

## **O “ENSAIO TEÓRICO-CRÍTICO- EXPERIMENTAL” DE ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS**

**Alberto Pucheu**  
apucheu@gmail.com

Dois livros abrem o que pode ser chamado de o terceiro momento da obra de Roberto Corrêa dos Santos: *O livro fúcsia de Clarice Lispector e Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*. Momento poético-plástico-conceitual que demarca o que seu autor entende como uma literatura contemporânea por excelência, ou seja, o efeito, para ele principal, da dobra da escrita do agora ou do contemporâneo em o “ensaio teórico-crítico-experimental” (SANTOS, 2010, p.16) ou o “ensaio-teoria-crítica-romance-poesia-conceito” (SANTOS, 2008, p.3). Nesse “roçar de invenção e ensinamento” (SANTOS, 2002, p.41), o que mais importa é criar uma “zona de rangência” (SANTOS, 1989, p.33), uma indecidibilidade entre o ensaio e a ficção, uma inseparabilidade entre o ensaio e o poema, um desguarnecimento de fronteiras entre o ensaio, a ficção e o poema, entre o gesto e o conceito, entre o conceito e a imagem e o ritmo, entre a plasticidade e a escrita, entre o risco, o rabisco, o desenho, a foto, a fotocópia e a letra, para que, de dentro de uma escrita acadêmica ou teórica, com a provocação de uma necessidade da escrita a demandar novas sintaxes, novos ritmos, novos modos de estruturação do pensamento, possa-se “borrar uma tese universitária e propor uma semântica vital” (SANTOS, 1989, p.38). Rangência de modos de escrita, rangência, ou seja, co-pertencimento do que antes parecia antagônico,

igualmente, de tipos de saberes, filosófico, histórico, crítico, erótico, literário, fotográfico, cinematográfico, plástico e artístico de modo geral, psicanalítico, linguístico etc., sem sobre-determinação de um pelo outro, para que o desejo e a vitalidade, o pensar e o sentir em condições de conhecimento criador, ganhem uma sintaxe e uma semântica de vigos concentrados. Eis, para Roberto Corrêa dos Santos, a beleza, e o que ela requer para a escrita crítica e teórica, já poética e literária, que o leva, por exemplo, a chamar *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, de “ficção filosófica” (SANTOS, 1999, p.38) e os diversos textos do filósofo de ensaios cuja escrita se deixa possuir pela força da poesia, denominando-o de “cantor”, “músico” (SANTOS, 1999, p.160); ou a salientar a “necessidade da narrativa” (SANTOS, 1999, p.103), única, para a obra científica de Freud, na qual aquela se mostra como “processo integrante da própria construção da teoria e do método psicanalíticos” (SANTOS, 1999, p.103), inserindo neles essa “dramatização” (SANTOS, 1999, p.105), ou esse “romanesco” (SANTOS, 1999, p.112), que, mostrando a “conduta literária” de Freud (SANTOS, 1999, p.104), mistura arte e ciência na tradição dos romances policiais ingleses; aos dois, denomina de “artistas filósofos” (SANTOS, 1999, p.161), que instigarão um futuro, no qual claramente se inclui, do mesmo modo que a Platão chama de “artista extremo” (SANTOS, 2003, p.175).

A arte das rangências está, portanto, plenamente realizada nisso que ele chama de “ensaio teórico-crítico-experimental” ou “quase poema – poema expandido”. Em uma teoria em versos recém-publicados sob o nome de “Novas sobras”, o projeto maior buscado ao longo de sua obra ganha nome e explicação:

quem-aqui-escreve  
supõe não ter emergido uma literatura contemporânea,

tal como o termo *contemporâneo* tem sido visto segundo tantos saberes,

entre eles os das artes plásticas;

no âmbito da literatura, essa atitude venha ocorrendo somente talvez e de modo raro na ordem do ensaio teórico-crítico-experimental, quase poema – poema expandido;

o *efeito* de obras esplêndidas de certos escritores realizadas lá antes – e com o poder contemporâneo semelhante ao do *efeito-duchamp* em arte – não se manifestou em escritas mais próximas;

logo, em literatura, não se construiu um campo de forças – em sua diferença

brutal – capaz de, em embate-encontro com a literatura moderna, trazer uma massa distinta de audácias de recurso e de pensamento expressas;

isso, ainda, talvez, talvez. (SANTOS, 2010, p.16)

Não se pretende aqui, trabalhar a negativa, polêmica, de seu pensamento (o fato de não ter emergido uma literatura contemporânea), mas a porção afirmativa de sua frase, a compreensão do “ensaio teórico-crítico-experimental” ou do “quase poema – poema expandido” enquanto a emergência, mesmo que rara, do contemporâneo literário. Somando até agora uma obra com 20 livros, os que realizam plenamente tal demanda de escrita e de pensamento são: *O livro fúcsia de Clarice Lispector*; *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*; *Perdão, Caio (assinado e datado) carta-a-quem-escreva*; *Talvez Roland Barthes em teclas: anotações de teoria da arte*; *Primeiras convulsões: últimas notas sobre o Grande Vidro*; *Zeugma Livro dos rastros O que você sabe sobre a dor – sentenças impulso para a construção de obras artísticas contemporâneas*; *Tecnociências do poema: arte e transmitância*.

