

*Júlia Vasconcelos Studart*

*Evandro Affonso Ferreira:  
vidas desengraçadas e o arquivo debilitado*

*Florianópolis, fevereiro, 2008*

*Júlia Vasconcelos Studart*

*Evandro Affonso Ferreira:  
vidas desengraçadas e o arquivo debilitado*

Dissertação a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, Textualidades Contemporâneas, sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Luiz R. Medeiros.

*Florianópolis, fevereiro, 2008*

## *Agradecimentos*

Ao Manoel, amor, pelas conversas e pela parceria em casa e sempre, na vida. Aos meus pais, Sérgio e Maria José, longe, e tão presentes nas coisas que faço. Ao meu irmão Álvaro, também longe, todo o meu carinho. Aos meus amigos todos, especialmente.

Ao Evandro, meu amigo querido, pelo carinho e pela confiança sempre; muito obrigada pelas conversas e pelo acervo pessoal cedido para esta pesquisa. Enfim, obrigada por ter aberto a sua biblioteca mais afetiva.

Ao meu orientador Sérgio Medeiros pelas trocas e pela confiança no meu trabalho. Aos professores Maria Lúcia de Barros e Jair Fonseca pelas contribuições tão preciosas na minha banca de qualificação. À professora Tânia Ramos e à querida Elba Ribeiro, pela paciência e atenção.

Ao CNPq.

## Sumário

Resumo \_\_\_\_\_ 07

Abstract \_\_\_\_\_ 08

### Antes que comece:

*Ou notas de percurso* \_\_\_\_\_ 10

### Capítulo Um:

*Os vidrinhos*

*(uma galeria de estúpidos)* \_\_\_\_\_ 17

1. NOSFATE, o vidrinho com cuspe \_\_\_\_\_ 19

2. POUCA, as falas inacabadas \_\_\_\_\_ 37

3. ESTÚPIDOS, e estrabulegas \_\_\_\_\_ 41

4. O INFAME, portanto \_\_\_\_\_ 47

5. O SEGREDO, (a trapaça) e o gesto \_\_\_\_\_ 50

6. OS NOMES SECRETOS, e os vendedores do imprestável \_\_\_\_\_ 60

7. AS JABUTICABAS: Se eu quisesse, enlouquecia \_\_\_\_\_ 67

### Capítulo Dois:

*Uns livros de areia*

*(a biblioteca de um colecionador)* \_\_\_\_\_ 83

1. A BIBLIOTECA por dentro da caixa de costura \_\_\_\_\_ 85

2. A BIBLIOTECA IMAGINÁRIA, outra Pasárgada \_\_\_\_\_ 91

3. A BIBLIOTECA por dentro das caixas \_\_\_\_\_ 96

4. O COLECIONADOR, os sons dentro e fora dos livros \_\_\_\_\_ 104

5. O LIVRO movente \_\_\_\_\_ 113

**Antes que acabe:**

*Bulir com casa de marimbondos* \_\_\_\_\_ 131

**Bibliografia** \_\_\_\_\_ 135

*Sobre Evandro Affonso Ferreira* \_\_\_\_\_ 142

**Anexos**

Anexo um: Entrevista, Revista *Oroboro* \_\_\_\_\_ 144

Anexo dois: Entrevista, Revista *Ficções* \_\_\_\_\_ 150

Anexo três: LÉXICON, o Dicionário de palavras sonoras \_\_\_\_\_ 153

## *Resumo*

Esta dissertação investiga procedimentos da escritura de Evandro Affonso Ferreira, autor brasileiro contemporâneo com cinco livros publicados até o momento. Estes procedimentos são estudados a partir de como suas personagens se movem. O trabalho se divide em duas partes: a primeira é um jogo entre uma galeria (possível e falhada) de estúpidos e suas “vidas infames”, acerca da experiência e da existência precárias dessas personagens. O jogo se dá num contágio com as artes visuais (Marcelo Coutinho, Elida Tessler e León Ferrari) e com alguns outros textos ficcionais de autores como Gusmán, Kafka, Melville, Walser etc. A segunda é como o autor trabalha com seus textos, seus livros e o léxico que usa – as palavras sonoras –, como se tudo isso formasse um só livro, livre numa biblioteca de babel da língua, da imaginação, da memória, da literatura. O livro como objeto que compõe a trajetória de um autor-leitor, a sua coleção babélica. Para isso faço uso de teóricos como Agamben, Benjamin, Blanchot, Derrida, Deleuze, Foucault entre outros.

