conhecimento da “coisa em si”: “A ‘coisa em si’ (ela seria precisamente a pura verdade sem quaisquer consequências) também é, para o criador da linguagem, algo totalmente inapreensível e pelo qual nem de longe vale a pena esforçar-se.”<sup>172</sup> Só seria possível, então, expressar as relações das coisas com o homem por meio “das mais ousadas metáforas”<sup>173</sup>. Isso leva Nietzsche a pensar sobre a formação dos conceitos. Se a metáfora está como no princípio da linguagem e se seu uso possibilita movimentos e desvios, o deslocamento da metáfora para o conceito é também um movimento de deriva e à deriva. Segundo Nietzsche, qualquer palavra pode adquirir a dimensão de conceito quando se desconsidera as diferenças singulares entre as coisas e os acontecimentos do mundo. O autor vai afirmar que “todo conceito surge pela igualação do não-igual”<sup>174</sup>, que o conceito é, então, “formado por meio de uma arbitrária abstração dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do diferenciável, despertando então a representação”<sup>175</sup>. Por isso, “acreditamos saber algo acerca das próprias coisas, quando falamos de árvores, cores, neve e flores, mas, com isso, nada possuímos senão metáforas das coisas”; assim o conceito é visto por Nietzsche como tão somente “o resíduo de uma metáfora”. Aos poucos, porém, esses resíduos vão sendo esquecidos e os conceitos vão sendo tomados como verdades não figurativas. Sarah Kofman, no livro *Nietzsche e a metáfora*, afirma que a estratégia de Nietzsche em relação às metáforas faz com que ele se torne-se um poeta. Segundo Kofman, Nietzsche faz as metáforas multiplicarem-se ao repetir as mais tradicionais e ao ligá-las às menos comuns, levando as metáforas às últimas consequências para ver aonde elas podem chegar.<sup>176</sup>

É essa mesma estratégia em relação a uma metáfora já bastante gasta, que pode ser considerada tradicional, que identifico no uso que Paula Glenadel faz da

---

<sup>171</sup> Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*, 2007, p. 29.

<sup>172</sup> Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*, 2007, p. 31.

<sup>173</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>174</sup> Idem, p. 35.

<sup>175</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>176</sup> “As a rigorous philologist, and in order to dispel the metaphysical seductions and the misconstructions produced by deceptive interpretations, Nietzsche, strategically, turns himself into a poet: he multiplies metaphors repeating the traditional metaphors and attaching them to less usual ones, or pushing them to their ultimate consequences to see just where they can lead.” KOFMAN, Sarah. *Nietzsche and metaphor*, 1993, p. 101-102.

metáfora da rede, como já afirmei nas considerações iniciais deste trabalho. A rede, a partir dessa estratégia de levar as metáforas às últimas consequências, multiplica-se, multiplica suas possibilidades e ganha novos sentidos – como se Glenadel buscasse criar uma nova metáfora, que é a própria síntese paródica, relacionando-a à rede. Também pela lição de Nietzsche, de que os conceitos são apenas resíduos de metáforas, é que não tive a pretensão de trazer conceitos para tentar definir a síntese paródica, já que, de qualquer forma, seremos obrigados a trabalhar com metáforas por trabalharmos com a linguagem.

Derrida, no ensaio que faz parte do livro *Margens da filosofia* (1972-1991), faz uma espécie de trabalho filológico acerca da metáfora e de seus usos no discurso filosófico a partir de nomes como Platão, Aristóteles, Hegel, Bachelard, Husserl, entre outros. Derrida discute as relações estabelecidas entre conceito e verdade no discurso ocidental e também faz uma crítica à metafísica. Sobre Nietzsche, Derrida vai dizer que ele “distende a tal ponto os limites do metafórico que atribui a toda a enunciação fônica um poder de metáfora: Não se transportará no tempo da fala o que em si lhe é heterogêneo?”<sup>177</sup> Assim, o ensaio de Derrida pretende “interrogar sobre o duplo circuito que abriu a metáfora e a dialética, permitindo chamar *sentido* ao que deveria ser estranho ao sentido.”<sup>178</sup> Nessa interrogação, o autor vai discutir sobre as ideias de *próprio* e de *impróprio* na linguagem e no uso que a filosofia faz dela, muitas vezes tratando as metáforas como simples relações de semelhança.

#### Segundo Derrida

A metáfora não ilustra apenas as possibilidades gerais assim descritas. Corre o risco de interromper a plenitude semântica à qual deveria pertencer. Ao marcar o momento do *rodeio* ou do *desvio* durante o qual o sentido pode parecer aventurar-se sozinho, desligado da própria coisa que todavia visa, da verdade que acorda ao seu referente, a metáfora abre também a *errância do semântico*. O sentido de um nome, em vez de designar a coisa que o nome deve habitualmente designar, transporta-se para algures. [...] Pelo seu poder de deslocamento metafórico, a significação estará numa espécie de disponibilidade, entre o não-sentido precedendo a linguagem (tem um sentido) e a verdade da linguagem que diria a coisa tal como ela é em si, em ato, propriamente. Esta verdade não está assegurada.<sup>179</sup>

Para pensarmos, então, a questão da linguagem e da metáfora como ela aparece no livro *Rede* – como já introduzi no capítulo anterior – é preciso destacar a

<sup>177</sup> Derrida, Jacques. “A mitologia branca. A metáfora no texto filosófico”, 1991, p. 268.

<sup>178</sup> Idem, p. 269.

<sup>179</sup> Idem, p. 281-282. Grifos meus.

questão do rodeio, do desvio e da errância que estão em jogo toda vez que alguma palavra é dita, que a linguagem é utilizada. Nesse deslocamento metafórico, a significação roda, desvia e erra, apontando somente para o seu porvir, para a sua disponibilidade, como diz Derrida.

Se neste texto Derrida pergunta-se se a metáfora “não transportará no tempo da fala o que em si lhe é heterogêneo?”, em texto posterior, *O cartão-postal*, Derrida parece responder a essa questão ao afirmar que “a palavra diz também o endereço do qual se deve desviar”<sup>180</sup>. A metáfora faz com que a palavra diga tanto seu sentido quanto o seu não-sentido. Se a verdade não está assegurada, se o sentido aventura-se sozinho desligado da “coisa em si”, se isso ocorre em qualquer tipo de discurso que passe pela linguagem, então não haveria mais um discurso propriamente filosófico e nem um discurso propriamente literário. Se toda linguagem é metafórica, já não há mais limites entre linguagem figurada e linguagem literal, apenas limites criados pelo esquecimento: em qualquer gênero do discurso, a significação está à deriva, entre o sentido e o não-sentido, entre o sentido possível e a possibilidade de não-verdade. Por isso Derrida conclui que “a metáfora traz, portanto, sempre a sua morte em si mesma”.<sup>181</sup> Portanto, não é somente a metáfora que abre a “errância do semântico”, mas toda a linguagem teria a potencialidade de funcionar com essa abertura. E é assim também que funciona a linguagem da síntese paródica.

Paula Glenadel, nesse pequeno livro que é *O preço da poesia*, busca discutir a relação do poema e do poeta (do “homem de letras”) com o trabalho e com o dinheiro, em suma, a relação do poeta com o mundo, por meio de poemas de Baudelaire, Mallarmé, Fabiano Calixto e Eduardo Sterzi. A partir do poema “Benção”, de Baudelaire, Paula Glenadel faz uma crítica das metáforas excessivamente desgastadas que, por esse desgaste, se aparentam à natureza das verdades como pensadas por Nietzsche. Entretanto, Glenadel também vai falar da capacidade de Baudelaire de “recorporificar a metáfora gasta”. Mais do que rejeitar a metáfora, portanto, é preciso trazê-las para novos usos, mesmo que as metáforas sejam sempre desviantes, levando-nos sempre a outro lugar. Penso também na escolha de palavras de Paula Glenadel quando fala em “recorporificar”, já que o trabalho feito em *Rede*, por esse método da síntese paródica, recorporifica as

---

<sup>180</sup> Derrida, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, 2007, p. 10.

<sup>181</sup> Derrida, Jacques. “A mitologia branca. A metáfora no texto filosófico”, 1991, p. 312.

palavras gastas – as metáforas, os nomes próprios que, como vimos, são deslocados de outros usos e outros lugares. Essa recorporificação é colocada em cena também no jogo com o teatro – que é feito de corpos e de palavras, de atores e de linguagem. Recorporificar a metáfora gasta, reencenar novos usos para as palavras, colocá-las em sua disponibilidade.

\*

A questão da metáfora é uma das questões fundametais da poesia, tanto pelo modo como a poesia faz com que as metáforas gastem-se rapidamente – por exemplo as metáforas que relacionam constantemente as mulheres a flores, principalmente à rosa –, quanto por sua capacidade de produzir novas metáforas. De qualquer forma, ainda depois de Nietzsche e Derrida, a metáfora e a linguagem figurada continua sendo associada à escrita literária ou escrita poética. Na segunda metade do século XX a poesia brasileira e a poesia francesa – para falar desses dois lugares a partir do qual Paula Glenadel escreve – passaram por debates<sup>182</sup> que opunham dois tipos de fazer poesia: uma mais objetiva e outra mais lírica. O que não deixa de ser também uma oposição entre o sentido metafórico e o sentido literal da linguagem, ou, ainda, a velha oposição entre verso e prosa<sup>183</sup> – que vem desde Baudelaire e Mallarmé.

No ensaio “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, Marcos Siscar resume a discussão da aproximação entre a prosa e a poesia a partir de Baudelaire:

Não por acaso, a aproximação coincide com as ambivalências (ou “contradições”) da assim chamada “modernidade” e tem um ponto de referência fundamental em Baudelaire, autor de *Spleen de Paris* (ou *Pequenos poemas em prosa*), livro que vem ganhando prestígio na fortuna crítica recente do autor. É em *Spleen de Paris* que Gleize, por exemplo, encontrará as evidências de algo como um ideal baixo da literatura, por oposição ao ideal alto de *As flores do mal*, opondo ao mistério sublime dos gatos (fechados nas quatro paredes dos poemas em verso) a figura mais prosaica do cachorro (que passa sem destino pelas ruas dos poemas em prosa).<sup>184</sup>

É a partir de algo que identifica já em Baudelaire, então, que Jean-Marie Gleize, teórico e poeta francês desenvolve a sua noção de pós-poesia, que seria um

<sup>182</sup> Debates que, de certa forma, perduram até hoje na crítica da poesia.

<sup>183</sup> Giorgio Agamben, no ensaio “Ideia da prosa”, aponta que a oscilação de uma forma para outra na relação prosa e poesia seria intrínseca da poesia desde sempre.

<sup>184</sup> Siscar, Marcos. Sem página. Disponível em: [https://www.academia.edu/20406254/Figuras\\_de\\_prosa\\_a\\_ideia\\_da\\_prosa\\_como\\_quest%C3%A3o\\_de\\_poesia](https://www.academia.edu/20406254/Figuras_de_prosa_a_ideia_da_prosa_como_quest%C3%A3o_de_poesia)

“deslizamento da ‘poesia pura’ para ‘poesia *poor*’ ou *poorpoetry*, ou ainda ‘*pooesia*’, poesia impura”<sup>185</sup>. Em entrevista, Gleize explica essa pós-poesia:

No que me concerne, acontece que minha forma de estar para a invenção de uma “prosa particular” (Baudelaire) ou uma “prosa muito prosa” (Flaubert) ou uma “prosa batida achatada” (Ponge), ou ainda uma “prosa em prosa(s)”, não implica (prioritariamente) tocar na língua (no sentido de deformações visíveis, muito menos de manipulações espetaculares histericizadas, que são, no fundo, formas exacerbadas de lirismo); trata-se ao contrário, para mim, por um lado, de neutralizar, o quanto for possível, toda sensação “musical” (de literalizar o enunciado, de fazer de forma que ele ressoe e consoe o mínimo possível); por outro lado, de colocar em prática dispositivos de montagem (reunião de fragmentos, de sequências, reciclagem de segmentos colhidos etc.) indiferentes a qualquer expressão da interioridade. Não se trata mais de cacofonia ou de disфонia, de rasgo ou de contracanto ou de máescrita, mas de literalidade ou de objetividade, de neutralidade e de banalidade, de operações de ajuste e de agenciamento ou de disposição.<sup>186</sup>

Ao defender a literalidade da *apoesia*, Gleize deixa clara uma espécie de recusa do lirismo e do excesso imagético que caracterizava a escrita poética desde o surgimento das vanguardas do início do século, que utilizavam a metáfora como eixo principal para a produção de imagens na poesia do século passado. A poesia objetiva, então, ao contrário da poesia lírica, não pretenderia revelar o verdadeiro sentido do “eu” ou do “mundo”.

Um outro lado dessa discussão, ainda no âmbito da poesia francesa contemporânea, seria o poeta Michel Deguy. Em artigo para a revista francesa *Le Magazine littéraire*, de 2001, intitulado “Atualidade do moderno”, Jérôme Game<sup>187</sup> faz uma distinção entre poéticas do sujeito e poéticas do evento. Michel Deguy estaria no polo das poéticas do sujeito, ainda ligado à fenomenologia, consistindo em dizer a vida e, assim, o mundo. Já Jean-Marie Gleize é trazido como exemplo das poéticas do evento, pela inscrição na circunstância – como ele mesmo afirma na entrevista, “indiferentes a qualquer expressão da interioridade”. Deguy não vai negar nem combater o lirismo, pois, para ele, o sublime é justamente o que vai garantir arriscar-se na poesia, “experiência de uma transcendência moderna, ou extensão de uma instância superior que se inventa na ameaça da queda”<sup>188</sup>. Sem negar a

<sup>185</sup> Entrevista com Jean-Marie Gleize in: ALEA, Rio de Janeiro, vol. 15/2 p. 438-446, jul-dez 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/13.pdf> Tradução de Alexandre Rosa.

<sup>186</sup> Idem, p. 440-441.

<sup>187</sup> Cf. Lemos, Masé. “Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas”. In: *Teoria, poesia, crítica*. Susana Scramim, Daniel Link, Ítalo Moriconi (orgs), 2012, p. 231.

<sup>188</sup> Deguy, Michel. *Reabertura após obras*, 2010, p.106.

metáfora, mas talvez resistindo a ela, é possível fabricar a distância e utilizar o lirismo por meio de outros movimentos.

Essa já conhecida oposição entre a literalidade e a metaforicidade, entre lirismo e antilirismo ainda está sendo colocada em jogo também na poesia contemporânea produzida no Brasil. A escrita do livro *Rede*, sem fixar-se em nenhum dos dois lados, é capaz de demorar-se na e entre as duas proposições, mantendo a ambivalência entre o trabalho sobre o significante, a literariedade e a inscrição poética na circunstância, fazendo uso do lirismo crítico. Um diálogo entre dois personagens do livro *Rede* é capaz de encenar essa ambivalência: “Hipnos – Você acha que a circunstância faz o poema? / Maria Rima – Me parece uma ideia razoável. Muito mais do que ‘a ocasião faz o ladrão’. Só que não rima. Você sabia que aquilo que rima fica parecendo que é verdade? É o fundo dos provérbios.”<sup>189</sup> Aqui, joga-se com o impasse entre ocasião e rima, entre a poesia de circunstância e a poesia lírica, de modo que o impasse nunca é resolvido, permanece como impasse, como indecível. A ideia parece razoável, ou seja, passa pela *razo* – e recupero aqui do que fala Agamben da *razo de trobar*, que fundamenta o ditado da poesia: nem um evento biográfico, nem um evento linguístico, mas antes uma experiência amorosa. A circunstância é razoável, mas falta a rima. Não basta haver “razão” para haver verdade, é preciso que haja aparência de verdade. Há sempre uma falta, e por isso é uma zona de indiferença. Nem lírica, nem circunstância; nem evento biográfico, nem evento linguístico; nem subjetividade, nem objetividade; nem metáfora, nem literalidade – sempre um indecível *entre*.

\*

Uma das questões centrais do livro *Rede* – digo isso pois ela é uma das únicas que se desenrola no livro, que tem certa continuidade, ao passo que as outras tramas são mais fragmentadas e fragmentárias, não têm continuidade linear – é a interpretação de uma carta que fora encontrada pelo personagem Gottwald dentro de um paletó comprado em uma loja de roupas usadas. Essa movimentação em torno da leitura e da releitura da carta também coloca em cena as possibilidades da linguagem, é como se houvesse uma espécie de leitura literal e uma leitura metafórica, abre-se a possibilidade de ler o que está escrito e de ler o que não está escrito. Neste capítulo, irei focar nas cenas em que a carta borrada faz-se presente,

---

<sup>189</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 26.

a fim de pensar a carta – tanto seu formato, sua forma, quanto seu conteúdo – nesse jogo entre a linguagem metafórica e a linguagem literal e suas tantas possibilidades de significação.

A primeira menção à carta acontece na segunda cena (II – O sonho de Buda), quando o personagem Gottwald mostra-se inquieto a fim de desvendá-la com a ajuda de outro personagem, L’Amiral Larima: “Gottwald – [...] Maria Rima, é verdade que L’Amiral Larima está na casa da sua tia Angústia? Eu quero mostrar para ele uma coisa que encontrei no brechó. Sei que ele é amador de curiosidades e preciso tirar uma dúvida com ele.”<sup>190</sup> A escolha das palavras neste pequeno trecho já chama a atenção. A carta, a princípio, é dita como “uma coisa”, algo assim meio indefinido, como se aquele que encontrou a carta ainda não soubesse direito como nomeá-la – como relacionar a palavra à “coisa em si”. Para tirar uma dúvida – que, enquanto leitores, ainda não sabemos qual é –, Gottwald precisa do outro, que é “amador” de curiosidades. Embora no dicionário “amador” venha como sinônimo de “amante”, amador ainda carrega um sentido pejorativo, talvez até negativo, de algo oposto ao que seria profissional, algo que é feito somente por curiosidade, sem intenções ou fins profissionais. Ser amador de curiosidades implica uma relação com o não-saber, uma relação amorosa que toca, ao mesmo tempo, em um não-saber e na busca pelo saber. A etimologia de curiosidade aponta para o latim (*curiositas, ātis*) e para o sentido do “desejo de conhecer”. Há um amor pelo desejo, que indica uma busca que nunca tem fim. Lembro aqui também de Agamben, que, em “Ideia do Amor”, fala do amor como uma relação de intimidade com um ser estranho que permanece sempre estranho, distante, lugar aberto<sup>191</sup>. Assim é o “amador de curiosidades” para quem Gottwald vai pedir ajuda.

O capítulo seguinte, “A leitura de Larima”, começa com a seguinte didascália: “L’Amiral Larima, sentado numa poltrona, escuta atentamente a leitura de Gottwald.”<sup>192</sup> Por mais que o título seja “A leitura de Larima”, quem lê, no sentido literal, a carta é Gottwald. L’Amiral apenas ouve, sentado em uma poltrona, como em uma sessão de análise, esperando para interpretar (ler) a carta. Ou seja, a

---

<sup>190</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 19.

<sup>191</sup> “Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal-estar, dia após dia, não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece sempre exposta e murada.” (Agamben, Giorgio. “Ideia do amor”. in: *Ideia da prosa*, 2012, p. 51.)

<sup>192</sup> Idem, p. 20.

leitura é trazida em dois sentidos, o de ler, passar os olhos e decifrar as letras, e o de interpretar, analisar. Gottwald, então, lê em voz alta:

“Meu belo Antônio,

Agora que vou viajar para bem longe, eu quero contar umas coisas a você. Descobri que eu gosto de olhar e não sabia. Aliás, eu não sabia que gostava tanto de olhar, sempre pensei que preferisse pensar. Que o olhar é a visão. Não pense que eu estou me repetindo, embora eu não tenha vontade nenhuma de parar neste momento para explicar a você como vejo (?) a diferença entre os dois. O olhar. A visão. Há coisas mais importantes e mais subterraneamente urgentes.

Então, vou enumerar para você algumas coisas que eu gosto de olhar: 1. Um aviso de ‘PROIBIDO FU’ pintado na parede de um armazém em ruínas. 2. Um trem de ferro carregando minério de ferro. 3. O nome do fabricante de um guindaste: Gottwald. Gosto de olhar essas coisas porque elas estão ali – para ninguém. E elas me dão uma inexistência rara. Sendo para ninguém, elas me tornam *ninguém*. Ninguém, porém, as olhou como eu. Isso faz de mim um ninguém especial, quase um alguém. Na hora em que eu as olhei, ninguém mais estava olhando para elas. Não do ângulo em que estou olhando. Não com os meus olhos, estes, que a terra há de comer.....”<sup>193</sup>

A seguir, ambos lamentam que a carta esteja borrada. Gottwald conclui a leitura pedindo perdão: “Meu amigo, perdão, mas a carta foi molhada e as letras borradas não me permitem seguir com a leitura.” E L’Amiral Larima responde: “Mas que pena, se ela estivesse rasgada, a gente podia inventar um final. Assim, borrada, eu fico meio sem graça. Parece que as palavras da carta estão dormindo e se me ouvirem vão acordar para me contradizer.”<sup>194</sup> As letras borradas não permitem que a leitura siga pois são ilegíveis, estamos diante de uma aporia, não há saída além de aceitar que os restos das palavras da carta estão ali, mas que ninguém poderá significá-los a não ser como um borrão, uma espécie de informe que permanecerá sempre informe. Ainda que ilegíveis – ou adormecidas, como diz L’Amiral Larima – as palavras estão ali. Há uma presença, ainda que ausente de significado, ainda que não seja possível ler essa presença. Se a carta estivesse rasgada, diz Larima, se faltasse parte da carta, seria possível inventar um final – inventar um significado para a ausência, para o que falta.

Dessa porção da carta borrada, pensando nos elementos que compõem uma carta, deveriam fazer parte talvez a data, o local e a assinatura: elementos que

<sup>193</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 20-21.

<sup>194</sup> *Idem*, p. 21.

dariam circunstância para a carta, que a localizariam no tempo e no espaço, além de garantir uma autoria. Sem isso, a carta é anônima e anacrônica, ampliando ainda mais as possibilidades de leitura e de significação. A ausência de palavras legíveis e de assinatura transforma-se na presença de um informe latente, adormecido, que, se for “traído”, com um final inventado para a carta, poderia acordar apenas para contradizer a leitura, para falar contra o que fora inventado. No início da carta, temos um desses elementos característicos do gênero epistolar, que seria o destinatário, o endereçamento. A carta dirige-se a “meu belo Antônio”, apesar de não haver o “para” (para meu belo Antônio), que deixaria mais explícita a ideia do movimento do endereçamento. O pronome possessivo “meu” seguido do adjetivo “belo” nos passa a ideia de uma grande intimidade entre quem escreve a carta e quem deveria receber a carta. Além disso, a palavra “belo” nos remete à grande discussão sobre a beleza que perpassa a história da arte universal e as belas artes.

Mas, antes de arriscar alguma interpretação da carta – pois o objetivo não é refletir sobre a carta, mas pensar a partir da interpretação da carta pelos personagens –, vamos à interpretação de L’Amiral Larima:

L’Amiral Larima, *animado* – Mas assim mesmo vou arriscar um palpite. A pessoa que escreveu a carta tinha uma doença terminal e sabia que ia morrer, por isso fala de “a terra vai comer” e tenta disfarçar com um eufemismo no começo, dizendo “viajar para bem longe”. Longe mesmo... Além disso, com esse negócio de “meu belo Antônio”, creio que o autor era homossexual. Nem tanto pelo “meu”, mas sobretudo pelo “belo”. Eu não acho homem nenhum bonito... Tudo bem, a carta pode ter sido escrita por uma mulher. Isso não dá para saber. Mas o fato de Gottwald ter achado a carta num sobretudo, quer dizer, num paletó (e não num vestido) e de ter encontrado esse paletó num brechó (estabelecimentos frequentemente abertos e abertamente frequentados por gays assumidos) só confirma minha teoria. É claro que se trata de uma carta-despedida de um namorado. A quem mais se contaria esse monte de bobagens? E esse fascínio pelo “guindaste” e pelo “trem”, pelo “ferro”! (*gesticula, excitado, com uma das mãos*) remete claramente a símbolos fálicos.<sup>195</sup>

L’Amiral Larima parece apostar em uma leitura, digamos, clichê da carta. Ele parece focar nas metáforas mais usuais, reforçando a leitura das imagens que já estão estabelecidas em um senso comum, trabalha com uma leitura por estereótipos. Assim, lê “viajar para bem longe” como um eufemismo (outra figura de

---

<sup>195</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 21-22.

linguagem) para morrer. Vê, no vocativo “meu belo Antônio” uma relação homossexual, pois, segundo os estereótipos, os brechós seriam frequentados por gays assumidos e homem heterossexual não considera outro homem bonito. Além disso, a carta conta com diversos símbolos que L’Amiral considera como fálicos, como ferro, trem e guindaste. Assim, conclui que trata-se de uma carta-despedida de um namorado. Não nos esqueçamos do nome do personagem que faz a leitura, que é formado por uma espécie de figura de autoridade (Amiral – Almirante) e que contém em si a própria rima (Larima). Assim, a autoridade do verso parece ser questionada e criticada nessa leitura clichê e aparentemente superficial que ele faz da carta. Pode ser, também, uma crítica a essas metáforas gastas que fariam parte da poesia pura, da poesia lírica que buscava, ainda, certa autonomia. Nessa leitura superficial dos clichês, dos estereótipos, muito da carta ainda parece deixado para trás, sem sentido, sem leitura. Ao mesmo tempo, lê e não lê o que está escrito.

A carta de amor é também um grande lugar-comum da literatura, e mais uma vez Paula Glenadel joga com essas repetições, com os clichês e os esterótipos<sup>196</sup>. É buscando subverter esse uso gasto da carta de amor que Derrida vai escrever diversos cartões-postais enviados a um certo “você”, dando a entender que se trata da “mulher amada”, no livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Por meio desses *envios*, como são chamados no livro, Derrida diz que busca uma “teoria geral do envio e de tudo o que por alguma telecomunicação pretende destinar-se”<sup>197</sup>. O autor fala, ainda, do desejo e da impossibilidade de este livro ser uma história dos correios:

Não tratando mais os correios como uma metáfora do envio do ser, podemos levar em conta o que se passa de essencial e de decisivo, em todo lugar e até na língua, o pensamento, a ciência, e tudo o que os condiciona, quando a estrutura postal dá um salto, *Satz*, se você prefere assim, ou se coloca ou posta de outro modo. É por isso que essa história dos correios, que eu gostaria de escrever e dedicar a você, não pode ser uma história dos correios: antes de tudo porque ela concerne à própria possibilidade da história, de todos os conceitos, também, da história, da tradição, da transmissão ou das interrupções, desvios, etc. Em seguida, porque tal “história dos correios” não seria senão um minúsculo envio na rede que ela pretenderia analisar (nada de metapostal), apenas um cartão perdido num saco, e que uma greve, e até mesmo um acidente de triagem,

---

<sup>196</sup> Essas duas palavras, clichê e estereótipo, têm origem nas artes gráficas e indicam uma espécie de chapa, de matriz que serve para reproduzir, repetir uma imagem. No dicionário Caldas Aulete: (cli.chê) sm. 1. Art.gr. Placa de metal gravada em relevo com textos ou imagens para serem impressos por prensa tipográfica. Disponível em <https://aulete.com.br/clich%C3%AA>

<sup>197</sup> Derrida, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, 2007, p. 9.

sempre pode atrasar indefinidamente, perder sem retorno. É por isso que não o escreverei mais, mas lhe dedico o que sobra desse projeto impossível. O desejo (escatológico, apocalíptico) dessa história dos correios mundiais não é senão, talvez, um modo, muito infantil, de chorar o fim próximo de nossa “correspondência” – e de enviar ainda uma lágrima. E isso não acontece um dia no mundo, isso é o mundo, o tornar-se mundo do mundo.

Ao escrever que os correios não devem mais ser tratados como uma metáfora para o envio do ser, Derrida como que afirma a não-homogeneidade do ser sujeito, colocando o ser com relação à língua, ao pensamento e à ciência – em suma, colocando o sujeito sempre em relação com o objeto. Depois desse salto, ou dessa sentença, Derrida fala da impossibilidade de escrever a história enquanto totalidade, pois a história, a ciência, a língua, isso é o mundo, isso é o tornar-se mundo do mundo. A história só é enquanto se faz história, sem garantias de retorno para o ser, arriscando a sua pretensa correspondência consigo mesmo, sua identidade e sua homogeneidade. Assim como Derrida parece ter esse desejo apocalíptico de escrever uma história dos correios, poderia dizer que há também um desejo apocalíptico de Paula Glenadel de pensar uma história da poesia por meio desse livro que se inscreve na poesia mas que, ao mesmo tempo, subverte e põe em questão tudo o que até então se entende e é nomeado como poesia – e esse “desejo apocalíptico” faz-se por meio do que indetifico como a síntese paródica.

Após a leitura de L’Amiral Larima da carta, a conversa entre ele e Gottwald continua:

Gottwald – L’Amiral, você acha que o Gottwald da carta tem alguma ligação comigo, por causa do meu nome?

L’Amiral Larima – Ainda vou investigar isso. Mas repare que o nome aqui é comum, o nome de um objeto, o guindaste, apesar de originalmente ter sido um nome próprio, o do fabricante. Será que ainda é a mesma coisa?

Gottwald – L’Amiral, para além das semelhanças enganosas e das sinonímias simiescas, essa carta me deixou angustiado.

[...]

Gottwald – Por isso eu quis mostrá-la para você. Você acha que alguém a colocou no bolso do paletó de propósito para que eu a encontrasse? Seria uma espécie de código, um pedido de socorro de alguém que não podia escrever livremente e precisou usar esse meio para me passar uma mensagem? Afinal, seguindo uma linha de interpretação ligeiramente diferente, porém essencialmente convergente com a sua, um guindaste não é uma figura do socorro? Não serve para tirar alguém de baixo e levar para cima? Tirar alguém do buraco, do fundo do poço?

L'Amiral Larima – Gottwald, sua interpretação me confunde. Preciso pensar sobre isso.

Enquanto L'Amiral Larima parece se ocupar com uma leitura dos clichês, Gottwald está intrigado com a correspondência entre os nomes: o seu nome e o nome do fabricante de um guindaste e, por isso, parece focar nessa figura e no que ela simbolizaria: o guindaste como uma figura de socorro, que serviria para elevar algo. Aqui, nessa figura de elevação por um guindaste (uma máquina, algo artificial, uma tecnologia) urge pensar novamente a escrita do livro *Rede* que joga com e contra a poética do sujeito e a poética do evento. Mas já não há um sujeito uno, homogêneo: o sujeito, aqui, pode confundir-se facilmente com um objeto. O nome próprio, que não teria nenhum significado, pode ser também um nome comum, com diversas significações em disponibilidade. A preocupação da escrita de *Rede* com a realidade e com a irrealidade parece fazer-se sem hierarquias: em uma rápida pesquisa no *google*, descobre-se que de fato existe uma empresa de guindastes de nome Gottwald. Por mais que o teatro encenado em *Rede* possa parecer pura ficção fantasiosa, há ainda um fio que o liga a uma realidade fora do texto, fora da peça. Mas, como na carta, as “semelhanças enganosas” e as “sinonímias simiescas” – que são jogos com a língua que fazem uso da paronomásia – podem estar presentes só para nos fazer criar caminhos que serão desfeitos logo em seguida, para nos desviar – mas e o desvio também não faz parte do caminho? Isso porque a realidade – ou a irrealidade – que interessa aqui não é externa ao texto, já que ele começa um mundo.

Após L'Amiral dizer que precisa pensar sobre isso, a vida dos personagens segue normalmente. A tia Angústia está preocupada com a quantidade de comida para tantos convidados, e os gêmeos Maikon e Jakison, filhos da vizinha, aparecem convidando Angústia para ir até a casa da mãe deles. A carta só irá voltar a ser assunto na cena XII, intitulada “Ou então”, já indicando uma outra alternativa de leitura e de interpretação. Tratando-se de linguagem e de leitura, há sempre um “ou então”, uma outra leitura. L'Amiral Larima pede, por obséquio, que Gottwald releia a carta borrada. A carta, então, é novamente lida para que L'Amiral a escute, e, assim, o leitor do livro *Rede* também tem a chance de a reler. Apesar de ser uma espécie de leitor oficial da carta borrada, L'Amiral Larima não a lê com seus próprios olhos, não tem acesso à materialidade da carta, não a pega na mão, não vê as letras

borradas, apenas ouve. Após a escuta, L'Amiral Larima apresenta uma nova interpretação:

L'Amiral Larima – Gottwald, andei repensando os termos desta carta e estou achando que você estava certo, realmente se trata de um pedido de socorro.

Gottwald – É mesmo? E de quem, e por que é que pensam que eu posso ajudar?

L'Amiral Larima – A chave está nos termos “olhar” e “visão”, além, evidentemente, da evidência-mor, o nome “Gottwald”. Eu explico: “Gott”, Deus, “Wald”, bosque, como para Heidegger<sup>198</sup>, ou floresta, para os tupiniquins. Alguém está perdido num bosque, numa floresta, numa selva escura, como dizia Dante. E esse Alguém pensa em Deus. Pode ser Tupã. Buda não. Buda não é deus. Buda diria a você: se vire. Deus é o único que poderia tirá-lo dali, pois ele é aquele que tudo vê. Inclusive, vou devagar para você poder me acompanhar, vê onde aquela pessoa em perigo está. Um outro que não fosse Deus não teria como ver isso, principalmente se levarmos em conta a época de formação desses termos, em que não havia helicóptero, por exemplo. Você está me seguindo?

Gottwald – Estou, claro. Você é genial, L'Amiral.

L'Amiral Larima – Ainda não terminei com os termos. Por que a pessoa faz uma oposição tão nítida e visível entre “olhar” e “visão”? Por uma questão de filosofia? Claro que não. Repare que a pessoa diz que não há tempo para explicar a diferença, e sem tempo não há filosofia. Sem o ser e o tempo, nada feito. Ela também diz que há coisas mais “urgentes”. Esse termo é muito importante. É ele quem dá o tom da passagem e a transforma em apelo angustiada. O que é que urge? Urge superar a distinção entre olhar e ver, em prol de uma outra relação com as coisas. Aí a pessoa passa a enumerar as coisas que gosta de olhar... Mas o olhar nessa passagem torna-se quase sinônimo de ser, e de não ser... Ora, quem é que trabalha exaustivamente essa extremamente delicada e profundamente negligenciada distinção entre ver e olhar? Os pintores. Portanto, trata-se de um pintor em perigo. Fui muito rápido para você?

Gottwald – Ainda não entendi por que endereçaram esse apelo a mim.

L'Amiral Larima – Ah, Gottwald, mais um esforço...! Pense no termo que você acabou de usar: o destino não é justamente aquilo que é endereçado a você, como uma carta?