Abrindo a última e mais arrojada fase da escrita de Roberto Corrêa dos Santos, a que assume plenamente o poema do contemporâneo em sua dobra enquanto o “ensaio teórico-crítico-experimental”, que se situa, instaurando-a, em uma “zona de rangência” (SANTOS, 1989, p.33) capaz de ampliar os sentidos da crítica e levá-la para além das convenções pressupostas, absorvendo, inclusive, uma forte plasticidade na criação de vários livros-de-artista, *O livro fúcsia de Clarice Lispector* introduz um elemento plástico inovador a afetar diretamente o texto em seu aspecto visual, semiótico e semântico: a linha, o risco. Na linha seguinte ao fim de todo parágrafo, grafado em negro, o risco se coloca para, do começo ao fim do livro sempre com a exatidão da mesma extensão (duas linhas e mais ou menos um quarto de linha), propiciar o começo de um novo parágrafo logo após o risco menor. Ele não apenas vincula o parágrafo anterior ao posterior, como, sobretudo, pelo inesperado de sua utilização ampliando intervalos, os distancia, transformando os parágrafos em blocos fragmentários ou em blocos de “proposições livres” (SANTOS, 2000, p.18) afastados uns dos outros. O risco ou a linha leva o leitor a se posicionar na tensão entre a coesão e o afastamento, entre a continuidade e a ruptura. Porque as “pausas são elementos dos raptos” (SANTOS, 2001, p.23), o procedimento mencionado é certamente uma das muitas maneiras de que Roberto Corrêa dos Santos se utiliza para criar uma interrupção poética em sua prosa teórica, sequestrando algo do contemporâneo literário. Importante lembrar que, já em seu segundo

livro, tais pausas, marcas de corte claramente estruturantes no poema e, para o autor, salientadas também na prosa, estão colocadas sob o conceito de “indicadores de *espaçamento*”: a existência do parágrafo, da pontuação, das divisões em capítulos, das indicações numéricas e outros elementos faz com que “tal princípio [que] é evidente na lírica [seja] básico também à narrativização. O narrar implica partir, deslocar, justapor, retroceder, adiantar, interromper, antagonizar, confrontar” (SANTOS, 1989, p.108).

Ainda que sem a intervenção do elemento plástico, é frequente sua escrita trazer em si a descontinuidade rítmica para quebrar o andamento do texto, como, por exemplo, logo no início de *O livro fúcsia*: “Que estejamos merecedores. Os potentes ares. (O céu está volumoso). Palavras de abertura” (SANTOS, 2001, p.7). No lugar de o habitual “Que, já nas palavras de abertura, estejamos merecedores dos potentes ares [da escrita de Clarice Lispector]”, o ponto, a quebra, o desencaixe, a arte da montagem vindo à tona na prosa experimental crítico-poética, dando uma intensidade maior a seus elementos isolados, que continuam soando com mais força. Sem se apagarem completamente, os predicados se tornam sujeitos de novas frases ou pedaços de frases, cheios de interrupções, permitindo ver que, tudo estando em ação, não há qualquer subserviência do que seria uma parte da oração à outra, principal, ou de um momento da frase a outro privilegiado. A quebra outorga uma importância igual à multiplicidade das frases e dos pedaços de frases isolados, equilibrados na suspensão causada pelos abismos das fortes pausas. Em sua superfície, a escrita existe em muitas camadas, que, espessas, permanecem vibrando equânime e harmonicamente. Logo após esse início, um novo corte: os parênteses, com outra informação (literal, do dia em que o Roberto está, ou metafórica, do texto mesmo de Clarice, ou, literal e metafórica, remetendo-se a um só tempo ao crítico e à ficcionista, apagando as distâncias entre eles?).

Através de uma artrologia, as palavras de abertura querem iniciar outras possibilidades de escrita, de pensamento. Elas requerem também a superfície dos riscos pretos, das linhas negras, que logo se oferece enquanto intervalar, enquanto o espaço livre que possibilita as (des) articulações. Mostra-se o começo:

Que estejamos merecedores. Os potentes ares. (O céu está volumoso).  
Palavras de abertura.

-----  
-----  
----- No iniciar-se, abrandem-se o tom e o mistério. [...] (SANTOS,

2001, p.7)

Na evidenciação de sua grafia sem palavras, as linhas, além de servirem como elementos de descontinuidade, funcionam também como a explicitação de momentos não escritos de um caderno pautado, clareando tanto o caráter fragmentário, inconcluso e faltoso da escrita que se realiza quanto o convite para a participação do leitor no texto que, pelo branco silencioso deixado por sobre as linhas negras, ainda está para ser escrito. Se observadas com mais atenção, essas linhas negras que servem como pautas não estão dispostas abaixo do nível das palavras na expectativa de, enquanto um campo de possibilidades ou uma zona potencial, acolher as novas frases a serem escritas pelo leitor por sobre elas: como pode ser facilmente visto na terceira e sempre inconclusa linha, elas se direcionam em altura intermediária, exatamente no meio da verticalidade do texto por vir. Irrompendo das duas linhas anteriores sem qualquer palavra e do silêncio da margem esquerda, a terceira, diminuída, lembra a trajetória de uma flecha querendo atravessar o texto escrito vindouro, quase o invadindo, quase o tachando, quase o riscando. Sem hesitação, ela para, deixando a possibilidade em aberto. Não se trata de apagar o texto, mas de, escrevendo-o, trazer nele uma promessa de risco. Ao mesmo tempo em que é arriscado escrever um texto crítico, é preciso escrevê-lo, mas com a promessa de riscá-lo, para deixá-lo simultaneamente presente e ausente, para, na sua presença, instalar o sinal de sua possível ausência e, de sua ausência, deixá-lo ainda se presentificar, para, em sua legibilidade, instalar um sinal que indique sua ilegibilidade anunciada e, de sua ilegibilidade anunciada, permita ainda assim sua legibilidade, ainda que fragmentária, ainda que inconclusa, ainda que por se fazer. Com toda a sua variedade de sentidos que mantém a mobilidade, é preciso resistir “até dar-se ao maravilhoso risco” (SANTOS, 2001, p.25). O risco, como uma das surpresas da escrita crítico-poética, ensaístico-experimental.