## *Abstract*

This dissertation investigates writing procedures by Evandro Affonso Ferreira, a contemporary Brazilian author with five books published so far. These procedures are studied according to the movement of the characters. The work is divided in two parts: the first one is a game for a gallery (possible and failed) of stupids and its "infamous lives" regarding the precarious experience and existence of these characters. The game happens in an involvement with the visual arts (Marcelo Coutinho, Elida Tessler and León Ferrari) and with some other fictional texts from authors like Gusmán, Kafka, Melville, Walser etc. The second one is how the author works with his texts, books and the lexicon he uses - the sonorous words -, as all this would form a single (an unique) book, free in a Babel library of the language, of the imagination, of the memory, of the literature. The book as an object that compounds the trajectory of an author-reader, his Babelic collection. For this I use the theories of Agamben, Benjamin, Blanchot, Derrida, Deleuze, Foucault and others.

*Klaus deixou o seu ofício, mas apenas hoje. Trabalha numa tipografia, mais: é editor,  
quer fazer livros que perturbem os tanques em definitivo.  
Isso não é um livro, é uma pequena bomba.  
Queres perturbar tanques com prosa?*

Gonçalo M. Tavares,  
em **Um homem: Klaus Klump**



**Antes que comece:**

*Ou notas de percurso*

No último livro do escritor português Gonçalo M. Tavares publicado no Brasil até então, em meados de 2007, intitulado **Um homem: Klaus Klump**, a sua personagem protagonista, Klaus Klump, um homônimo do título do livro, monta uma imagem que fala de uma interessante perspectiva do livro como objeto subversivo, como um objeto amorosamente subversivo, mas também como uma pequena bomba, um contra dispositivo frente a um país invadido por um exército inimigo, um país em guerra. Klaus Klump tem uma tipografia, é um editor de livros, de “livros perversos” como ele mesmo diz; e imagina principalmente que seus livros podem interferir numa guerra, não sabe ao certo como, mas imagina: são livros, afinal. Ele pretende ampliar a esfera de percepção para o livro, o quanto pode um livro, por dentro de uma circunferência elíptica. Assim, pretende fazer com que o livro perturbe os tanques de guerra que invadem o país, que o livro se cumpra como um lugar arejado, que abra caminhos, que rompa espaços, porque é um livro que se cumpre também como literatura. A passagem do livro de Gonçalo M. Tavares que uso como epígrafe deste trabalho é onde a imagem se confirma numa pergunta que faz a passagem do livro como objeto apenas até o livro como um objeto literário: “*Klaus deixou o seu ofício, mas apenas hoje. Trabalha numa tipografia, mais: é editor, quer fazer livros que perturbem os tanques em definitivo. Isso não é um livro, é uma pequena bomba. Queres perturbar tanques com prosa?*” (TAVARES, 2007, p.11)

O livro comparece na fala do narrador de Gonçalo M. Tavares como uma ação miniaturizada, uma ação radical que se abre num gesto e que também pode ser pensada como uma política; é uma ação no campo político através e por dentro da literatura, e uma ação no campo político da literatura. Isto se configura tal como se fosse um princípio: imaginar que o livro e a literatura, enfim, possam provocar uma convulsão – mínima que seja – na história, e como tal possam criar também possibilidades de esperança e utopia – também mínimas que possam e consigam ser – para que a partir daí seja próprio pensar estas interferências como gestos ao excesso do mundo e suas imposturas. É a literatura procurando tocar o lugar do inexpresso, procurando tocar o lugar daquilo que não se mede nem se pode medir, daquilo que não se consegue dizer etc. A literatura como um movimento por dentro do livro, como abertura de espaços, abertura de flancos ou como uma possibilidade de se criar uma disposição para sair, uma construção de saídas.

Assim, partindo dessa imagem que se faz numa espécie de movimento por dentro do livro e da literatura, como uma inserção da espera para estas ações políticas, este trabalho de pesquisa se pretende como uma investigação de alguns dos procedimentos da escritura do escritor Evandro Affonso Ferreira, um dos autores brasileiros atuais mais radicais com estes movimentos, a meu ver: os da ação miniaturizada que uma escritura pode provocar por dentro

do campo político da literatura, como literatura, que são afinal o motivo e o motor desta dissertação.