---

<sup>198</sup> No começo do livro de Heidegger *Holzwege*, traduzido para o português como *Caminhos de floresta*, há a seguinte explanação: “Holz [madeira, lenha] é um nome antigo para *Wald* [floresta]. Na floresta [Holz] há caminhos que, o mais das vezes sinuosos, terminam perdendo-se, subitamente, no não-trilhado. Chamam-se caminhos de floresta [*Holzwege*]. Cada um segue separado, mas na mesma floresta [*Wald*]. Parece, muitas vezes, que um é igual ao outro. Porém, apenas parece ser assim. Lenhadores e guardas-florestais conhecem os caminhos. Sabem o que significa estar metido num caminho de floresta. p. 3

A nova leitura de L'Amiral Larima é a partir dos *termos* da carta. Agora, ele parece não mais elevar os clichês buscando significá-los, mas foca nos significantes da carta. Poderíamos dizer, então, que, à primeira vista (à primeira escuta), são as “semelhanças enganosas” e as “sinonímias simiescas” que seduzem o leitor, as metáforas enganam por suas relações de semelhança e desviam a palavra daquilo que ela pretenderia significar. Talvez, nessa segunda leitura, repensando agora os termos, L'Amiral acredite poder encontrar a verdade da carta, seu verdadeiro significado. Assim, a partir das palavras-chave “Gottwald”, “olhar” e “visão”, que ele chama de evidências – como se algum significado estivesse esperando para ser decifrado e dando pistas para isso –, L'Amiral pensa ter desvendado o segredo dessa carta que é, agora, interpretada como um pedido de socorro, não mais como uma carta de amor. Por sua leitura, L'Amiral tem seu nome rimado com “genial”. Sem tempo e, portanto, sem filosofia<sup>199</sup>, só haveria de ser um pintor a querer discutir e diferenciar os termos “olhar” e “visão”, ou, como diz L'Amiral, superar a distinção “em prol de uma outra relação com as coisas”. Essa outra relação com as coisas, que passa pelo olhar, parece colocar em risco o sujeito, que sente-se, nesse olhar as coisas como ninguém havia olhado antes, entre ser alguém e ser ninguém, ou entre ser sujeito e ser objeto. Pela relação com as coisas que se olha, uma vez que elas também nos olham de volta, o *ser* está em uma situação de perigo – nesse caso, principalmente o “ser artista”

Para Gottwald, desde a primeira leitura, a carta já soava como um pedido de socorro provavelmente pelo excesso de metáforas, o que o leva a concluir que quem a escreveu estava impossibilitado de “escrever livremente”. Talvez o excesso de metáforas também seja uma metáfora para uma espécie de prisão da linguagem, pois, como vimos com Nietzsche e Derrida, não falamos senão por metáforas; as palavras são sempre já secundárias e diferentes em relação à “coisa mesma”. Mas a urgência sentida por Gottwald em relação à carta deve-se pela co-incidência entre seu nome e o nome de um guindaste; a correspondência entre um sujeito e um objeto pelo nome. Por mais que a carta se dirija diretamente a “meu belo Antônio”, é Gottwald quem sente-se responsável por ela e pelo destino de quem a escreveu; é como se o sujeito Gottwald se colocasse no lugar do objeto Gottwald, devendo cumprir a função de guindaste: salvar o ser em perigo, trazendo-o de baixo para

---

<sup>199</sup> Afirmação que também funciona como uma piada em relação ao livro de Heidegger *Ser e tempo* (1927), que pensa sobre o sentido do ser e o ser do sentido pela ontologia.

cima. A pergunta final de L'Amiral Larima, sobre o termo destino, fica sem resposta no livro. Por mais que Gottwald sinta-se o destinatário da carta, ele não entende por que motivo esse apelo lhe foi endereçado. Sendo o destinatário, Gottwald vê-se no lugar do outro, no lugar da alteridade, e parece não saber muito bem como responder a isso. O destino é o que nos é endereçado, como uma carta, ainda que essa carta não chegue? Ou o destino é aquilo que nos acontece, ainda que não tenha sido endereçado a nós? Ou será que dá no mesmo?

No capítulo seguinte, intitulado “Tudo se transforma”, Gottwald vai até o brechó onde comprou o casaco em cujo bolso estava a carta borrada. O título da cena também dá margem a mais de uma interpretação: no brechó, tudo se transforma, ganha novos usos e novas possibilidades; e, com as novas informações trazidas pelo dono do brechó, tudo se transforma em relação as leituras da cartas, também abrem-se novas possibilidades. Nasser Ville, dono do brechó, conta que o paletó “azul escuro com lapela de gorgorão azul claro”<sup>200</sup> pertenceu a “uma travesti famosa de nome Barbarella Blue, pois ela sempre fazia questão de não depilar a barba que era bem cerrada, simplesmente a raspava. Ela quase sempre se vestia de azul, tanto na vida de espetáculo quanto na vida civil. Era como uma citação, uma assinatura!”<sup>201</sup> Nasser Ville conta, também, que foi um sobrinho de Barbarella quem vendeu todo o acervo dela para poder pagar seus estudos de arte e que ele atualmente faz sucesso como pintor.

Já em outro capítulo, “A galeria subterrânea”, Gottwald liga para o pintor sobrinho de Barbarella Blue. Na descrição da cena, lemos “Gottwald, ao telefone, com Judas Nefasto. Estão afastados na cena e posicionados diante de um espelho; cada um dirige sua fala ao reflexo.”

Gottwald – Judas Nefasto? Meu nome é Gottwald. Então, é isso, consegui seu contato com uma antiga vizinha sua. Procurei você porque encontrei uma carta estranha, com uma espécie de pedido de socorro... Após algumas investigações, cheguei até o seu nome. Vou direto ao ponto: você está em perigo?

Judas Nefasto – Não estou mais. Já passou.

Gottwald – Eu acho que mereço uma explicação. Afinal, me empenhei pensando que você precisava ser salvo.

Judas Nefasto – Claro, vou explicar tudo, pelo menos vou tentar... Eu mesmo não sei mais muito bem como as coisas foram acontecendo

---

<sup>200</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 45.

<sup>201</sup> *Idem*, p. 46.

e é com um certo esforço que me lembro delas... Fui ao brechó para tentar comprar duas telas que pintei na juventude, assim que comecei a estudar arte. Eu as tinha dado de presente à tia Barbarella e tive de vendê-las junto com outras peças para pagar os meus estudos. A tia sempre me incentivou, era uma pessoa muito criativa, com uma enorme sensibilidade, um senso plástico muito aguçado, sublime, até... Eu já estava em condições melhores e queria reunir essa parta da minha obra. Nasser Ville, o dono do brechó, não quis vender. E aí ele teve uma ideia infeliz. Ele inventou de me fazer desaparecer para subir os preços das telas num leilão que faria uns dias depois. Ele me convidou para descer ao porão da casa e ver as outras telas que estavam no depósito. Ele me trancou lá dentro. Realmente, as telas eram muito interessantes. Ele tinha quadros surrealistas muito bons! Passei um longo tempo nesse lugar, contemplando os quadros, mas acabei me entediando e escrevi, com a mão esquerda, uma carta. Eu a meti numa das roupas da arara que Nasser levou para cima uma vez. Eu queria que alguém fosse ao porão do brechó por causa da carta e me achasse.

Gottwald – Mas como você sabia meu nome?

Judas Nefasto – Eu não sabia, é uma grande coincidência.

Gottwald – E quem é Antônio?

Judas Nefasto – Antônio é o nome de batismo da minha tia, quero dizer, do meu tio.

Gottwald – O que aconteceu depois?

Judas Nefasto – Eu sempre ando com uns comprimidos para dormir. Tenho uma insônia infernal. Na véspera do leilão, Nasser desceu para brindar comigo ao sucesso de vendas e ao lucro que teria no dia seguinte. Ele é um homem muito elegante. Consegui colocar um comprimido na sua taça. Ele apagou e eu saí tranquilamente.

Gottwald – E por que a carta foi molhada?

Judas Nefasto – Isso eu não sei, deve ter acontecido quando Nasser estava lá em cima.

Gottwald – Por que você não o denunciou? Essa é uma história horrível.

Judas Nefasto – Nem tanto. Eu sempre fui leitor de Sade... Sabe, Nasser me tratou muito bem naquele porão. Era como estar num hotel 7 estrelas, tudo da melhor qualidade. Nada me faltou, nem comida, nem bebida, nem outras regalias que é melhor não mencionar. E ele era muito amigo da tia Barbarella. Depois de tudo, não há feridos graves, não há provas, não houve testemunhas, a não ser nós dois. Foi como um sonho que tivéssemos sonhado os dois juntos...

Gottwald – E eu fiquei como um imbecil!

Judas Nefasto – Por favor, aceite minhas desculpas pelo incômodo e seja meu convidado para o *vernissage* da minha exposição.<sup>202</sup>

Nessa conversa, cada um fala, ao mesmo tempo, consigo mesmo e com o outro, em uma espécie de não coincidência entre os sentidos da visão e da escuta: vê-se sua própria imagem enquanto ouve-se a voz do outro. Essa não identidade do sujeito consigo mesmo é colocada em jogo também com a travesti Barbarella, cujo nome de batismo é Antônio. Mas, pela descrição de Nasser Ville da travesti, percebemos que, mesmo sendo Barbarella, ela deixa entrever um certo Antônio ao deixar resquícios de barba aparente, como em uma espécie de palimpsesto que sempre deixa rastros, traços, vestígios. Assim como o passado Antônio de Barbarella Blue; como se o passado nos fosse familiar e como se o futuro desse passado carregasse sempre algo de estranho. Antônio-Barbarella, assim, poderia ser visto como a figura do duplo de um duplo que produz um efeito de *unheimlich*, *infamiliar* ou *estranheza familiar*, para citar novamente o conceito de Freud<sup>203</sup>. Essa sensação de estranheza familiar também está presente em Gottwald-sujeito e seu duplo Gottwald-objeto de modo que ambos se tornam sujeito-objeto um do outro.

Tendo ficado um longo tempo preso no porão do brechó, contemplando quadros surrealistas, enquanto esses quadros certamente também o contemplavam, Judas Nefasto, para além do seu sequestro, também parece sentir seu ser em perigo. A nomeação do personagem já é bastante curiosa: temos o nome de Judas, o traidor da Bíblia, e o adjetivo nefasto, que vem do latim *nefastus* ou *nefaris*, palavras relacionadas àquilo de que não se deve falar. A traição ao lado daquilo que não deve ser dito: quando falamos, estamos sempre em processo de traição do pensamento, pois precisamos da linguagem enquanto meio, porém na impossibilidade de tocar a “coisa em si”. Aquilo de que não se deve falar acaba sendo justamente aquilo de que se deve falar, já que a linguagem é justamente o dever dizer, ser obrigado a dizer. Assim, é possível afirmar que Judas Nefasto escreve como uma espécie de necessidade da conservação de um eu, enviando a si mesmo e enviando aquilo que falta por meio dessa carta escrita com a mão esquerda. O eu e o outro absoluto, juntos, na mesma carta borrada. O fato de Judas escrever com a outra mão e de essa cena de escrita ter acontecido dentro de um brechó nos leva a pensar na expressão “artigos de segunda mão”, coisas que já

---

<sup>202</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 48-50.

<sup>203</sup> Freud, Sigmund. *O infamiliar*, 2019.

estão usadas, gastas, mas que são colocadas em circulação novamente em prol de uma outra relação com as coisas. Recorporificação. Não seria esse, afinal, o trabalho da arte e também da poesia?

\*

E então, voltando à pergunta de L'Amiral Larima, será que “o destino não é justamente aquilo que é endereçado a você, como uma carta?”. O destino é o que nos é endereçado ou é o que nos chega, o que nos acontece? No livro *O cartão-postal*, Derrida usa constantemente a palavra destino como sinônimo de acaso, de sorte, de chance, de lote. O endereçamento, por sua vez, no livro, aparece como uma espécie de movimento do corpo: “endereço-me como se faz para esticar-se apoiando-se numa parte do corpo.”<sup>204</sup> Para Derrida, a possibilidade de uma carta poder não chegar ao destino é a prova de que, portanto, ela nunca chega.<sup>205</sup>

Podemos dizer, assim, que a carta borrada é destinada ao acaso, uma vez que não é enviada por um meio convencional, mas apenas deixada no bolso de um casaco, seu endereçamento não é determinado nem determinável, ou seja, a carta é destinada ao destino, endereçada ao endereçamento.

Celia Pedrosa, no ensaio “Poesia, crítica, endereçamento”, considera o endereçamento como uma característica discursiva da poesia brasileira produzida a partir do anos 1990:

Disso decorre uma distensão identitária do eu e, analogamente, da destinação de seu discurso, associada às problematizações da subjetividade e às transformações na relação entre literatura e público, ambas características da modernidade. O investimento na primeira pessoa endereçada pode ser compreendido então como modo paradoxal de a poesia solicitar e colocar em crise a lógica da copresença e da identidade que preside a comunicação linguística; e também a transitividade do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum, bem como o sentido de cada uma dessas instâncias e categorias.<sup>206</sup>

Além da questão do endereçamento presente na carta borrada, e nos diálogos em torno e a partir da carta, o livro *Rede* é endereçado “Ao mundo, seja lá o que isso for, com meus agradecimentos”. Assim como a carta, o livro parece ser lançado ao acaso, como uma garrafa lançada ao mar. Para lembrar o discurso de Paul Celan em que aproxima os poemas a um caminho: “encaminham-se para um

<sup>204</sup> Derrida, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, 2007, p. 69.

<sup>205</sup> É essa a grande diferença de leitura que Derrida faz do conto “A carta roubada” de Poe, a partir do “Seminário sobre a carta roubada” de Lacan, uma vez que, para Lacan, uma carta sempre chega ao seu destino.

<sup>206</sup> Derrida, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, 2007, p. 70.

destino [...] para um lugar aberto, para um tu intocável...”<sup>207</sup> Endereçado ao mundo, este lugar aberto, o livro não é endereçado a alguém, nem sujeito nem objeto, mas é endereçado a algo cujo significado é colocado em xeque: seja lá o que isso for. Esses movimentos de endereçamento que causam efeitos de teatralização e de deslocamento da subjetividade, que distendem a identidade do eu e que colocam em jogo a transitividade do eu ao outro, do sujeito e do objeto, do singular ao comum, do verso à prosa, tudo isso faz parte da síntese paródica enquanto processo de escrita que busca abrir a errância do semântico (para lembrar a fala de Derrida a respeito da metáfora). Levar ao limite a teatralidade e a metaforicidade da linguagem para ver aonde isso vai chegar – para colocar em jogo também o destino pela destinação, o endereço pelo endereçamento.

O teatro de Paula Glenadel, um teatro em direção ao poema, parece ser o lugar ideal para um outro tipo de experiência do outro, já que no teatro não haveria a busca por uma unidade de enunciação – como acontece comumente nos poemas –, pelo contrário, o que estaria em jogo seria a pluralização da subjetividade lírica e também antilírica – zona de indiferenciação. Mais uma vez é preciso situar a escrita poética de Paula Glenadel em um lugar *entre*: entre a poesia lírica e a antilírica, entre a poesia do sujeito e a poesia de circunstância. É uma escrita poética que não busca de modo algum representar certas situações, mas, antes, cria situações apenas para encená-las e para apresentá-las. O livro *Rede* encena, a todo momento, os movimentos de aproximação e de distanciamento da linguagem e da realidade, da impossibilidade de a linguagem tocar o real. Por meio dessas ambivalências, a autora joga com a oposição e com a hierarquia entre poesia e vida, entre poesia e crítica, entre poesia e ficção – tudo isso que é colocado em jogo nas cenas e nos diálogos do livro *Rede*.

A possibilidade de a carta nunca chegar ao seu destino é também a impossibilidade de uma pureza da língua, de um querer-dizer que abolisse o meio, de uma relação direta entre o eu e o outro que não seja interceptada pela linguagem. Escrever sobre a linguagem por meio da linguagem é apenas uma maneira de deformá-la. Segundo Derrida: “escrevo sempre *sobre* o suporte,

---

<sup>207</sup> Discurso de Paul Celan em Bremen, em 1958: “O poema, sendo como é uma forma de aparição da linguagem, é por isso de essência dialógica, o poema pode ser uma garrafa lançada ao mar, abandonada à esperança — decerto muitas vezes ténue — de poder um dia ser recolhida numa qualquer praia, talvez na praia do coração. Também neste sentido os poemas são um caminho: encaminham-se para um destino [...] para um lugar aberto, para um tu intocável...” Celan, Paul. in: *Arte Poética - Meridiano e outros textos*, Lisboa: ed. Cotovia, 1996.

diretamente sobre o suporte mas também a seu respeito. Resultado esperado, isso o deforma, empreendo assim sua destruição ao mesmo tempo que o mostro *sendo* o que se destrói, esfacela-se em peças, um pouco teatrais<sup>208</sup> Assim, ao mesmo tempo em que cria a circunstância, a linguagem poética deforma e destrói a linguagem poética, sendo ela mesma o que se mostra e se destrói. É assim que a síntese paródica opera no livro *Rede*: com e pela linguagem, os personagens discutem a linguagem. Empreendem a destruição de um discurso e são o que destrói um discurso.

\*

Após algumas páginas, agora que já estamos quase nos esquecendo do conteúdo da carta borrada, gostaria de mimetizar o movimento do livro e repeti-la a fim de relê-la de outro modo, agora não mais com os personagens do livro, mas em relação com um certo fora do livro *Rede*. Ainda no livro *O cartão-postal*, Derrida fala da importância de esquecer: “esquecer tudo isso, a carta e o que ela contém. Quanto ao que ela contém, eu mesmo já começo a transformar, deformar, a nublar sobretudo, a ampliá-la, não sei. Não vejo mais distintamente suas bordas. A amnésia, que força. É preciso esquecer, saber esquecer, saber esquecer sem saber.”<sup>209</sup>

Releiamos, então, após certo esquecimento, a carta borrada:

“Meu belo Antônio,

Agora que vou viajar para bem longe, eu quero contar umas coisas a você. Descobri que eu gosto de olhar e não sabia. Aliás, eu não sabia que gostava tanto de olhar, sempre pensei que preferisse pensar. Que o olhar é a visão. Não pense que eu estou me repetindo, embora eu não tenha vontade nenhuma de parar neste momento para explicar a você como vejo (?) a diferença entre os dois. O olhar. A visão. Há coisas mais importantes e mais subterraneamente urgentes.

Então, vou enumerar para você algumas coisas que eu gosto de olhar: 1. Um aviso de ‘PROIBIDO FU’ pintado na parede de um armazém em ruínas. 2. Um trem de ferro carregando minério de ferro. 3. O nome do fabricante de um guindaste: Gottwald. Gosto de olhar essas coisas porque elas estão ali – para ninguém. E elas me dão uma inexistência rara. Sendo para ninguém, elas me tornam *ninguém*. Ninguém, porém, as olhou como eu. Isso faz de mim um ninguém especial, quase um alguém. Na hora em que eu as olhei, ninguém mais estava olhando para elas. Não do ângulo em que

---

<sup>208</sup> Derrida, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, 2007, p. 34.

<sup>209</sup> Idem, p. 89.

estou olhando. Não com os meus olhos, estes, que a terra há de comer.....<sup>210</sup>

A carta, assim como o conceito clássico de metáfora, seria uma experiência de transposição, de movimento, um trabalho de deslocamento, de algo que vai de um lugar a outro levando alguma coisa consigo, e essa coisa seria uma mensagem, um significado, uma verdade. Mas, sabendo que a verdade não passa de um “batalhão móvel de metáforas”, como disse Nietzsche, e não tratando mais a carta como uma metáfora do envio do ser, como quer Derrida, a carta seria, então, o lugar do significante, não do significado. A carta é o lugar da letra, da materialidade da palavra e só pode ser concebida se colocada em relação ao outro. Mas, mais do que colocar a carta em relação com o mundo, é preciso pensá-la como parte do mundo. Por isso gostaria de pensar aqui nessa carta borrada como uma grande metáfora para a escrita poética: mas uma poesia também não simplesmente concebida como relação com o mundo, mas como parte dele – o “tornar-se mundo do mundo”<sup>211</sup>, como diz Derrida.

Na apresentação da poesia de Ana Cristina Cesar para a coleção “Ciranda da poesia”, Marcos Siscar, ao repensar a escrita de Ana Cristina sempre nessa relação com a intimidade e com o outro, cita a poeta ao dizer que “escrever cartas é mais misterioso do que se pensa” e explica: “não apenas porque o eu se inventa, finge ser algo sem existência íntima, real, mas também porque essa invenção coloca o desejo do eu na perspectiva incerta, angustiante ou exaltante, da alteridade.”<sup>212</sup> Judas Nefasto inicia a carta endereçando-a a um outro, um outro que é seu e que é belo, um outro que é absolutamente outro mas que, ao receber a carta, talvez contagie-se com algo de seu. Em seguida, conta que vai viajar para bem longe e que, por isso, quer contar algumas coisas ao seu destinatário. A viagem é também, além de figura para metáfora, uma figura de metamorfose e talvez até de morte, como interpretou L’Amiral Larima na primeira leitura da carta, mas a morte não como fim absoluto e sim como uma possibilidade de outro começo. A carta, como disse, anacrônica, sem origem e sem um único fim, sem destino, fica nesse espaço-tempo indeterminado e indeterminável, insere-se na rede anacrônica, rede sem fim de sinapses – assim como a escrita poética de Paula Glenadel, que, como ela mesma escreve no

<sup>210</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 20-21.

<sup>211</sup> Derrida, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, 2007, p. 78.

<sup>212</sup> Siscar, Marcos. *Ana Cristina Cesar*, 2011, p. 43.

posfácio do livro *Rede*, “inscreve-se na longa série de mutações da forma poesia”<sup>213</sup>. O escritor da carta, assim como quem se arrisca a escrever poesia, coloca-se nessa via paradoxal entre o eu e o outro, entre ser alguém e ser ninguém – por meio da escrita, arrisca-se a viajar para bem longe, sem garantias de retorno.

A seguir, na carta, Judas Nefasto joga com a oposição entre duas palavras que, aparentemente, querem dizer a mesma coisa e que relacionam-se ao mesmo sentido: o olhar e a visão. Diferencia, ainda, o olhar e o pensar – essa, uma oposição à primeira vista mais simples, pois poderíamos dizer que o pensar diz respeito a uma interioridade enquanto que o olhar estaria relacionado à exterioridade. Mas Judas não tem vontade alguma de parar para explicar essa diferença, talvez porque não seja possível parar: a linguagem já está em movimento: “movimento ao mesmo tempo centrífugo e centrípeto, entre o horizontal e o vertical, entre o impulso de escapar e retornar”<sup>214</sup> (para retomar o artigo de Célia Pedrosa a respeito do endereçamento). Movimento que lembra um giro em espiral, lembrando a imagem trazida por Paula Glenadel em seu primeiro livro de poesia, *A vida espiralada* (1999). Para pensar a distinção entre o olhar e a visão, talvez seja preciso, a cada vez, acelerar e atrasar as engrenagens da linguagem. No *site* de Paula Glenadel, há uma citação da autora que diz que a poesia se mostra como um modo de “entrar no não-saber da coisa toda, de sustentar o vício da dúvida entre perceber e conhecer, tudo isso na certeza visceral de que pensar pesa.”<sup>215</sup> A dúvida entre perceber e conhecer, colocada pela autora como um vício, pode ajudar a pensar na diferença possível entre o olhar e a visão, colocada pela carta. O olhar estaria na esfera do perceber, de uma espécie de impressão de algo, relacionado, portanto, ao não-saber, e, por isso, ligado à experiência – o olhar sempre no infinitivo, a cada vez, um olhar –, como na expressão “este é o meu olhar sobre as coisas”, por exemplo. A visão, por sua vez, estaria ao lado do conhecer, do conhecimento, de algo já instituído, na esfera do saber – o que não garante a liberdade, pois a visão já estaria dada, insitucionalizada, a visão como um sentido idealizante e idealizado. Visão também pode designar uma espécie de ilusão, uma aparição, causada geralmente por algum delírio. Além disso, ao enumerar as coisas

<sup>213</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 69.

<sup>214</sup> Pedrosa, Celia. “Poesia, crítica, endereçamento”, 2014, p. 79.

<sup>215</sup> <http://paulaglenadel.com> acessado em 09/07/2018. O site foi retirado do ar, mas ainda é possível acessar uma cópia em <https://web.archive.org/web/20180826230742/http://paulaglenadel.com/>

que gosta de olhar, Judas Nefasto cria uma relação entre o olhar, os objetos e o ser, de modo que o olhar desloca-se em direção ao sentir, em seu sentido mais tátil, quase como tocando o corpo do sujeito – tornando-o quase um alguém. O personagem Judas Nefasto, autor da carta, parece optar pelo olhar, mas sabe que isso não é o mais importante, enquanto Paula Glenadel quer sustentar o vício da dúvida entre o olhar e a visão a fim de permanecer sempre *entre*, garantindo a transitividade entre o perceber e o conhecer, entre o eu e o outro, entre o conhecimento e a experiência, entre o sentido e os sentidos ou não-sentidos.

As coisas consideradas por Judas Nefasto como subterraneamente mais urgentes que a distinção entre o olhar e a visão são três: um aviso, um trem e um nome. Três imagens que contêm, ao mesmo tempo, seu duplo e seu outro. “1. Um aviso de ‘PROIBIDO FU’ pintado na parede de um armazém em ruínas.” A linguagem em ruínas pintada em um lugar em ruínas. Ao mesmo tempo em que o inacabado da frase “proibido fu” e que o armazém em ruínas surgem como promessas de algo novo – a possibilidade de ressignificar a sílaba “fu”, completando com quaisquer outras sílabas que formem, ou não, uma palavra – ambos já contêm em si sua ruína. Há, na mesma imagem, falta e excesso, ausência de significado e multiplicidade de significado. “2. Um trem de ferro carregando minério de ferro.” Ao meu ver, essa é a imagem mais interessante da carta para pensar a metáfora. Aqui, é como se a metáfora se literalizasse, sendo e não sendo metáfora ao mesmo tempo. Um trem de ferro, um meio de transporte, uma máquina, uma tecnologia, a natureza (o minério de ferro) moldada a fim de exercer uma função: a função de transporte. Esse meio, essa tecnologia, carrega a si mesmo em seu estado bruto. A metáfora transportando a literalidade – ou vice-versa, já que as palavras se ultrapassam. Entretanto, não acredito que a imagem carregue uma oposição entre natureza e artifício. Quando falei, a partir de Jean-Marie Gleize, de uma poesia cuja prática é objetar, objetivar, há um certo interesse em rejeitar a ideia de natureza – uma poesia, assim, objetiva e antinatureza se oporia à poesia lírica, que pretenderia, por meio da transcendência, buscar a revelação de uma verdade, de um verdadeiro sentido do eu e do mundo. Entretanto, se pensarmos que a própria natureza é regida pelo acaso – e não por alguma lei racional –, sem intenção, pode-se concluir que mesmo os fenômenos naturais são artificiais. Por isso, seria impossível distinguir natureza e artifício, de modo que eles não designariam dois aspectos, mas seriam in-separáveis – para falar com Derrida. Masé Lemos, no ensaio “Alguns

objetos contemporâneos”, trata de certa poesia francesa contemporânea levando em conta, também, as oposições entre a poesia lírica e a poesia antilírica. Sobre a questão artifício e natureza, ela diz que:

o artifício não está em uma esfera segunda da qual a natureza seria a origem, como as palavras seriam um artifício em relação ao mundo que pretendem representar. As palavras estão no mundo e é pela força da afecção agenciada por uma dada subjetividade que elas não apenas nomeiam o mundo, mas o instauram, de maneira entretanto sempre em processo. A superfície não esconderia uma essência, assim como o significante não conduziria diretamente a um sentido, mas antes à sua produção. [Clément] Rosset entende, assim, que seria preciso deixar de lado narrativas lineares e causais e suas tentativas de explicar a “realidade”. A questão da técnica, ligada a uma Razão pragmática capaz de domar uma dada natureza, também é colocada em xeque. Seria preciso, para a filosofia da imanência, sair justamente da dicotomia da natureza oposta à técnica.<sup>216</sup>

As palavras, então, não são apenas artifícios para nomear um mundo, elas instauram o mundo, como diz Lemos. A palavra (superfície) não esconde então uma essência (um sentido), mas aponta para sua produção: um trem de ferro carregando minério de ferro.

Uma outra forma francesa da poesia artificialista seria a “mecânica lírica”, título de um editorial de Pierre Alferi e Oliver Cadiot para a “Revue de littérature générale”, editada por uma editora de Paris responsável pela publicação de livros de poesia experimental, pós-poesia ou OVNI – *objets verbaux non identifiés*; mais um termo colocado por Alferi e Cadiot a fim de desestabilizar a especificidade na literatura. Ainda segundo Masé Lemos:

O que importa a esses poetas franceses é a confiança na superfície e na criação de formas a partir de objetos encontrados no mundo, como os fraseados descritivos, teatrais, narrativos, poéticos, ou seja, os próprios gêneros, diversas tradições literárias e também os usos correntes da língua que constituiriam os materiais desta “mecânica lírica”, ou seja, são antes estes “ovni” não hierárquicos que lhes interessam mais do que “a língua enquanto tal”<sup>217</sup>

No livro *Rede*, tanto os OVNI quanto “a língua enquanto tal” são encenadas pela pluralidade de personagens, seus diálogos, suas discussões que colocam a língua em jogo ao jogarem com a língua. Poderíamos dizer que os OVNI transportam a língua enquanto tal, do mesmo modo que a língua enquanto tal transporta os OVNI – nesse movimento sempre em processo, com o significante conduzindo não diretamente a um sentido, “mas antes à sua produção”, sempre em

<sup>216</sup> Lemos, Masé. “A mecânica lírica: Alguns objetos contemporâneos”, 2014, p. 65.

<sup>217</sup> Idem, *ibidem*.

movimento, sempre no gerúndio: Um trem de ferro *carregando* minério de ferro. Além disso, a “criação de formas a partir de objetos encontrados no mundo” é um outro modo de dizer a síntese paródica que aqui investigo – e que é, também, como deve funcionar o processo de disseminação. Também toda essa movimentação e transformação por que passam os personagens do livro são causadas por um objeto encontrado no mundo, a carta no bolso do casaco. Não diria que, pelo método da síntese paródica haveria a criação de formas, mas antes a recriação, o deslocamento, a transformação de formas em formação, em *formagem*, para retomar o termo que introduzi no primeiro capítulo da tese.

E por último na lista de Nefasto: 3. O nome do fabricante de um guindaste: Gottwald. A imagem do guindaste, à primeira vista, parece garantir somente o movimento de baixo para cima, e poderia, de forma bastante simplificada, ser relacionada com a poesia e com sua ideia tradicional de elevar a linguagem<sup>218</sup>, como na oposição já bastante estudada, a partir de Baudelaire, entre a “poesia gato” e a “prosa cão”. Entretanto, sabemos que o movimento em uma única direção – de baixo para cima – é uma ilusão; se há o movimento de baixo para cima, há também o seu contrário, o movimento de cima para baixo. É mais ou menos o que nos diz Bataille no verbete “Le gros orteil”, ou “O dedão do pé”:

Ainda que no interior do corpo o sangue corra em igual quantidade de cima para baixo e de baixo para cima, o partido está tomado pelo que se eleva e a vida humana é erroneamente vista como uma elevação. A divisão do universo em inferno subterrâneo e em céu perfeitamente puro é uma concepção indelével, a lama e as trevas sendo os princípios do mal assim como a luz e o espaço celeste são os princípios do bem: os pés na lama mas a cabeça aproximadamente na luz, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os elevaria sem retorno ao espaço puro. A vida humana comporta de fato a raiva de ver que se trata de um movimento de vai-e-vem do lixo ao ideal e do ideal ao lixo, raiva que é fácil passar para um órgão tão baixo quanto um pé.<sup>219</sup>

Por que motivos o autor da carta gostaria de olhar o nome de um fabricante de um guindaste? Talvez a ideia do guindaste o faça pensar nesses movimentos de vai-e-vem, em como “a vida humana é erroneamente vista como uma elevação”, como diz Bataille. Essas coisas que gosta de olhar, como ele escreve a seguir, dão a ele uma “inexistência rara”. Pode-se pensar em si mesmo a partir do que não se é, a partir de um movimento – de vai e vem – entre ser alguém e ser ninguém, o que o

<sup>218</sup> Como também já foi dito no Capítulo 1, quando falo sobre a nomeação dos personagens.

<sup>219</sup> Bataille, Georges. “Le gros orteil”. Documents 6, 1929, p.297 ou O .C. I , pp. 200-201.

leva a se sentir único, ainda que inexistente. O vai e vem aqui pode ser pensado também em relação a pessoalidade e à impessoalidade – que também está em jogo na questão da *impropriedade* da poesia contemporânea. No texto “A poesia contemporânea como confim”<sup>220</sup>, Florência Garramuño fala de um “limiar entre o pessoal e o impessoal que faz da voz lírica um lugar impróprio”. O jogo com a questão do próprio e do impróprio, do pessoal e do impessoal é colocado em cena também pela carta que aqui analisei. Uma carta encontrada no bolso de um brechó. A leitura da carta que ao mesmo tempo parece própria e imprópria, destinada e não destinada a quem a encontra, feita para ser lida, por ter sido encontrada, e impossível de ser lida, pela presença das palavras borradas. Pessoal, por ser destinada a “meu belo Antônio”, e impessoal, por não ser assinada. Nessa nova impessoalidade identificada por Garramuño na poética contemporânea, a impessoalidade “teria mais a ver com um esvaziamento do lugar do sujeito para fazer dele um lugar hospitaleiro de uma experiência concebida para além do prisma da experiência individual”. Ou seja, estamos falando de uma voz imprópria, “de uma voz que não assume a propriedade sobre si mesma nem sobre os lugares nem sobre os discursos que a habitam.” Esse lugar hospitaleiro é não só o lugar da voz imprópria de quem escreve a carta, mas também dos outros personagens – tanto os que fazem parte das cenas em que a leitura da carta se desdobra quanto os que não fazem – e das palavras que os compõem. A palavra e o sujeito são sempre metafóricos, sempre em relação a seu porvir, rodam, desviam, erram, abrem-se à disponibilidade das significações. Para retomar as palavras de Nietzsche trazidas no começo deste capítulo, a fim de finalizá-lo, é possível relacionar então esse lugar hospitaleiro, garantido pela linguagem pensada enquanto metáfora e pelo esvaziamento tanto do lugar do sujeito quanto do lugar do sentido com aquela “soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas”. É nesse confim, nesse limiar da poesia contemporânea que se faz também pela síntese paródica, que reúne e dispersa, que se faz a experiência de *Rede*, com sua linguagem ao mesmo tempo metafórica e literal, aberta à disponibilidade.

## 4 TEATRO

Vindo do grego *theatron*, o teatro é, ao mesmo tempo, a sala onde se assiste a um espetáculo e o palco onde acontece o espetáculo, hesita entre os atores e o público. A partícula *thea*, que compõe o *theatron* significa a ação de contemplar e também o espetáculo – a primeira, feita pelo público; o segundo, produzido pelos atores. Ao escrever um texto *em forma de peça de teatro*, ao inventar personagens e colocá-los em diálogo, Paula Glenadel joga com a teatralidade do discurso, do *logos*, da palavra, joga com a hierarquia entre fala (voz) e escrita, pois aqui a palavra em cena é, ao mesmo tempo, escrita e falada, ao mesmo tempo *logos* e *phoné*. O teatro, então, pressupõe e parte de um ver e de um ouvir; olhar, ver, mas também escutar – e, aqui, também da leitura. Leitura, olhar e escuta. Há uma espécie de desierarquização e desregramento dos sentidos nesse jogo de escrita que é também um jogo com a forma dos textos.

Ainda que fale mais especificamente da relação entre poesia e música, gostaria de citar aqui o ensaio “Da voz à letra”<sup>221</sup>, de Eduardo Sterzi, para pensar a relação e a passagem de uma poesia da voz para uma poesia da letra, ao fim da Idade Média, que, segundo Sterzi, leva a uma crescente reivindicação de coincidência entre texto e experiência. Ao tratar aqui do teatro, essa relação me interessa pela abertura que um “texto poético em forma de peça de teatro”<sup>222</sup> possibilita por colocar em jogo a voz, a letra, e o corpo de atores que podem vir a apresentar essa peça. Essa abertura é também uma abertura à experiência que é característica da poesia contemporânea como a entendo e da qual já falei aqui. A leitura do livro *Rede* deve sempre estar atenta a essa passagem que aqui é dupla – da voz à letra e da letra à voz – de modo que, ainda que espectral ou fantasmática, há a presença desses corpos e dessas vozes que falam *no* texto e falam *o* texto. Há, então, a reivindicação de coincidência entre teatro, poesia e experiência – tudo isso que compõe, que de certa forma é a síntese paródica da teatralidade da linguagem.