Por se relacionar com outro texto, no caso, o de Clarice, o texto crítico é duplo, dizendo respeito ao texto criticado e a si mesmo enquanto texto crítico. Sendo outro de si, ele também é si próprio enquanto um outro do outro. O outro como princípio contínuo de reversibilidade do texto crítico. Flagrar, ampliando-o, o intervalo tensivo dessas duas alteridades, desses dois outramentos, colocando-se nele, parece ser um dos atos instaurados nesse livro. No texto de Roberto Corrêa dos Santos, como se dá a relação entre o texto criticado e o texto crítico? É fácil perceber que, no caso estudado, o texto crítico parte de uma simpatia, de um posicionar-se apaixonada e admirativamente na ambiência do texto criticado, de uma diluição *a priori* das distâncias entre texto

crítico e texto criticado. O que ainda não sabemos é como se realiza tal simpatia. Sobretudo porque nesse texto crítico nenhuma história dos contos e romances de Clarice nos é recontada (nas raras vezes em que se mostram, são por um “mínimo de cena” [SANTOS, 1992, p.10], por uma cena mínima), nenhuma tentativa de representação do texto clariciano é esboçada, nenhuma citação de Clarice chega com ares de autoridade para impor respeito ao texto ou para que, submetida ao texto crítico, uma tese qualquer se confirme, nenhum esforço é feito para descrever o texto clariciano, nenhuma clarificação dos meios pelos quais suas histórias são construídas comparecem, nenhuma (quase nenhuma) de suas frases “límpidas, diretas, impactantes” (SANTOS, 2001, p.45) – nenhuma (quase nenhuma) de suas “suaves frases bélicas” (SANTOS, 2001, p.45) – vem para nos estarrecer, nenhum (quase nenhum) de seus vocábulos vem nos emprestar sua sabedoria, seus dramas, paixões e aventuras não vêm em nosso auxílio, seus desenhos não ilustram as novas páginas, seus jardins não comparecem aos nossos passeios de leitores, seus táxis não nos são úteis meios de locomoção pelo texto, não afagamos seus animais, nem mesmo os de palavras, não cozinhamos em seus fogões, não regamos suas plantas, não sabemos de suas matérias, imagens, sonhos, devaneios...

É dito ser preciso “resistir à vossa fulguração verbal”, “escapar trancando a porta ao sair” (SANTOS, 2001, p.45). Resistir a deixar a violência da materialidade do texto de Clarice adentrar o seu é o que realiza Roberto Corrêa dos Santos, levando suas escritas a se relacionarem, a princípio, a partir de dois foras. Um é o fora do outro. Contrariamente ao habitual da crítica que se quer janela aberta para o texto estudado, a imagem da porta a ser trancada. Longe de se querer isomórfico projetando uma semelhança em relação ao texto abordado, o que o texto do crítico busca estabelecer no modo de se posicionar frente ao texto que o impulsionou é o asseguramento de uma heteromorfia que garanta, inclusive, uma inacessibilidade ao texto abordado como é nele mesmo, que garanta, inclusive, uma inapropriabilidade do texto abordado. Não apenas o texto crítico mantém sobre si a possibilidade do risco, mas também o texto criticado passa a requerer a possibilidade de ser tachado, assegurando seu não-dito. Manter o texto abordado em estado de liberdade em relação ao que o aborda é o mesmo que manter este em estado de liberdade frente àquele. A lucidez crítica anuncia: “Clarice, não rapidamente, impossível” (SANTOS, 2001, p.11). Diante dessa impossibilidade de apreensão, em tudo, o texto crítico é diferente – quer-se diferente – da obra criticada, no caso, da de Clarice Lispector.

De dentro de tal intervalo e distanciamento, de dentro do fosso que

se quer presente e ampliado, como, então, a simpatia? Se as sentenças de Clarice são estarrecedoras, se o mínimo vocábulo nos oferta sua mão sábia, se a beleza está sempre presente no nome, o vigor e a potência de sua obra exigem mais: exigem “que se segure não só a frase” (SANTOS, 2001, p.15), exigem ultrapassar os parágrafos lidos, exigem que se perceba “a barbárie de sensos” (SANTOS, 2001, p. 21), exigem o saber de que, escritas ao modo de quem não sabe escrever, suas “palavras não são para a Memória” (SANTOS, 2001, p.17). No lugar da “Memória”, alcançar o “esquecimento do dito” (SANTOS, 2001, p.45), os “livros com traças inerentes, desfazendo conceitos, imagens, sistemas” (SANTOS, 2001, p.47). O que, provocando a simpatia, quer se deixar contagiar é o efeito da “exposição do processo de pensar” (SANTOS, 2001, p.41), ou seja, a desproporcionalidade do texto de Clarice, aquilo que, mesmo que compremos o livro, nunca temos assegurado, ou, melhor dizendo, aquilo “que se compra para não se ter” (SANTOS, 2001, p.13). Ler é habitar vividamente tal desproporcionalidade, residir na desconformidade existente na fenda entre a frase e o que a ultrapassa, entre o sentido e sua desfiguração monstruosa, entre o que se compra e o que, apesar de comprado, nunca se pode possuir: “O caos sempre perfeito. (Caos não é o distúrbio da ordem). (O caos como o (in)alcançável da forma). Aproximam-se incomensuráveis fatias de sentidos. Portanto: forças, forças, forças” (SANTOS, 2001, p.49).