Certa relação entre poesia e teatro – ainda que essas palavras possam indicar inúmeras coisas – é intrínseca em suas manifestações discursivas desde os primeiros dramaturgos que escreviam o texto teatral em versos. Maria Esther Maciel,

---

<sup>221</sup> Sterzi, Eduardo. Da voz à letra. Alea: Estudos Neolatinos [online]. 2012, v. 14, n. 2 [Acessado 10 Julho 2022] , pp. 165-179. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2012000200002>>.

<sup>222</sup> A citação é da quarta capa do livro *Rede*, 2014.

no texto “Teatro de palavras” afirma que a poesia sempre ocupou um espaço privilegiado dentro do universo híbrido do teatro, “arte que incorpora linguagens estéticas de várias procedências”<sup>223</sup>, uma delas sendo a linguagem poética. Como vimos, principalmente a partir de meados do século XX, com Baudelaire, a poesia moderna – e a contemporânea, por consequência – é também, como afirma Maciel a respeito do teatro, uma arte que incorpora outras linguagens, um universo híbrido. Baudelaire, por exemplo, dialoga com a moda, a música, as artes plásticas e conjuga seu trabalho de poesia com seu trabalho de crítica. Maciel chama a atenção ainda para “a afinidade etimológica entre as palavras *poesia* e *drama* [...] que convergem semanticamente para o verbo *fazer*.”<sup>224</sup> No teatro aqui pensado a partir do livro *Rede*, a dimensão do fazer é menos uma dimensão do “fazer da ação” e mais a dimensão de um fazer da linguagem, a partir da linguagem, a própria linguagem – seus usos, suas limitações e seus limites – aqui é colocada em cena. A ação do teatro de palavras<sup>225</sup> é feita pelos diálogos entre os personagens, em que, a cada vez que uma voz entra em cena, algo acontece *com* a linguagem, *na* linguagem e *pela* linguagem. Colocar a poesia em diálogo – em formato de diálogo e em diálogo com outras “linguagens estéticas” – é, então, nessa dimensão do teatro, produzir o acontecimento singular de uma linguagem, fazer linguagem.

A relação entre a escrita de *Rede* e o teatro, aparentemente, se dá por sua forma, já que o texto é escrito *em forma de* peça de teatro, *como se fosse* uma peça de teatro – não a dos antigos dramaturgos, escrita em verso, mas agora escrita em diálogos, com indicação de personagens, algumas descrições de cena e didascálias. Nesse “como se”, *Rede* aproxima-se e distancia-se do teatro, ao mesmo tempo, criando uma espécie de ficção de um teatro, pelo teatro, que é o que aqui também entendo como teatralidade. Importante dizer que essa teatralidade aqui pensada não é o que Roland Barthes chama de “teatralidade hegemônica” em *Império dos signos*, no qual ele fala de uma teatralidade como “o teatro menos o texto”. Aqui, tudo se dá pelo texto, pela potência das palavras, ou, ainda, pela elevação das palavras a sua máxima potência; a teatralidade do discurso como a possibilidade de criar novos comportamentos para as palavras – que passa tanto pelo *logos* quanto pela *phoné*,

---

<sup>223</sup> Maciel, Maria Esther. “Teatro de palavras: Mallarmé, Octavio Paz e Fernando Pessoa”. In: *Agulha*, 2001, s/p.

<sup>224</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>225</sup> O título usado por Maria Esther Maciel é também o título de um texto do dramaturgo Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*.

sem hierarquias. A relação com o teatro dá-se, então, não só pela *forma*, mas também por sua *força*, por sua possibilidade de *colocar em cena*, de dar corpo, de encarnar e encenar a força das palavras em seu vir a ser. Coloco essas duas palavras lado a lado, *encarnar* e *encenar*, na trilha do livro *Rede*, no qual, na última cena, o personagem Judas Nefasto lê de um papel que cospe de sua boca: “Um segundo antes de acordar para uma encenação, para uma encarnação, um texto sonha.”<sup>226</sup> Para haver a encenação da linguagem, do texto, é preciso deixá-la em carne viva, expor suas falhas e seus limites, suas limitações, o possível e o impossível da linguagem.

A relação entre texto e cena, entre texto e fala, sempre esteve em jogo para um pensamento do teatro. No livro *Teatro pós-dramático*, Hans-Thies Lehmann explica que o que ele caracteriza como teatro dramático – na esteira de Brecht, que escolheu a expressão “teatro dramático” para indicar a tradição com a qual o seu “teatro épico” deveria romper – ainda está subordinado ao primado do texto, de modo que a montagem mantém-se simples declamação e ilustração do drama escrito, “no sentido de uma *totalidade* cognitiva e narrativa mais apreensível”<sup>227</sup> para que o teatro dramático pudesse cumprir com sua “função” da construção de ilusão, do palco como uma representação imitativa do mundo, ainda pautado por princípios de narração e ordenação de uma fábula, com ação e imitação. Segundo Hans Thies-Lehmann, a partir de 1970 e com inspiração das vanguardas europeias, torna-se possível separar drama e teatro, de modo que o teatro não depende mais do modelo do drama aristotélico e de sua lógica da totalidade do *logos*. Neste novo teatro que Thies-Lehmann chama de pós-dramático, “chega-se a uma abertura e a uma dispersão do *logos* de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador)”<sup>228</sup>. Como também observou Derrida no teatro de Antonin Artaud, com essa abertura do texto, abertura de sua lógica antes opressiva, é possível que o teatro conquiste sua “dimensão de acontecimento”<sup>229</sup>. Como já afirmei, essa dimensão de acontecimento em *Rede* é o acontecimento de uma linguagem. Lehmann fala também desse novo teatro a partir de uma “poética da perturbação” em que o teatro não interpreta figuras e tramas de um texto, mas “articula sua linguagem como realidade estranha e perturbadora em um palco”. No

---

<sup>226</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 67.

<sup>227</sup> p. 25

<sup>228</sup> p. 246

<sup>229</sup> Cfr. Derrida, Jacques. *Teatro da crueldade*.

palco do teatro pós-dramático, “prevalece uma ‘disposição’ de sons, palavras, frases e ressonâncias conduzidas pela composição cênica e por uma dramaturgia visual que pouco se pautam pelo ‘sentido’.”<sup>230</sup> Nessa disposição de sons, palavras, frases e ressonâncias, diversos aspectos da palavra são colocados em jogo, sem hierarquias. É o leitor (espectador) quem decide qual será, para ele, o aspecto mais relevante: som, sentido, grafia, etc. Ainda Hans Thies-Lehmann aproxima o “espaço do acontecimento” do novo teatro da “*chora*”, que é, então, um espaço de um discurso sem hierarquia, sem causalidade, sem unidade e sem sentido fixável. Para Lehmann, “em um tal processo de significação, passando por todas as modulações do *lógos*, o que se dá não é sua destruição, mas sua desconstrução poética – aqui, teatral.”<sup>231</sup>

Essa questão pode ser pensada, em *Rede*, quando o personagem João Silêncio compara as palavras “angústia” e “angoisse”. Ele diz: “Angústia. Essa palavra me dá calafrios. Prefiro *angoisse*, acho mais elegante, meio irritado, meio enfadado, assim como se a pessoa não quisesse se entregar ao abismo acentuado da *angústia*.”<sup>232</sup> Aqui, a diferença está menos no significado e mais na pronúncia, na fonologia, no aspecto sonoro da palavra, na sensação que ela causa na boca, no corpo de quem fala – e de quem ouve. Sem o “t”, a palavra *angoisse* torna-se mais suave na boca, o som não tem obstáculos para sair como quando a língua encosta por detrás dos dentes ao pronunciar a consoante oclusiva “t”. Sem o “u” acentuado da angústia, é possível não entregar-se ao seu “abismo acentuado” – e este “abismo acentuado” pode ser entendido tanto como um aspecto literal e do desenho do “u” acentuado, o “u” como um abismo, um buraco na palavra, quanto como o sentimento de angústia, diante do qual se destaca a sensação de se estar preso em um abismo. Há a desconstrução poética e teatral do *logos*, para falar com Lehmann. Falar *angoisse* é quase como um suspiro, um ar de enfado como afirma João Silêncio: a boca se abre ao pronunciar *oi* – oá – e os dois esses e o e saem com facilidade, como se somente um sopro saísse da boca. A diferença está, então, na palavra, na sua materialidade, não no seu “querer dizer”. E mais, a diferença se dá pelo corpo que fala, pelo sopro, pela palavra que ganha corpo e assim pode ser atravessada por outros corpos, sem se limitar a um sentido estático e pré-definido. Artaud, no

<sup>230</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*, 2007, p. 249.

<sup>231</sup> Idem, p. 247.

<sup>232</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 19.

“Segundo manifesto do teatro da crueldade” fala em considerar as palavras “num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por suas formas, suas emanações sensíveis, e não somente por seus sentidos”<sup>233</sup>. Para João Silêncio, esse “sentido encantatório” é o de não se entregar à angústia ao dizer *angoisse*. É assim que se abre a possibilidade de um significado que se realiza no encontro da escrita e da fala, no momento em que o texto se realiza nessa materialidade do teatro, do palco, da linguagem como palco, do palco como espaço para perturbar a linguagem.

Ainda que eu não busque classificar o livro *Rede*, importa pensar em como a escrita deste livro – seja poesia ou teatro – afasta-se da mimesis clássica, embora não a negue, por se aproximar mais de uma escrita enquanto performance – e performatividade – da língua do que enquanto representação da língua. No texto “O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea”, Stephan Baumgärtel fala desta mudança – de uma escrita teatral que apresenta mais traços performativos do que de representação – como uma “virada do significado para a materialidade dos corpos empregados em cena”<sup>234</sup> e identifica, a partir disso, implicações na relação entre cena e espectador. Com a relação entre o significante e o significado abalada – o que chamamos anteriormente de desconstrução poética e teatral do *logos* – há, segundo Baumgärtel, um confronto entre cena e espectador, “um impacto da cena sobre o espectador que assume a forma de provocação e pergunta: lide comigo! Como você pode lidar comigo?”<sup>235</sup>. Além disso, o autor fala na “recepção do espetáculo enquanto processo ativo de significação.” Ou seja, não há um sentido estabelecido, não há a representação de algo dado a priori que deve ser compreendido passivamente pelo espectador. É preciso que ele coloque-se à escuta para que possa responder ao “processo ativo de significação”.

Tanto a questão da virada da representação para a performance quanto as implicações disso na cena teatral podem ser percebidas em cenas do livro *Rede*. Pensando também no jogo entre metáfora e literalidade que vimos no capítulo “Metáfora”, na questão da disponibilidade do sentido, podemos ler essa virada nas cenas do personagem Judas Nefasto. Na cena IX, “O Nefasto”, a didascália diz que

---

<sup>233</sup> Aratud, Antonin. *O teatro e seu duplo*, 1984, p. 157.

<sup>234</sup> Baumgärtel, Stephan. “O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea”. In: Revista VIS | Julho/Dezembro de 2010 Ano 9 nº 2, p. 112. O autor analisa a dramaturgia de autores como Valére Novarina, Rainald Goetz e Heiner Müller.

<sup>235</sup> Idem, *ibidem*.

Judas está lendo para Psiquê o catálogo da galeria onde suas obras serão expostas. O catálogo, por sua vez, traz algumas informações técnicas das pinturas – título, dimensões e materiais – e uma descrição comentada dos quadros. Em outra cena, “XIV – A galeria subterrânea”, Gottwald finalmente consegue entrar em contato com o autor da carta que ele achara a fim de tentar desvendar o mistério. Ao descobrir que Nefasto não estava de fato em perigo, como ele imaginara, Gottwald sente “como um imbecil”. Para se desculpar, Judas Nefasto o convida para o *vernissage* da sua exposição. A partir dessas cenas, que dão ainda conta de uma certa continuidade na história, o leitor imagina que a exposição de Judas Nefasto apresentará os quadros descritos na cena IX. Mas não é o que acontece. Na cena XX, chamada de “Sono”, Gottwald, Hipnos, Maria Rima, Psiquê, L’Amiral Larima, Cristina Dolores e Tia Angústia estão na galeria em que deveria acontecer o *vernissage*, porém, não há exposição dos quadros. A didáscalia explica que “Na galeria, Judas Nefasto dorme um sono profundo, induzido por narcóticos. Os convidados chegam para o *vernissage* e o encontram deitado numa rede negra, rendada como uma teia de aranha.” Aqui, há ao mesmo tempo uma quebra na expectativa do leitor e na dos personagens. E é essa quebra e essa descontinuidade que podem ser percebidas também como a virada entre uma arte representativa – os quadros pintados por Judas Nefasto – e a arte performativa. Isso causa o que vimos acima como o impacto da cena sobre o espectador, que é provocado a lidar com aquilo que presencia. Do papel passivo de espectador para o papel ativo ao ser implicado no processo de significação. Diante da performance, os personagens reagem e refletem. Hipnos, por exemplo, critica a mudança e, dando um chute na rede, diz: “Que tédio! Seu palhaço preguiçoso! Era um pintor tão bom, agora quer fazer *performance*.” Hipnos considera, então, a *performance* uma arte menor do que a pintura. Outra personagem, Cristina Dolores, parece perceber a importância do papel do espectador. Ela diz: “De certo modo, ele está como um bebê no berço. Ele necessita que o público o amamente, que se encarregue dele, que o carregue no colo. É um apelo ético, pois ele se tornou o totalmente fraco, o adormecido, o exposto.” É o leitor-espectador, portanto, quem deve alimentar o trabalho artístico. É preciso se colocar no lugar do outro nesse apelo ético que se abre para o desconhecido. Essa questão é pensada por Paula Glenadel em um ensaio intitulado

“Mínimos teatros: poesia contemporânea e ética”<sup>236</sup>, no qual ela fala do teatro como uma *estratégia enunciativa* da escrita contemporânea na qual a linguagem “assume o comando da ação” e em que “o entrelaçar de alteridades discursivas constitui o modo enunciativo”. A partir daí, ela identifica a configuração de “um mínimo teatro da ética, no sentido em que ela abre a cena para a entrada de um outro desconhecido, *por vir* [...]”. Assim, na cena do livro *Rede*, “assombrada por múltiplas vozes”, Paula Glenadel dramatiza, coloca em ação pelo texto poético o que ela teoriza no texto ensaístico – já que essas separações ainda são levadas em conta – criando o acontecimento singular de uma linguagem, da performatividade e da teatralidade da linguagem. O texto poético é, também, um texto crítico na medida em que se abre para o outro, para a eticidade da linguagem. É por isso que, como vimos nas considerações iniciais deste trabalho, a síntese paródica opera de modo a tornar próprio o que é impróprio nessa abertura ao por vir, ao outro, na desconstrução mesma da linguagem própria do gênero.

\*

Ao ler o poema “Teatro”, de Paula Glenadel, publicado no livro *Fábrica do feminino* (2008) em conjunto e em contraste com trecho do livro *Chaussure* (1997), de Nathalie Quintane, traduzido por Paula Glenadel, Susana Scramim afirma que “Entre esses textos acontece uma encenação – são dois corpos desenhados por vozes enunciativas – que os coloca em movimento de mimetização.” Segundo Scramim, não acontece entre eles uma mímese, pois “se institui um lapso, no jogo entre dois, que resulta na abertura – um objeto novo – promovida ali.”<sup>237</sup> A mimetização sem mímese percebida na relação de encenação entre estes textos reforça a tese da síntese paródica, que em *Rede* é extrapolada e levada ao limite. Segue o poema de Paula Glenadel:

Não me venha com segredos. E olha que não  
acredito em verdades. Mas o teatro do segredo me  
cansa. Segredos são como carvão em brasa na sola  
do meu pé. O teatro da verdade me cansa menos.  
Verdades são como a sola do sapato que cobre a  
sola do meu pé. Você só pensa que me dói a brasa  
na sola do pé, mas não vê a dor da brasa entre a  
sola do sapato e a sola do pé. Pulo, e logo penso:

---

<sup>236</sup> Glenadel, Paula. “Mínimos teatros: poesia contemporânea e ética”. In: Revista *outra travessia*, 2018, p. 6-16.

<sup>237</sup> Scramim, Susana. Teatralidades da linguagem e poesia contemporânea. **outra travessia**, Florianópolis, n. 25, p. 17-30, jun. 2018. ISSN 2176-8552. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2018n25p17>

o logos, o fogo.<sup>238</sup>

A leitura que Susana Scramim faz do poema me interessa pois ajuda a pensar na relação entre o teatro, a teatralidade e a questão da síntese paródica, fundamental para este trabalho. Scramim vai pensar nos *entres* do poema, um “eu” que interpela um “tu”, a relação entre verdade e segredo, entre sentido escondido e sentido explícito, entre o ser e o fazer, sentir e falar, entre o fogo e o *logos*:

Entre *logos* e fogo, entre pensamento e corpo, entre discurso e emoção, entre língua articulada e grito, entre o relato e a expressão subjetiva da dor, o poema, em clave irônico-trágica, relaciona sua performance com os pulos que são produzidos pela dor que está no discurso. O pé métrico do poema – que é som antes de ser sentido – e sua vestimenta que é sua estância, seio no qual toda a razão do poema repousa, são associados ao impasse do poema que se faz mediante outra encenação do impossível, um ser entre: o espetáculo sonoro imagético e comunicador de sua própria premissa ou ser uma peça de saber. Constrói-se, desse modo, um poderoso processo de deslocamento que sopra da tormenta que atinge todo o sentido histórico da língua, proporcionado por suas corrosivas situações da fala, e retorna ao agente mesmo dos deslocamentos para um novo uso, um novo cataclismo. O sujeito da enunciação sai de si, é e não é ato enunciativo, descaracterizando o sujeito “lírico”, que entra na temporalidade anacrônica do histórico ao “pular” entre “logos” e “fogo”. O poema vai lentamente apontando os deslocamentos de que são feitas suas frases. Esses deslocamentos atuam como “tormentas” que atingem todo o sentido histórico da língua, em suas corrosivas situações de fala, promovendo um novo “uso” deslocado.

Se nesse pequeno poema Susana Scramim identifica que o texto de Paula Glenadel aponta os deslocamentos pelos quais ele opera e pelos quais se constitui, posso afirmar que no livro *Rede* essas tormentas que atingem “todo o sentido histórico da língua por suas corrosivas situações de fala” são ainda mais violentas e intensas, que os pulos entre o fogo e o *logos* são ainda mais complexos e dolorosos. Se no poema “Teatro” a relação se dá entre um “eu” e um “você”, no livro *Rede* a relação se dá entre diversos personagens, no encontro de diversos “eu” e diversos “você”. Entre ser “espetáculo sonoro imagético e comunicador de sua própria premissa ou ser uma peça de saber”, *Rede* escolhe os dois: síntese e paródia. É *logos* e *phoné*, é sala e palco, é ator e público, é fogo e *logos*, sujeito de espetáculo e objeto de saber, sujeito de saber e objeto de espetáculo, a minha dor e a dor da brasa; é língua articulada e grito. É, ao mesmo tempo, a linha que liga tudo isso e é também seus componentes, é o fio da rede e a rede que se constrói pelos fios, pelos

---

<sup>238</sup> Glenadel, Paula. *A fábrica do feminino*. 2008, p. 40.

lapsos, pelos pulos, pelo jogo entre mais de um. É pulando e pensando, é pelo fogo e pelo *logos* que se faz essa síntese paródica, que cria a tormenta para soprar a partir da tormenta, corrói as falas para falar a partir da corrosão; e, assim, criar esses novos usos deslocados para as palavras, corrosivos e corroídos. Seja como for, tanto o segredo quanto a verdade são teatro, todo discurso é teatro do discurso, quer pretenda esconder um segredo, quer pretenda mostrar uma verdade – ou vice-versa, quer pretenda mostrar um segredo ou esconder uma verdade. Nesta *Rede* de discursos, toda palavra é também a sua teatralização, toda linguagem é figurada e não é, toda palavra pode ser articulada ou gritada, pode servir tanto como espetáculo quanto como peça de saber, indecididamente, sem que possam ser desemaranhadas essas “funções”. Toda palavra encena e encarna, ao mesmo tempo, segredo e verdade.

O problema da verdade é levantado algumas vezes nos diálogos entre os personagens do livro, problema que acaba sempre por ser questionado, direta ou indiretamente, e que também aparece relacionado à questão do segredo, na relação entre o mostrar e o esconder – que é também uma questão do teatro e da teatralidade. Dessa relação, poderíamos dizer que é uma espécie de quiasma, pois haveria sempre um vestígio de verdade no segredo e um vestígio de segredo na verdade, já que nenhuma das duas palavras diz algo em absoluto, são apenas o teatro de um querer dizer. Na cena XI “Comer é preciso”, o personagem Hipnos ensina uma receita de macarrão que ele conta ter aprendido com um amigo, uma receita “Com cogumelos, que são criaturas ambivalentes, na fronteira entre vegetal e animal”<sup>239</sup>. Ao lidar com essas criaturas ambivalentes, é preciso levar em conta tanto seu lado animal quanto vegetal, como mostra a receita:

“Spaghetti doppia natura

Ponha água para ferver.

Lave bem os cogumelos para retirar a terra em que foram plantados e cresceram. Porém, alguns grãos de terra sempre vão ficar entranhados, atestando ali a natureza vegetal deles.

Pique os cogumelos, tendo o cuidado de antes rezar ou pelo menos se comenetrar da sua natureza animal.

Refogue-os na gordura da sua preferência com um pouco de sal, sálvia e salsa para dar gosto.

---

<sup>239</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 40.

Ponha a massa na água, que já teve tempo de sobra para ferver, e se não ferveu, desista.

Se tiver conseguido fazer a massa, sirva com os cogumelos por cima, espalhados num movimento em espiral partindo do centro do prato. A espiral é ótima para a digestão e estimula os movimentos peristálticos.<sup>240</sup>

Por mais que se tente retirar a terra dos cogumelos que nasceram e cresceram nela, alguns vestígios sempre ficarão “entranhados, atestando ali a natureza vegetal deles.” Na relação entre verdade e segredo, há sempre vestígios de um em outro. A “verdade” da natureza do cogumelo é também o seu “segredo”, já que o cogumelo não pertence ao reino vegetal nem ao animal, e justamente por isso pode participar ao mesmo tempo do animal e do vegetal, de modo que ao mesmo tempo é preciso limpá-lo de sua natureza vegetal e rezar pela sua natureza animal. Naturezas estas que são também teatro, teatralizadas. Lembrando que, como foi dito na introdução, desses vestígios muitas vezes perdemos o vestígio, e assim se mantém a ambivalência, a dupla natureza [*doppia natura*], a verdade e o segredo.<sup>241</sup> O segredo, a verdade, desta receita é o movimento em espiral que, justamente pelo movimento, mistura o segredo e a verdade, torna-os indistinguíveis. A questão da espiral, do movimento espiralado, é cara a Paula Glenadel, cujo primeiro livro de poesia é intitulado *A vida espiralada*, como já foi citado.

A espiral, aqui, que parte do centro do prato (centro este que também é móvel, não se fixa pois no movimento em espiral estão sempre se criando novos centros, a cada vez) causa efeitos em quem consome o prato: auxilia na digestão e estimula os movimentos peristálticos. Isso faz que se misturem também sujeito e objeto. Não esqueçamos que o nome da cena é “Comer é preciso”, levando a pensar na entrevista que Jacques Derrida concede a Jean-Luc Nancy em 1988, na ocasião do projeto de Nancy como editor convidado da revista de filosofia *Topoi*, no qual ele chamou filósofos contemporâneos para responder a pergunta “Who comes after the subject?”. A entrevista foi intitulada como “‘É preciso comer bem’ ou o cálculo do sujeito” [*Il faut bien manger’ ou le calcul du sujet*]. Em certo momento da conversa, após citar a questão da diferenciação entre o o homem e o animal que fazem Heidegger e Lévinas, Derrida vai chegar ao problema do sujeito em sua relação com o *falocentrismo* (tanto da sociedade quanto do discurso), a partir do

---

<sup>240</sup> Idem, p. 40-41.

<sup>241</sup> A questão da verdade é pensada também no capítulo “Metáfora”.

que ele identifica como uma “estrutura sacrificial” nos discursos de Heidegger e Lévinas. A discussão é complexa, mas o que me interessa aqui é pensar essa estrutura como “lugar aberto, na estrutura mesmo desses discursos que são também das ‘culturas’, para uma matança não criminal: com ingestão, incorporação ou introjeção do cadáver.”<sup>242</sup> Nesse sentido, o conceito de sujeito seria dominado pela “força viril do macho adulto, pai, marido ou filho [...] Este não se pretende apenas mestre e proprietário da natureza. Nas nossas culturas, ele aceita o sacrifício e come a carne”.

Na cena de *Rede*, os personagens estão no limite, comem algo que está na fronteira entre o animal e o vegetal; são, ao mesmo tempo, carnívoros e vegetarianos, são e não são sujeito, jogam com o *falogocentrismo*, principalmente quando, ao final da cena, Maria Rima, personagem mulher, e que portanto não estaria nessa categoria dominante de sujeito, elogia a receita de Hipnos e diz que retribuirá a gentileza convidando-o para comer um prato com uma receita dela, frisando e finalizando: “Com carne...”. Talvez essa seja uma resposta teatralizada – ou a teatralização de uma resposta – à pergunta “Quem vem depois do sujeito?”, ou quem vem depois *deste* sujeito até então dominante, pensando agora em um sujeito fora do *falogocentrismo*, que o questiona, um sujeito no limite, no limiar, na borda do sujeito, aberto; um sujeito que não é apenas sujeito, mas sujeito-objeto. Talvez não baste apenas aceitar o sacrificial, mas participar do sacrifício: não se pretender mestre ou proprietário da natureza, pois esse sujeito-outro é também natureza. Além disso, o “bem” do título de Derrida é retirado, e a máxima “É preciso comer bem” se transforma em “Comer é preciso”, não importando comer o quê, quem ou de que modo. A questão moral, implicada pelo “bem”, é deixada de lado. A virilidade e a verticalidade do bem e do *falogocentrismo* não são mais determinantes ou determinadas.

Aqui é preciso abrir um parêntese para pensar também na questão do comer relacionado à antropofagia, à experiência, à questão de ser carnívoro, de sacrificar o outro mas também se endereçar ao outro, da apropriação e de como esses movimentos teriam semelhanças com a síntese paródica, com as experiências do recolher para novos usos, novas configurações.

---

<sup>242</sup> Derrida, Jacques. *Il faut bien manger ou le calcul du sujet*. Tradução por Carla Rodrigues e Denise Dardeau. Disponível em: <http://www.revistalatinoamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2018/02/RLCIF-3-%E2%80%9CE%CC%81-preciso-comer-bem%E2%80%9D-ou-o-ca%CC%81culo-do-sujeito.pdf>

Em 1928, Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropófago*, apenas quatro anos depois do seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924). Apesar do pouco tempo que os separa, já é possível ver a diferença e a distância entre os dois manifestos em diversos pontos. No *Manifesto Antropófago* já não há mais a possibilidade de uma assimilação sem violência entre dois polos distintos como aparecia no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* com “a floresta e a escola”, por exemplo. Para a “lei do antropófago”, a questão é “Tupi, or not tupi”. A partir do primitivismo do homem, Oswald de Andrade postula que é preciso que haja a visão crítica da herança cultural brasileira, a deglutição crítica do outro. “Comer é preciso”, poderíamos acrescentar o título de uma das cenas de *Rede* ao segundo Manifesto. No *Manifesto Antropófago*, são colocados em conflito os modelos políticos e culturais europeus e, a partir da desconstrução dessa tradição estabelecida e da apropriação crítica dos métodos antropofágicos, propunha-se a prática da reinvenção da identidade nacional, assim como das artes produzidas no Brasil: “só me interessa o que não é meu”. Haroldo de Campos, em “Da razão antropofágica”, fala da Antropofagia como “pensamento da devoração crítica do legado cultural universal” pela perspectiva do “mau selvagem”. Haroldo de Campos usa as palavras *transculturação* e *transvalorização* para evidenciar “uma visão crítica da história como função negativa (Nietzsche) capaz tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização e desconstrução”<sup>243</sup>. A antropofagia, então, seria uma ideia sempre associada aos signos da divergência e da diferença, a fim de colocar-se como uma poética da transformação ao propor um novo modo de percepção da realidade e da herança cultural, fazendo emergir a necessidade de pensar o nacional em relação dialética com o universal – “desvia-se e transfere-se”. Desse modo, a antropofagia combate fórmulas e modelos etnocêntricos e, também, as instituições políticas e culturais – fala, por exemplo, “contra Padre Vieira”, “contra Goethe” –, procurando acabar com as dicotomias do nacional e estrangeiro, modelo e cópia. Oswald manifesta-se, ainda, contra Freud e contra o patriarcado: “Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os sustos da psicologia impressa.” Coloca-se, então, a favor do “Matriarcado de Pindorama”, evidenciando também a força das mulheres na cultura indígena. Por isso, com o modernismo e com a antropofagia, surge uma nova

---

<sup>243</sup> Campos, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In *Metalinguagem e outras metas*, 1992, p. 234.

linguagem literária e artística, baseada na aproximação entre elementos distantes, no humor, na sátira, nas paródias, na estética das colagens e em processos de descontextualização criativa. A questão da antropofagia ainda desdobra-se no Brasil e no mundo em outros momentos e movimentos históricos e artísticos, como o concretismo, o neo-concretismo e a tropicália, tornando-se parte da produção de conhecimento e de uma certa identidade brasileira.

Não é possível pensar em apropriação crítica, como é o caso do uso da síntese paródica em *Rede*, então, sem pensar em antropofagia. Inclusive, na comparação entre o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928) é possível entrever a combinação da síntese e da paródia. No manifesto de 1924, Oswald parece acreditar no “poder” da síntese: “A síntese. O equilíbrio. [...] A invenção. A surpresa. Uma nova perspectiva. Uma nova escala.”. No segundo manifesto, a paródia está na própria proposição “tupi or not tupi”, que, ao mesmo tempo, aproxima-se e se distancia da fórmula do personagem shakespeariano Hamlet “to be or not to be, that is the question”. A síntese, na direção da paródia, ou melhor, com o o atributo da paródia, pois paródica, transforma “a escola e a floresta” em “a escola é a floresta”, uma sintetiza-se na outra, andam em paralelo, tornam-se limiar uma da outra, a floresta com e contra a escola. A síntese, como a escola, poderia indicar uma organização hierárquica, como em uma biblioteca, em vias de homogeneização. A síntese paródica, porém, como a floresta, é anárquica e seu conjunto é sempre arbitrário, não obedece a classificações.

Na frase “Comer é preciso”, em português, há também a questão do jogo com o duplo sentido entre “precisar” e “precisão”, como na célebre frase atribuída ao general romano Pompeu, que no século I a.C. encorajava os marinheiros a se lançarem ao mar, para expandir a economia (objetivo este que é característico do falocentrismo), com a frase “*Navigare necesse, vivere non est necesse*”. Lema que depois viraria poema com o poeta italiano Petrarca e com o português Fernando Pessoa (e que também viraria música com Caetano Veloso...). O jogo com esta frase já canônica ganha ainda mais humor pois a precisão e a necessidade são trazidas aqui por uma receita que foi decorada de tanto ser repetida (ou seja, não há

precisão, mas variação, sempre a mesma receita, mas sempre outra), e que foi aprendida por Hipnos justamente “com um amigo cozinheiro de um navio.”<sup>244</sup>

\*

O mostrar e o esconder, a verdade e o segredo voltam a aparecer no âmbito da comida no livro *Rede*, algumas cenas depois, no fragmento XVII - “Carne”. Porém agora quem dialoga com Maria Rima não é Hipnos, para quem ela prometera um jantar, mas o personagem Baquinho. A didascália apresenta a cena: “Baquinho e Maria Rima vão ao açougue. Param na frente da vitrine onde as carnes estão penduradas.”<sup>245</sup> Baquinho conta a Maria Rima o que leu em uma apostila chamada “1000 segredos culinários revelados”: “Nunca compre carne em açougue que tenha luz vermelha, pois com essa luz você não poderá perceber se a carne é fresca ou não.”<sup>246</sup> Nessa relação, entre a luz e a carne, percebe-se que a luz que se lança sobre algo pode modificar o modo como este é percebido, o que relativiza a verdade. A luz, um artifício quase sempre relacionado a algo esclarecedor, que mostraria uma verdade, iluminaria certa razão, aparece aqui subvertida: a luz esconde uma verdade, produz uma percepção enganosa. É essa, basicamente, a lição da Caverna de Platão. Pensa-se que a verdade está sendo vista, mas o que se vê são apenas sombras. Talvez essa seja também a lição do poema “Teatro”: “Verdades são como a sola do sapato que cobre a sola do meu pé. Você só pensa que me dói a brasa na sola do pé, mas não vê a dor da brasa entre a sola do sapato e a sola do pé.” Pensa-se que a dor está no contato da brasa com a sola do pé, mas isso apenas desvia o olhar da dor que está *entre*. Tanto a verdade quanto o teatro funcionam como artifícios, como a luz vermelha.

\*

Aqui gostaria de retomar a questão do artifício de que falei no capítulo relacionado ao nome e à nomeação também pensando com Maria Esther Maciel que, em seu livro *M de Memória*, traz um verbete sobre o artifício que começa com uma definição da palavra aos modos de um dicionário:

[Do lat. *Artificium*] 1 . Processo ou meio usado para a criação de um artefato. 2. Estratégia usada em um trabalho artístico. 3. Recurso engenhoso. 4. Astúcia, manha, fingimento, artimanha.

---

<sup>244</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 40.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>246</sup> *Idem*, *ibidem*.

5. Aquilo que é artificial, não natural, postiço, fingido. 6. Jogo. 7. A ficção como ficção. 8. Risco, impostura. 9. Fundamento cruel da alegria.<sup>247</sup>

De início já temos algumas palavras que nos interessam para a leitura de *Rede* enquanto síntese paródica: processo; estratégia; fingimento; artimanha; não natural (que aparecerá também no capítulo que versa sobre a Metáfora); jogo; ficção como ficção; risco; alegria (como veremos no capítulo que pensa os Posfácios). Tanto na entrevista fictícia de Maria Esther Maciel com o professor Lars Olsen<sup>248</sup> como neste verbete do memorial, Maciel coloca em questão a estratégia de utilizar os mecanismos que estão sendo estudados por ela e pelo professor inventado como um recurso de seus próprios escritos e discursos. Na última pergunta da entrevista, Maciel pergunta: “Para finalizar, uma pergunta indiscreta. O senhor, que sempre investigou os artifícios, as armadilhas, os falseamentos, as mentiras, costuma se valer também desses mecanismos no seu próprio discurso?” A pergunta é considerada indiscreta pois pode acabar revelando uma espécie de segredo do processo de escrita, a transformação do objeto de estudo em um método de escrita. Processo de apropriação, de tornar próprio e de tomar como próprio o que é do outro. A resposta do professor dinamarquês não poderia ser outra: “Sim, como não? (risos)”. Os risos da resposta indicam o artifício como “o fundamento cruel da alegria”. Em *M de Memória*, Maria Esther Maciel fala da entrevista e conta que em sua primeira publicação, em 1998, não havia a advertência de que se tratava de uma falsa entrevista com um personagem inventado. Diz Maciel que

Ao valer-me de um artifício para tratar dos artifícios literários dos autores mencionados nessa “conversa” com Lars Olsen, procurei exercitar uma prática que venho cultivando ao longo de minha trajetória: articular o trabalho acadêmico com o trabalho literário e, em certos casos, embaralhar os limites entre esses dois campos de atuação, como nessa “entrevista”.<sup>249</sup>

Cito esses dois “movimentos” – de Maria Esther Maciel e de Lars Olsen – pois há semelhanças com o movimento de apropriação e de mistura da síntese paródica, já tendo afirmado nesta tese que Paula Glenadel também traz para o seu próprio discurso os mecanismos que investiga nos textos de outros autores – como na relação que citei entre sua escrita e a de Nathalie Quintane – principalmente com a

<sup>247</sup> Maciel, Maria Esther. *M de Memória*, 2020, p. 16.

<sup>248</sup> Ver páginas 55 e 56 desta tese.

<sup>249</sup> Idem, p. 17.

*formagem* – e no próprio processo da síntese paródica, que é dela mas é também do personagem, além da cena da performance discutida mais acima.

O artifício é pensado por Maria Esther Maciel, como já citado, por autores como Borges, Kierkegaard e Fernando Pessoa, e também com o filósofo Clément Rosset que, principalmente no livro *A antinatureza: elementos para uma filosofia trágica*, pensa em uma estética do artifício e diz que o mundo do artifício “es el reino del presente y del *hecho*<sup>250</sup>”. A este *hecho*, Rosset relaciona o *factum*, levando em consideração que a palavra proveniente do latim indica, ao mesmo tempo, dois sentidos: o fato real, o que existe (“por oposición a la ilusión y al sueño”), e o que é fabricado<sup>251</sup>. Segundo Rosset, dessa dualidade etimológica “se podría inferir razonablemente que la realidad se confunde siempre con el artificio y que la naturaleza sólo representa un sueño.” O artifício seria, então, uma espécie de verdade da existência que é fundamentada nessa dualidade do *factum*. A realidade confundida com o artifício: a verdade confundida com o teatro. A confusão que torna indecidível. A verossimilhança que confunde, que seduz.

\*

Mas, sem maiores desvios, continuemos com a cena do livro *Rede* e com o diálogo que se segue entre Maria Rima e O Atendente do Açougue:

O atendente do açougue – Qual peça a senhora vai querer?

Maria Rima, apontando – Quero desta aqui... está macia?

O atendente do açougue – A senhora sabe, não dá pra saber. Só comendo. Eu podia dizer que está, sim... Eu podia dizer que carne é tudo igual... Eu podia dizer que a Dona Maria Onete diz para todo o mundo que a minha carne é a mais macia do bairro... Ela é uma ótima freguesa, nunca me pergunta se a carne está macia... Daqui a pouco vão querer que eu tire o sangue!

Maria Rima – Olha, o senhor podia mesmo pelo menos enxugar o sangue do chão!

O atendente do açougue – Minha senhora, carne sangra. Tem gente que prefere esquecer isso. Já viu no supermercado? As pessoas tocando nas carnes embaladas, com as pontas dos dedos para não sujar... Depois como é que fazem para botar na boca? Pelo menos aqui a gente sabe o que está levando: é boi que foi para o matadouro mesmo!<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Rosset. Clément. *La Anti-natureza*, 1974, p. 313.

<sup>251</sup> O que nos leva novamente ao início desta tese, com a questão da fabricação do presente e da realidade ficção de que fala Josefina Ludmer.

<sup>252</sup> Idem, p. 55-56.

O atendente do açougue não usa luz vermelha pois não pretende esconder, pelo contrário, prefere dizer que “não dá para saber”, mantendo a indecibilidade sobre algo que ainda está por vir, como se a maciez da carne só fosse decidida depois, quando se come a carne, não quando se compra a carne; e defende que a natureza da carne – para pensar com a cena anterior, com a natureza do cogumelo – seja mostrada. Já que estamos pensando em teatro e teatralidade, relembro aqui o que Brecht falava em um de seus “Poemas para o teatro”, “O mostrar tem que ser mostrado”, no qual defende que “A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes”<sup>253</sup>. Se se quer consumir a carne, comer o boi, é preciso encarar que ele foi ao matadouro, que sangrou, é preciso saber do sacrifício. Também Brecht, em seus *Estudos sobre teatro*, dedicou-se à elaboração de um teatro anti-aristotélico, que não se fundamenta na empatia, o que viria a ser chamado de teatro épico. No teatro épico, o que o artista pretende é parecer alheio para o espectador, ou antes, causar-lhe estranheza para que, a partir do que Brecht chama de “técnica do efeito de distanciamento” [*Verfremdung*], o espectador possa adotar “uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos”<sup>254</sup>. Isto é, “não se aspirava ter o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado”<sup>255</sup>. Não embalar a carne nem tocá-la com a ponta dos dedos, não torná-la asséptica. Pelo contrário, deixar seu sangue escorrer. Para Brecht, pelo efeito do distanciamento, o “teatro confessa que é teatro”, e isso expõe o vazio de toda representação. Pelo efeito do distanciamento, a unidade das coisas é dissociada e mostra-se a complexidade das experiências: não há verdade nem segredo. No mostrar que se mostra, o discurso passa por um atravessamento de vozes. Não se trata – para Brecht e para O atendente do açougue – de representar ou de reproduzir a realidade, mas de apresentar. Não a realidade, mas *uma* realidade, de colocar em cena mostrando que se está colocando em cena. No teatro épico de Brecht, observa-se a história por meio da montagem, de modo que se atenha menos aos acontecimentos e mais às redes e relações que compõem esses acontecimentos. Em *Rede*, a atenção fica sempre *entre* as redes e relações que compõem os acontecimentos e os acontecimentos – que nos chegam pelo discurso.

---

<sup>253</sup> Brecht, Bertolt. *Poemas*, 2001, p. 241.

<sup>254</sup> Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, p. 77.

<sup>255</sup> Idem, *ibidem*.

No caso de *Rede*, a apresentação e a encenação – a montagem – acontecem pelas palavras encenadas e encarnadas. Aqui, a materialidade do teatro é a palavra (tanto como *logos* quanto como *phoné*, para não esquecer). É o texto que, ao mesmo tempo, cria uma continuidade e uma descontinuidade com a realidade ao manter as possibilidades de referencialidade abertas. Cria-se, em *Rede*, simultaneamente, uma aproximação e um distanciamento da realidade que é capaz de ampliar o efeito de distanciamento como espaço do pensamento do espectador-leitor. Aqui, estamos entre o mostrar e o esconder, entre a transparência e a opacidade. O livro *Rede* se apresenta ao mesmo tempo como teatro e como poesia, “não dá para saber”. Como falei anteriormente, o livro é, antes, uma ficção de um teatro e de uma poesia, que opera pela síntese paródica, recolhendo palavras (discursos, conceitos, língusa, linguagens), decompondo-as e as recompondo para as abrir a novos usos e possibilidades; a verdade e o segredo fazem parte da construção desta teatralidade das palavras que é um jogo de relação, um jogo *entre*. O teatro, aqui, pode ser entendido tanto literal quanto figurativamente – assim como as palavras do livro. Assim, ao mesmo tempo em que o texto traz elementos que podem ser facilmente relacionados à realidade, essa realidade se apresenta de maneiras que causam estranhamento: realidade e irrealidade. É o caso do nome do cantor Michael Jackson que se transforma no nome dos gêmeos Maikon e Jakison. Ou de Buda, que neste teatro é apenas um menino de cabeça raspada. Ou do personagem Gottwald, que em certo momento se depara com um guindaste cuja marca é o seu nome, marca de guindaste e de outras máquinas que de fato existe “na realidade”, fora do livro. Neste teatro, a linguagem é o sujeito do estranhamento, não apenas um instrumento para criar o efeito do distanciamento. A linguagem se reinscreve em uma rede de possibilidades que é tanto palco quanto sala. É essa rede de acontecimentos que causa espanto – por evidenciar o papel movediço das palavras – que permite que este teatro desloque a linha de um relato linear em direção à multiplicidade de experiências. A linguagem se faz pelo teatro, e o teatro se faz pela linguagem. É nesse sentido, da palavra enquanto sujeito de si mesma (enquanto sujeito e objeto, portanto) que penso o diálogo entre Hipnos e Maria Rima (os mesmos personagens da cena “Comer é preciso”) no fragmento V “As férias do saber”. O título da cena já dá pistas de que o saber está suspenso, está de férias, “não dá para saber”, como disse O atendente do açougue. O saber está alhures, não está aqui. Antes, estamos na lógica do devaneio, na possibilidade de tecer

livremente cadeias de equivalências, sem os contornos de um “saber”. Menos o saber e mais as redes e relações que comporiam algum saber.

O diálogo começa com Hipnos questionando Maria Rima se ela acha que “a circunstância faz o poema?”. Maria Rima responde: “Me parece uma ideia razoável. Muito mais do que ‘a ocasião faz o ladrão’. Só que não rima. Você sabia que aquilo que rima fica parecendo que é verdade? É o fundo dos provérbios.” O “fundo” dos provérbios, portanto, não é o seu significado, mas sim o jogo de palavras que, ao produzir rima, cria uma “aparência” de verdade. Os provérbios são, de certa maneira, também uma espécie de síntese paródica. Condensam as palavras a fim de criar uma experiência para quem lê; afirmam aquilo que não dizem, criam sensações por uma via paralela ao que dizem. O provérbio fala por outras vozes, pelos clichês, pelos estereótipos. Cria, assim, versões de verdade, reforçadas pela repetição. Recordo-me também de Francis Ponge, que, no seu poema sobre o “figo de palavras”, afirma que os provérbios são “mascados sem fim”<sup>256</sup>. Sem fim: sem cessar, ao infinito, e sem finalidade, sem propósito. É uma espécie de teatro da língua, que coloca em jogo sua própria performance. Há, na fala de Maria Rima, uma crítica bem humorada à linguagem da poesia, aproximada aqui ao provérbio e à sua relação com a verdade por meio da repetição, pois ainda há uma certa hipervalorização da rima, como se os poemas que rimam fossem mais “verdadeiros” do que os poemas que não rimam. Ou, como se os poemas rimados estivessem mais próximos do que se entende por poesia do que os não rimados ou do que os poemas em prosa.

A resposta de Hipnos traz uma outra questão para o diálogo, ele diz que “A tradução mostra o quanto essa ideia é ridícula.” Na tradução de poemas rimados, principalmente, há um grande impasse entre prezar por manter a rima ou prezar por manter uma certa “fidelidade” às palavras, ainda que a rima seja perdida nesse processo de passagem entre uma língua e outra. De qualquer forma, algo sempre se perde na tradução – ao mesmo tempo em que também se ganha algo.<sup>257</sup> A resposta de Maria Rima, além de corroborar com a ideia de que a tradução é sempre uma traição a um possível “sentido original”, coloca em prática o jogo com a rima e a verdade, coloca em prática a “ideia ridícula” de que a rima parece verdade, já que

---

<sup>256</sup> Ponge, Francis. *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Paris: Flammarion, 1997, p. 248.

<sup>257</sup> Essa questão é tratada no capítulo Tradução.

ela responde que “A tradução não tem perdão”. Ao mesmo tempo, Maria Rima confirma e satiriza que “o que rima fica parecendo verdade” e que isso dá um status até perigoso para a rima, pois dessa forma não há discussão, não há questionamento do clichê. Hipnos não refuta a amiga, mas muda de assunto e conta para ela uma história – esta que eu gostaria de deixar para discutir em outro momento, na tentativa de manter uma certa organização “temática”.

Mais adiante no diálogo, então, a porta do baile de carnaval se abre e o personagem “Homem da máscara de cão” entra em cena. Ele participa somente desta cena e interage somente com a personagem Psiquê. Aqui, ele nos serve para pensar uma discussão a respeito da poesia que, a meu ver, se relaciona com a questão da rima e da verdade. A figura do cão pode ser pensada com o francês Jean-Marie Gleize que, principalmente no ensaio “Para onde vão os cães”, mas também em seu trabalho de poesia (se ainda é possível separar as coisas), como no livro *Les chiens noirs de la prose* (1999), associa a pós-poesia à figura do cão que perambula pelas veredas da cidade. O título do livro de poemas de Gleize é tomado de Victor Hugo, que afirma em seus versos: “Joguei o verso nobre aos cães negros da prosa”. Já o título do ensaio remete ao poema “Os bons cães”, de Baudelaire, que canta “o cão enlameado, o cão pobre, o cão sem domicílio, o cão vagabundo, o cão saltimbanco [...]”. Gleize resgata essas figuras para pensar uma certa poesia que se produz no contemporâneo, uma poesia impura, contaminada, em processo de prosaização, de vulgarização, a poesia não reduzida à poesia. O autor fala do deslizamento da “poesia pura” para a “poesia poor”, “poorpoetry” ou “pooesia”, uma poesia mais literal e não adornada com excessos de metáforas e de figuras de linguagem.

A figura do cão aparece também na poesia do brasileiro Carlito Azevedo. No seu mais recente livro, *Livro das postagens* (2016), a primeira parte é intitulada “Livro do cão” e é ele (o cão) quem fala ao ocupar o lugar que deveria ser supostamente do “eu lírico”. Neste chamado “Prólogo canino-operístico”, diz “O cão: //Eu não deveria nem estar aqui. /Outro deveria estar em meu lugar. /Eu não fui treinado para isso. /[...] O autor deveria estar aqui. /[...] Mas ele não se move. [...]”. Enquanto “o autor” permanece imóvel e mudo, o cão fala em seu lugar, questionando a figura do poeta e o que ele teria a dizer, seu discurso. O poeta que se faz presente pela ausência. O prólogo anuncia também a segunda parte do *Livro das postagens*, que também coloca em jogo o fazer poético ao se apropriar dos

discursos de outros, operando por montagens de postagens de Facebook, e-mails e mensagens de redes sociais. A figura do cão é comumente associada ao popular, ao comum, ao acessível. O cão que perambula pela cidade com a cabeça baixa, com o rabo entre as pernas, procurando suprir suas necessidades básicas ao mesmo tempo em que se mantém quase invisível caminhando por entre as pessoas. Diz João Cabral de Melo Neto, no poema “O cão sem plumas” que “A cidade é passada pelo rio /como uma rua /é passado por um cachorro”. É também Baudelaire que, em “O cão e o frasco”, oferece um excelente perfume para que o cão cheire e este late “à guisa de censura”: “Ah miserável cão, se eu lhe tivesse oferecido um punhado de excremento, você o farejaria com delícia e talvez o devorasse.” Baudelaire compara o cão ao público, ao leitor de poesia, “ao qual nunca se devem apresentar perfumes delicados que o exasperem, mas sujeiras cuidadosamente escolhidas.”

No livro *Rede*, a questão ganha ainda algumas camadas por não se tratar de um cão, mas sim de um homem com uma máscara do animal, um homem como que metamorfoseado em cão nesse tempo de carnaval em que o livro acontece; carnaval que se assemelha ao teatro pela possibilidade de ser mais de um pelo uso de máscaras. O homem é ao mesmo tempo homem e cão, ao passo que, enquanto está com a máscara, atua como cão. O cão do livro *Rede*, ou melhor “O homem da máscara de cão”, como é nomeado, não cheira esterco, mas cheira um sapato que a personagem Psiquê atira para ele. Uma descrição da cena nos diz: “O *homem da máscara de cão sai correndo e pega o sapato, cheira-o várias vezes. Geme.*”<sup>258</sup> Ao se comportar como um cão, ele parece perder seu *logos*, apenas consegue gemer. Seria essa a fronteira entre homem e animal (se é que há uma fronteira)?

Para Derrida, em *L’animal que donc je suis*, o pensamento do animal daria conta de um pensamento poético em contrapartida a um pensamento filosófico: “pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético”<sup>259</sup>. A separação entre homem e animal tem seu ponto alto, afinal, em um pensamento filosófico, o pensamento cartesiano que é considerado um equívoco por Derrida. Para desconstruir esse equívoco, seria preciso também desconstruir o sujeito cartesiano que afirma sua superioridade em relação ao animal a fim de desestabilizar a soberania da razão. Mais uma vez

<sup>258</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 27.

<sup>259</sup> Derrida, Jacques, *O animal que logo sou*, 2002, p. 22.

podemos pensar em uma resposta teatralizada para a pergunta “quem vem depois do sujeito”; ou “o que vem depois do sujeito”. O homem com a máscara de cão nos mostra que a fronteira entre homem e animal, entre humano e não humano, é paradoxal. Georges Bataille, em *Teoria da religião*, também aproxima o pensamento poético, a poesia, da questão animal e afirma que

O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e me é familiar. Essa profundidade, em certo sentido, a conheço: é a minha. É também o que me está mais longinquamente escamoteado, o que merece esse nome de profundidade que quer dizer com precisão o *que me escapa*. Mas assim é também a poesia.<sup>260</sup>

Tanto o pensamento do animal quanto o pensamento poético levam a um não saber – as férias do saber –, a algo que é inapreensível porque sempre escapa, mas ainda assim pode ser sentido, passa mais pela via das sensações: o homem com a máscara de cão cheira o sapato para poder reconhecê-lo, conhecê-lo enquanto objeto. Sua resposta não parece passar pelo logos, pela razão, mas por uma espécie de saber alternativo que escapa à linguagem – linguagem que mais uma vez se mostra insuficiente para dizer tudo –, por isso ele geme. Assim, aqui o animal já não pode ser considerado “pobre de mundo” por ser sem logos, como queria Heidegger, pois há uma resposta do animal, um olhar do animal para o humano. Olhar este que é o que leva Derrida a pensar a conferência *O animal que logo sou*: visto nu pela sua gata, Derrida viu-se e viu o gato, simultaneamente, enquanto sujeitos e enquanto animais. Foi então pelo olhar animal que Derrida pôde pensar e trespassar “o limite abissal do humano” e “os confins do homem”. Visto pelo animal, ele questiona-se: “Que me dá a ver esse olhar sem fundo? Que me ‘diz’ ele que manifesta em suma a verdade nua de todo olhar, quando essa verdade *me dá a ver* nos olhos do outro, nos olhos *vendo* e não apenas vistos pelo outro?”<sup>261</sup> Antes de agir como animal correndo atrás do sapato jogado por Psiquê – antes de ter aflorado seu instinto animal? – porém, O homem da Máscara de Cão tenta conversar com Psiquê:

O Homem da Máscara de Cão – Amanhã eu vejo você?

Psiquê – Amanhã é dia de cinzas. Amanhã, o mundo pode ter acabado. Eu gostaria de dizer “até amanhã, o mundo terá acabado”.

<sup>260</sup> Bataille, Georges. *Teoria da religião*, 1993, p. 26.

<sup>261</sup> Derrida, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*, 2002, p. 30.

O Homem da Máscara de Cão – O mundo já acabou, você não sabia? Desde o tempo da vanguarda<sup>262</sup>. Tem pelo menos um século. Mas estamos aqui assim mesmo. Ainda estamos aqui.

O Homem da Máscara de Cão afirma que o mundo já acabou, mas ainda estamos aqui. Coloca-se e nos coloca em uma espécie de depois do fim do mundo. O fim do mundo que teria tido lugar no tempo da vanguarda, há pelo menos um século. Ou seja, ao mesmo tempo em que deveríamos estar diante de um novo mundo – depois das vanguardas, das rupturas e das mudanças que elas causaram – ainda estamos diante do mesmo mundo e das mesmas questões. Se a pergunta era “who comes after the subject”, percebemos que o “subject” – tanto o sujeito quanto o assunto – ainda é o mesmo. “O mesmo, o outro”, para repetir a máxima do próprio livro *Rede*. Estamos aqui assim mesmo, depois do fim do mundo, como se nada tivesse acontecido, discutindo as mesmas coisas, levantando as mesmas questões. Se o mundo já acabou, há indícios de que estejamos aqui apenas como espectros. É como se já não houvesse mais lugar, mas ainda assim há um desejo de um ter lugar – e isso evidencia a potência crítica do texto, nos remetendo à questão do impróprio e do próprio da poesia, discutida nas considerações iniciais. A impertinência do “ainda estamos aqui”, de insistir em algo que já falhou e que deve falhar de novo.<sup>263</sup>

\*

Neste capítulo, insisto na questão da verdade e do segredo pois penso que a partir dessas relações que aparecem tanto no livro *Rede* quanto no poema “Teatro”, do livro *Fábrica do feminino*, é possível pensar nas dualidades que são estabelecidas entre poesia e prosa e pensar de que forma essas questões, principalmente figuradas no “teatro da verdade” e no “teatro do segredo” e posteriormente desdobradas pelas vozes dos personagens de *Rede*, constituem uma crítica da poesia contemporânea – e talvez de uma crítica à própria crítica da poesia. Penso aqui em diálogo com, além do já citado Gleize, o ensaio de Pierre Alferi, “Vers la prose”, traduzido para o português por Masé Lemos e Paula Glenadel como “Rumo à prosa”, que não deixam de enfatizar a ambivalência do título, já que a

---

<sup>262</sup> Aqui, é possível ler também uma crítica ao papel das vanguardas (ou da vanguarda, no singular, já que elas parecem ter tido um objetivo em comum) de destruição, de pura negação, aproximando-se de uma ilegibilidade. Ainda estamos aqui, depois da destruição, recolhendo os cacos e criando novos usos para esse grande brechó que é o mundo – o mundo depois do fim.

<sup>263</sup> Impossível não pensar aqui nas palavras caônicas de Samuel Beckett: “Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.”

palavra “vers”, além de indicar um rumo, um horizonte, uma direção, é também “verso”. Poderíamos pensar, então, em um “verso à prosa”, feito à moda da prosa, à sua maneira. Alferi afirma que “A prosa não é um gênero, nem o oposto da poesia. É o ideal baixo da literatura, em outras palavras, um horizonte [...]”. A poesia contemporânea vê-se cada vez mais frequentada por cães que perambulam entre os discursos, cães que antes eram apenas figuras da prosa. Os cães, ou homens com máscara de cão – dá no mesmo, pois a linguagem é sempre máscara – parecem ajudar a poesia a caminhar em direção a esse “ideal baixo da literatura”, rumo à prosa, rumo ao impróprio da poesia.

Ainda que grande parte da discussão atual a respeito da literatura contemporânea aponte a hibridização cada vez maior entre os chamados gêneros de escrita – como destaquei na introdução deste trabalho –, a oposição entre poesia e prosa permanece uma questão presente em textos críticos e teóricos modernos e contemporâneos, seja para defender essa separação em favor de uma poesia “pura”, seja para negá-la e criticar uma visão ingênua da oposição. De qualquer forma, a abordagem da relação entre prosa e poesia ainda é um terreno bastante fértil e longe de estar esgotado. Mesmo para os que defendem uma certa pureza da poesia – geralmente em favor da lírica e do uso de versos clássicos – a relação com a prosa é necessária para essa defesa, ainda que a relação seja de distanciamento. Ou seja, nesse tipo de discurso, a prosa é constantemente utilizada em vistas de uma definição da poesia. Isso quer dizer que, como bem afirmou Marcos Siscar, “a prosa é uma *questão de poesia*”<sup>264</sup>. E, lembra Célia Pedrosa no ensaio “A poesia e a prosa do mundo”, já dizia anteriormente Friedrich Schlegel, no contexto do questionamento romântico da relação entre poesia e prosa: “A ideia de poesia é a prosa”.<sup>265</sup>

\*

Na poesia francesa contemporânea das últimas décadas a “briga” entre poetas que buscam uma nova lírica e poetas que negam a lírica em busca de uma espécie de nudez da linguagem é bastante evidente – e é notável que muitos desses poetas franceses também são os críticos da poesia francesa, como é o caso do já

---

<sup>264</sup> Siscar, Marcos. “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”. s/p. Grifos do autor.

<sup>265</sup> Schlegel, Friedrich apud Benjamin, 1999, p. 106.

citado Gleize e de Michel Deguy, por exemplo<sup>266</sup>. Esses dois nomes são considerados por Masé Lemos, no texto “Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas”, como dois polos principais dessa discussão entre prosa e poesia:

Se Deguy pensa que os debates das vanguardas se esvaziaram e que a poesia se dá *como* relação, “hesitação” com a prosa, Gleize reforça o debate vanguardista, mas se afastando paradoxalmente das vanguardas, abrindo saídas através do que ele nomeia de “pós-poesia”, não se interessando mais pela questão da prosa ou do verso.<sup>267</sup>

Masé Lemos cita também Jérôme Game, que fez uma distinção entre “poéticas do sujeito” e “poéticas do evento”. As poéticas do sujeito estariam ligadas à fenomenologia, visando a dizer a vida e o mundo. Já as poéticas do evento estariam inclinadas “à escuta do que vida diz a partir de uma poesia do trabalho, da composição, pois afinal é uma obra e não uma natureza.”<sup>268</sup> Daí se dá também a oposição entre a literalidade e a metaforicidade, que oscila entre as vertentes lírica e anti-lírica – questões que ainda têm sua importância tanto na poesia francesa quanto na brasileira. E é por isso que elas tomam essa dimensão crítica no livro *Rede*, aparecendo no discurso de alguns personagens.

A partir então de uma insistente oposição entre prosa e poesia penso que há uma relação disto com a questão do teatro da verdade e do teatro do segredo apontada por Paula Glenadel no poema “Teatro”, questões que encontram desdobramentos e ressonâncias em *Rede*. O “teatro da verdade” seria relacionado com a pretensão de uma linguagem literal, da defesa da literalidade, como se fosse possível dizer a verdade pelo discurso, pelo *logos*. O “teatro do segredo”, por sua vez, estaria relacionado ao novo lirismo e à linguagem subjetiva, que esconde intenções do escrito por trás da linguagem, como se somente o autor tivesse autoridade para revelar algum segredo. Talvez o “teatro da verdade” canse menos, nas palavras do poema, pois ele ao menos se afasta do problema da autonomia do discurso poético, da autoridade, do formalismo, da impossível possibilidade de pureza da poesia como quis Mallarmé com a figura do branco. Mas, do mesmo modo que a linguagem não é capaz de alcançar a objetividade, ela não dá conta da

---

<sup>266</sup> É preciso dizer que trato desta questão de forma bastante resumida e superficial. Há também algum desdobramento no capítulo “Metáfora”.

<sup>267</sup> Lemos, Masé. “Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas”. In: *Teoria, poesia, crítica*. Susana Scramim, Daniel Link, Ítalo Moriconi (orgs), 2012, p. 231.

<sup>268</sup> Idem, p. 233.

subjetividade. O teatro seria então um modo de mostrar, de tornar visível, pelo jogo entre a verdade e o segredo, a impossibilidade de controlar a palavra. O teatro torna possível encenar e encarnar algumas questões da linguagem, para que elas possam ser vistas com outros olhos, como se fosse a primeira vez, com certo ar de ineditismo, ainda que o movimento seja apenas o de colocar à vista e à escuta o que já existe.

No livro *Rede*, é possível pensar essas oposições a partir de dois personagens, João Silêncio e Maria Rima. Neste livro, a poesia é uma *questão de prosa*, para falar com e contra Marcos Siscar. E prosa aqui entendida também no sentido de conversa, de “prosear”, como é facilmente percebido pelos diálogos entre os personagens do livro. Assim como há o movimento de trazer o cotidiano para a poesia desde o modernismo, também a poesia deve ser tema do cotidiano. Não digo que cada um, João Silêncio e Maria Rima, representaria um modo de fazer poesia do contemporâneo, pois não é disso (representação) que se trata. Não se trata de representar uma ideia, mas de colocar em jogo posicionamentos diante da linguagem, posicionamentos que não são fixos nem pretendem criar uma espécie de mitologia em torno de si que pudesse explicar uma genealogia da linguagem poética. Esses personagens – não só esses dois, como também os outros personagens do livro – mostram as inconstâncias da linguagem, mostram que esses paradigmas se confundem e se misturam a todo momento no discurso. De início já poderíamos colocar Maria Rima no lado da lírica, do lado do teatro do segredo, pelo seu nome, pelo que este nome chama, a rima. Ainda na mesma cena da qual falava acima, “Férias do saber”, Maria Rima afirma que “a maioria das conversas me dão vontade de vomitar”, como que repelindo a linguagem cotidiana e espontânea, uma linguagem não trabalhada pela sua ideia de poesia, e associando, também, a conversa com o vômito, com o excremento – ou seja, a prosa não como uma linguagem elevada, mas como uma linguagem baixa. É Maria Rima a autora do único texto em verso que figura no livro *Rede*. Entretanto, o poema não apresenta esquemas de rimas convencionais e tradicionais, apesar de criar eco entre as palavras, como em “rede” e “reter”, que também rima com “ser” no mesmo verso. Ou na repetição de palavras mas com sentidos diferentes, como na repetição de “justo” em “para ser mais justo //justo um segundo”. A rima mais tradicional, na última palavra dos versos, fica por conta de “derradeira”, que rima com “areia” e quase rima

com “arraia”. Eis o texto que Maria Rima lê para os outros personagens na penúltima cena do livro, feito pensando na obra de Judas Nefasto:

E dentro da rede  
tal ser pensa reter  
o que pensava

o que se pensava,  
para ser mais justo

justo um segundo  
antes de acordar

assim em curta lufada  
a derradeira

antes da areia  
o mar recobre  
o raro rosto da arraia.<sup>269</sup>

Chamo atenção aqui para as rimas, que aparecem livres pelos versos, possibilitando novos usos e mostrando assim os desgastes dos esquemas tradicionais da poesia em versos rimados. Além de Maria Rima, há outro personagem que traz a rima em seu nome, que é quase como um anagrama de Maria Rima, uma espécie de espelhamento, ainda que embaralhado. Trata-se de L’Amiral Larima, personagem que atua como uma figura de autoridade, pois é para ele que Gottwald pede ajuda para ler a carta misteriosa, além de ter em seu nome também o título de Almirante, a mais alta patente das forças navais, o comandante do mar. Além disso, o nome L’Amiral Larima evoca também um poema de Jacques Prévert publicado em *Paroles*, livro de 1945. O poema é como que um trava-língua francês, que joga com a instrumentalização da linguagem proposta principalmente pelos surrealistas:

L’Amiral Larima  
Larima quoi  
la rime à rien  
l’amiral Larima  
l’amiral Rien.<sup>270</sup>

Neste breve poema de apenas cinco versos, uma quintilha, que aparentemente pode parecer sem sentido, apenas um jogo de palavras e sons, a rima e o almirante estão espelhados pelas palavras “Amiral Larima”, um palíndromo,

<sup>269</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 65-66.

<sup>270</sup> Prévert, Jacques. *Paroles*, 1992, p. 146.

leitura que permanece a mesma se lida da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, de trás para frente, de modo que a autoridade, a imposição da rima passa a ser questionada quando o poema pergunta para quê se rima e ele mesmo responde “rima à nada”. As repetições aparecem sempre como um sinal de diferença, como em “Larima” e “la rime”, que soam iguais, mas cuja grafia é diferente, “Larima” atua ao mesmo tempo como “a rima” e como o nome do almirante, nome próprio e nome comum. Assim, tanto a imposição da rima quanto a autoridade do almirante passam a ser questionadas, tendo o nada como destino, não são nada, não servem para nada.

A quase repetição acontece também no poema de Maria Rima, quando o terceiro verso “o que pensava” volta a ser repetido no quarto verso com a partícula “se”: “o que se pensava”. O ser que pensava passa a um ser que é pensado, um sujeito e um objeto, a partir da partícula que torna o sujeito tanto indeterminado quanto um sujeito que pode estar refletindo sobre si mesmo: “se pensava”. Assim, volto a pensar nas palavras de Susana Scramim na análise do poema “Teatro” de Paula Glenadel, quando ela diz que “O sujeito da enunciação sai de si, é e não é ato enunciativo, descaracterizando o sujeito ‘lírico’”. Deste modo, “O poema vai lentamente apontando os deslocamentos de que são feitas suas frases.” Esses deslocamentos aparecem tanto no poema de Maria Rima quanto no de Jacques Prévert por meio dessa quase repetição que dá sempre uma volta a mais no parafuso, possibilitando novos usos para a rima ao questionar seu uso convencional e autoritário. Ou seja, a rima não precisa ser imposta para que haja poesia, para que haja lírica. É por isso que afirmo que Maria Rima e João Silêncio não seriam opostos, como não são opostas a prosa e a poesia. Antes, esses personagens embaralham as oposições, as bagunçam colocando-as em jogo. O silêncio também não é o contrário da rima, um está no outro, um é questão do outro. João Silêncio, nesse jogo de livres equivalências que aqui proponho como maneira de ler a síntese paródica, faria parte do teatro da verdade, pois na cena VII “Na prisão com silêncio” ele parece acreditar ser possível elaborar uma tradução fiel do livro dos sonhos. É por se revoltar contra uma tradução ruim que ele dispara três tiros contra a Premiê Onira e a mata, indo então parar na prisão. João Silêncio sacrifica-se pela palavra, pela possibilidade de retraduzir o livro de uma forma mais adequada – ou melhor, que ele consideraria mais adequada, mais “fiel”. Ele afirma que oferece a sua liberdade em nome do seu povo, já que: “Os nossos velhos não conseguem

compreender o livro dos sonhos na tradução que circula, porque se lembram que aquilo não era assim. Os mais novos pensam que estão lendo o livro, mas só leem uma farsa.”<sup>271</sup> João Silêncio, então, parece defender que exista certa equivalência entre a escrita e a realidade, entre a palavra e a verdade.

Mas, tratando-se desse giro da linguagem em que toda palavra é vista como uma metáfora, não estaríamos todos lendo uma farsa? Especialmente aqui, por lermos o livro *Rede*, que de certa forma se faz passar por uma peça de teatro, ou se faz passar por poesia? A escolha da palavra *farsa* também ressalta a ideia do teatro, sendo a farsa um gênero teatral, uma pequena peça popular e cômica, que satiriza situações da vida cotidiana por meio de cenas exageradas e de personagens caricatos – não é esse também o mecanismo da *Rede*? Não é também dessa forma que essas encenações nos enredam e nos fazem compartilhar das experiências com os personagens deste enredo? A farsa e o teatro funcionam como armadilhas, por armadilhas da linguagem, um espetáculo de palavras que por vezes *mostram que mostram* e por vezes usam a luz vermelha para esconder o sangue também vermelho – verossimilhança e artifício. A partir do “como se” do teatro e da farsa, volto a pensar na questão da ficção, como se fosse verdade, como se fosse segredo, como se fosse possível tocar algo por meio da linguagem que não a própria linguagem. No ensaio “Paródia”, do livro *Profanações*, Agamben fala, a partir de Elsa Morante, da paródia como o “oposto simétrico” da ficção, já que a paródia não colocaria em dúvida a realidade do seu objeto como faz a ficção. Pelo contrário, para Agamben, na instância paródica, a realidade do objeto seria “tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância”.

Ao “como se” da ficção, a paródia contrapõe seu drástico “assim é demais” (ou “como se não”). Por isso, se a ficção define a essência da literatura, a paródia se põe, por assim dizer, no limiar dela, obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa.<sup>272</sup>

Neste limiar da literatura, neste terreno de síntese paródica, *Rede* também coloca-se entre a palavra e a coisa, entre a realidade e a ficção. Mas esse colocar-se não é estático, pois apesar de a paródia ser, segundo Agamben, um “terreno conhecidamente impraticável, onde o viajante se choca continuamente com limites e aporias”, o teatro da *Rede* parodia também a ficção, transforma realidade e ficção e

---

<sup>271</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 31-32.