A simpatia não busca aproximações de atos de escritas ou de escritas em suas atualizações. Ela requer o encontro de forças, a obra enquanto ato fragmentado alçando-se, descritiva e inoperantemente, para além de si, alçando-se para o “(in)alcançável” caos. Por essa exigência voraz, segurar as frases e a totalidade do que na obra foi atualizado apenas para saber a hora – agora, desde o princípio – de largá-las. Não à toa, o texto de Roberto Corrêa dos Santos começa com uma demanda, a de se estar merecedor não da obra em sua forma, mas do que na forma e pela forma sopra a ventania do informe. Deixar-se ser tocado e, mais do que tocado, envolvido, pela “energia” do ato da obra, até “À primeira palavra dita, *afunda*[r]-se o pé. Mais outra e afunda-se mais um pouco. Depois, já não se sabem as razões; está-se irremediavelmente submerso” (SANTOS, 2001, p.11). Afogar-se no texto de Clarice, submergir-se até o fim no fruto da portátil máquina de escrever Olympia, despojando-se, “até a pobreza – que dissestes ser afinal o amor” (SANTOS, 2001, p.13). “Gritemos por socorro! Pouco adiantará: eis o livro (vermes e seivas)” (SANTOS, 2001, p.9). Com o texto e o leitor despojados de suas individuações até a pobreza maior, até a perda maior, submersos nos “vermes e seivas” ou nos nascimentos e mortes da obra atualizada, entendidos estes enquanto

o amor diante do qual qualquer ato é pobre, a única aprendizagem que um crítico como o em questão – hipnotizado, entorpecido e em êxtase – pode fazer: a de que “de alguns textos talvez nada se devesse dizer” (SANTOS, 2001, p.15). E, mesmo assim, não adiantando pedir socorro, com “uma consciência discretamente não mais capaz de agir” (SANTOS, 2001, p.19), afundado, afogado, submerso, hipnotizado e em êxtase nesse “nada dizer” – dizer. Para que, se a literatura é grandiosamente entendida enquanto “a longa história das potências condensadas” (SANTOS, 2002, p.189), a crítica possa, de fato, estar igualmente à altura ou à fundura da literatura, preservando a dinâmica que a hospeda e a move no texto crítico, agora, também literário, poético. Falando desde o “túmulos” (SANTOS, 2001, p.17) ou desde o “âmago convulso” (SANTOS, 2001, p.19) ou desde o selvagem que faz brotar, como a literatura, a crítica é a distribuição e a ressonância do literário que contribui para a tatuagem da flor da potência no peito do leitor: “Vê-se em seu peito a flor” (SANTOS, 2001, p.11) – conforme explicava seu sobrenome, *Lis-pector*.

Tendo de, em nome da potência languageira da literatura, riscar os nomes de modo que eles se deixem legíveis e ilegíveis a um só tempo, de modo que os nomes se coloquem em sua perda como trampolins para o salto na linguagem, como chamar Clarice Lispector? – “Clarice (como chamar?)” (SANTOS, 2001, p.57) – Como não deixar o nome estacionar em um nome próprio nem no próprio exclusivo de um nome? Como levar o patronímico a uma metamorfose que o faça beirar o inominável, mergulhando, se possível, nele, afogando-se, se possível, nele? Como privilegiar modos múltiplos de chamamento, mais próximos dos apelidos deslizantes para viabilizar a fraqueza de um nome? Como dizer “o não ter nome”? (SANTOS, 2001, p.31) Como dar nome, riscando-o até a convulsão, tachando-o até o surto, ao “não ter nome” (SANTOS, 2001, p.31)? São perguntas que demandam um esforço de procedimentos narrativos, ficcionais, inventivos no texto crítico em “zona de rangência” (SANTOS, 1989, p.33). Dentro de um espectro mais esperado, o nome escrito “Clarice Lispector”, logo no título, o nome “Clarice”, continuamente repetido, o nome “Lispector” algumas vezes ao longo do livro, mas também, cada vez mais em direção a um anonimato atrelado ao exercício de escrever, “a Senhora”, “a Dama”, “a Senhora-de-Grandes-Segredos-e-Domínios”, “a Anciã”, “A-Mais-Secreta-das-Secretas”, “A-Mais-Secreta”, “A-Secreta”, “A-Que-Escreve”, “Aquela-Que-Escreve”, “a Escritora”. Algumas vezes, refere-se a esses múltiplos modos de tratamento, como esperado, na terceira pessoa do singular, outras, na pouco habitual entre nós segunda pessoa do plural.

Mas e quanto ao crítico? Há um nome próprio para o crítico? Há

um momento em que o texto de Roberto Corrêa dos Santos se escreve no imperativo: “Abram-se as amplas janelas da casa de Santa Teresa” (SANTOS, 2001, p.27). No parágrafo, tal abertura das janelas de uma casa qualquer se dá para que se acolha um trânsito múltiplo de escritas, afetos, estados, pessoas, palavras, pensamentos, vãos...: “Páginas repletas, espessas – imagens, sonhos e devaneios – mortes, propósitos, restauros. Vultos, tanta gente transita por essas linhas. Abram-se as amplas janelas da casa de Santa Teresa. Leva-nos a extrema brancura de alguns de vossos gestos. Ternura e violência. Quereis demais! Fecho-vos na face o livro. (eu, disseram: eu)” (SANTOS, 2001, p.27). Ao fim do livro *Imaginação e traço*, há uma nota biográfica a partir da qual não é difícil admitir que, neste parágrafo de *O livro fúcsia*, a inserção da casa de Santa Teresa pode se referir a um elemento biográfico do crítico. Ao mesmo tempo, do “eu” biográfico do crítico aqui aparentemente presente, é dito “eu, disseram: eu”, ou seja, o “eu” – do crítico – (em itálico) não diz a si mesmo, quem o diz é o impessoal presente no “disseram”. Se, como se sabe, a indiferença pelo quem fala é um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea, assim como o “eu” de Clarice é ficcionalizado em múltiplos modos de chamamentos, o “eu” do crítico é dito desde um impessoal que assegura a também ficcionalização de si enquanto um personagem. Igualmente no crítico, desde uma inviabilidade de seu sujeito biográfico, é um impessoal que fala, ainda quando o impessoal traz para o texto elementos de uma vida pessoal, transformados então em elementos de uma vida de personagem. Dito de outra maneira, se um dos apelidos dados a Clarice é “Senhora”, o crítico poderia se confundir com o professor do conto *Os desastres de Sofia*, do livro *Felicidade clandestina*. Em *O livro fúcsia de Clarice Lispector*, ele é tratado seguida e brevemente como “um senhor”, “um homem”: “Um senhor começa a transformar-se frente à tirânica mocinha” (SANTOS, 2001, p.29), “Um homem, pois, sucumbe” (SANTOS, 2001, p.30). Se Clarice é a “Senhora”, o crítico, também professor, pode ser esse “senhor” que se transforma frente ao texto de Clarice fazendo-o transformar-se, o crítico, também professor, pode ser esse “senhor” que sucumbe (e submerge e se afoga) na potência da literatura, onde se perde para, desde sua perdição, desde a perdição também de Clarice, desde o “não ter nome” de um nem de outro, falar, escrever.