<sup>272</sup> Agamben, Giorgio. *Profanações*, 2007 p. 46.

vice-versa, transforma a coisa em palavra e a palavra em coisa. No “assim é demais” da paródia cabe também o “como se” da ficção. E, para falar com Blanchot, é o *como se* da arte que não nos impede de avançar<sup>273</sup>. Apesar da aporia, de não haver saída, é preciso movimentar-se na e pela linguagem, por essa rede de palavras e de aberturas de sentidos que é justamente o que permite essa heterogeneidade discursiva, que quebra a linguagem bem comportada, a linguagem fenomenológica, permitindo, por meio da ambivalência da linguagem alcançada pelo gesto paródico, o disfarce, a simulação, o travestimento. É como se a síntese viesse para tirar a paródia do choque com os limites e as aporias. Não é uma simples paródia, mas uma síntese paródica. O teatro de *Rede*, portanto, é visto não como uma imitação, mas como um discurso de travestimento, em que há translações de sentidos, que são capazes de criar imagens a partir da simulação, da montagem. Nesse caso, portanto, é preciso sempre ler a frase, seu duplo e sua negação ao mesmo tempo, visto que há sempre mais de um nome, mais de um sentido, mais de uma direção, mais de uma língua em cena, encenando, encarnando e enunciando a própria linguagem e seus limites. Nessa direção, penso na cena XIII “Tudo se transforma”, em que o personagem Nasser Ville, dono do brechó, explica para o personagem Gottwald de onde veio o paletó azul onde fora encontrada a carta que ele entendeu como um pedido de socorro. Como vimos, o nome Nasser Ville tem relação com a criação de histórias e não é por acaso que ele é o dono do brechó, lugar onde os objetos contariam – e também recriariam – suas histórias. Quem narra a história do paletó azul para Gottwald é Nasser Ville, o qual conta que comprara o paletó “de uma travesti famosa de nome Barbarella Blue, pois ela sempre fazia questão de não depilar a barba que era bem cerrada, simplesmente a raspava.”<sup>274</sup> Neste travestimento de Barbarella não parece haver a intenção de apagar os vestígios do que foi, já que a barba, ainda que cerrada, permanece visível. Além disso, o vestígio da barba não está somente na aparência de Barbarella, mas também em seu nome. Nasser Ville “explica” o nome adotado pela travesti por esse resto, este fragmento da coisa no nome, não pela aproximação que poderia ser mais óbvia, do nome Barbarella Blue com a série de história em quadrinhos francesa *Barbarella*, de 1962, que viraria filme em 1968, estrelado por Jane Fonda. A ficção e a paródia se misturam entre a palavra e a coisa, de modo que o gesto paródico seja capaz, sim,

---

<sup>273</sup> Cf.: Blanchot, Maurice. “Kafka e a Literatura” In: *A parte do fogo*, 1997, p. 25.

<sup>274</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 46.

de questionar a realidade justamente quando transforma a realidade em paródia, quando Nasser Ville cria e conta esta história que é ao mesmo tempo paródia e ficção. O jogo entre palavra, som e sentido acontece também em seguida no diálogo, quando Nasser Ville fala de uma prima de Barbarella “que mora em Barbacena ou Barcelona, esqueci”. Não importa que as cidades sejam muito distantes e muito diferentes, pois há algo em seus nomes que as aproxima e as torna semelhantes, fazendo com que seja possível alguém confundir Barcelona com Barbacena.

Assim, um dos principais efeitos de jogar com a síntese paródica, com o teatro e com a ficção é colocar em xeque as identidades; identidades tanto dos sujeitos quanto do texto, seus gêneros, seus valores etc. Escrito de modo a evocar o teatro, o livro *Rede* faz com que tudo aconteça *entre*, e é nesses entres que aparecem os sentidos e que as identidades são questionadas, ainda que indiretamente. A escrita em cenas, em fragmentos, faz com que tudo aconteça de passagem: entre o abrir e o fechar da cortina, entre o começo e o fim da cena (o sem começo e o sem fim da cena), entre o aparecer e o desaparecer dos personagens, entre prosa e poesia. É por isso que nessa linguagem teatral, nessa teatralidade da linguagem colocada em jogo no livro *Rede*, nada pode se fixar, o sentido não pode se realizar em um significado, apenas é sentido de passagem. O teatro e a teatralidade são fundamentais para encenar a crítica da poesia e a crítica da crítica de poesia, pois não basta opor ao discurso da crítica um outro discurso sobre as mesmas coisas. Trata-se, então, de colocar em cena para que se possa ver – encenado e encarnado – e analisar os conceitos e os discursos que permitiram a crítica e a poesia falar até então. E, aqui, a teatralidade permite também a transformação, garante o curso de uma transformação ao se abrir para o outro. O teatro não é apenas uma metáfora para dizer um jeito de encarar e encarnar a linguagem, no qual ela pode interpretar (encenar) diversos papéis, sem que seja definida ou definitiva, mas é também uma das possibilidades da poesia, um dos horizontes para o qual a poesia pode se direcionar, poesia rumo ao teatro, caminho que abre novas possibilidades para a poesia, novas relações, novas aberturas de sentidos. O teatro funciona também como uma tradução da crítica, da poesia e de seus conceitos. Tradução imprópria, tradução para aquilo que eles não são.

## 5 TRADUÇÃO

Neste capítulo da tese procuro pensar a relação entre linguagem e tradução, considerando não apenas a tradução entre línguas diferentes, mas a tradução como um trabalho da linguagem que se dá também dentro da própria língua<sup>275</sup>, visto que há sempre passagem, trânsito, transformação quando se fala de discurso e linguagem. No discurso, há sempre um deslocamento – seja entre línguas diferentes, seja “dentro” da própria língua – que, mais do que relação entre palavra e sentido, é relação entre palavra e palavra – deslocamento que *pode* levar a significação ou não. Assim, ao mesmo tempo em que as palavras são uma promessa de um dizer, de um significado, são ameaçadoras por serem sempre mais de uma palavra em uma, como diz Derrida em “O que é uma tradução relevante?”<sup>276</sup>.

A reflexão sobre a tradução aparece algumas vezes no livro *Rede* – ainda que velada, por vezes – e também em outros trabalhos de Paula Glenadel que trarei para a discussão com o objetivo de pensar a linguagem também como tradução – tradução de um si mesmo em outro, de um outro em si mesmo, do mesmo em mesmo ou do outro em outro. Nesse sentido, penso também na questão do *dizer de novo, dizer de outra forma, em outras palavras*, como um falar *a partir de* e no que isso pode nos ajudar a pensar a síntese paródica e o modo de operar do livro *Rede*. Nesse sentido, penso também com Michel Deguy quando este fala na importância de *traduzir a tradição*<sup>277</sup> para que seja viável uma comunidade pensante. No “Prefácio à edição brasileira” de *Reabertura após obras*, os tradutores Marcos Siscar e Paula Glenadel escrevem que “o gesto preferido por Deguy é então o de ‘recolher o transmitido’, aquilo que é legado, e traduzi-lo, levá-lo a outra parte, reaproximando a poesia das outras artes.”<sup>278</sup> O movimento de traduzir a tradição e de recolher o que foi transmitido para que possa ser levado à outra parte é também o movimento da síntese paródica. E, por isso, para pensá-la [a síntese paródica] é importante pensar na relação entre linguagem e tradução, que é também uma relação e um movimento de transformação e de metamorfose: transformação e metamorfose da

---

<sup>275</sup> Ou, para falar nos termos de Roman Jakobson, tradução interlingual e tradução intralingual. Cf: Jakobson, Roman. “Aspectos lingüísticos da tradução”. In: *Lingüística e Comunicação*, 1975.

<sup>276</sup> Derrida, Jacques. “O que é uma tradução ‘relevante?’”, 2000.

<sup>277</sup> Cfr.: Deguy, Michel. *Sans retour*. Paris: Galilee, 2004.

<sup>278</sup> Siscar Marcos; Glenadel, Paula. “Prefácio à edição brasileira”, p. 9.

palavra em outras palavras, do som em outros sons, do sentido em outros sentidos, de abertura de possibilidades e de caminhos.

A poeta Marina Tsvetaieva tangencia algumas dessas questões quando escreve em carta:

Hoje desejo que Rilke fale através de mim. Na linguagem corrente, isto se chama traduzir. (Como é melhor em alemão: *Nachdichten!* Seguindo os passos de um poeta, abrir mais uma vez o mesmo caminho que ele já abriu. Ou seja, para *Nach* (depois), mas há também *dichten*, o sempre novo. *Nachdichten* significa reabrir o caminho sobre as marcas que a mata invade no momento). Mas a tradução significa também outra coisa. Não se passa somente de uma língua a outra língua (o russo, por exemplo), passa-se também de um lado ao outro do rio. Faço passar Rilke em língua russa, assim como ele me fará passar um dia a outro universo.<sup>279</sup>

Traduzir como um falar através de, por meio de, a partir de: “abrir mais uma vez o caminho” que já fora aberto; não apenas a passagem entre línguas diferentes, mas também entre universos diferentes, entre duas margens de um mesmo rio. Esse sentido “metafórico” da tradução está também na definição de dicionários: “transpor de uma língua para outra”, mas também “submeter a uma interpretação”, “fazer transparecer; manifestar”, “ser a representação de; simbolizar”, “explicar, explanar”. Traduzir e fazer passar, traduzir é fazer passar. Ou seja, a linguagem sempre como um lugar de passagem, de modo que não só a tradução, mas como todas as palavras signifiquem sempre também outra coisa.

No texto “O que é uma tradução relevante”, Derrida destaca a experiência *laboriosa* da tradução e chama a atenção para algumas palavras que começam em **tr.** para aproximar a **tradução** do **trabalho**. O autor fala em “**trabalho de parto**”; “**trabalho transferencial e transformacional**” e na “**tradução como transação e como transporte.**”<sup>280</sup> destacando também a expressão “em trabalho ou em viagem”, em inglês e em francês *traveling, travailing*. Até aqui, nas breves linhas deste capítulo, já apareceram palavras relacionadas à tradução que poderiam participar desta série em **tr.** armada por Derrida, por exemplo: transpor, transparecer, trabalhar, transitar, transformar. E poderíamos incluir ainda outras, como transferência, trajetória, travessia, trama, traição. Como eu disse, Derrida destaca essa semelhança entre as palavras para evidenciar a questão da tradução como um trabalho, uma experiência e uma experimentação, já que, nas palavras dele, traduzir seria “fazer trabalhar

<sup>279</sup> Tsvetaieva, Marina. apud Berman, Antoine. *A tradução e a letra*, ou o albergue do longínquo, 2013, p. 29.

<sup>280</sup> Derrida, Jacques. “O que é uma tradução ‘relevante’?”, 2000, p. 16. Destaques do autor.

palavras diferentes pertencentes a contextos aparentemente diferentes”<sup>281</sup>. Neste trabalho de fazer trabalhar as palavras, está implicada uma relação íntima e singular com as línguas e com a linguagem que tem efeitos não só na experiência de traduzir, mas em toda a experiência com a linguagem – e, conseqüentemente, há efeitos também em quem traduz, na figura e na experiência do tradutor como tradutor.

No texto “Da translação à tradução”, Antoine Berman faz uma arqueologia da tradução na cultura ocidental, pensando na substituição do termo *translação*, nos países de língua românica, para o termo *tradução*, no século XVI, e nas implicações dessa mudança de nome<sup>282</sup> no próprio movimento de traduzir e na relação das pessoas – da cultura – com as linguagens. Berman diferencia a família semântica das palavras *traductio* e *translatio*. Segundo ele, a família de *traductio*, a partir de *ductio* e de *ducere* (verbo) trouxe termos como *induction* [indução], *déduction* [dedução], *reduction* [redução], *séduction* [sedução], *production* [produção] e *reproduction* [reprodução], termos que também podem ser associados à tradução. Assim, enquanto o nome *translação* evoca o movimento de transferência e de transporte, a *tradução* “sublinha bem mais a energia ativa que preside esse transporte, justamente porque remete a *ductio* e a *ducere*. A tradução é uma atividade que tem um agente, enquanto a *translação* é um movimento de passagem mais anônimo.”<sup>283</sup> afirma Berman, que também destaca a “força transformadora” dos termos da família semântica de *tradução* que citei acima – e podemos pensar também nessa força transformadora em relação à série *tr.* formada a partir de Derrida. Berman conclui, da passagem da *translação* à *tradução*, que “a rede de linguagem na qual se insere sempre o conjunto dos termos designando o ato de traduzir em cada grande língua ocidental pode nos revelar como uma cultura pensa esse ato e determina ao mesmo tempo a sua natureza e o seu lugar”.<sup>284</sup> Ele traz como exemplos o inglês, que permaneceu com a família da *translação* [*translate*], o que significaria que o inglês “se concebe como um simples sistema de signos permutáveis”<sup>285</sup>. O caso da língua alemã é bem diferente, pois o verbo *übersetzen*

<sup>281</sup> Derrida, Jacques. “O que é uma tradução ‘relevante’?”, 2000, p. 18.

<sup>282</sup> Lembremos também do que foi discutido no capítulo Nomeação, sobre mudar de nome, mudar o nome.

<sup>283</sup> Berman, Antoine. “Da translação à tradução”. In: Revista *Scientia Translationis*, n.8, 2010, p. 84.

<sup>284</sup> Berman, Antoine. p. 85.

<sup>285</sup> Idem, p. 87.

indica um duplo movimento: o movimento do estrangeiro que é colocado além dele mesmo e o movimento do mesmo (ou do próprio) que se coloca além dele mesmo, no estrangeiro. E, por último, Berman traz o exemplo do francês com as “belas infiéis”, que seriam as traduções que devem se adaptar à língua francesa. Assim, enquanto “a língua alemã concebe a ‘tradução’ como um jogo recíproco do próprio e do estrangeiro”, a língua inglesa “como uma circulação de significados fora de qualquer referência”, a língua francesa veria “no ato de traduzir a aclimatação adaptadora do estrangeiro”<sup>286</sup>. A partir dessas diferenças, podemos pensar no caso do português falado e pensado no Brasil como uma língua sempre em diálogo com outras línguas que, na esteira da antropofagia, consegue deglutir todos esses “estilos” de tradução, de modo que traduziu até mesmo a língua portuguesa dos colonizadores para uma outra língua, um outro português. Acrescentemos, também na série de palavras em **tr.** a *transcrição*, pensada e colocada em prática principalmente por Haroldo de Campos<sup>287</sup> e pelos poetas concretos. A criação transformadora garante certa liberdade para o movimento da tradução, lembrando mais uma vez o que diz o personagem João Silêncio, do livro *Rede* quando nega que tenha *domínio* da língua francesa: “Domínio não, falando de tradução, eu diria dominó [...] Cada escolha, por insípida que possa parecer, acarreta a queda de outra e outra e outra peça mais do jogo.” O jogo, aqui, é tanto a linguagem quanto a tradução, a tradução *da* e *com a* linguagem, a linguagem *em tradução* – como em **trânsito** ou em **trabalho**, tendo sempre em mente a *força transformadora* e a *experiência laboriosa* da tradução.

\*

No texto “Tradução, acaso e autobiografia em Jacques Derrida” Paula Glenadel escreve, em nota:

Assinalo que todas as traduções do francês neste artigo foram feitas por mim, mesmo nos casos em que havia tradução das obras para o português, pois, de modo indissociável, o movimento de traduzir faz parte do meu próprio processo de escrita e de reflexão. Essa escolha não significa fazer valer minha autoria tradutória sobre (eventuais) traduções já publicadas e indica apenas que, aqui, como em outros textos que produzi, a tradução e os dilemas suscitados por ela são o ponto de partida da investigação.

---

<sup>286</sup> Idem, p. 89.

<sup>287</sup> Ver, por exemplo: Campos, Haroldo de. *Da Tradução como Criação e como Crítica*. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Paula Glenadel coloca como indissociáveis os movimentos de traduzir, escrever e refletir. E é preciso pensar nos múltiplos sentidos desse processo de reflexão: refletir pode ser entendido como meditar, pensar muito, ou como repercutir, transmitir, propagar, ou, ainda, como incidir, recair sobre, e como transparecer, exprimir, revelar. Assim, o movimento de tradução leva a um processo de meditação, de pensamento, quanto a um processo de repercussão e propagação; faz refletir e reflete-se em outros textos, outros escritos. Glenadel diz ainda que a tradução, com os dilemas que provoca, é também ponto de partida para uma investigação que parece afetar um pensamento sobre a linguagem. Ao traduzir um texto do francês para o português – neste caso – é fundamental que se pense nas palavras e suas redes de sentido em ambas as línguas, que podem até mesmo se confundir – e, assim, podem também se complementar. A reflexão sobre “a tradução e os dilemas suscitados por ela” é também a reflexão sobre os limites da linguagem e da palavra. Ao priorizar o uso de traduções feitas por ela mesma, mostra que a tradução é também uma leitura íntima do texto. Por isso, se usasse traduções já existentes, de outros autores, seria como se ela estivesse utilizando a leitura de outra pessoa, como se o processo de escrita não fosse o seu, como se a investigação não pudesse ocorrer sem essa etapa do processo, sem essa parte do trabalho. O processo de tradução, portanto, é fundamental para que se possa alcançar suas próprias palavras e seu próprio pensamento – ainda que saibamos que nem sempre são de fato “próprios” pois há sempre uma contaminação, um contágio, já que é sempre um escrever e pensar *a partir de* algo, de outra escrita, de outro pensamento – afinal, estamos falando da síntese paródica. Em outra nota de outro texto, do livro *O preço da poesia*, Paula Glenadel também esclarece que as traduções apresentadas são de sua autoria e afirma que “A tradução, momento artesanal da interpretação, já é interpretação [...]”<sup>288</sup>. Esse momento artesanal também indica uma relação íntima e laboriosa. Ítalo Calvino, no título de uma comunicação de 1982, afirmava que “Traduzir é o modo verdadeiro de ler um texto”<sup>289</sup>, já que só traduzindo seria possível ler o texto nas implicações de toda palavra. Implicações que não são somente de sentido ou de significado, mas também implicações de outras nuances da palavra – que variam entre planos fonéticos, morfológicos,

---

<sup>288</sup> Glenadel, Paula. *O preço da poesia* – pequena meditação em quatro tempos sobre valor e literatura, 2011, p. 51.

<sup>289</sup> “Tradurre è il vero modo di legge-re un testo” In: Calvino, Ítalo. *Mondo scritto e mondo non scritto*.

semânticos, sintáticos –, da dimensão performática da língua, que deixa ver as diferenças entre as línguas. A tradução é, portanto, um trabalho de transformação *da e com a* linguagem, *a partir* da linguagem e que exige a presença do outro, uma presença outra – e isso quer dizer que o tradutor trabalha com a alteridade e também com a ética. Diante da *força transformadora*, também o tradutor sai transformado.

\*

Uma das mais valiosas lições do célebre texto *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, é, a meu ver, a respeito da relação entre tradução e texto original. Benjamin vai dizer que entre eles – tradução e texto original – há uma “íntima conexão”, mas que essa conexão é “tanto mais íntima quanto para o próprio original ela nada mais significa”<sup>290</sup>. Para Benjamin, então, não há e não deve haver a busca por uma relação de equivalência entre texto original e texto traduzido, até porque estabelecer uma equivalência entre duas línguas seria algo da esfera do impossível. Nomeando essa “íntima conexão” de *conexão de vida*, Benjamin afirma que a tradução *procede do* original, ou seja, a tradução somente deriva do original, e este é apenas um ponto de partida. Portanto, segundo Benjamin, nas traduções que são mais do que apenas transmissões – ou translações, para pensar o *translate* de que fala Berman – “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento”<sup>291</sup>. Ou seja, para o pensador alemão, a tradução é um desdobramento, e assim garante uma espécie de sobrevivida [*Überleben*] do original. Mas, para além da *Überleben*, ou sobrevivida, Walter Benjamin joga com a palavra *Fortleben*, que seria “continuar a viver”, “viver para além”. Para traduzir este termo, Haroldo de Campos<sup>292</sup> propôs a palavra *pervivência*. Segundo Benjamin, “na sua *pervivência* (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica.”<sup>293</sup> Dessa forma, Benjamin como que acaba com uma certa hierarquia e uma certa sacralização com relação ao texto original. Também no mesmo texto, Benjamin fala da tarefa do tradutor como sendo a de “liberar a língua do cativo da

---

<sup>290</sup> Benjamin, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*, 2011, p. 104.

<sup>291</sup> Idem.

<sup>292</sup> “De *pervivência* se trata: *Fortleben*, como diz Walter Benjamin quando fala da sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer” (Campos, 1989, p. 59).

<sup>293</sup> Idem, p. 107.

obra por meio da recriação (*Umdichtung*).”<sup>294</sup> A relação original-tradução, portanto, é uma via de mão dupla, em que os sentidos estão à deriva, não podem se fixar, estão de passagem – lembremos novamente das expressões evocadas por Derrida: *traveling* e *travailing*, “em trabalho ou em viagem”. A tradução recria – transcria – os textos – tanto o original quanto o traduzido – garantindo a eles uma nova vida, uma vida que é prolongada, uma vida para além da morte: transformação e renovação.

*Pervivere*, verbo intransitivo em latim pode significar, além de continuar a viver, também viver por meio de ou através de – que também está implicado na preposição alemã *fort* de *Das Fortleben*. Há aí uma vivência, uma vida, que continua, independentemente do original ou do tempo; um texto que pode viver através de outras leituras, outras palavras. E isso, no âmbito do que estou pensando como o modo de operar do livro *Rede* enquanto síntese paródica, não fica só na tradução entre duas línguas, mas está em toda a relação de leituras e releituras (como no caso da leitura e da releitura da carta que investiguei no capítulo *Metáfora*) que vivem e pervivem através deste novo (novo porque atualiza o que recolheu por meio da síntese paródica) texto que são os diálogos em *Rede*. É uma experiência emaranhada e do emaranhável, que permite novas vidas justamente por esse emaranhamento, enredamento – uma vida que se desdobra, para falar com Benjamin.

Nessas novas formas de vida, de relação com a vida, podemos pensar também no trabalho que fez Aby Warburg de releitura da tradição, de repensar a sobrevivência da história em outros tempos. Warburg usava a expressão *Nachleben der Antike*, sobrevivência da antiguidade em novas formas de vida e em temporalidades anacrônicas. Essas sobrevivências seriam indícios – caóticos, por vezes – a partir dos quais podemos montar a história, seu passado e seu devir. As sobrevivências como pensadas por Warburg tornam a história anacrônica e desnordeada, impondo um paradoxo entre o que vem antes e o que vem depois. De modo semelhante à sobrevivência que abre a história<sup>295</sup>, pensar a sobrevivência em

---

<sup>294</sup> Idem, p. 117.

<sup>295</sup> Cito Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*: A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível pra qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza*. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*; assim, a astrologia do tipo

relação com a tradução é pensar também na desierarquização entre língua de partida e língua de chegada, já que, como queria Benjamin, uma modifica a outra.

Resgato esse conceito não tanto para pensar a relação entre Warburg e Benjamin, entre essas “conexões de vida”, mas também para pensar a relação entre *Nachleben*, a sobrevida, e o *Nachdichten* de que fala Tsvetaieva na citação que abre este capítulo. Continuar a viver é também continuar a escrever – *dichten* é um verbo usado para compor, escrever, fazer poesia [a palavra para poema é *Gedicht* e para poesia é *dichtung*] e também para criar, visto que na citação anterior de Benjamin temos *Umdichtung* traduzido para recriação. Viver depois da morte, escrever depois da morte, viver através de, escrever através de, recriar, reescrever, perviver, perdizer. Seriam todos sinônimos, ou outros nomes, outros modos de dizer a tradução, pelo menos do modo como ela é entendida e pensada aqui.

\*

É possível pensar a questão da *pervivência* da escrita de uma maneira “prática”, colocada em prática, na relação de Paula Glenadel com a poeta contemporânea francesa Nathalie Quintane. Em 1999, Quintane publicou o livro *Mortinsteinck: Le livre du film*. Em 2012, Glenadel publicou uma tradução de um dos poemas do livro de Quintane para a coleção “Ciranda da Poesia”, que conta com uma breve antologia de poemas selecionados por Paula Glenadel e também uma espécie de introdução à leitura. O poema de Quintane não tem nome, e transcrevo abaixo apenas um trecho da tradução:

Pensa-se, teme-se, quando se prepara um *boeuf bourguignon*, não preparar verdadeiramente um *boeuf bourguignon*, quando se escreve poesia (verso, campos, blocos, ou linhas, ou frases, ou proposições) não estar escrevendo isso, quando se faz um filme, não estar suficientemente *dentro do cinema* – ou demais, o que dá no mesmo, porque a postura que consiste em querer a qualquer preço se situar na *Nouvelle Cuisine*, na Antipoesia, ou no Não Cinema, produz efeitos idênticos, já que ela apresenta a fixação a um lugar, e a conseqüente obrigação que teria o que se faz de entrar nele, ou de desejar apenas estar nele, como um imperativo.<sup>296</sup>

---

indiano – a mais remota que existe – encontrou um valor de uso na Itália do século XV *depois* de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe e medieval. Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg, mostra como a sobrevivência *desnor-teia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro. [...] A sobrevivência, portanto, *abre a história*. (Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 174-175.)

<sup>296</sup> Quintane, Nathalie. *Mortinsteinck*. In: Glenadel, Paula: Nathalie Quintane. *Ciranda da Poesia*, 2012, p. 57-58. No original: “On pense, on craint, quand on prépare un boeuf bourguignon, de

Para além dos dilemas que a tradução pode suscitar como ato de “transpor” um poema de uma língua para outra, ou seja, dilemas relacionados mais à forma de dizer, ao como dizer, quais palavras escolher (por mais insípidas que sejam as escolhas), quais palavras não traduzir, há também os dilemas suscitados, digamos, pelo conteúdo do poema, pelo que o texto coloca em cena, pela sua circunstância. Aqui, há uma aproximação entre o ato de preparar uma receita, uma receita clássica francesa, e o ato de escrever poesia, como se fosse preciso seguir uma receita para se estar preparando um ou outro verdadeiramente, “como um imperativo”. Entram aqui as exigências tanto de uma receita culinária quanto de um modo tradicional de se fazer poesia e o peso das tradições. Sem seguir esses imperativos, o *boeuf bourguignon* não seria um *boeuf bourguignon*, e a poesia não seria poesia. O que está em jogo, então, é uma crítica a um imperativo relacionado ao fazer poesia, principalmente. O livro *Fábrica do feminino*, de Paula Glenadel, publicado em 2008, traz o poema “A voz (poema enfarinhado)”, que toca praticamente nas mesmas questões que o poema de Quintane, fazendo perviver esses dilemas em um outro tempo, em uma outra vida, em uma outra língua, em que a relação com o “original” se perde e não é necessária (ainda que seja mantida uma “íntima conexão”), já que se desdobra em outras vivências.

A voz (poema enfarinhado)

Enquanto eu fazia um bolo  
confusa entre verso e bolo  
o verso solou  
o bolo acabou

se outrora se fazia  
verso com fermento  
e em outro mais outrora  
o verso tinha receita

agora o que seja verso  
já nasce solado  
a voz chega ázima  
escarpada e carpina

mas olhando bem

---

ne pas vraiment cuisiner un boeuf bourguignon, quand on écrit de la poésie (vers, champs, blocs, ou lignes, ou phrases, ou propositions) de ne pas être en train d'en écrire, quand on fait un film, de ne pas être suffisamment dans le cinéma – ou trop, ce qui revient au même, la posture consistant à vouloir à tout prix se situer dans la Nouvelle Cuisine, l'Anti-Poésie, ou le Non-Cinéma, produit des effets identiques, puisqu'elle présente l'assignation à un lieu, et l'obligation conséquente qu'aurait ce qu'on fait d'y entrer, ou de ne désirer qu'y être, comme un impératif.”

agorinha mesmo  
verso já nem nasce verso

e agora, Maria?<sup>297</sup>

Neste poema, agora em versos – ou seja, uma tradução da “forma”, da prosa para o verso – há também uma aproximação entre o ato de cozinhar e o de escrever, que confundem o eu do poema: o verso solou e o bolo acabou – ou o bolo solou e o verso acabou? O verso já nem nasce verso pois não mais segue uma receita – um imperativo –, ainda que continue sendo verso, como vemos na insistência do verso neste poema. Há ainda um diálogo com o “e agora José” do poema de Drummond, que também fala de um tempo do “depois”, depois da festa, “sozinho no escuro” e parece pedir uma solução, como pede o eu do “poema enfarinhado” para Maria – diálogo que só ganha relevo porque o poema agora está na mesma língua do poema de Drummond. O José de Drummond foi traduzido para Maria, trazendo para o poema também um outro sujeito, uma outra possibilidade de pensar o sujeito que não o patriarcal – questão que já foi abordada nesta tese no capítulo Teatro. E agora, o que fazer depois do “fim do verso”, da crise do verso, quando todo verso já nasce solado, quando a voz chega sem fermento (ázima)? O fermento seriam as Musas, necessárias para se ser um bom poeta?

No Posfácio ao livro *Fábrica do feminino*, “Da falta, ou do excesso: fabricar o poético”, Ana Luísa Amaral cita o poema “A voz (poema enfarinhado)” e afirma que “neste poema revêem-se pelo menos três séculos de tradição poética ocidental (os dominados pela estética neo-clássica e estética romântica, pela imitação das formas “puras” e pela inspiração”<sup>298</sup>. Amaral, então, já percebe o que seria uma espécie de semente da síntese paródica na possibilidade de revisão de três séculos de tradição poética ocidental em um pequeno poema de cinco estrofes e dezesseis versos.

Além de dar uma sobrevida ao poema de Nathalie Quintane ao traduzi-lo e fazê-lo circular entre os leitores de língua portuguesa nessa antologia, Paula Glenadel dá outra vida, uma vida além da vida, faz *perviver* a discussão sobre a poesia que aparece no poema de Quintane; e que, assim, vai se desdobrar também no poema de Glenadel. As duas fazem a poesia ressoar *no* e *do* mundo ao trazer para o poema universos que seriam “externos” à questão da poesia, como o

<sup>297</sup> Glenadel, Paula. *A fábrica do feminino*, 2008, p. 70.

<sup>298</sup> Amaral, Ana Luísa. “Da falta ou do excesso: fabricar o poético”. In: Glenadel, Paula. *Fábrica do feminino*, 2008, p. 79.

ambiente doméstico, a preparação de receitas, a cozinha e a comida. Esses outros universos, no entanto, são utilizados pelas poetisas para problematizar a própria questão da poesia, de uma espécie de “crise de verso” para falar com Mallarmé. O que seria a verdadeira poesia? Para fazê-la, seria preciso de receita, como para fazer um bolo ou um *bouef bourguignon*? É preciso estar dentro do universo da poesia para escrever poesia? Um gênero literário deve ser um lugar fixo? Como continuar a escrever versos, se o verso já nasce solado? Como escrever sem fermento, sem inspiração? Como fazer o verso sobreviver sem fermento e sem receita? Essas e outras perguntas ressoam em ambos os textos, e as problematizações se desdobram, sobrevivem e *pervivem* em recriação, em transformação, em transplantação para além da “obra original” que é traduzida do francês.

\*

No livro *Quase uma arte* (2005), de Paula Glenadel, há uma seção intitulada “A pele da jibóia” que nos dá uma outra palavra em **tr** para a série de palavras que pensamos com Derrida para o **trabalho** da tradução: **trocar**, mais especificamente, **trocar de pele**. O poema de mesmo nome (*A pele da jibóia*) traz como epígrafe uma citação de Michel Deguy: “*Traduire, c’est-à-dire recommencer*”. Traduzir, isto é, começar de novo, recomeçar. Os últimos versos do poema evocam uma espécie de recomeço: “trocar de pele/ é coisa boa/ entre as árvores/ ficou a velha casca”. Traduzir, isto é, recomeçar em ou com outra pele, outra casca. Traduzir é sempre recomeçar a dizer, dizer de novo. Traduzir é também “outrar-se”, tornar-se outro, trocar de pele. Ou seja, o **trabalho** de tradução não diz respeito somente ao texto, mas também ao tradutor, a quem realiza esse trabalho. Ainda outro poema desta mesma seção traz a questão da pele e da possibilidade de ser outro, de dizer através:

O outro, o mesmo

é do outro, ventríloqua  
a voz que articulo mal

flui de mim, vampirizada  
uma seiva que não volta

em lugar da epifania  
entra a aparição

sobe ao palco  
o outro, o indesejado

nem vivo nem morto  
vestido com minha pele  
mesmerizada<sup>299</sup>

Podemos pensar a questão do verso do poema anterior (“A voz”), quando diz que “outrora se fazia /verso com fermento” em relação à troca da epifania pela aparição deste poema “O outro, o mesmo”. Se outrora ainda era possível defender a inspiração “divina”, a epifania trazida pelas musas, agora, como já foi dito na introdução desta tese, com a “retirada dos deuses”, entra a aparição. Isto é, a aparição são também os fantasmas que sobrevivem, que pervivem fora do tempo – Didi-Huberman afirma que Aby Warburg, ao reiventar a história do Renascimento, cria uma história *fantasmal* em que a imagem deveria ser considerada como “o que sobrevive de uma população de fantasmas”<sup>300</sup>. Não mais a tradução do mundo das ideias. No lugar disto, a aparição: traduzir o que já foi dito, dizer de novo a partir de *flashes* que nos aparecem. Ou, para citar novamente Benjamin: “o sentido tecido pelas palavras ou pelas frases constitui o suporte necessário para que apareça, com a rapidez do relâmpago, a semelhança”<sup>301</sup>.

A voz é do outro, ainda que flua do “eu” do poema. É preciso deixar, permitir que um outro suba ao palco, ainda que o outro venha vestido com a “minha” pele – um outro, nem vivo nem morto, *pervive* pela voz do tradutor e também do escrito, já que se escreve sempre *a partir de*. Susana Scramim fala da tarefa da tradução – principalmente da tradução de poesia feita pelos poetas modernos, pensando em Drummond, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes – como “uma promessa de encontro não cumprido”<sup>302</sup>. E essa promessa de encontro não seria apenas do “eu” com o “outro”, mas do passado e do presente, “antítese temporal”, da memória e da imediatez, do som e do sentido, da tonalidade e da intensidade, do arcaico e do moderno – são as sobrevivências que abrem a história. São séries paralelas às quais o original que se traduz está submetido e pelas quais é composto, já que o texto em língua estrangeira já é, por sua vez, também “resultado de uma montagem

<sup>299</sup> Glenadel, Paula. *Quase uma arte*, 2005, p. 63.

<sup>300</sup> Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 35.

<sup>301</sup> Benjamin apud Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, 2013, p. 15.

<sup>302</sup> Scramim, Susana. *Pervivências do arcaico*, 2019, p. 84.

anterior de duas séries que se enfrentam”<sup>303</sup> e que se reencenam na tradução. Nesse sentido, podemos pensar que essa reencenação na tradução é também tecida por meio de uma espécie de síntese paródica pois fica sempre em um lugar entre essas séries paralelas que prometem o encontro (síntese) mas que nunca se cumpre (*para*), entre as identidades (síntese) e as diferenças (paródicas). Nessa promessa de encontro, ao partilhar a língua com o outro, partilha-se também o corpo, a pele, em um contato sempre no limite, na tensão entre um e outro – na *íntima conexão de vida*, para retomar Benjamin mais uma vez. Nessa relação, tanto o outro quanto o mesmo saem transformados, cada um sai do encontro – ou da promessa de encontro – distinto de si mesmo. E talvez por implicar essa violência de uma transformação é que o outro é, como diz o poema, indesejado. Ainda que não passe pela esfera do desejo, ele aparece, sobe ao palco. Ele é indesejado também pois esse encontro é sempre promessa e, assim, não pode ser bem-sucedido. O outro sobe ao palco para encenar o performativo de uma promessa de encontro entre línguas, que não será mais do que promessa, vislumbre.