Se Clarice é a “Senhora” e se pudemos deduzir um “senhor” também para o crítico, tais chamamentos para o que não se tem nome é um modo de ficcionalização narrativa desse ensaísmo experimental que transforma o escritor abordado, o escritor que o aborda e o leitor que o(s) lê em personagens. No lugar de uma crítica epistemológica, dá-se

lugar a uma crítica dramática, propícia à encenação: um eu biográfico se retira para que o escritor-crítico, o escritor-criticado e o leitor se tornem personagens de uma crítica performática instauradora de um acontecimento favorável à aparição repentina da potência enquanto potência. Mesmo com os “eus” biográficos imperceptíveis aos outros e restando inexprimíveis no livro, tornados personagens, eles estão abertos a jogarem suas vidas no jogo inesperado e indecيدido da escrita. Tal procedimento se estende (e se radicaliza) no livro seguinte, *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*. Enquanto a poeta portuguesa aparece no texto como “senhora”, “Senhora”, “Senhora Dona”, “Senhora Dona Luiza Neto Jorge”, “Senhora Dona Luiza”, “Luiza”, “Dona Luiza Neto Jorge” e “Senhora-da-Letra”, o crítico, ou melhor, o crítico enquanto personagem é autodenominado “também senhor”. Por não ser de forma alguma gratuita, desde o começo do livro, a homonímia se estende a todo ciclo de quem participa criadoramente da literatura: enquanto na primeira página escrita comparece um imperativo (“Disponham-se”), na seguinte, a repetição e o acrescido – “Disponham-se Senhores/ por gentileza –” (SANTOS, 2004, p.7), trazendo o leitor para o mesmo tratamento dado à poeta e ao crítico. Temos a tríade que envolve o campo da leitura: o(a)s três senhore(a)s: o(a) poeta, o(a) crítico, o(a) leitor(a).

Jorge Fernandes da Silveira, a quem o livro é dedicado e que futuramente organizará a primeira antologia da poeta portuguesa editada no Brasil com apresentação justamente de Roberto Corrêa dos Santos, em um texto intitulado “Aparelhando Luiza”, no qual faz uma leitura de *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*, lembra que “chamar Luiza de Senhora Dona até a ‘Luiza, tu sabes’, no parágrafo final, é, declaradamente, uma intervenção crítica ao poema ‘Exame’ (*Quarta Dimensão, Poesia 61*), em que a formalidade dos que chamam senhora a menina começa a fraturar-se: ‘Pode/ pode sentar-se senhora// Eu não sou senhora eu não sou menina’” (SILVEIRA, 2006, p.40). Ainda que seja preciso lembrar mais uma vez que no livro anterior já havia a presença do termo “Senhora” para se referir à Clarice Lispector, não sendo, portanto, obrigatoriamente uma “intervenção crítica ao poema ‘Exame’” quando o texto chama Luiza Neto Jorge pelo mesmo substantivo, e sim um desdobramento da própria obra crítica performática, não deixa de ser muito arguta a intervenção de Jorge Fernandes da Silveira, mesmo que não exclusiva, de tal observação. Sobretudo se levarmos em conta algumas peculiaridades de tal poema que oferece igualmente um diálogo entre um professor e uma aluna em uma sala de aula durante um exame.

No começo citado do poema, não apenas se fratura a formalidade lusitana de chamar uma menina de senhora; na medida em que, quando

convidada pelo professor a se sentar, ela diz que, além de não ser senhora, não é tampouco menina, fratura-se igualmente a possibilidade do modo de chamamento da menina enquanto menina. A fratura – que se coloca destacadamente na página seguinte de texto ao convite para os leitores se disporem, com “o a seguir/ fratura-se” – é mais radical: nenhum pronome pessoal ou de tratamento – nenhum dizer que queira designar a identidade de alguma coisa – consegue fazer com que o nome se identifique com o nomeado: esta é a fratura maior da linguagem e, conseqüentemente, a do texto crítico em relação ao texto criticado. Se o texto crítico se refere a um outro, criticado, é desde uma fratura, desde um desconhecimento fundamental, desde uma cegueira essencial, desde um negativo que se impõe enquanto a impossibilidade de o texto criticado se identificar com o texto que o critica. A impossibilidade de comunicação do texto criticado no texto crítico faz com que o criticado, quando mencionado pelo crítico, pague o preço de sua própria existência. Por esse sacrifício ou por esse crime ou por essa perda ou por essa retirada de cena de um outro determinado, cuja expectativa, para alguns desavisados, talvez fosse de ele ser a referência primeira para um texto segundo, Roberto Corrêa dos Santos chama a escrita de Luiza de “esquizografia” (SANTOS, 2004, p.35), realizando-a também ele, ou seja, descobrindo em sua grafia “os arrebatamentos dos estado em que não há um outro” (SANTOS, 2004, p.37) ou, então, a contínua convocação de um outro por sobre um outro (Luiza Neto Jorge, Clarice Lispector, Artaud...), indefinidamente, de tal maneira que cada uma das alteridades se assumem vagas, cambiáveis, vazias. Diante do sacrifício do texto abordado, diante do crime a ele cometido, tem-se uma crítica que assume para si a crueldade, a crueldade de uma traição entendida, literária e criticamente, enquanto amor.

No poema citado de Luiza Neto Jorge, o negativo impera no modo de denominação da personagem, que se diz também “sem olhos sem ouvidos fala”, “um balão vazio”, e quando ela chama o professor de “senhor professor doutor” é a vez deste afirmar: “Eu não sou senhor professor doutor/ minha não-senhora minha não-menina”. A senhora é, antes, uma não-senhora, a menina é, antes, uma não-menina, o senhor professor doutor é, antes, um não-senhor-professor-doutor. A identidade está cindida em nome da eclosão da diferença que se torna impositiva. Como as personagens do poema, as figuras da “Senhora” poeta, do “senhor” crítico e do “Senhor” leitor são, antes de mais nada, modos de determinar os participantes da ambiência literária de não-poeta, não-crítico, não-leitor, ou de ~~poeta, crítico, leitor~~. Nenhum dos papéis a serem desempenhados está pré-determinado naquilo que,

identitário, é o esperado de cada um. Nenhum dos papéis é estanque nem se identifica com o que seria previsível (e mesmo imprevisível) de si mesmo. Construídos a partir de um vácuo que garante o não ser a tudo o que é fazendo aflorar o negativo, os agentes do ciclo que envolve a escrita estão dispostos de modo a permitirem a eclosão da diferença de si pela da literatura. Se logo de cara, tanto na primeira quanto na segunda página escrita, é demandado que os “Senhores” leitores se disponham para que possam receber os versos que querem se alojar no coração e no pensamento de quem os lê até, uma vez formado o “campo magnético” que finda as distâncias, arrastá-los consigo fazendo-os girar bem na ambiência da obra, é para que, de antemão, eles estejam predispostos à voltagem que o texto literário impõe ou, como escreve o “senhor” Roberto Corrêa dos Santos (o não-crítico ou ~~crítico~~), é preciso “reconhecer por força – a urgência de uma arte impõe-se soberanamente” (SANTOS, 2004, p.11). Como no livro anterior, o texto crítico estabelece uma distância em relação à forma do texto criticado para ser simpático à urgência de suas forças. Enquanto as imagens “escapam da caixa de papel, voam sobre a sala” (SANTOS, 2004, p.11), tornando seu leitor habitante de tal meio que atua em seu humor, consciência, inconsciência, pensamento, sentidos e sentimentos, ~~o crítico~~ sabe que um turvamento torna as traduções de tais imagens inviáveis. Aqui, onde o saber crítico acolhe a ignorância e sua visão acolhe a cegueira trabalhando em nome de uma vidência imaginativa, é preciso, para não haver decepção, que a curiosidade inicial de quem porventura chegue a tais textos se transforme no vigor de uma necessidade que compreende que a escrita – já não importa se literária, crítica ou teórica – não é uma representação de qualquer realidade fora de si, mas que se implanta ela mesma no “mais e mais real” (SANTOS, 2004, p.33).

Neste momento, na primeira página totalmente escrita do livro a partir da poeta portuguesa, outro procedimento que já se encontrava em *O livro fúcsia de Clarice Lispector* comparece – a linha, o risco. A linha (ou o risco) surge como maneira de reconhecer a força e a urgência da arte enquanto o deixar irromper o informe na forma ou, citando literalmente a passagem, como uma pedagogia que ensina “como escapar, transpassando o atual. -----.” (SANTOS, 2004, p.11) De novo, sempre, a busca poética e crítica pelo atravessamento do atual deixando-o escapar até despertencer-se de si de maneira propícia ao irromper arriscado da potência. De novo, sempre, a crítica entendida como, a partir de um gesto interventivo, a partir de uma prática instauradora, a necessidade de riscar o atualizado da obra de arte, esvaziando-o, em nome de resguardar o vazio por entre os porvires em constante movimento. Para deixar a

pura abertura em sua diferença do atual irromper, em outro momento do livro, o mesmo procedimento do risco ou da linha “destina-se a deixar-nos livres aos sentidos diferentes dos imediatos, à brincadeira, aos processos. -----.” (SANTOS, 2004, p.61) Mais importante do que a instituição de um novo sentido é o posicionar-se no campo aberto da liberdade, onde, na anterioridade a todo e qualquer sentido, se brinca. Violentamente falando, assim como o da arte, o espaço da crítica é anterior a qualquer sentido, a qualquer forma, a qualquer obra.

Desorganizar, portanto, o que, a duras penas, conseguiu se organizar, levando a obra de novo à sua origem e, simultaneamente, ao seu destino, de modo a, em nome da pulsão artística, não deixar que a literatura assuma uma forma e um sentido estabelecidos que possam ser determinados enquanto o privilégio de uma convenção qualquer. Se a obra de arte organizada ilumina, a iluminação maior do agir artístico ou ~~erético~~ provém do escuro ainda mais radiante da inoperância desorganizadora que nela existe. Tal força desconstrutiva ou descritiva que contorna a lucidez exclusiva do entendimento, minando-a, foi chamada por Roberto Corrêa dos Santos, em vários momentos de uma aula inaugural na UFBA, intitulada *O campo expandido da crítica*, de “contemporâneo” (SANTOS, 2008), ou seja, isso que, ao invés de se ligar “à forma explícita dos marcadores do estar-coeso” (SANTOS, 2004, p.35), vincula-se antes às cisões e incoesões. Se a postura dessa crítica contemporânea (ou, se se preferir, dessa não-crítica, dessa ~~erética~~ entendida enquanto o poema contemporâneo por excelência) se utiliza das palavras e das linhas ou riscos em nome de, mergulhando no negativo em que qualquer sentido e qualquer forma dados ou imediatos são esfacelados no negativo, é para se posicionar, desde o abismo e das incongruências entre texto criticado e texto crítico, num campo de liberdade, desde o qual novas formas e sentidos diferenciados são gerados para encontrarem, mais uma vez, sua origem ou destinação.