Retornando ao poema “A pele da jibóia”, a série de palavras do poema “ventríloqua”, “vampirizada”, “indesejado” e “mesmerizada” também nos leva a pensar na questão da hospitalidade como a pensa Jacques Derrida a partir da ambiguidade das palavras. Em francês, *hôte* designa tanto hospedeiro quanto hóspede, ou seja, tanto a pessoa que oferece hospedagem quanto a que é recebida como hóspede. Podemos pensar também na proximidade das palavras em inglês *guest*, convidado, hóspede; e *ghost*, fantasma, aparição. Em grego, há também proximidade entre *kseñias*, hospitalidade, e *ksein*, estrangeiro. Em latim, *hostis* designa aquele que pode ser recebido como hóspede mas também como inimigo – daí vem a palavra em português *hostil*. A partir dessas duas derivações latinas, hospitalidade e hostilidade, Derrida cria o neologismo *hostipitalidade* para mostrar o indecível da palavra e do *hostis*: não dá para saber se ele chega como hóspede ou como inimigo, e ainda assim devemos oferecer a nossa hospitalidade – é preciso correr o risco. É preciso receber o “indesejado”, ou in-desejado, já que é impossível saber. Diz Derrida: “Digamos sim *ao que chega*, antes de toda determinação, antes de toda antecipação, antes de toda identificação[...]”<sup>304</sup>. E isso não se dá sem

---

<sup>303</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>304</sup> Derrida, Jacques. In: *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, 2003, p. 69.

violência. É aí que se coloca o impossível do que Derrida chama de lei da hospitalidade: é uma lei que só é possível sem lei, sem que sejam colocadas condições para que a hospitalidade aconteça. Nesse sentido, tanto o hóspede como o hospedeiro tornam-se reféns da hospitalidade. Um é “mesmerizado” pelo outro, um é “ventríloquo” do outro, um “vampiriza” o outro em uma relação de simultaneidade, que acontece *ao mesmo tempo*.

Essa relação com o outro, com o estrangeiro, é também uma relação com a língua do outro<sup>305</sup>, com a língua estrangeira. Por isso, é também o *logos* que está em risco: uma língua torna-se refém da outra. Nessa relação, os papéis se confundem e é como se o hóspede, o estrangeiro, tivesse as chaves da casa do seu hospedeiro. Ou seja, ao traduzir de uma língua para a outra, a língua estrangeira nos ajuda a entender a nossa própria língua. Isso não quer dizer que a tradução, enquanto hospitalidade – *hostipitalidade* –, vá diminuir a diferença entre as línguas, vá torná-las semelhantes. Pelo contrário, o tradutor, enquanto hóspede, até torna-se estrangeiro, mas ainda é estrangeiro para o estrangeiro. As diferenças se acentuam, ficam mais relevantes, pois o tradutor olha para a sua própria língua *como se fosse a língua do outro*. Assim, as palavras – sejam de qual língua for – começam a causar certo espanto e nos fazem parar por um momento. Anne Dufourmantelle, que convida Derrida a falar da hospitalidade, afirma que a linguagem “não vem romper a distância entre eu mesmo e o outro, mas ela a aprofunda”, pois “o futuro” – e podemos dizer aqui a tradução – “está dado como sendo o que nos vem do outro, disso que é absolutamente surpreendente”<sup>306</sup>. Dá-se a palavra ao outro para que ela possa voltar a nós, como em um diálogo, como em um duelo. É por ser uma relação de violência, de combate, que o personagem L’Amiral Larima conta que fez “um curso de tradução do instituto de estudos bélicos”<sup>307</sup>. É preciso ter armas para a tradução. É nesse sentido, também, que a tradução é uma leitura crítica.

\*

No livro *Rede*, a questão da tradução aparece de diferentes modos, mas nos chega principalmente pelo personagem João Silêncio. A cena que pretendo analisar

---

<sup>305</sup> Derrida vai dizer que “A língua dita ‘materna’ já é uma ‘língua do outro’”. p. 79

<sup>306</sup> Dufourmantelle, Anne. In: *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, 2003.

<sup>307</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 32.

aqui já foi citada na introdução, mas é preciso repeti-la, pois ela agora será vista por outro viés, pensando no problema e no trabalho da tradução. Na cena “O livro dos Sonhos”, a personagem Premiê Onira discursa para os povos pós-trácios, que aparentemente são divididos entre leste e oeste. Ela afirma que “Cada cidadão pós-trácio pode interpretar o livro como quiser, dentro de certos limites, mais a leste ou mais a oeste, como é tradição entre nós.” Assim, ela garante, evocando a tradição, uma certa liberdade para a leitura ao mesmo tempo em que impõe limites para a interpretação e diz que “Em caso de discrepância, haverá uma comissão mista leste-oeste para decidir qual a interpretação correta...” Ou seja, ainda que haja certa “abertura” pra a interpretação, é preciso que haja também um consenso, não pode haver discrepância; ainda há uma interpretação considerada correta e que passa por uma comissão oficial, autoritária, o que causa inquietação na multidão que assiste ao discurso. Quando o personagem O poeta oficial lê um trecho do livro “com dicção pomposa e enfática”, a multidão grita contra Onira, a chama de mentirosa e diz que “o livro dos sonhos é um pesadelo”. Aqui podemos perceber dois modos de usar a linguagem: uma “dicção pomposa”, usada pelo poeta oficial, e a linguagem do grito, o “vozerio” como diz o livro, usada pelo povo. É nessa hora que uma breve didascália informa o leitor: “*João Silêncio, que ouvia o discurso misturado à multidão, dispara três tiros contra a premiê Onira e a mata.*” Na cena seguinte, “Na prisão com Silêncio”, João Silêncio, preso, recebe a visita do personagem Gottwald, que o agradece pelo feito, já que premiê Onira seria uma grande “ditadora explícita”, e o oferece ajuda para sair da prisão. João Silêncio diz que não quer sair da prisão, pois lá terá tempo e sossego para reler e retraduzir o livro dos sonhos:

Aqui eu vou ter tempo e sossego para reler o livro dos sonhos e corrigir essa péssima tradução que é a única disponível atualmente. Sou um pós-trácio do leste, um patriota. A tradução só privilegia os valores do oeste e isso tem que mudar. Ofereço minha liberdade em nome do meu povo, que vem sofrendo uma opressão pavorosa [...] <sup>308</sup>

Nesse trecho, João Silêncio põe em cena a relação de sofrimento do tradutor com seu processo de tradução e chega a dizer que será um prisioneiro modelo e que seu “nome é trabalho”. O sofrimento do tradutor se dá pela sensação da impossibilidade de traduzir, do sentimento de que a linguagem será sempre insuficiente, uma violência que se estende também para o texto traduzido, já que este é violentado quando o sentido é privado de sua letra, de sua palavra, de sua

---

<sup>308</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 31.

materialidade. Derrida vai dizer que “deixar de lado o corpo é realmente a energia essencial da tradução”<sup>309</sup>, e essa citação vale, aqui, tanto para o corpo do tradutor João Silêncio quanto para o corpo do texto – aqui há também um jogo entre sentido literal e sentido metafórico. Nesta renúncia da liberdade oferecida por João Silêncio ao seu povo, podemos pensar também na questão da ambiguidade do título do texto de Walter Benjamin “A tarefa do tradutor” [*Die Aufgabe des Übersetzers*]. Na edição de 2011 do livro com textos reunidos de Benjamin *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921), há uma nota da editora Jeanne Marie Gagnebin que procura esclarecer a ambivalência do substantivo alemão *Aufgabe*:

O verbo *aufgeben*, do qual provém o substantivo *Aufgabe*, significa ‘entregar’, no duplo sentido do termo: ‘dar’ (*geben*) algo a alguém para que cuide disso (por exemplo, entregar uma carta ao correio), mas também dar algo a alguém, abrindo mão da posse do objeto (por exemplo, entregar uma cidade ao inimigo). A segunda acepção é mais forte no uso intransitivo do verbo: *ich gebe auf* – ‘renuncio’, ‘desisto’, ‘me entrego’. Essa ambivalência está presente no substantivo *Aufgabe*, entendido como ‘proposta’, ‘tarefa’, ‘problema a ser resolvido’, mas no qual ressoam também as ideias de ‘renúncia’ e ‘desistência’.<sup>310</sup>

O exemplo de Gagnebin fala em “abrir mão da posse do objeto”, como ao “entregar a cidade para o inimigo”. E esse também pode ser um exemplo metafórico para o trabalho de tradução, como na *hostipitalidade*, visto que, no processo de traduzir, tanto o texto original quanto o texto de chegada e também o tradutor entregam-se ao que é totalmente outro, e aqui entra também a renúncia do “eu me entrego” – ou, como escreve Pannwitz citado por Benjamin, nesse processo é preciso “deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira”<sup>311</sup>. João Silêncio entrega-se para que possa traduzir – ele afirma que poderia ter fugido após o atentado, mas não fugiu –, renuncia à sua liberdade e ao seu corpo para que possa cumprir essa tarefa, resolver este problema que se coloca pela tradução. No caso da tradução do livro dos sonhos, o problema parece ser também o problema da identidade de um povo. João Silêncio coloca-se como um patriota e evidencia as disparidades entre os povos do leste e os povos do oeste e relaciona a “péssima tradução” com a opressão do povo, mostrando que o processo de tradução também

<sup>309</sup> Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*, p. 312.

<sup>310</sup> Benjamin, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*, 2011, p. 101. A tradução é de Susana Kampff Lages.

<sup>311</sup> Benjamin, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*, 2011, p. 118.

se relaciona com o processo de formação cultural e de identidade nacional.<sup>312</sup> A tradução do livro dos sonhos, portanto, é fundamental para o desenvolvimento cultural dos “pós-trácios”, embora essa noção de identidade nacional tenda a ficar sempre, neste caso, entre o leste e o oeste, ora mais a leste, ora mais a oeste, tornando impossível um equilíbrio, uma fixação dessa identidade, de modo que ela parece estar, como a tradução, sempre em **trânsito**, em viagem. João Silêncio renuncia ao seu próprio corpo, à sua própria identidade, na tentativa – porque é sempre uma *tentativa* – de traduzir a identidade cultural de um povo dividido – assim como a linguagem e a tradução são sempre divididos: entre significante e significado, entre a língua de partida e a língua de chegada.

A próxima cena de João Silêncio na prisão, ainda nesse processo interminável de traduzir, de fazer trabalhar as línguas, chama-se “A difícil fidelidade”. A cena começa com uma pequena descrição: “*João Silêncio, na prisão, lê para Gottwald*”. Não sabemos o que ele lê, de modo que podemos deduzir que a leitura ainda está relacionada ao livro dos sonhos, mas depois da leitura, ele explica:

Aí está, Gottwald, a tradução deste texto me tomou todo o dia de ontem. Tive que abandonar um pouco a retradução do livro dos sonhos, mas acho que valeu a pena. Desde a primeira vez que o li, eu me senti imediatamente seduzido por esse poema em prosa de Max Jacob, um dos meus poetas preferidos.<sup>313</sup>

Mais uma vez, João Silêncio é seduzido pela tarefa do tradutor – lembrando da familiaridade da *sedução* com a *tradução* de que fala Berman. É como se ele não tivesse escolha senão traduzir, traduzir para poder ler, para responder a um chamado do texto “original”. O poema citado por João Silência existe “de fato”, fora do livro *Rede*, e está no livro *Derniers poèmes en vers et en prose* (1961) de Max Jacob. Cito aqui o poema “Après la catastrophe en Italie” e em seguida a tradução de João Silêncio:

---

<sup>312</sup> Berman, em *A prova do estrangeiro*, a partir da tradução da Bíblia por Lutero, no século XVI, fala da tradução como um movimento que compõe a *Bildung*.

<sup>313</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 38.

APRÈS LA CATASTROPHE  
EN ITALIE

On a retrouvé le cadavre d'un des laquais du palais Spagati, les laquais de l'escalier, du palier de l'escalier au premier étage.  
On a retrouvé dans une poche le carnet d'un des laquais et sur ce carnet des notes à peu près illisibles :

- 1° Ne pas apporter de beurre dans les salons ;
- 2° Ne pas tourner autour des vitrines d'objets d'art en cherchant une serrure ;
- 3° Mettre sa livrée avant d'entrer dans les salons même vides ;
- 4° Ne pas porter de lunettes, ou binocles ;
- 5° Ne pas prendre de notes sur des calepins ;
- 6° Ne pas sourire pendant que parlent les invités de M. le Comte Spagati ;
- 7° Ne pas oublier de rimer « tragédie » avec « j'ai dit » et « congédie » ;
- 8° Ne pas prendre parti pour Mme la Comtesse ou M. le Comte ou M. le Vicomte même quand on ne nous entend pas ;
- 9° Ne pas donner à manger au chien en cachette par pitié ;
- 10° Ne pas regarder le personnel du sexe féminin à l'office ou ailleurs ;
- 11° Ne pas parler de la famille de M. le Comte les jours de sortie ;
- 12° Ne pas avoir de journal dans les poches même ceux de M. le Comte.

314

“Após a catástrofe na Itália

Encontraram o cadáver de um dos lacaios do palácio Spagati, os lacaios da escadaria, do patamar da escadaria no primeiro andar.  
Encontraram num bolso a caderneta de um dos lacaios e nessa caderneta anotações quase ilegíveis:

- 1°. Não trazer manteiga para os salões;
- 2°. Não rodar em volta das vitrines de objetos de arte procurando uma fechadura;
- 3°. Vestir sua libré antes de entrar nos salões mesmo vazios;
- 4°. Não usar óculos, ou binóculos;
- 5°. Não tomar notas em caderninhos;
- 6°. Não sorrir enquanto falam os convidados do Sr. Conde Spagati;
- 7°. Não esquecer de rimar ‘tragédia’ com ‘régia’ e ‘despede-a’;
- 8°. Não tomar o partido da Sra. Condessa ou do Sr. Conde ou do Sr. Visconde, mesmo quando ninguém nos ouve;
- 9°. Não dar de comer ao cão às escondidas, por pena;
- 10°. Não olhar o pessoal do sexo feminino na copa ou em outros lugares;
- 11°. Não falar da família do Sr. Conde nos dias de folga;
- 12°. Não levar jornal nos bolsos, nem mesmo aqueles do Sr. Conde.”<sup>315</sup>

<sup>314</sup> Cito em forma de imagem para que o texto não perca sua formatação. Jacob, Max. *Derniers poèmes en vers et en prose*, 2016, p. 77.

<sup>315</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 37-38.

Após a leitura, não há nenhum comentário de Gottwald em relação ao poema; ele apenas pergunta a João Silêncio se ele “passou o dia todo traduzindo esse texto tão curto? Pensei que você tivesse o domínio da língua francesa.” E é, então, que João Silêncio faz a comparação com o *dominó*, já citada nesta tese mas que repito pela fruição da leitura:

João Silêncio – *Domínio*, não, falando de tradução, eu diria *dominó*... Desculpe o trocadilho, mas ele faz sentido... Cada escolha, por mais insípida que possa parecer, acarreta a queda de outra e outra e outra peça mais do jogo. Por exemplo, o mais difícil não é traduzir as rimas para “tragédia”, como me pareceu equivocadamente à primeira vista. Difícil é se situar no universo evocado pelo texto.<sup>316</sup>

No prefácio ao livro *Le Cornet à dés* (Um copo de dados), escrito em 1916, Max Jacob afirma que “Tudo o que existe está situado”<sup>317</sup>. Jacob discorre sobre a arte, defende o poema em prosa e busca distinguir o estilo e a situação de uma obra<sup>318</sup>: ele afirma que a situação de uma obra cria um distanciamento, e por isso excita a emoção artística. João Silêncio parece sentir esse afastamento, que causa também mais uma dificuldade de tradução, a dificuldade maior é “se situar no universo evocado pelo texto.” A tradução, em sua relação com a situação, demanda que tanto o tradutor se situe no universo evocado pelo texto, quanto que o texto traduzido seja capaz de também evocar um universo semelhante, ainda que transplantado para outra língua. Ou seja, é preciso traduzir também a situação do texto. Gostaria de pensar essa questão da situação aqui com a questão dos “versos de circunstância”. No texto “Poesia de circunstância como prática”, Luciana di Leone escreve sobre a poesia de circunstância a partir da visita da poeta argentina Andi Nachon ao Rio de Janeiro no ano de 2001. De modo semelhante ao que diz Max Jacob – “*la situation éloigne*” – di Leone afirma que os versos de circunstância instalam a poesia “num fora de si, já que o foco da importância não é o texto, mas o nome do autor, o evento do qual dependem [...] e a destinação – fazer uma celebração ou uma crítica ao mesmo tempo do outro e de si próprio.”<sup>319</sup> Do “universo evocado pelo texto”, de que fala João Silêncio, fazem parte, então, o evento do qual o texto depende – a partir de que situação ele é escrito – e a que ele é destinado. Como situar o poema de Max Jacob para que sua tradução possa também estar, de

<sup>316</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 38.

<sup>317</sup> “Tout ce qui existe est situé”. Jacob, Max. *Le Cornet à dés*, 2016, sem página.

<sup>318</sup> “Distinguons le style d’une oeuvre de sa situation. Le style ou volonté crée, c’est-à-dire sépare. La situation éloigne, c’est-à-dire excite à l’emotion artistique.”

<sup>319</sup> di Leone, Luciana. “Poesia de circunstância como prática. Andi Nachon no Rio de Janeiro” in: *Boletim de pesquisa Nelic*, v. 13, n. 20, 2013, p. 52.

algum modo, situada? Assim se apresenta mais uma dificuldade da tradução, que vai além das palavras do texto, além da busca por uma rima semelhante à língua de partida na língua de chegada – *tragédie, j'ai dit, congédie*; tragédia, régia, despede-a.

Embora não seja um diálogo direto, é possível fazer dialogar a dificuldade de João Silêncio em situar o texto com a pergunta feita por Hipnos a Maria Rima: “Você acha que a circunstância faz o poema?” – e também essa questão com a discussão maior entre poesia lírica e poesia de circunstância, já que Maria Rima responde que a ideia parece razoável, mas não rima. Isso porque o universo evocado pelo texto, sendo de Max Jacob, traz à tona também, além da questão da situação, a questão do poema em prosa e de como ele deveria ser feito – assuntos caros a Jacob. Assim como o poema em prosa, a poesia de circunstância também era vista como algo menor em relação à poesia lírica – ainda que feita por poetas hoje consagrados como Mallarmé, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade – principalmente por ser considerada fruto do acaso e menos elaborada. Talvez por conta do acaso, da situação e da circunstância, que não deixam de estar implicados no título de Max Jacob, *Le Cornet à dés* (Um copo de dados), e no que ele tem de semelhante ao lance de dados de Mallarmé (*Un Coup de Dés*), é que uma das instruções do poema em prosa de Jacob seja “Não tomar notas em caderninhos”, ordem que claramente foi ignorada pelo lacaio em cujo bolso foi encontrada a caderneta com as anotações.

Mas não haverá tempo para me deter na análise do poema de Max Jacob, pois o que interessa aqui é continuar pensando na tradução a partir do diálogo entre João Silêncio e Gottwald. A conversa segue com Gottwald perguntando se o “livro dos sonhos não ficou com ciúmes?” – e chama a atenção também o antropomorfismo com que o livro é tratado, como se fosse um objeto dotado de subjetividade, colocado como capaz de sentir ciúmes pelo fato de o tradutor tê-lo deixado de lado para traduzir outro texto: o texto encarnado justamente por estar nesse estado de latência que é um texto que está sendo traduzido, o texto como um outro com quem se está dialogando, e que por isso toma corpo. João Silêncio não estranha a pergunta e responde:

João Silêncio – Não, porque justamente eu estava traduzindo uma passagem específica do livro, com forte presença de expressões servis (não esqueça que ele foi escrito na época da terceira guerra servil), e o lacaio de Jacob me fez ver com outros olhos a condição

servil. Eu a vi, por causa do poema, com os olhos do laçao ou do cão, e não do Conde Spagati.

Essa mudança de olhar de João Silêncio em relação à “condição servil” também é fruto do encontro e da promessa de um encontro. A leitura e a tradução do poema que seduziu o personagem fazem com que ele reflita ainda mais sobre a linguagem e o que ela tem de “servil”. Aqui, temos novamente em cena o jogo do dominó que derruba uma e outra e outra peça.

O jogo que há em *Rede*, mencionando a “terceira guerra servil”<sup>320</sup> e a relação desse acontecimento com a existência de “expressões servis”, mostra que a história e a linguagem não podem ser dissociadas, que uma está enredada na outra, uma é capaz de modificar a outra. Além disso, a “condição servil” nos leva a um pensamento da linguagem como experiência transgressiva e transgressora. Pelos olhos do cão ou do laçao – acessados pela tradução – João Silêncio tem uma outra experiência da linguagem – e da tradução – que se assemelha a uma experiência também de transgressão da condição servil. Mas o que é então essa “condição servil” da linguagem? A linguagem, em sua condição servil, seria aquela ainda em favor da representação e da comunicação, que serve para representar algo ou para garantir uma verdade. Ao olhar a linguagem com os olhos do laçao ou do cão – olhos marginalizados, considerados menores – e não do Conde Spagati – o olhar “oficial”, o olhar do opressor – João Silêncio não pretende – pela tradução – revelar a verdade do poema, ou da linguagem. Mas, antes, quer liberar a linguagem de sua condição servil. Ou, como disse Benjamin, “liberar a língua do cativo da obra”. A tradução – que muda o olhar em relação à língua e à linguagem – permite uma recriação. Por ela, “o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da própria língua”<sup>321</sup>, para novamente usar as palavras de Benjamin. Esses “limites apodrecidos”, aqui, dizem respeito também aos limites da linguagem, ao que ela não pode dizer, a uma visão puramente significativa da linguagem. Ou seja, é preciso dizer na linguagem da servidão o que não é servil.

---

<sup>320</sup> Em mais um jogo entre ficção e realidade, entre referente e referência, é preciso mencionar que houve, de fato, a Terceira Guerra Servil – evento que aqui se insere tanto na história de João Silêncio, quanto na de Max Jacob, já que o seu poema se situa “Após a catástrofe na Itália”, catástrofe que pode estar relacionada, assim, à sucessão de Guerras Servis. A Terceira Guerra Servil ocorreu na Itália nos anos de 73 a.C. e 71 a.C. Foi a última de uma série de revoltas de escravos rebeldes contra a República Romana.

<sup>321</sup> Benjamin, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*, 2011, p. 79.

Assim como Benjamin, João Silêncio inverte a relação hierárquica entre texto original e texto traduzido; ou entre os olhos do Conde e os olhos do laçao ou cão. A leitura do poema – potencializada pela tradução – faz João Silêncio compreender que é preciso atacar a condição servil – duvidar da linguagem, das suas expressões servis – e isso passa por um ataque também à tradução servil. Isto é, a tradução servil seria – como fez a Premiê Onira – uma tradução que busca cumprir as exigências de um público. Nesse sentido poderíamos desdobrar essa ideia da linguagem servil e da tradução servil para uma espécie de “escrita servil”, uma escrita que ainda se volta para as demandas da crítica, uma escrita que serve à crítica, que busca se relacionar com ela e responder às suas exigências. Silvano Santiago, em *Genealogia da ferocidade* (2017) pensa o conceito de *domesticação* para pensar as leituras que acabam por reduzir as potências dos textos – no caso do livro ele fala mais especificamente da fortuna crítica de *Grande Sertão: veredas*. Assim, se um texto busca responder a uma crítica que é redutora, ele acaba também tendo sua potência reduzida. E é por isso que podemos relacionar o uso da “linguagem servil” ou da “escrita servil” à questão da domesticação.

No livro *Rede* há uma cena que coloca em jogo as múltiplas leituras críticas de uma obra – a performance de Judas Nefasto –, algumas mais livres, algumas mais domesticadas. Na penúltima cena do livro, intitulada “Sono”, alguns personagens do livro vão à galeria de arte e comentam (leem, criticam, interpretam) a performance de Nefasto. A performance consiste no artista dormindo “um sono profundo, induzido por narcóticos” em uma rede negra “rendada como uma teia de aranha”. Há uma gravação com a voz de Judas Nefasto que diz em *looping*: “Repito. Repito. Repito. A obra. A desobra. Dá no mesmo...”. Alguns personagens, diante do ato, tentam interpretar a *performance*. Hipnos acha tudo um tédio, e lamenta pelo artista ter sido um pintor tão bom e agora querer fazer *performance*. Ele é o mais irritado, reage à performance com o corpo e com as palavras: chuta a rede e o chama de “palhaço preguiçoso”. Hipnos parece ter um olhar conservador em relação à arte – o olhar da domesticação –, considerando a pintura como algo maior que a performance. Maria Rima critica a agressividade de Hipnos e tenta defender a performance, dizendo que todos fazemos performance o tempo por aí. Ele retruca dizendo que isso já foi feito antes. Ao que Psiquê explica: “Por isso ele diz ‘repito’. Não é só porque ele repete a mesma frase na gravação. O diferencial está na rede. É uma *performance* antropofágica, você não percebe? Os índios é que dormem em

redes.”<sup>322</sup> Hipnos, em sua leitura domesticada e domesticadora, parece não perceber essa questão “antropofágica” de apropriação que Psiquê aponta – e assim libera – na obra. L’Amiral Larima acrescenta que os marinheiros também dormem em redes – interpreta, então, a partir de sua subjetividade. Cristina Dolores é a única a elogiar a performance: “Que lindo! Parece um casulo pendurado! É pura gravidez conceitual. O invólucro negro evoca o nigredo da alquimia, ou sua retomada pela psicanálise junguiana...” É ela também quem abre mais caminhos para a leitura da performance, desdobrando o que vê e relacionando com outros universos. Gottwald, enredando-se na leitura de Dolores, pergunta: “O que poderia nascer daí? Um arquétipo? Uma pedra filosofal?” Para Jung, o arquétipo seria um conteúdo simbólico que faz parte do inconsciente coletivo e, assim, é compartilhado por toda a humanidade. A pedra filosofal é um elemento que seria capaz de transformar outros elementos, metamorfoseá-los em algo de maior valor, em ouro. A questão do arquétipo está relacionada aos estereótipos dos quais falarei no capítulo seguinte, mas adianto aqui que eles também são matéria para a metamorfose, para a transformação – e matéria, então, para a síntese paródica. A leitura e a tradução que podem se desdobrar infinitamente em outras leituras e outras traduções. Tia Angústia pergunta-se o que será que o artista quis dizer quando diz que “dá no mesmo”, “o que é que dá no mesmo?” L’Amiral Larima responde: “Ora Angústia, essa é fácil: o que dá no mesmo é o outro. Como dizia meu velho companheiro Jacques Prévert, de duas coisas, uma, a outra é a segunda. Entretanto, essa minha tradução é bastante livre, devo observar.”<sup>323</sup> A tradução de que fala Larima está relacionada tanto à tradução do que teria dito seu “velho companheiro”<sup>324</sup> Jacques Prévert quanto à tradução da fala da gravação de Nefasto. Ou seja, tradução e leitura, tradução e interpretação. Cristina Dolores fala, ainda, que a performance de Judas Nefasto “toca no cogito cartesiano, relendo a divisa: *Larvatus prodeo...*” pois ele engravidou a si mesmo e se transformou em larva. Colocou-se, assim como já foi falado do texto, como “puro futuro sonâmbulo”. *Larvatus prodeo*, expressão latina usada por Descartes, tem como possível significado “eu caminho mascarado”. O que seria então a “divisa” do *Larvatus prodeo* de que fala Dolores? O que essa expressão divide? A divisa entre eu e outro? Entre o eu e a máscara? Entre a minha língua e a

---

<sup>322</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 65.

<sup>323</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>324</sup> E “velho companheiro” pois L’Amiral Larima figura um dos poemas de Prévert, como vimos anteriormente.

língua do outro, já que a citação se faz em latim? A língua-mãe e a língua estrangeira? Ou tocar nessa divisa, relendo-a, é chegar à conclusão de Nefasto de que “dá no mesmo”, já que, como afirma Derrida<sup>325</sup>, a língua-mãe já é língua do outro? Já que somos sempre estrangeiros diante da linguagem, sujeitos mascarados, obrigados a falar por uma língua que não é a nossa, que é sempre própria e imprópria ao mesmo tempo, pessoal e impessoal. O “eu” que fala é então sempre mascarado, dissimulado – e no caso da performance é dissimulado também pela gravação, sua voz não vem da sua boca, se separa do seu corpo, vem de outro lugar, de uma máquina que repete... Seja como for, as obras ditas “originais” a serem lidas, traduzidas, interpretadas são sempre, ao mesmo tempo, arquétipo e pedra filosofal, matéria para e elemento para e da transformação – e nesse sentido são também sempre tradução da tradução.

\*

Por fim, para finalizar este capítulo, retomo as ideias trazidas pelas palavras em alemão que começam com “über”, em *sobrevivência* e em um “sobrepor” da tradução [*Übersetzen* poderia ser traduzido, literalmente, como “colocar além], que, juntamente com a questão da “promessa de encontro”, levam à afirmação de que a tradução, como a paródia, como a leitura e como a crítica, é também um “texto paralelo”, uma *paráfrase*. Dizer de outra maneira, com outras palavras – outras máscaras – um dizer de novo que se coloca em outro lugar, para além do que já foi dito, sobre o que já foi dito. Lembremos aqui também do destaque ao prefixo *para* da introdução desta tese. Como diz Antoine Berman, a tradução como a “manifestação de uma manifestação”<sup>326</sup>; e, como diz Paula Glenadel, interpretação da interpretação. Este *sobre*, aqui, não é uma questão de se colocar acima – não há mais hierarquia –, ainda que se sobreponha, algo do outro sempre deixará marcas, há sempre alguma transparência neste *sobre*, não tanto para evidenciar semelhanças entre os textos, mas principalmente para deixar ver suas diferenças. Lembremos do começo deste capítulo, no *Nachdichten* de Tsveataieva como “reabrir o caminho *sobre* as marcas que a mata invade no momento”. Neste *sobre*, há sempre algo que ganha *relevo* a partir dos deslocamentos, da transformações.

---

<sup>325</sup> Cf.: Derrida, Jacques. *O monolinguismo do outro*, 2016.

<sup>326</sup> Berman, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, 2013, p. 97.

## 6 POSFÁCIOS – DEPOIS DO FIM DO POEMA

Ao final da cena XX, “O Sono”, que consiste nos personagens assistindo e comentando a performance de Judas Nefasto, Maria Rima lê seu texto, já citado, que ela fez pensando na obra de Nefasto. Depois do fim do poema de Maria Rima, resta o silêncio. Depois das aspas que fecham o poema, a didascália nos diz que: “*Todos saem, exceto Judas, que permanece dormindo.*”<sup>327</sup> Todos os outros personagens que outrora conversavam sobre a performance de Judas Nefasto – que, de certa forma, liam a performance, a interpretavam, cada um a sua maneira – retiram-se da galeria de arte em que ela acontecia. Resta, ainda suspenso de corpo e de consciência – na rede, dormindo – Judas Nefasto, para quem Maria Rima escreveu e leu seu poema. E assim acaba a cena. Não há comentários dos “espectadores” sobre o poema. Depois do fim do poema, somente o silêncio e o vazio. Agamben, no texto “O fim do poema” fala do fim do poema como uma “queda do poema no silêncio”<sup>328</sup>, e, nessa queda sem fim, o poema revelaria “o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar a si mesma”<sup>329</sup>. Talvez essa não seja mais que a estratégia do próprio livro *Rede*: que a linguagem possa comunicar a si mesma. Ou, ainda mais, que a linguagem possa performar a si mesma. E, ao performar a si mesma, é preciso que ela performe também o silêncio.

O poema de Maria Rima termina com os seguintes versos: “o mar recobre /o raro rosto da arraia.” Lembro aqui que Agamben também relaciona o “belo rosto” ao silêncio quando, em “Ideia da Linguagem I”, afirma que “Um belo rosto é talvez o único lugar onde há verdadeiramente silêncio.”<sup>330</sup> Apesar de Agamben diferenciar o rosto humano do rosto animal, que “parece sempre estar a ponto de proferir palavras”, não façamos essa diferenciação aqui – entre humano e animal – já que o rosto que vemos na arraia – e que é raro por se voltar sempre para o chão – não é de fato um rosto, apenas nos parece um rosto justamente por sua semelhança com um rosto humano – o que vemos como os olhos são as narinas da arraia. Agamben segue afirmando que o silêncio que advém aqui “não é uma simples suspensão do discurso, mas silêncio da própria palavra, a palavra a tornar-se visível: a ideia da

---

<sup>327</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 66.

<sup>328</sup> Agamben, Giorgio. “O fim do poema” In: *Categorias Italianas*, 2014, p. 184.

<sup>329</sup> Idem, p. 186.

<sup>330</sup> Agamben, Giorgio. “Ideia da linguagem I” In: *Ideia da prosa*, 2012, p. 112.

linguagem.”<sup>331</sup> Tanto a ideia da linguagem quanto a linguagem a comunicar-se a si mesma caem, para Agamben, no silêncio, ou seja, a linguagem e o silêncio se confundem, se com-fundem. A palavra existe para que o homem – ser de linguagem – possa encarar a sua<sup>332</sup> mudez.

Da próxima cena – que é a última cena do livro – “XXI – O Rolo”, participa apenas Judas Nefasto. Também segundo a didascália, “*Judas, sozinho na galeria, desperta. Tem um papel enrolado dentro da boca. Cospa-o. Lê:*”. A derradeira cena do livro, então, consiste na leitura deste papel enrolado que o artista Judas Nefasto tinha em sua boca. Ele não retira o papel de sua boca, ele o *cospa*, em um movimento mais violento, mais escatológico, como que querendo expulsar isso de seu corpo, isso que parece estranho a ele apesar de saído de dentro de sua boca. Não sabemos como o papel foi parar lá, quem escreveu o seu conteúdo, se isso faz parte da performance ou não. É preciso chamar a atenção também para o fato de que Judas *desperta* e não *acorda*, como que retomando a discussão que se dá na primeira cena da peça – começo e fim estão sempre interligados.<sup>333</sup> No livro, as palavras que Judas Nefasto lê estão entre aspas, indicando que não seriam palavras dele, mas de uma outra pessoa, uma outra voz, um outro autor. No excerto “Ideia do pensamento”<sup>334</sup>, do livro *Ideia da Prosa*, Agamben diz que por meio das aspas “quem escreve toma as suas distâncias em relação à linguagem”, de modo que elas indicam que o sentido do termo colocado entre aspas não é próprio, que foi modificado “citado, chamado para fora do seu campo habitual”. Assim, colocado entre aspas, o termo é “deixado em suspenso na sua história, é pesado – ou seja, pelo menos de forma elementar, pensado.” Mais uma vez retornamos ao início do livro, com a relação entre o peso e o pensamento – e ao início da tese, com a relação entre o próprio e o impróprio. Essa última cena, assim como Judas deitado na rede, está suspensa, ao mesmo tempo dentro e fora da narrativa. Agamben vai dizer ainda que as aspas “representam os muros – finos, mas intransponíveis – da prisão que para nós é a palavra”. Judas Nefasto, aquele de quem não se deve falar – por seu nome – suspende as palavras e está suspenso por elas. Não pode mais

---

<sup>331</sup> Idem, ibidem.

<sup>332</sup> A ambiguidade aqui é proposital: a mudez do homem, a mudez da linguagem.

<sup>333</sup> “O fim da obra é sua origem, seu novo e seu antigo começo: é sua possibilidade aberta uma vez mais, para que os dados novamente lançados sejam o próprio lance da fala mestra [...]” Blanchot, Maurice. *O livro por vir*, 2012, p. 359.

<sup>334</sup> Agamben, Giorgio. “Ideia do pensamento” In: *Ideia da prosa*, 2012, p. 99-100. O excerto, inclusive, é dedicado a Jacques Derrida.

falar, só pode cuspir o que está em sua boca sendo chamado para fora. O texto colocado entre aspas também remete a um sentido de impropriedade, suspenso entre o pessoal e o impessoal<sup>335</sup>. E assim é, como vimos, a linguagem da poética contemporânea.

A hipótese que levanto aqui é a de que esse texto escrito entre aspas, cuspidor por quem o lê, serve também como uma espécie de posfácio – que ao mesmo tempo une-se e se separa do que vem a seguir, propriamente denominado como “Posfácio” e assinado por “Paula Glenadel”. Há, então, dois posfácios: um em que a autora se distancia duplamente da palavra, tanto pelas aspas quanto pelo fato de o texto sair da boca de um dos personagens; e outro em que ela aproxima-se do discurso pela assinatura, pela tomada da palavra. Ou então, já que o teatro participa desta rede, poderíamos nomear essa cena como o epílogo, a última cena que busca resumir algumas ações da peça, aludindo ao destino de alguns personagens, procurando trazer novos sentidos para arrematar alguns dos tantos fios soltos da rede. Da etimologia grega, *epílogos* seria uma conclusão; da latina, *epilógus* é o remate, o fecho de um discurso. Em *Rede*, o epílogo vem antes de um posfácio, mostrando que há sempre um “depois do depois”, que não há última palavra, o discurso não se fecha, que a última cena é sempre a penúltima cena por sua possibilidade de se desdobrar infinitamente (rede sem fim de sinapses). Ou seja, o epílogo, a última cena, não fecha um discurso, mas o abre ainda mais. O próprio texto deste epílogo traz essa questão, afirmando que “A ação ramifica. Muitas linhas se entrelaçam e o traçado pode ser seguido de muitas maneiras.” As linhas não são arrematadas, mas *entrelaçadas*, a ação não tem fim, não acaba, mas *ramifica*. E aqui temos mais uma palavra que remete ao léxico das plantas e à disseminação. A partir da semente ou do ramo, formam-se novas partes, novos caminhos, subdivisões, proliferações, propagações.

Transcrevo, então, na íntegra o que cospe e lê Judas Nefasto:

“Um segundo antes de acordar para uma encenação, para uma encarnação, um texto sonha. No seu sonho, ele age. O texto trabalha dormindo. Ele é puro futuro sonâmbulo. Que ele cumpra, enfim, se for capaz, o seu destino. Que, enquanto peça, não seja mais do que

---

<sup>335</sup> No texto “A poesia contemporânea como confim”, Florencia Garramuño fala sobre a questão do impessoal: “O impessoal, portanto, não priva ao eu de identidade, não implica um completo “surrender of the self” (Eliot), mas o coloca como limiar de um modo de reflexão sobre uma experiência que, só sendo pessoal, vê-se desde o prisma de uma experiência que poderia ser de qualquer um, e atravessada por uma tradição literária que aparece em destroços, fragmentos, cacos.” Garramuño, Florencia. “A poesia contemporânea como confim”, p. 6.

pedaço, recorte, retalho, fragmento: quase. Os seus personagens estão, como não podia deixar de ser, meio perdidos, no meio do caminho. Tomemos o exemplo de Cristina Dolores, por assim dizer, crucificada entre dois mundos incompatíveis. Tomemos o exemplo de João Silêncio. Tudo o que ele faz parece predestinado a se corromper de dentro. O projeto é ridiculamente abolido por sua própria execução. Talvez o personagem mais importante seja aquele que aparece menos, que fala menos. Quem sabe? A ação ramifica. Muitas linhas se entrelaçam e o traçado pode ser seguido de muitas maneiras. Muitos mundos são convocados, ainda que compareçam apenas pelos seus embriagantes estereótipos. O modo de ser da rede, sendo armadilha, é sedução. A paixão que alguns personagens têm pelos discursos, alguns francamente detestáveis, tem um quê de trágico. Afinal, como se diz, o peixe morre pela boca. Mas deixemos os estereótipos de lado, eles são crescidos o bastante para sobreviverem sem nós. Nós estamos tentando crescer o bastante para vivermos sem eles. E em nosso percurso, ficamos mais fortes, aprendemos a gostar de tudo. *Dá no mesmo*. Essa lição de Judas Nefasto parece ainda guardar algum frescor. É preciso meditá-la sempre, ruminá-la até que ela se abra como um fruto em nossa boca.”<sup>336</sup>

Esse último ato, essa última cena depois da performance, é também uma performance depois da performance; cena depois da última cena. Na anterior, Judas Nefasto dormia, e também havia uma voz vinda de outro lugar, uma voz gravada que repetia: “Repito. Repito. Repito. A obra. A desobra. Dá no mesmo...” Nesta, Judas desperta e lê algo cuspidado de sua boca. Quem fala, além de Judas? Quem escreveu estas palavras neste papel? Quem o colocou na boca de Judas Nefasto? Assim, lendo essas palavras que não sabemos de quem são – é possível saber de onde vêm as palavras que compõem nosso pensamento ou nosso discurso? – Judas Nefasto como que performa uma linguagem. Ele cumpre assim o destino do texto? O destino do texto é ser engolido, ruminado, cuspidado, lido?

Mas a fala de Nefasto não é como a linguagem que vai se fazendo enquanto é proferida. É uma espécie de pensamento-escrita já tão ruminado que só pode ser cuspidado – o discurso visto como algo abjeto, próprio e impróprio ao mesmo tempo, pessoal e impessoal. Se o peixe morre pela boca, ele também vive pela boca. Se o discurso é algo abjeto – se a paixão por ele é trágica – ele é também alimento: “fruto em nossa boca”. Poderíamos pensar, aqui, em uma relação deste cuspe com a citação – própria e imprópria; desapropriação e apropriação. A citação como algo (do outro, de outro) que foi visto, lido e, depois disso, por muito tempo meditado, pesado, pensado, ruminado até que saia de nós transformado em outra coisa, em

---

<sup>336</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 67-68.

fruto – mais uma vez a metáfora da semente, da disseminação. O fruto transformado e que (se) transforma.

\*

Voltemos brevemente à questão do cuspe e da boca para pensá-la com Michel Leiris, que publicou, no número 7 da revista *Documents* o verbete “Escarro”<sup>337</sup> – este aparece ao lado do já mencionado verbete “Informe”<sup>338</sup> de Bataille, o qual termina justamente comparando o universo ao informe e ao escarro. Para Leiris, o escarro faz com que a boca se assemelhe aos órgãos excretórios, ainda que ela seja o lugar das palavras e da alimentação: “o escarro, de repente, a faz cair no último grau da escala orgânica, lhe dando uma função de ejeção”. Tanto a comparação de Bataille como a de Leiris colocam em jogo as hierarquizações e as classificações. A “lição” do informe é que não se pode reivindicar seu sentido, apenas a sua dimensão performativa. O informe desclassifica. Ao cuspir as palavras de sua boca, Judas Nefasto também encena essa dimensão performativa da linguagem – colocada em cena pelo personagem ser *performer* e pelo texto estar entre aspas: em ambos os casos há uma certa imprecisão da linguagem que faz fracassar qualquer tentativa de definição. A ideia do fracasso também vem, neste epílogo, associada ao personagem João Silêncio e ao problema do projeto – sempre “predestinado a se corromper de dentro. O projeto é ridiculamente abolido por sua própria execução”. Este problema – do projeto que é sempre abolido por sua execução – é discutido por Bataille no livro *A experiência interior* (1943) e a “linguagem do projeto” é também trazida por Paula Glenadel no Posfácio ao livro *Rede*, no que estamos considerando aqui como uma espécie de “segundo posfácio” – ou uma cena depois da última cena. Nele, a autora diz que o livro “é também uma comédia da interpretação, que revisita diversos lugares e discursos já tratados anteriormente na linguagem do ‘projeto’, para citar o eternamente delicioso Georges

<sup>337</sup> Leiris, Michel. Crachat : l'eau à la bouche. In: *Documents*, Paris, n. 7, p. 381, 1929.

<sup>338</sup> “INFORME - Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas a tarefa das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.” (Bataille, Georges. “Informe”. In: *Documents*, p. 147. Grifos do autor.)

Bataille”. A linguagem do projeto admite a insuficiência do discurso em traduzir a complexidade da experiência e do pensamento (da rede sem fim de sinapses de que já falei algumas vezes). É é diante dessa precariedade do discurso que os personagens de *Rede* se veem: ao mesmo tempo em que a colocam em cena, estão colocados em cena por ela. Diz Bataille que “a experiência interior responde à necessidade em que estou – e a existência humana comigo – de pôr tudo em causa (em questão) sem repouso admissível. [...] As pressuposições dogmáticas deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido.”<sup>339</sup> Assim, os personagens questionam e duvidam da linguagem e da suposta lógica do discurso, estão sempre em conflito com a linguagem – e, assim, colocando tudo em questão, em cena, podem ir além de um “horizonte conhecido”. Segundo Bataille, a linguagem interior é projeto porque o homem também é projeto através da linguagem. João Silêncio está preso na linguagem, preso na e pela tradução, e não pode se libertar pois é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto<sup>340</sup> da linguagem e da tradução: é projeto de uma linguagem que também é projeto.

\*

Não posso deixar de pensar, ainda que rapidamente, na escolha das palavras de Paula Glenadel quando considera Bataille “eternamente delicioso”. Essa escolha joga também com a questão do erotismo da linguagem, da sensualidade das palavras que não está no significado, mas na materialidade, em sua sonoridade, na sensação que as palavras causam, na experiência da linguagem – *grosso modo* é a performatividade da linguagem de que falei acima; a palavra e o escarro – além de também indicar um modo de leitura de Glenadel nessa espécie de canibalismo com outros autores – novamente uma alusão à antropofagia – eternamente ruminados para que possam, quem sabe, ser cuspidos ou citados. Para que possam se abrir como fruto em nossa boca. (Modo de leitura de Paula Glenadel, que, é preciso dizer, transforma-se em seu modo de escrita, que nada mais é do que a síntese paródica).

\*

---

<sup>339</sup> Bataille, Georges. *A experiência interior*, 2016, p. 33.

<sup>340</sup> A indistinção entre sujeito e objeto também é pensada por Bataille em *A experiência interior*: “não há mais sujeito=objeto, mas “brecha escancarada” entre um e outro, e, na brecha, o sujeito, o objeto, se dissolvem, há passagem, comunicação, mas não de um ao outro: o *um* e o *outro* perderam a existência distinta. As perguntas do sujeito, sua vontade de saber são suprimidas: o sujeito não está mais ali, sua interrogação não tem mais sentido nem princípio que a introduza. Da mesma forma, nenhuma resposta permanece possível.” (Bataille, Georges. *A experiência interior*, 2016, p. 94.)

A citação, a meditação e a rinação também se relacionam com os “embriagantes estereótipos” capazes de convocar mundos, mas que também podem ser armadilhas. Estereótipos que são coisas já ruminadas, já tão repetidas que não é preciso pensar para entendê-los; buscam uma certa universalização que recusa a explicação, dando a entender que as coisas são inalteráveis, fixas. Estamos lidando com a sedução dos estereótipos, que são sedutores justamente por parecerem verdade, assim como os provérbios de que falou Maria Rima. O texto pede que deixemos os estereótipos de lado – e se estão “de lado”, estão “ao lado”, são matéria para a escrita e a síntese paródica – pois eles são capazes de sobreviver “sem nós”. Mas nós ainda “estamos tentando crescer o bastante para vivermos sem eles.” Essas são as únicas sentenças do epílogo que usam a primeira pessoa do plural, como que englobando o leitor nesse “nós”, esse “nós” que é o sujeito da linguagem – e que, repito, está sempre sujeito a ela – estendendo o diálogo ao leitor, aproximando-o da lição a ser ensinada e aprendida pelos personagens. Roland Barthes, na fundação da cadeira de Semiologia Literária do Collège de France, em 1977, fala do estereótipo como um monstro: “em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se *arrasta* na língua.”<sup>341</sup> Assim, quem anuncia torna-se ao mesmo tempo mestre e escravo da linguagem e de seus estereótipos. Por isso os estereótipos são embriagantes<sup>342</sup> – e diria também que estão embriagados por um acúmulo de sentido que leva a um vazio de sentido. Ou, ainda, que os estereótipos são, por vezes, metonímicos – e talvez nisso esteja sua sedução e sua monstruosidade, nessa possibilidade de acumular e emprestar nomes, acumular e emprestar sentidos. Estão fora do lugar, no lugar do outro, impróprios e inapropriados. Os estereótipos aproximam-se dos provérbios, dos clichês e também dos mitos, por essa facilidade de repetição, de proliferação – disseminação e ramificação – e por isso sobrevivem tão bem sem nós. Mas é possível que a linguagem exista sem estereótipos, sem clichês? Como “crescer o bastante para viver sem eles”? Como fazer crescer sem o que parece fermentar a linguagem? Como anunciar sem ser nem mestre nem escravo da língua? Talvez somente sendo linguagem, sendo *na* linguagem? Talvez a síntese paródica seja também um modo de crescer, seja parte do percurso para ficarmos mais fortes. Pensar na e pela síntese paródica ajuda a perceber que tudo já foi dito,

---

<sup>341</sup> Barthes, Roland. *Aula*, (s.d.), p. 15.

<sup>342</sup> Lembrando do excesso da embriaguez que vimos com Jean-Luc Nancy.

que, como disse Bataille “toda coisa vista é paródia de outra”. Mas isso não quer dizer que não se pode mais dizer nada, mas sim que é preciso buscar outras maneiras de dizer, que só é possível dizer de novo. Fazer rodar as palavras, questionar os clichês, reciclar os universos de linguagem – como no “método” da *formagem*. Nesse sentido também a escolha da palavra ruminar é significativa: remastigar, mastigar de novo algo que já fora mastigado, tornar a mastigar. Algo que volta do estômago, que repete um movimento já feito. E, também, refletir profundamente sobre algo, demorar-se em um pensamento que insiste. Escrever mais de uma vez: epílogo e prólogo, última cena e depois da última cena. Ler de novo, ler depois, ler a partir. Didi-Huberman, em “O rosto e a terra”, vai se questionar sobre o ruminar:

O que é, então, ruminar? É inicialmente amassar, transformar uma *matéria*, voltar a ela constantemente. É em seguida submeter essa matéria a um processo obstinado de *deslocamento* local, de fluxo, de refluxo, de expulsão e retorno. É enfim articular a matéria e o lugar sob a dominação comum de uma *incorporação* que faz do lugar um organismo íntimo e da matéria, uma substância de vida.<sup>343</sup>

Alguns desses movimentos citados por Didi-Huberman podem ser relacionados aos movimentos da cena “O Rolo”: deslocamento da voz à letra – da voz gravada ao papel escrito – fluxo, refluxo e expulsão – engolir e cuspir, fazer retornar. Além disso, tais movimentos estão também relacionados aos movimentos da síntese paródica<sup>344</sup>: amassar, transformar e voltar a uma matéria – no caso, a linguagem. Retornar, incorporar, fazer da linguagem uma substância de vida – teatralizar a linguagem a partir da síntese paródica: articular a matéria. Recolher e disseminar. Ruminar e cuspir. Fazer do corpo um lugar um lugar íntimo, fazer da palavra uma substância de vida.

\*

O problema dos estereótipos aparece também no *outro posfácio*, no posfácio nomeado e assinado por Paula Glenadel, embora de outra maneira e com outras palavras. Cito:

A imagem da rede, presente neste texto, que se inscreve na longa série de mutações da forma poesia, indica o tipo de trabalho que se

---

<sup>343</sup> Didi-Huberman, Georges. (2012). O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, 9(16). p. 73.

<sup>344</sup> E aos movimentos que busquei elencar nesta tese: Nomeação, Metaforização, Teatralização e Tradução.

desejou realizar aqui: um pensamento-escrita com a potência de tocar, ao mesmo tempo, na rede de discursos e imagens que norteiam a existência social humana e na rede de obras que constitui a tradição cultural e é matriz de qualquer novo trabalho artístico ou teórico. A rede é portadora de grande complexidade, sendo simultaneamente aprisionadora e liberadora, e merece, por isso, lugar de destaque no texto.

Paula Glenadel parece repetir com outras palavras, parece dizer de novo – traduzir – a fala cuspidada por Judas Nefasto. Enquanto ele fala do “modo de ser da rede” como armadilha e sedução, ela fala da complexidade da rede por ser, ao mesmo tempo, aprisionadora e liberadora. Os *embriagantes estereótipos* de que fala Judas Nefasto aparecem agora como que separados entre uma espécie de “cultura de massa” e “alta cultura”: de um lado, a “rede de discursos e imagens que norteiam a existência social humana” – os estereótipos, os clichês e a repetição deles em torno dos quais a sociedade se organiza – de outro, uma sorte de cânone, “rede de obras que constitui a tradição cultural”. Sendo essa “alta cultura”, segundo Glenadel, “matriz de qualquer novo trabalho artístico ou teórico”, podemos pensar essa segunda rede também com relação às mitologias<sup>345</sup>. Embora Glenadel separe essas duas redes, elas também se tocam, afetam uma a outra e se confundem. As obras que constituem a tradição cultural, por exemplo, figuram também nos discursos e nas imagens que “norteiam a existência social humana”. E esses contágios também contribuem para que a rede seja infinita, rede anacrônica e sem fim. Essas redes de obras e de discursos são colocadas em jogo no livro também pelo jogo com os estereótipos e com os mitos. O personagem Buda, por exemplo, nada tem de sagrado ou religioso, é apenas um menino de cabeça raspada, um “menino de rua” que aborda os personagens para pedir um lanche, tão comum no imaginário de quem vive no Brasil. E é também nesse sentido que penso a questão do metonímico e do estereótipo. O nome Buda foi dado ao menino não como título de espiritualidade, mas apenas por uma semelhança física, a cabeça raspada, já que talvez, ao ouvir o nome Buda, a primeira imagem que nos venha à mente seja a de alguém careca, com a cabeça raspada, imagem que é repetida em estátuas mundo

---

<sup>345</sup> Lembremos que foi o incômodo em relação a essa naturalidade que levou Barthes a escrever seu livro *Mitologias* (1957). Na introdução ao livro ele afirma que o ponto de partida da reflexão foi “um sentimento de impaciência frente ao ‘natural’ com que a imprensa, a arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade [...]”. (Barthes, Roland. *Mitologias*, 2001, p. 7.) O movimento de Barthes, então, é o de desmistificar as mitologias, que é semelhante ao movimento que faz Glenadel ao nomear seus personagens como personagens históricos e trazê-los para atuar nessa peça. Assim, há a possibilidade de atualizar os mitos e os nomes – e portanto a linguagem –, criar novas possibilidades de leitura, traçar e tecer novos fios para essa rede anacrônica e sem fim.

afora, em souvenirs de viagens etc. Ou então penso no personagem Baquinho, que já ganha um ar de proximidade e intimidade ao ser chamado no diminutivo, associado a Baco que, independentemente da sua história, é comumente conhecido como deus do vinho. No livro, Baquinho também é associado ao vinho e ao estado de embriaguez: na primeira cena, “Carnaval e Consciência”, o personagem Hipnos pega seu celular para ligar para Baquinho, mas ele não atende, e Hipnos conclui que “Já deve estar apagado de tão bêbado.”<sup>346</sup> Baquinho chega, ouve o amigo e refuta: “Eu estava no elevador, por isso o telefone não tocou.”<sup>347</sup> Assim, por um instante, Baquinho nega a associação de seu nome Baco com tudo que ele evoca. Porém, logo depois Baquinho rende-se ao estereótipo e diz “Mas não vamos tomar nada antes, um vinho, sei lá?”<sup>348</sup>. É como se, por um momento, o leitor se questionasse o porquê de o personagem se chamar Baquinho se ele não se encaixa no estereótipo, há um certo estranhamento que é revertido com o humor do convite e da menção ao vinho; como se, também por um instante, tudo fizesse sentido por estar de acordo com o mito e com estereótipo. Esse estranhamento seguido por um certo contentamento também abala o discurso e nos faz pensar no uso dos clichês, das ideias prontas. Assim, com esse diálogo bem-humorado, o mito é como que ativado e desativado ao mesmo tempo. Questiona-se a “naturalidade” com que alguns discursos são entendidos. É como se algo chegasse junto com o nome – uma espécie de primeiro significado, primeira impressão –, algo que se sobressai ao que pode chegar depois, com um outro olhar, uma segunda leitura<sup>349</sup>, um demorar-se na palavra, um perder-se no caminho.

Em seu Posfácio, Paula Glenadel fala, então, da “rede de obras que constitui a tradição cultural” como matriz de qualquer novo trabalho artístico ou teórico – e aqui há uma indistinção entre trabalho artístico e trabalho teórico, já que eles têm o mesmo ponto de partida. Gostaria de me deter aqui na questão da matriz, a fim de pensar o livro *Rede* e sua relação com a crítica contemporânea da arte e da literatura. A ideia da matriz, junto com a dos clichês e dos estereótipos, que já foram

---

<sup>346</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 16.

<sup>347</sup> Idem, p. 17.

<sup>348</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>349</sup> O leitor também parece ser induzido a uma segunda leitura do livro *Rede*. Ao final do livro e depois de ler o posfácio, pode-se buscar relacionar pela memória o que diz Paula Glenadel com o que foi lido, de modo que há uma reinvencão do texto pelo trabalho da rememoração, que passa também pela imaginação. Ou essa relação do posfácio com o que foi lido pode levar à releitura do livro – ou de alguns fragmentos apenas –, releitura que é também uma outra leitura, já modificada e contaminada pela leitura do posfácio.

pensadas nesse trabalho, indicam, para citar Glenadel, “o tipo de trabalho que se desejou realizar”. Como já citado em nota, as palavras “clichê”, “estereótipo” – que já contém também o “tipo” – e matriz levam às artes gráficas e indicam uma espécie de chapa que serve como modelo para repetir um padrão, seja de imagem ou de palavras, em prensa tipográfica. A encenação de uma rede de discursos que parte de uma matriz aponta para um trabalho de disseminação que recolhe o que já foi dito e o coloca em jogo, coloca nesse palco que é toda a “história ocidental”. Os personagens encenam a partir de uma matriz, de modo que há uma singularização do discurso por meio da síntese paródica. A síntese paródica é, nesse sentido, também uma crítica à valorização da invenção do e no discurso poético – uma crítica a certa crítica de poesia que ainda enaltece a invenção como verdadeiro modo de se fazer poesia. Silvano Santiago, em recente artigo intitulado “Apenas uma literatura em língua portuguesa”, vai dizer que “Até os dias de hoje, certo sentido da criação artística se casou com certo sentido a ser correspondido pela crítica atuante, e o feliz casal se casou, por sua vez, com certo saber propiciado pelo recurso ao cânone historiográfico. Esse matrimônio trisal é causa de certo obscurantismo, a ser combatido pelas novas gerações.” O livro *Rede* busca combater esse obscurantismo ao colocar em cena peças que sintetizam, de maneira paródica, certo “cânone historiográfico”, criando deslocamentos, questionamentos e deixando ver suas falhas, suas fissuras. Esse “casamento” da criação com a crítica, de modo que a primeira corresponda à segunda, é colocada em jogo no livro pelos personagens Judas Nefasto e Nasser Ville, quando este tranca Nefasto no porão para que o sumiço do pintor valorize as pinturas. Ou seja, o que está em jogo nessa relação de correspondência não diz respeito tanto à obra ou à qualidade da obra, mas antes a uma espécie de mito em torno do artista e da vida do artista que agita o mercado de arte. Há, também, uma crítica à essa especulação em torno da arte e do fazer artístico, da qual a crítica literária faz parte, que trata a arte e a literatura como indústrias. Indústria que cria, então, seus próprios critérios para definir o que é ou não poesia – sendo a invenção e o autor critérios dos mais fundamentais. Dessa maneira é possível retomar o que foi exposto nas considerações iniciais: a síntese paródica busca o deslocamento da *ratio inveniendi* – técnica que assegurava ao orador ou ao poeta o acesso ao lugar da palavra – para a *razo de trobar* dos poetas provençais – viver a palavra enquanto experiência amorosa. Não importa quem fala, não há garantia nem de verdade nem de presença, não é possível saber de tudo, só

é preciso duvidar de tudo. Não há mais epifania, apenas aparição, “o outro, o indesejado”, retomando as palavras do poema “O outro, o mesmo”.

[Em livro anterior, *Fábrica do feminino*, Paula Glenadel vai dizer que “tudo o que é humano é feito à máquina”, e poderíamos pensar essa questão da fábrica e da fabricação com a fábrica de presente de que fala Josefina Ludmer quando discute as literaturas pós-autônomas. Como já citado nas considerações iniciais deste trabalho, Ludmer fala da imaginação pública como fábrica do presente. Josefina Ludmer afirma que as escrituras pós-autônomas “fabricam o presente com a realidade cotidiana”. Realidade essa entendida como “um tecido de palavras e imagens”<sup>350</sup>, para Ludmer, e que se aproxima-se das redes “de discursos e imagens que norteiam a existência social humana” e “de obras que constituem a tradição cultural” de que fala Glenadel no Posfácio. No poema que abre o livro, lemos: “Ver. Ouvir. Observar essas palavras que há milênios fabricam o mundo, suas formas. Falar com elas. Habitar a cidade fantasma. A fala, fábrica da fábrica.”<sup>351</sup> O livro *Rede* parece ser um passo além dessa observação por jogar com o teatro e a teatralidade. É como se as palavras que fabricam o mundo ganhassem corpo para além do texto: encenadas e encarnadas pelos personagens. A decomposição do eu lírico em múltiplos sujeitos que falam é também a decomposição da linguagem, é também colocar em jogo a linguagem como “fábrica da fábrica”.]

\*

Apesar de Paula Glenadel assinar o Posfácio no final do texto, ela não diz “eu”, não escreve em primeira pessoa. No lugar do “eu”, usa a partícula que indetermina o sujeito, “se”, ao falar do “trabalho que se desejou realizar”. Além disso, mais uma vez – assim como em “ao mundo, seja lá o que isso for” – a palavra realizar fica no modo infinitivo, garantindo um duplo porvir: o porvir do desejo, que nunca pode ser realizado, e o do infinitivo, um realizar que está sempre a se realizar, nunca tem fim.

No livro *A formação do nome*, Abel Barros Baptista afirma que “o texto assinado separa o nome próprio do portador, perturba-lhe a referência, de modo que

---

<sup>350</sup> Ludmer, Josefina. “Literaturas pós-autônomas” in: revista *Sopro*, 2010. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html> (n/p)

<sup>351</sup> Glenadel, Paula. *Fábrica do feminino*, 2008, p. 7.

a marca de presença do autor é, ao mesmo tempo, a força que o torna ausente.”<sup>352</sup> Ao assinar o texto e evitar dizer “eu”, Glenadel ao mesmo tempo se responsabiliza pelo texto e como quem admite que não trabalhou sozinha, torna-se, ao mesmo tempo, ausente e presente na obra – e o mesmo acontece com o “eu lírico”, que se torna presente pela ausência. A assinatura de Glenadel inscreve-se em um dentro-fora<sup>353</sup> do texto, já que faz parte de um Posfácio depois da suposta última cena do livro, mas que não deixa de também constituir uma outra última cena, uma cena depois da última cena. Baptista vai dizer ainda que “a assinatura, inscrevendo um nome próprio, é sempre mais que um nome próprio.” A assinatura de Glenadel, junto com o texto do Posfácio, cria uma espécie de circunstância, de situação para o texto – para pensarmos com a questão da situação de Max Jacob. Além de Bataille, a autora cita também Derrida e Agamben, como se quisesse apontar para um fora do texto que está, ao mesmo tempo, dentro do texto<sup>354</sup>. Citando os nomes próprios desses autores, é como se, de algum modo, eles também assinassem o livro, o trabalho que se desejou realizar. Além disso, Glenadel endereça os leitores a esses autores, destina-os a uma espécie de origem. Ela coloca esses autores em cena e também os torna objetos de interrogação. No trabalho de síntese paródica, há a transformação desses e de diversos outros autores, propostas e obras – muitos dos quais permanecem, como quer Glenadel – em linguagem, em fala que sai pela voz

---

<sup>352</sup> Baptista, Abel Barros. *A formação do nome* – Duas interrogações sobre Machado de Assis, 2003, p. 146.

<sup>353</sup> Podemos pensar aqui também com a lógica do suplemento de que fala Derrida quando estuda o termo *parergon* e sua relação com o *ergon* – a obra –, enriquecendo a discussão dos limites da obra, ou do dentro-fora da relação entre uma obra e de seus suplementos – *parergon*. A questão do estar *ao mesmo tempo* dentro e fora – assim como outros pares, como possibilidade-impossibilidade – é cara ao pensamento da desconstrução de Derrida. No livro *La vérité en peinture*, o autor destaca essa característica no que seria o *parergon* – termo cunhado por Kant na *Crítica do juízo* –, algo que estaria tanto *ao lado* quanto *separado* da obra. Segundo Derrida,

“Un *parergon* se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo.” (Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*, 2005, p. 65.)

<sup>354</sup> Novamente temos aqui a relação dentro-fora do texto. O texto do posfácio traz, ainda, três notas de rodapé com títulos de livros de três autores caros a Paula Glenadel: *Ideia da prosa*, de Giorgio Agamben, *Papel Máquina*, de Jacques Derrida e *Experiência interior*, de Georges Bataille. Se o posfácio é *parergon*, se ele é como quem um suplemento para a obra, nem dentro nem fora, o que se poderia dizer de notas de rodapé inseridas em um posfácio? As notas fazem parte do posfácio? Fazem parte do livro *Rede*? Também no texto sobre *Parergon*, em *La verdad en pintura*, Derrida vai dizer que as notas formam uma espécie de bolso no texto chamado de “principal” e, de alguma maneira, invagina-se nele. Essas três notas, então, poderiam ter como função levar o leitor *para fora* do livro, para que, nesse movimento, o leitor possa perceber que muito desse *fora do livro* está também *dentro do livro*. Assim como as notas invaginam-se no texto, elas invaginam-se no leitor, mudam a leitura e a memória que o leitor tem do texto lido.

dos personagens. Assim, transformados em linguagem, podem transformar também a linguagem. Isso se configura, então, em uma espécie de *experimentum linguae*, para falar com Agamben, em que os limites da linguagem não são buscados fora dela, na direção de sua referência, mas dentro da própria linguagem, da sua “auto-referencialidade”.<sup>355</sup>

Gérard Genette afirma, em seu estudo sobre os paratextos, que, para o posfácio, “é sempre cedo demais e tarde demais.”<sup>356</sup> Além de um espaço de ambivalência no livro, o posfácio carrega também o tempo da ambivalência, um tempo fora do tempo – cedo demais e tarde demais. Talvez seja por isso que precisamos de mais de um posfácio, o Posfácio assinado por Glenadel, autoral, e o posfácio *actoral*, como diz Genette, ou seja, “de ator, cujo enunciador suposto é uma das personagens da ação.”<sup>357</sup> O monólogo de Judas Nefasto parece direcionar-se ao leitor do livro, já que ele fala para uma galeria vazia, depois que todos já foram embora. É tarde demais para os outros personagens, mas ainda pode não ser tarde demais para o leitor. Mas, talvez, seja cedo demais. Se for cedo demais, há, um pouco mais tarde, outra espécie de monólogo, dessa vez assinado pela autora e denominado de “Posfácio” – mas então já é, também, tarde demais.

No terceiro e último parágrafo do posfácio assinado, Paula Glenadel traz alguns termos e ideias em que gostaria de me deter. Cito:

Há algum riso nesta espectrologia intelectual que desconfia de certos pensamentos que a nutrem no mesmo gesto em que os homenageia e rende tributo a eles. Afinal, ela é também uma comédia da interpretação, que revisita diversos lugares e discursos já tratados anteriormente na linguagem do “projeto”, para citar o eternamente delicioso Georges Bataille. A vantagem, neste teatro mental, é a leveza resultante do *incógnito* da maioria das obras e propostas evocadas, a maior liberdade de criar personagens conceituais e, principalmente, a alegria da inconclusão.

Como é frequente em *Rede*, há uma simultaneidade de questões em contradição que não se excluem, mas que formam linhas de força que compõem a rede: desconfiar e homenagear. A rede desconfia do próprio pensamento que a nutre. Duvidar e endividar (render tributo). Ou então, personagens – que seriam da esfera da ficção – e conceitos – que seriam da esfera da filosofia – que aqui se unem para formar personagens-conceituais. Uma produção de conhecimento que

<sup>355</sup> Cfr.: Agamben, Giorgio. *Infância e História*, 2005.

<sup>356</sup> Genette, Gérard. *Paratextos editoriais*, 2009, p. 212.

<sup>357</sup> Idem, p. 149.

se dá também pela via da ficção e fragmentos de histórias que se contam também com auxílio de conceitos filosóficos – a filosofia também pode ser personagem da ficção, e essa justaposição de personagens e conceitos também contribui para a acrítica ao colocar essas questões em cena, ao mostrá-las e apresentá-las nesse palco em que se transforma o livro *Rede*. Porém, pensemos primeiro na questão do teatro mental e da “espectrologia intelectual”. O teatro mental seria o palco para essa espectrologia intelectual, para que os fantasmas de leituras e de interpretações possam agir livremente. É a rede sem fim de sinapses, de que falei nas considerações iniciais ao pensar o pensamento e a internet e que vão compor a síntese paródica. O pensamento enquanto teatro mental é também uma performance que vai se metamorfosear nessa peça que explora a complexa relação humana com a linguagem. O teatro mental, com sua espectrologia intelectual, resulta então em uma experiência de escrita que é também uma experiência de leitura e uma experiência de vida. O teatro mental, ligado ao pensamento, é também excesso e excessivo<sup>358</sup>. O pensamento é também informe, desclassifica, e é por isso que a intelectualidade aparece enquanto espectrologia, fantasmática. O teatro mental resulta também em um pensamento-escrita, nas palavras de Glenadel, que é composto por um enredamento de personagens e discursos.

---

<sup>358</sup> No texto “O teatro dos pensamentos”, o filósofo Jacques Rancière pergunta-se sobre o que aconteceu entre o pensamento, a palavra e a ação no teatro moderno – essas três instâncias seriam, segundo o autor, os poderes em jogo no teatro. Para Rancière, além de ser uma metáfora da ordem social, o teatro é também uma metáfora do pensamento: “O pensamento é excesso, excesso nos atos, excessos nele mesmo. Seu próprio efeito, também, só pode ser excessivo: escapando ao controle de indivíduos que buscam seus fins e determinam os meios para obtê-los: desconhecendo as relações normais que determinam que causas produzem que efeitos.” (Rancière, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017, p. 132)

Em outro texto, “O teatro imóvel”, ele fala de um “drama interior” que não é mais o das consciências atormentadas ou dos sentimentos incertos expressados em diálogos polidos, mas, sim, o drama das sensações mudas por meio das quais um indivíduo qualquer experimenta a ação silenciosa do mundo. O drama imóvel, assim, se aproximaria da vida cotidiana. Diz Rancière que a ação rechaçada por Maurice Maeterlinck é precisamente a relação entre o pensamento e seu modo de manifestação sensível, visto que a primazia da ação definiria tanto o conteúdo de pensamento da tragédia quanto o tecido sensível em que esse se manifesta. É por isso que esse novo teatro, então, anularia a lógica antiga da ação teatral proposta por Aristóteles. O teatro imóvel quer, portanto, paralisar o regime de manifestação sensível do pensamento por meio de um sistema de correspondências. Isso pois o pensamento já não seria a interioridade do sujeito, mas sim uma lei do exterior, de modo que o drama sem ação opõe ao drama aristotélico o puro efeito do encontro com o desconhecido. Rancière afirma que o novo drama é antes de tudo um outro uso da palavra, que já não deve mais comentar a ação: a nova economia da palavra, então, é dar forma à presença sensível do pensamento: a cena deve manifestar a visibilidade latente que está na música das palavras. Há, então, semelhanças possíveis entre esse teatro imóvel e o teatro mental: o pensamento como uma “lei exterior” que joga com o encontro com o desconhecido, ou seja, o pensamento que se abre e que se deixa habitar pela “espectrologia intelectual”.