Na ~~erética~~ ou no poema contemporâneo em questão, diversos elementos plásticos são trazidos para estabelecer a “zona de rangência” (SANTOS, 1989, p.33) mencionada desse “ensaio teórico-crítico-experimental” ou desse “ensaio-teoria-crítica-romance-poesia-conceito” (SANTOS, 2008, p.3) capaz de levar a crítica ao que, no contexto das artes plásticas, foi chamado por Rosalind Krauss de “campo ampliado” ou “campo expandido”. Na aula inaugural mencionada, Roberto Corrêa dos Santos, aproveitando-se da terminologia da crítica americana e se situando entre pares escolhidos como Barthes e Deleuze entre outros, explicita o seu fazer, sobretudo o principal dessa sua última fase, como a criação de “livros-de-artista” que, em busca do encontro de linhas entre

afeto, pensamento e letra, realizam “a crítica em campo expandido”: “crítica em campo expandido. Termo de Rosalind Krauss, provindo de Joseph Beuys, para designar certas obras que são a um só tempo desenho, pintura, escultura, arquitetura, escritura. Rasuram-se limites. Eis o que venho propondo em estudos sobre Teoria da Arte, em estudos e realizações de performances, em estudos e realizações de livros-de-artista. Neles: plasticidade, escrita, teoria, papel, tinta, linha, volume, vento, osso, carne” (SANTOS, 2008, p.5).

Nesse sentido, *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento* talvez seja o livro-de-artista (ou de teórico, ou de teórico-artista, ou de artista-teórico), que cria a crítica literária em campo expandido, mais extremo dentro do percurso de Roberto Corrêa dos Santos e da crítica literária brasileira como um todo. É ele mesmo quem, na aula inaugural em Salvador, afirma: “já não sabemos aquele livro o que é que é – não se falaria exatamente de crítica, no sentido restrito [...]. Mas, enfim, estamos nesse campo de uma crítica que se produz por realmente sujar; ao sujar, levar ao extremo esse sujo” (SANTOS, 2008, p.10). A sujeira do livro, com a qual borra o objeto – perdido – por sobre o qual fala e com a qual fabrica uma conjunção tensiva entre palavra e imagem ou entre o discursivo e o visual (com a qual fabrica o próprio livro-de-artista de uma crítica em campo expandido), comparece nas páginas pares com a inscrição de diversos elementos plásticos, como linhas retas, linhas curvas, pontos, desenhos, fotografias, letras impressas de diversos corpos e tipos, frases impressas em múltiplos tamanhos ou escritas à mão, ora legíveis ora ilegíveis por entre a bagunça plástica e a diagramação nada linear da página, letras soltas dispersivas, rabiscos, riscos, colagens, fotocópias, borrões dos excessos de escurecimento da tinta da fotocopadora, diversas espécies de usos de canetas e lápis, citações, indicações, setas, círculos, nomes, versos apreendidos de Luiza Neto Jorge, fragmentos, recortes, montagens, retratos de Luiza e de outros escritores, anotações, pedaço de calendário, gritos, farrapos, repetições, alguns XXX...

Nas páginas ímpares (assim como as pares, seguindo o formato do livro, para serem lidas horizontalmente e não como de hábito na vertical), o texto escrito pelo “senhor”, com letras grandes, amplas margens, largos espaçamentos entre as linhas, a brancura da página chamando atenção em relação aos diversos tons de um cinza caótico eclodido das páginas pares em que sempre se encontram, dentre outras imagens e anotações, versos de Luiza Neto Jorge, se protegendo em geral minimamente em pequenas janelas brancas para não sucumbirem de todo no amontoado de grafismos e plasticidades. Na sujeira borrada das páginas pares, entre os muitos elementos, comparece, literalmente, a “Senhora”, a “não-

senhora”, a “não-menina”, a não-poeta, ~~a poeta~~; nas páginas ímpares, com suas anotações, o “senhor”, o “não-senhor”, o não-crítico, ~~o crítico~~. Onde comparece ~~a poeta~~, entretanto, já é ~~o crítico~~ a comparecer. Tal duplicidade que expõe o jogo de fotocópias (importante frisar que, na medida em que o texto crítico não quer representar um original que, perdido, nem comparece na leitura, há apenas cópias e não simulacros) retorna em “Adagiários”, divididos em duas seções, “Adagiário I” e “Adagiário 2”. Essas duas recolhas de versos de poemas esparsos, que buscam partir e repartir os poemas de Luiza Neto Jorge a partir da retirada e do deslocamento de trechos que redistribuem frases lhes dando novas ordens para “rebentar o mínimo de senso existente” (SANTOS, 2004, p.41), diagramadas em duas colunas paralelas, compõem, desdobrando conceitualmente a partilha existente entre as páginas pares e ímpares do livro crítico de artista, na primeira coleção, o que é chamado de “o maravilhamento da branqueza (o verso, a tessitura, as claridades)” (SANTOS, 2004, p.43) e, na segunda, o que é designado de “o estupor dos grafites (o anverso, o texto, as manchas)” (SANTOS, 2004, p.43). Mostrar, também do verso, sua duplicidade, o anverso e o reverso, de modo que tudo no excesso ruidoso da forma leve à sua destruição.