Por fim gostaria de pensar na questão do riso e da alegria, que aparecem, no Posfácio, relacionados ao incógnito e à inconclusão. E, para pensá-los, evoco aqui uma outra cena do livro, justamente a que é intitulada “As férias do saber”, na qual Hipnos conta uma história para Maria Rima:

Hipnos – Deixa eu te contar uma história. Aconteceu com um amigo meu, um francês, acho que você não conhece. Ele estava andando na rua com um guarda-chuva aberto, não estava chovendo nem um pingo, mas ele estava distraído, sei lá. O guarda-chuva era negro. A rua estava deserta. Ele estava sozinho. E de repente ele sentiu uma intensa vontade de rir, e riu muito, até as coisas não parecerem mais o que eram, e no final ele fechou o guarda-chuva na própria cabeça, talvez para esconder o seu delírio. Como uma fruta gigante, de casca preta, a cabeça era o caroço... Eu acho que ele ficou com medo porque, quando riu, tudo o que ele sabia sobre o mundo se apagou.<sup>359</sup>

Na cena em que Hipnos conta sua história, o incógnito, o não saber e o desconhecido aparecem diversas vezes: já no título da cena, em que o saber está de férias; quando Hipnos presume que Maria Rima não conhece o amigo com quem aconteceu a história; na explicação do motivo de o amigo estar com o guarda-chuva aberto, mesmo sem chuva – “sei lá” – e do motivo de ele fechar o guarda-chuva na própria cabeça – “talvez para...” – e no desfecho da história – “tudo o que ele sabia sobre o mundo se apagou”. É uma história de não-saber, de riso e de esquecimento. Há um tom surreal na descrição: o guarda-chuva negro aberto mesmo sem chuva, a rua deserta, a cabeça como o caroço de uma fruta gigante... E no próprio acontecimento, na experiência de, a partir do riso, esquecer-se de tudo o que se sabia sobre o mundo. O riso que leva ao esquecimento, e o incógnito que leva ao riso. Sozinho, em uma rua deserta, protegendo-se no escuro de uma chuva inexistente, diante do delírio do riso que apaga o sentido, que faz perder a direção: o vazio. Esquecer-se de tudo o que se sabe sobre o mundo é a abertura da possibilidade de novos saberes que poderão formar novos mundos. No lugar de uma memória vazia, ou, depois de uma memória esvaziada, a possibilidade de infinitas memórias, de outros infinitos saberes. O vazio, parecendo-se aqui com uma espécie de grau zero da literatura, como um estado que contém, ao mesmo tempo, todos os sentidos possíveis. O riso suspende o sentido, e essa suspensão também põe em jogo os limites da linguagem. É a alegria da inconclusão de que fala Glenadel. Não é possível fechar os sentidos, apenas desdobrá-los.

---

<sup>359</sup> Glenadel, Paula. *Rede*, 2014, p. 26.

Há uma relação paradoxal entre abrir e fechar o guarda-chuva. Se para se cumprir a “função” do guarda-chuva seria necessário abri-lo para se proteger de algo externo, o “amigo francês” fecha o guarda-chuva a fim de tentar se proteger do seu próprio delírio. É com o guarda-chuva aberto que ele se sente exposto. E, ao fechá-lo em sua cabeça, ela torna-se um caroço – caroço que podemos aqui relacionar com a “bolota” de Wittgenstein de que falei nas considerações iniciais. O caroço, a semente, a palavra, a cabeça-caroço a partir da qual um carvalho pode crescer, germinar.

No livro *Esporas*, Derrida, na última sessão, intitulada “Esqueci meu guarda-chuva” convoca o riso que, segundo ele, atravessaria “textos abertos, maliciosos, indecifráveis. Textos expostos sem teto ou para-raios. Dobrados e desdobráveis como guarda-chuvas, nos quais se é convidado a avançar sem guarda-chuvas protetores – literal e definitivamente esquecidos.”<sup>360</sup> “Esqueci meu guarda-chuva”, escrito assim, entre aspas, é um dos aforismos de Nietzsche que se encontra em *A gaia ciência*, texto que, de acordo com Derrida, é “indefinidamente aberto, crítico e paródico, ou seja, fechado, aberto e fechado ao mesmo tempo ou alternadamente. Dobrado /desdobrado, um guarda-chuva, em suma [...]”<sup>361</sup>. Um texto guarda-chuva, assim como há a expressão “termo guarda-chuva”, um texto que abriga uma multiplicidade de textos e conceitos, uma espécie de “mundo-abrigo”, para usar o termo que dá nome a um projeto de Hélio Oiticica<sup>362</sup>. Dentre as anotações de Oiticica, lê-se: “mundo-abrigo -> abrigo-guarida: chegada gradativa a uma experimentação coletiva / o dia-a-dia experimentalizado / não exclue -> dirige-se ao q é vida.” O mundo-abrigo como proposição de uma experimentação livre. Parece ser nessa direção que Glenadel aponta também ao terminar seu prefácio falando da leveza, da liberdade e da alegria.

---

<sup>360</sup> Ferraz, Maria Cristina Franco. “Esporas da sedução”. In: Derrida, Jacques. *Esporas: os estilos de Nietzsche*, 2013, p. 17.

<sup>361</sup> Derrida, Jacques. *Esporas: os estilos de Nietzsche*, 2013, p. 104.

<sup>362</sup> É possível acessar as anotações de Hélio Oiticica no site <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2>

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que tenha dado diversas voltas e criado ainda mais nós do que os desatado nessa rede que foi preciso criar e percorrer para ler o livro *Rede*, o objetivo deste trabalho era mostrar os diversos usos e entendimentos que se faz da linguagem no contemporâneo e que estão expostos e supostos em diálogo para o leitor deste livro publicado em 2014 e ainda sem muita fortuna crítica. (Usos como os da Linguagem e Nomeação; Linguagem e Metáfora; Linguagem e Teatro, Linguagem e Tradução). O livro é, para lembrar – e usar – as palavras de Foucault sobre a questão da ficção, a “trama das relações estebelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala.”<sup>363</sup> No caso de *Rede*, aqueles que falam e aqueles dos quais se fala são apenas nomes, palavras, sujeitos e objetos que se confundem enquanto sujeitos da linguagem que estão sempre sujeitos à linguagem. É por isso que, sendo a ficção o regime deste livro (narrativa, poesia, teatro, filosofia, crítica como quer que seja chamado), defendi e busquei demonstrar a tese da síntese paródica.

Mas há, também, um passo além da ficção, já que o texto é também uma peça de teatro, o que traz a dimensão do acontecimento e da experiência. No texto “Distância, aspecto, origem”, Foucault vai usar a metáfora da rede para falar de uma relação “constante, móvel, interior à própria linguagem” e que não é da ordem da semelhança “com toda uma série de noções malpensadas e na verdade impensáveis, de influências, de imitação”, e também não é da ordem da substituição “da sucessão, do desenvolvimento, das escolas”. Mas sim uma espécie de relação “tal que as obras possam se definir algumas diante, ao lado, e a distância das outras, baseando-se ao mesmo tempo em sua diferença e e em sua simultaneidade e definindo, sem privilégio nem apogeu, a extensão de uma *rede*.”<sup>364</sup> Assim, não sendo nem focada na semelhança nem na substituição, mas sim na diferença e na simultaneidade, de modo que as obras caminhem diante, ao lado e a distância, é que posso reafirmar essa relação *em rede* que lemos em *Rede* como síntese (diferença e simultaneidade) paródica (adiante, ao lado e a distância), agora com Foucault. Toda relação com a linguagem (seja ela falada, escrita, dialógica, poética,

---

<sup>363</sup> Foucault, Michel. “Por trás da fábula” em *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, 2001, p. 210.

<sup>364</sup> Foucault, Michel. “Distância, aspecto, origem” em *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* 2001, p. 66.

prosaica, lírica, literal, literária, filosófica, científica etc. etc.) é uma relação em rede na qual “tudo se ata e se desata, pela qual tudo aparece, cintila e se apaga, pela qual no mesmo movimento as coisas se mostram e escapam”<sup>365</sup>.

No livro *Rede* – e nesta tese, como não poderia deixar de ser – diversos temas comuns, ou recorrentes, à literatura e ao pensamento dito filosófico aparecem, cintilam e se apagam. Temas que, como adverti na introdução do trabalho, não procurei conceituar, mas em alguns dos quais me demorei, ainda que não tenha tocado neles diretamente. Posso dizer, então, que me demorei ao lado ou diante deles, ou, ainda, a distância. São questões que muitas vezes trazem consigo seu duplo, seu “outro lado”. O tema do duplo, aliás, é um que a todo momento se mostra e escapa no livro *Rede*. Por exemplo na cena em que os personagens falam ao telefone enquanto olham-se no espelho – fala-se com o outro enquanto vê-se a si mesmo. E há ainda tantos outros temas, problemas, questões, como a tradução – e a impossibilidade da tradução –, o silêncio, a rima, a poesia e a prosa, o fim e o começo, a imagem e a palavra, a origem, a originalidade, a singularidade e a universalidade, o individual e o coletivo, o trabalho e o carnaval, o dentro e o fora, o mesmo e o outro, a distância e a proximidade, a semelhança e a diferença, a ausência e a presença, o visível e o invisível, o pessoal e o impessoal, o próprio e o impróprio etc. etc. etc. A síntese paródica é também uma síntese de contrários que não buscam a supressão uns dos outros. Nesse jogo de forças, uma não anula a outra, as forças e as potencialidades coexistem e se tocam, e é isso que torna a linguagem do livro tão rica e tão difícil de ser definida.

\*

Peter Sloterdijk, ao analisar e homenagear Derrida e sua obra no livro *Derrida, um egípcio*<sup>366</sup>, levanta a hipótese de que após o que ele chama de “catástrofe da modernidade”, a partir do ponto de partida da multifocalidade, “toda teoria se vê alçada ao nível de uma observação de segunda ordem: não se tenta mais fazer uma descrição direta do mundo, mas descrevem-se novamente as descrições já existentes”<sup>367</sup> e assim essas descrições são desconstruídas. A afirmação de Sloterdijk não está distante da afirmação do Homem com a Máscara de Cão quando este diz que o mundo já teria acabado desde o tempo das

---

<sup>365</sup> Idem, p. 64.

<sup>366</sup> Sloterdijk, Peter. *Derrida, um egípcio: o problema da pirâmide judia*, 2009.

<sup>367</sup> Idem, p. 20.

vanguardas. “Mas ainda estamos aqui”. Ainda estamos aqui por quê? Para quê? A nós, contemporâneos, só nos resta dar testemunho de um mundo em ruínas, um mundo de segunda mão – para pensar com o “mundo-brechó” que se vê em *Rede* –, um mundo depois do fim do mundo. São também essas “descrições já existentes” do mundo, ou melhor, leituras e escritas já existentes, que são trazidas ao livro *Rede* como matéria da síntese paródica – alimentos para o ruminar. Se o mundo já acabou e ainda estamos aqui, é preciso, lembrando Josefina Ludmer, fabricar o presente<sup>368</sup> com o que chega até nós (como o destino, ou uma carta), com o que nos acontece. A impossibilidade de uma relação direta com o mundo implica na necessidade de desconstrução do mundo e, por isso, também na possibilidade de questionar, de duvidar e de começar um mundo: “ao mundo, seja lá o que isso for....”.

Essa impossibilidade parece estar também colocada em cena pela epígrafe do livro *Rede*, citação do trecho de um poema de Jacques Dupin:

*Tão pouca realidade chega até o vivente  
quer ele faça violência, quer ele semeie  
audazmente sobre a pedra e as águas*

Jacques Dupin, *L'Embrasure*<sup>369</sup>

Como fabricar o presente com a realidade se ela (a realidade) pouco chegará ao vivente, não importa como ele aja? A pouca realidade que chega é também de segunda ordem, chega já enfraquecida, diluída. A realidade, em *Rede*, é carnavalizada e teatralizada – rede diluída em outras redes. Então, é preciso que o vivente (re)construa a realidade por meio da desconstrução, da disseminação, da síntese paródica – mais do que “semear audazmente”, é preciso recolher, juntar, reciclar a partir de – também lembrando Ludmer – “um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o

---

<sup>368</sup> Ludmer, Josefina. “Literaturas pós-autônomas” in: revista *Sopro*, 2010. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html> (n/p)

<sup>369</sup> No original: *Si peu de réalité parvient au vivant /qu'il fasse violence ou qu'il sème /hardiment sur la pierre et les eaux*. A tradução provavelmente é da própria Paula Glenadel.

fantasmático.”<sup>370</sup> Nesse mundo em ruínas, mundo de segunda mão, não há certezas, não há garantia de verdade – “não dá para saber”, como disse a certa altura O Atendente do Açougue – não parece haver distinção entre acontecimento, virtual, potencial ou fantasmático.

Se a relação com o mundo – e com a realidade – é de segunda ordem, passa sempre pelo outro. E, em *Rede*, há diversos outros para indicar as diversas possibilidades de relação, de tecer e destecer esse tecido. Cristina Dolores, na cena em que analisa a performance de Nefasto, afirma que ela é um “apelo ético”. E, de certo modo, a arte e a literatura carregam sempre um “apelo ético”<sup>371</sup> pois precisam de outros que os leiam, e precisam de outros para poder trabalhar *sobre*, trabalhar *a partir de* cenas retomadas e recolhidas das mitologias textuais, dos arquivos abertos. No texto de apresentação à edição da *Revista Outra Travessia* que tem como norte “Poesia, prosa e as teatralidades da linguagem: limes e limens” diz-se que “uma das formas mais radicais da arte moderna” seria “reelaborar a relação entre a escrita e a produção de um pensamento que se mantenha ético.”<sup>372</sup> Ainda que o apelo ético esteja implicado na relação com a arte, com a literatura, com a linguagem, ainda há quem performe o que pensamos aqui como o teatro da verdade ou o teatro do segredo. Não há “querer dizer” que esteja separado do “ser obrigado a dizer”, não há voz separada da linguagem. Depois do fim do mundo, depois da “catástrofe da modernidade”, não há mais invenção nem originalidade, apenas reinvenção e recriação – ou desconstrução e disseminação.

A síntese paródica coloca-se à escuta e responde ao apelo ético voltando-se *para* e *contra* o outro. Um pensamento que responde ao apelo ético é aquele em que o “querer dizer” e o “ser obrigado a dizer” não se separam, em que a presença é sempre uma presença-ausência, em que o sujeito é sempre sujeito e objeto ao mesmo tempo. A relação com o mundo passa sempre pela voz e pela linguagem – aqui consideradas indiscerníveis – e a linguagem é sempre também de segunda ordem – nunca é uma ligação direta com o pensamento, nunca toca a coisa em si – não há “coisa em si” – nunca fixa um sentido, como quer fazer crer o *logocentrismo*. Linguagem e voz que são sempre mais de uma em uma – processos de *formagem*,

---

<sup>370</sup> Ludmer, Josefina. “Literaturas pós-autônomas” in: revista *Sopro*, 2010. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html> (n/p)

<sup>371</sup> A dimensão ética também foi discutida no capítulo introdutório desta tese, junto do diálogo.

<sup>372</sup> “Apresentação” In: **outra travessia**, Florianópolis, n. 25, p. 17-30, jun. 2018. ISSN 2176-8552. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2018n25p3>

como vimos. É por isso que aqui busquei evidenciar essa possibilidade impossível<sup>373</sup> da linguagem, a linguagem em seu *como se*: linguagem como nomeação; linguagem como metáfora; linguagem como teatro; linguagem como tradução. Ou seja, as diversas possibilidades da linguagem em sua teatralidade. É como se a linguagem fosse elevada à sua própria potência – que é, também, a “potência do não”. Por isso, é somente a teatralidade da linguagem que vai permitir o testemunho do mundo em ruínas, em tempos de “*pós-crítica*, de *pós-poesia*, de *pós-dramático* e de *biopolítica*” como destaca Glenadel no Posfácio que leva sua assinatura. Não se trata de garantir significado às palavras para garantir verdade ao testemunho, mas simplesmente de colocá-las em cena.

O contemporâneo é o tempo pós-catástrofe da modernidade, como disse Sloterdijk, ou o tempo do pós-tudo<sup>374</sup>, para retomar o título do poema de Augusto de Campos de 1984. Este poema concreto, que traz a palavra ligada à sua imagem, à sua materialidade, que permite inúmeras leituras, inúmeros movimentos e desdobramentos, aponta para a mudança e para a mudez – a partir da palavra “mudo” na última linha do poema. No livro *O gênio não original*, que reúne estudos relacionados a uma poesia feita “por outros meios”, Marjorie Perloff pensa a escrita poética a partir de um contexto de hiperinformação – do qual fazem parte também a rede, o pensamento e a hiperconectividade de que falei nas considerações iniciais – e cita que a poesia concreta deve ser compreendida como uma revolta contra a transparência da palavra (que havia dominado o discurso nas décadas de 1950 e 1960). Além do projeto concretista, ela traz a Oulipo (Oficina de Literatura em Potencial) – e fala também de Benjamin com o trabalho das *Passagens*<sup>375</sup> – como

---

<sup>373</sup> Em *Papel-Máquina (Papier machine, 2001)*, livro que reúne alguns de seus textos mais tardios, mais recentes, mais próximos de sua morte (ocorrida em 2004), Jacques Derrida fala diversas vezes da desconstrução como o “pensamento do im-possível”. A *im-possibilidade* não simplesmente como o contrário do possível, pois “ela parece somente se opor, porém dá-se do mesmo modo à possibilidade: atravessa-a e deixa nela o rastro de seu raptó.” (Derrida, Jacques. *Papel-Máquina*, 2004, p. 281.) Em *Políticas da amizade*, o autor fala da relação do pensamento do talvez com o pensamento possível do acontecimento. Para ele, “não há categoria mais justa para o porvir do que a do ‘talvez’.” (Derrida, Jacques. *Politiques de l’amitié*. In: *Papel-Máquina*, 2004, p. 259.) O porvir e o talvez unem-se para se abrir à vinda do que vem. Derrida explica que isso acontece “sob o regime de um *possível* cuja *possibilitação* deve prevalecer sobre o *impossível*. [...] A *possibilitação desse possível impossível* deve continuar sendo, de uma só vez, tão indecível e, portanto, tão decisiva quanto o porvir mesmo.” (Idem, *ibidem*).

<sup>374</sup> Disponível em <https://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>

<sup>375</sup> “não é um poema, estrito senso, e certamente não um poema lírico. Tampouco é uma narrativa ou sequer uma ficção. E, no entanto, como discutirei no próximo capítulo, sua justaposição de citação poética, anedota, aforismo, parábola, prosa documental, ensaio pessoal, fotografia, diagrama – de fato todos os gêneros –, faz da colagem de Benjamin um paradigma para a poesia

precursoras da poética do século XXI. Poética que ela caracteriza como *tradutória, citacional, intertextual* – o que também indica que a escrita poética do contemporâneo é de segunda-mão, de segunda ordem, da ordem da síntese paródica, portanto. É sempre reescrita, escrita através, escrita *sobre*, escrita a partir de, em direção, com e contra. A linguagem – e a história – é ventriloquizada, parodiada, anagramatizada, ironizada, rimada, as palavras são submetidas “às práticas de linguagem que, por assim dizer, desnudam os aparatos dos próprios escritos”<sup>376</sup>. Desnudar seus próprios aparatos, uma outra maneira de dizer o que disse Susana Scramim em relação à prática da poesia contemporânea que demonstra seus desgastes, deslocando a poesia para uma “rede anacrônica de temporalidades”.

São trabalhos e retrabalhos com a palavra, com a linguagem e com o discurso que participam de *Rede* e(m) sua síntese paródica – reelaborar relações. É por isso que a síntese paródica é um trabalho de arquivo e de memória, com o arquivo e com a memória: espectrologia intelectual e teatro mental – retomando as palavras do Posfácio. Raul Antelo, no texto “O arquivo e o deslocamento dos usos da tradição”, a partir da leitura do arquivo como *canteiro de obras* – pois espaço de incessante desconstrução e reconfiguração – afirma que os arquivos são espaços em que a metamorfose e a transformação são efeitos do próprio material que ali se acumula. Ou seja, as metamorfoses e as transformações da linguagem, em *Rede*, são efeitos da própria linguagem de que é feito o livro. Porém, ainda segundo Antelo, a modernidade do arquivo está não na memória acumulada, mas antes no *esquecimento* do sentido simbólico dos materiais “através dos quais conseguimos, finalmente, ter acesso à mobilidade histórica.”<sup>377</sup> É o esquecimento que vai permitir o deslocamento, os novos usos, que vai abrir as possibilidades. O contemporâneo só atualiza a linguagem ao concebê-la como “puro futuro sonâmbulo”, para retomar as palavras do livro, ao transformar cada nome e cada palavra no seu porvir. Nesse sentido, então, a possibilidade de metamorfose da linguagem, marcada pela teatralidade da palavra, é mais importante que a própria palavra; o esvaziamento do sentido – como na cena do guarda-chuva – é tão importante quanto o acúmulo de

---

futura do “gênio não original”. Perloff, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, 2013, p. 58.

<sup>376</sup> Idem, p. 153.

<sup>377</sup> Antelo, Raul. “O arquivo e o deslocamento dos usos da tradição” s/d, p. 4. Disponível em [https://www.academia.edu/28366628/O\\_arquivo\\_e\\_o\\_deslocamento\\_dos\\_usos\\_da\\_tradi%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/28366628/O_arquivo_e_o_deslocamento_dos_usos_da_tradi%C3%A7%C3%A3o)

sentidos (há sempre memória no esquecimento e esquecimento na memória). Por sua vez, a mobilidade histórica – fundamental para que o pensamento se mantenha ético – só é possível pela via do anacronismo, que “nos obriga a ler em rede”. Segundo Antelo, toda vez que arquivo e memória se justapõem – como eu afirmo que acontece na síntese paródica – a política do anacronismo é ativada e “implica, *ao mesmo tempo*, a inequívoca singularidade do evento mas também a ambivalente pluralidade da rede.”<sup>378</sup> Singularidade e pluralidade: memória e arquivo; síntese (que é) paródica. E é também essa simultaneidade que não permite pensar a síntese paródica separada de seu caráter paródico, é preciso que elas estejam justapostas, que cheguem *ao mesmo tempo*.

A síntese paródica, sendo um trabalho com o arquivo e a memória, duas redes que se tocam, é a maneira de dar testemunho do mundo contemporâneo, esse tempo pós-tudo. O testemunho também é sempre de segunda ordem, já que, como disse Paul Celan, “ninguém testemunha pela testemunha”. Ou, para pensar com Oswald de Andrade, a gente escreve o que ouve, não o que houve. (A escrita passa pelo impossível e pelo outro). A literatura colocada em cena em *Rede* é, então, memória da memória, arquivo do arquivo, memória do arquivo e arquivo da memória. Olha, ao mesmo tempo, para frente e para trás, assim como o Janos Bifronte – que aparece metamorfoseado, em *Rede*, no título de um dos quadros de Judas Nefasto “Janela bifronte”. Assim é possível dar testemunho tanto de um passado quanto de um futuro. Em *A linguagem e a morte*, Agamben afirma que o acontecimento da palavra poética “escapa já sempre em direção ao futuro e ao passado”<sup>379</sup> de modo que o lugar da poesia é sempre de memória e repetição. O presente, fabricado, é, assim como a poesia contemporânea, lugar de passagem entre memória e repetição, arquivo e memória.

Ao mesmo tempo singularidade e pluralidade, trabalho com o arquivo e com a memória, com o pessoal e com o impessoal, a literatura em *Rede* é uma experiência que toca o não saber e faz com que aquele que fala volte-se em direção ao outro, desfazendo-se na linguagem. É também nesse desfazer-se que está a possibilidade (impossível) do testemunho.

---

<sup>378</sup> Antelo, Raul (2007). O arquivo e o presente. *Gragoatá*, 12(22), p. 56. Disponível em <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33192> Grifos do autor.

<sup>379</sup> Agamben, Giorgio. *A linguagem e a morte*, p. 104-105.

Arquivo e memória, passado e presente, anacrônicos, formam e são formados pela “rede sem fim de sinapses”, pela espiral de pensamentos que só pode resultar em uma escrita do excesso, em que cada palavra é uma multidão. A imagem da espiral, como falei algumas vezes nesta tese, é cara a Paula Glenadel, não só por estar no título de seu primeiro livro de poesia *A vida espiralada* (1999), mas por fazer parte de seu método de escrita tanto quando a rede e a síntese paródica. A espiral não tem centro, está sempre em seu porvir, transforma o texto em “puro futuro sonâmbulo”, em “fábrica da fábrica”. No texto “A poesia não pensa (ainda)”, Raul Antelo afirma que “na espiral, o novo sempre varre algo do velho que com ele também desaparece”<sup>380</sup>. Assim, não dá para saber o que é novo e o que é velho nessa espiral de que é feito *Rede* e(m) sua síntese paródica. A imagem da espiral lembra também a analogia que faz Didi-Huberman a partir de Walter Benjamin, dizendo que o tempo se lança como um *strudel* ou como um *bretzel*<sup>381</sup>. Seja qual for a imagem, elas nos remetem a um vórtice, um turbilhão. Ser vórtice, girar em torno de si mesma, dar voltas e voltas, essa é também o modo de operar da linguagem enquanto jogo – um jogo pelo qual qualquer projeto é colocado em crise pela execução, como diz o texto cuspidado a respeito de João Silêncio. *Rede* joga com a linguagem nesse projeto de dar testemunho do contemporâneo, montando cenas fantasmáticas a partir das ruínas da linguagem e do discurso, dos arquivos abertos de certa “história ocidental”. Assim como para Borges um punhado de poeira poderia dar testemunho da “história universal”<sup>382</sup>, um texto entendido aqui como um palimpsesto de textos – arquivo e memória; passado e futuro – pode realizar uma síntese paródica de toda a história da arte do Ocidente. Diante desses fragmentos capazes de (re)configurar uma síntese paródica da história da arte do Ocidente só podemos (re)dispersar de modo permanente tudo aquilo que, não obstante, buscamos reunir. Para tanto, é preciso inventar para a nossa linguagem, sem cessar, novas regras de operação a fim de abrir as possibilidades de reencenar as relações.

---

<sup>380</sup> Antelo, Raul. “A poesia não pensa (ainda)”, 2016, p. 101.

<sup>381</sup> Cfr. Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*, 2015, p. 164-165.

<sup>382</sup> Cfr. Borges, Jorge Luis. *Os conjurados*.

*Rede* – com sua síntese paródica, com seus diálogos e discursos de segunda mão, a partir da disseminação – é uma obra<sup>383</sup> que encena a negação de um mundo que está dado e afirma a metamorfose de um mundo porvir, *com, para e contra* a linguagem.

---

<sup>383</sup> O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção); então, um puro nada? Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras são lidas, não podemos mudá-las; o nada de uma ideia, do que só existe compreendido? Mas a ficção não é compreendida, é vivida sobre as palavras a partir das quais se realiza, e é mais real, para mim que a leio ou a escrevo, do que muitos acontecimentos reais, pois se impregna de toda a realidade da linguagem e se substitui à minha vida à força de existir. (Blanchot, Maurice. *A parte do fogo*, 2011, p. 248.)

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas* (Estudos de poética e literatura). Tradução de Carlos Eduardo S. Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. Tradução de Selvino José Assmann.
- AMARANTE, Dirce Waltrick. Paula Glenadel busca diálogos com a arte contemporânea em 'Rede'. *O Globo*, Livros, 16/05/2015. Resenha do livro *Rede* (2014).
- ANTELO, Raul. O arquivo e o presente. *Gragoatá*, 12(22). Recuperado de <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33192>
- ANTELO, Raul. "A poesia não pensa (ainda)". In: Scramim, Susana (org.). *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- AZEVEDO, Carlito. Livro das Postagens. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frteschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. *A escritura ambivalente: Elsa Morante - Macedonio Fernández*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARROS, Manoel de. *Poemas Rupestres*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2006.

- BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.
- BATAILLE, Georges. *Lágrimas de Eros*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1984.
- BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. Tradução de Fernando Scheibe.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Volume 1. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 3ª edição.
- BERGAMÍN, José. *El disparate en la literatura español*. Sevilla: El Clavo Ardiendo. Editorial Renacimiento, 2005.
- BERGAMÍN, José. "Pintar como querer (Goya, todo y nada de España)". In: *Hora de España V*. Valencia, Mayo, 1937.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Tradução de Alexandre Eulálio. São Paulo : Globo, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 234.
- CASSIN, Barbara. *Éloge de la traduction: compliquer l'universel*. Paris: Fayard, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Tradução de Paula Glenadel e Marcos Siscar. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *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.

- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. “A mitologia branca. A metáfora no texto filosófico.” In: *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução relevante? In: *Alfa*, São Paulo, 44(n.esp): 13-44, 2000. Tradução de Olivia Niemeyer Santos.
- DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Psyché. Inventios de l'autre*. Paris: Galilée, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?” Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: *Inimigo Rumor*, nº 10. Rio de Janeiro, maio de 2001.
- DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar / Das Unheimliche*, seguido de *O Homem da Areia*. Tradução de Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. A poesia contemporânea como confirm. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. (Org.). *Linhas de fuga: poesia, modernidade, contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GERBAUDO, Analía. “Derivas conceptuales (un borrador)”. In: *IV Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL* (pp. 84-107). Santa Fe: UNL. 2017.
- GLEIZE, Jean-Marie. Entrevista com Jean-Marie Gleize in: ALEA, Rio de Janeiro, vol. 15/2 p. 438-446, jul-dez 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/13.pdf> Tradução de Alexandre Rosa.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Les chiens noirs de la prose*. Paris: Seuil, 1999.
- GLEIZE, Jean-Marie. Les chiens s’approchent, et s’éloignent. *Alea – Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, 2007.
- GLEIZE, Jean-Marie. Para onde vão os cães. Tradução: Masé Lemos. Inimigo Rumor, São Paulo/ Rio de Janeiro, n. 16, p. 38-49, jan./jun. 2004.
- GLENADEL, Paula. *A vida espiralada*. Editora Caetés, 1999.
- GLENADEL, Paula. *Quase uma arte*. Rio de Janeiro: Cosac Naify / 7 Letras, 2005.
- GLENADEL, Paula. *A fábrica do feminino*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- GLENADEL, Paula. *Rede*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.
- GLENADEL, Paula. “Mais um no oceano”. In: *Remate de Males*. Campinas-SP, 30.2 (pp. 247-251). Jul./Dez. 2010. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636249>
- GLENADEL, Paula. *O preço da poesia – pequena meditação em quatro tempos sobre valor e literatura*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.
- GLENADEL, Paula. A tradução em obra na poesia de Max Jacob. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, 2011. pp. 79-92.
- GLENADEL, Paula. “Estados experimentais do mundo”. Prefácio a *Começo* (2004) de Nathalie Quintane.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

- HUGO, Victor. *Contemplations*, 1856. Disponível em <<https://www.bacdefrancais.net/les-contemplations-hugo-texte.php>> último acesso 16/04/2022.
- KIERKEGAARD, Soren. *Temor e tremor*. Tradução de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- KIERKEGAARD, S. A. *Os Pensadores*. Tradução de Carlos Drifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro, São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Sol Negro. Depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. 2ª edição.
- KOFMAN, Sarah. *Nietzsche and metaphor*. Translated by Duncan Large. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A coragem da poesia*. In: *A imitação dos modernos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000. ”. Tradução de Fátima Saad.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LEMOS, Masé. *Marcos Siscar*. Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.
- LEMOS, Masé. “A mecânica lírica: Alguns objetos contemporâneos” in: *Elyra*, vol. 3, 2014.
- LEMOS, Masé. Entrevista com Marcos Siscar. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 13, n. 1, janeiro-junho 2011, p. 168-182.
- LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas” in: revista *Sopro*, 2010. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html> (n/p)
- MACIEL, Maria Esther. Teatro de palavras: Mallarmé, Octavio Paz e Fernando Pessoa. *Agulha: Revista de cultura*, n. 18/19, Fortaleza/ São Paulo, nov.-dez. 2001. Disponível em: [www.jornaldepoesia.jor.br/ag18maciel.htm](http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag18maciel.htm)

- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.
- MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MEDEIROS, Sérgio. Contemporâneo, livro de Paula Glenadel tenta capturar o mundo de hoje. *O Estado de São Paulo*, Cultura/ Literatura, 11/04/2015. Resenha do livro *Rede* (2014).
- MICHAUX, Henri. *A verdadeira poesia faz-se contra a poesia*. Caderno de leituras n. 12. Tradução de Rui Caeiro. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- MORAES, Marcelo Jacques de. "Georges Bataille e as formações do abjeto". In: *Revista Outra travessia* número 5. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005
- NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *Demanda. Literatura e filosofia*. Tradução de J. C. Penna et al. Florianópolis, Ed. da UFSC; Chapecó, Argos, 2016.
- Nancy, Jean-Luc. *Embriaguez*. Tradução de Vera Casa Nova e Juliana Gambogi. Belo Horizonte: UFMG, 2020.
- NANCY, Jean Luc. "Fazer, a poesia". Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni e Mauricio Mendonça Cardozo. In: *ALEA*, vol. 15/2, jul-dez 2013.
- NANCY, Jean-Luc. "À escuta". Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Outra Travessia*. Santa Catarina: PPGL/UFSC, 2013.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2a. ed., Niterói: EdUFF, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- OSEKI, Inês, *Paula Glenadel*. Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014.
- PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 321-333, maio/ago, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967/103755>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

- PEDROSA, Celia. "Poesia, crítica, endereçamento" In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- PONGE, Francis. *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Paris: Flammarion, 1997.
- QUINTANE, Nathalie. *Começo*. Tradução de Paula Glenadel. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017.
- SANTIAGO, Silviano. Apenas uma literatura em língua portuguesa. Suplemento Pernambuco, 16 out. 2021. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/2771-apenas-uma-literatura-eml%C3%ADngua-portuguesa.html?>
- SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.
- SCRAMIM, Susana. Teatralidades da linguagem e poesia contemporânea. *outra travessia*, Florianópolis, n. 25, p. 17-30, jun. 2018. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2018n25p17>>.
- SCRAMIM, Susana (org.). *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- SISCAR, Marcos. "O animal que se desconhece." Prefácio ao livro *Quase uma arte* (2005).
- SISCAR, Marcos. "Poetas à beira de uma crise de versos" in: *Poesia e crise*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.
- SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas: Autores Associados, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. & DIAS, Ângela, & AZEVEDO, Carlito. *Vozes Femininas. Gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro : FAPERJ ; Casa Rui Barbosa, 7 Letras, 2003.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.