No texto anteriormente mencionado, Jorge Fernandes da Silveira descreveu aspectos importantes do volume de forma bastante acurada: “É um objeto que mais parece uma apostila. Se, à primeira vista, o formato livro não lhe cabe, quer seja uma coisa ou outra, não deixa de ser um aparelho no qual se inscrevem caracteres sujeitos à descodificação, à leitura; pela forma em folha A4, espiralada, o livro-apostila parece igualmente um caderno, objeto de escrita; é, portanto, alguma coisa dúplice, quer no que diz respeito à forma, quer no que respeita ao conteúdo. É, em síntese, um suporte de leitura que foge ao modelo padrão, mais no que corresponderia à sua forma de reconhecimento cultural, a partir da modernidade, do que à sua práxis social de instrumento de conhecimento, no mundo contemporâneo. Há, diga-se assim, duas variações do objeto livro: o como se fosse apostila e o como se fosse caderno. Ambos, desdobramentos de um, ‘configuram-se em aparelhos’, como diz Roberto Corrêa dos Santos” (SILVEIRA, 2006, p.42). Para tal aparelhagem do pensamento da escrita crítica em campo expandido, não há a fratura entre um original (o texto de que se fala) e uma cópia (o texto crítico a falar do suposto original). A fratura é de outra ordem: dá-se exatamente na impossibilidade de um original se sustentar, estabelecendo qualquer tipo de hierarquias: no lugar da leitura de um original, no lugar do livro da poesia completa da poeta portuguesa, sua fotocópia, a poesia completa da poeta portuguesa lida em cópias

xerografadas. Sem a recusa do original, mas com ele perdido, ilegível, inacessível e inapreensível, e com o livro-apostila-caderno composto por fotocópias sem que se encontre um original para ele que é espiralado de modo a agrupar frouxamente as folhas, um jogo horizontal entre cópias a se desdobrarem em diferenças afetando-se mutuamente.

O paradigma de tal crítica artística nos é dado, ofertando-nos os códigos utilizados pelo “senhor” que, pelo desenho, pode fazer, através de um processo de descodificação, através de uma “esquizografia” (SANTOS, 2004, p.37), um rosto ir alterando sua forma para se constituir em outro e outro, indefinidamente: “[Viu-lhe as fotos na edição em Xerox de *Poesia* (1960-1989), organizada e belamente prefaciada pelo Senhor Fernando Cabral Martins]. Olhando-a na reprodução escurecida das fotocopiadoras, não resiste. A fotocópia gesta-se em imediato parentesco com o desenho a carvão; assim, dedica-se ele, também senhor, selecionando o lápis, a retocar-lhe os olhos, um pouco descidos (o que lhes dá uma tristeza campesina), aumentando-lhes o traço à certa altura; retirada a linha curva, fez, conforme uma das regras dos textos lidos (ser reto na expressão), rejuvenescer e iluminar-se todo o rosto, alongando ainda os lábios inferiores, grossos e concentrados, de modo a reduzir o desequilíbrio provindo da força que se enfraquece por deixar tombar (desconsiderando o conjunto), o peso em um sítio predominante. Cobre-lhe o homem as orelhas com o escuro cabelo, como se com o tempo pudesse ter crescido. Tudo fazer (qual um apaixonado retratista) para conciliarem-se alma e letra. Ao suavizar levemente o queixo e o nariz, quase então reconhece sob o desenho: Clarice (assim diz por consentimento pessoal). No entanto deixa de modificar a inegável, visível – embora súbita e assustadora presença de um homem outro, ali retido, mas prestes a assaltar-lhe a face de uma vez por todas: Artaud” (SANTOS, 2004, p.19-23).

Com tal paradigma, a crítica, que tem a ver com o jogo de cópias da caverna e com o carvão do desenho, que acata a maquiagem ou o make-up, não resiste a uma intervenção transfiguradora que distorce e desconfigura o objeto por sobre o qual ela se aplica, mostrando-o enquanto nele mesmo perdido; ela desenha, retoca, aumenta, retira, alonga, cobre, suaviza, interfere, enfim, ativamente no outro texto, descobrindo, no antigo, novas redes de relações, outras possibilidades de encontros não antevistos, até chegar à composição de um novo texto, de uma nova “Senhora”, de uma “~~Senhora~~” desconhecida de todos. Na crítica, a cosmética se estende à cirurgia plástica, propondo um novo rosto, voluntariamente adulterado, para o anteriormente visto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SANTOS, Roberto Corrêa. *A arte de ceder*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1992. (Poesia na UERJ).
- \_\_\_\_\_. *Imaginação e traço*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento* (Rio de Janeiro: Ang Editora, 2004).
- \_\_\_\_\_. *Literatura e difusão secreta*. IN:*Literatura e mídia*. Organizado por Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Scholhammer. São Paulo: Edições Loyola/PUC-RJ, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: Sette Letras/Dublin, 2002. Coleção Escritas Universitárias.
- \_\_\_\_\_. *Modos de saber, modos de adoecer; o Corpo, a Arte, o Estilo, a História, a Vida, o Exterior*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Novas sobras*. Poema publicado no Jornal Plástico Bolha, ano 6, nº29, 2010. p.16.
- \_\_\_\_\_. *O campo expandido da crítica*. Aula inaugural no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da UFBA em 8 de setembro 2008. Transcrição da palestra cedida pelo autor.
- \_\_\_\_\_. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Oswald; atos literários*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Perdão, Caio (assinado e datado) carta-a-quem-escreva*. Rio de Janeiro: Ang Editora, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Primeiras convulsões: últimas notas sobre o Grande Vidro*. Vitória: Aquarius, 2006 (há uma Série 25/25 especial composta de *Sobrepele*, uma escultura em aço de 15x25cm, de Lucenne Cruz).
- \_\_\_\_\_. *Sequer inferno, o outro*. IN:*Literatura e Cultura*. Organização Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Scholhammer. São Paulo: Edições Loyola/PUC-Rio, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Talvez Roland Barthes em teclas: anotações de teoria da arte*. Vitória: Editora Aquarius, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Tecnociências do poema: arte e transmitância*. Rio de Janeiro: Elo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Zeugma Livro dos rastros O que você sabe sobre a dor – sentenças impulso para a construção de obras artísticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2008.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Aparelhando Luiza. Relâmpago; revista de poesia*, Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, nº 18, abril de 2006, ano IX. p.37-58.