Evandro Affonso Ferreira é nascido em Araxá, Minas Gerais, em 1945, tem cinco livros publicados até o momento (além de um inédito, em processo, mas já citado ao final da segunda parte deste trabalho). O primeiro deles é **Grogotó!**, publicado no ano 2000 pela editora Topbooks, do Rio de Janeiro e reeditado em 2007 pela editora 34, de São Paulo. Este livro se compõe de pequenas narrativas, a que o seu autor chama de *minicontos*, e é onde ele começa a elaborar um dos primeiros problemas que trato nesta dissertação, a sua galeria de personagens estúpidas e infames. Porque é a partir de suas personagens que procuro indicar e problematizar o lugar da ação miniaturizada nas suas narrativas. É neste pequeno livro que Evandro Affonso Ferreira também começa a mover, e a perturbar, alterar, o que ele chama de “dicionário de palavras sonoras”, um dicionário que organiza há mais de quinze anos, como a palavra que dá título ao livro, *grogotó*, que significa “agora é tarde; acabou-se!”. E por dentro do livro essas palavras comparecem primeiro como título dos *minicontos*, como por exemplo: “estrabuleguice”, “ruvinhoso”, “mangrorra”, “labéu”, “coscuvilhice” etc; depois, elas estão o tempo inteiro em cada uma das narrativas, nas frases soltas e tagarelas de suas personagens que dão origem a uma espécie de língua delirante própria, uma lista de falares soltos, dizeres aleatórios e palavras “sonoras” que se movem de um livro ao outro, num ritornelo da língua, num eterno retorno da fala.

Este dicionário cresce a cada livro e já está com mais de duas mil palavras sonoras que são, quase sempre, palavras esquecidas, retiradas de um uso popular, da fala mais ordinária e que ganham sentido quase sempre desviante. Uma pequena amostra dele pode ser encontrada no **Anexo três** desta dissertação, e apenas uma mostra mínima porque há um projeto de Evandro Affonso Ferreira para publicá-lo logo que se faça possível. Assim, Evandro Affonso Ferreira parece compor um grande jogo textual e lexical, no seu gesto “maroto” de profanar o profanado, ao criar personagens tagarelas e estúpidas que desarticulam a própria ordem do seu dicionário, que promovem uma desordem plena da desordem constituída, uma trapaça, um segredo etc; uma questão a qual me concentro na primeira parte dessa dissertação, o **Capítulo Um**. Um exemplo mais imediato dessas palavras que compõem o seu dicionário de palavras sonoras, o seu “romance léxico”, como ele mesmo define, pode ser encontrado nos títulos de seus outros livros: *Araã*, *Erufuê*, *Zaratempô* e *Catrâmbias*. Também no título do seu livro inédito, em processo, *Trabuzana*. Todas essas palavras, por dentro e por fora dos seus livros, o seu dicionário, a meu ver, sempre apontam para uma idéia dos nomes secretos ou mesmo de um segredo no texto, palavras que guardam em si um não-sentido da magia, ou aquilo que ainda

pode conter magia, conceitos que estão sugeridos e discutidos também no **Capítulo Um** deste trabalho.

Depois, em 2002, Evandro Affonso Ferreira publicou **Araã!**, que saiu pela editora Hedra, uma palavra de origem tupi que “exprime surpresa; saudade”; este livro, por sua vez, já é um expandido do primeiro, porque aqui temos uma espécie de novela, em que a personagem protagonista, Seleno Selser, figura toda a sua galeria de estúpidos e começa a sugerir um segundo problema, ou procedimento, que será uma constante em todos os livros posteriores a este, e que trato aqui no **Capítulo Dois** desta dissertação: o da biblioteca babélica, a biblioteca de um colecionador em desvario, a cena de leitura particular e subversiva do escritor como leitor e de suas personagens. Seleno Selser é um vendedor de enciclopédias que passa também a vida, durante a narrativa, tentando organizar a sua biblioteca que está toda por dentro de caixas espalhadas pelo seu quarto. É, principalmente, um colecionador de suas próprias precariedades. Dessa forma, ao reunir um híbrido nestes procedimentos, para as personagens e para o livro (para a literatura), passo a estudá-los, principalmente, a partir de como as personagens de Evandro Affonso Ferreira e os seus textos se movem, montando o que entendo ser um grande e único *livro de areia*, numa sugestão de Borges: um redemoinho, todo ele desfeito, precário, pouco, mas ao mesmo tempo intenso, tentador, babélico: gesto e potência.

O seu terceiro livro, intitulado **Erufuê** (palavra que significa, segundo a umbanda, um suposto fluido negativo que emanaria dos espíritos sem luz) – publicado em 2004 pela editora 34, que passa a publicar os seus livros a partir de então, inclusive reedições, como é o caso de **Grogotó!** –, é uma narrativa que conta da personagem chamada Menelau, assim como a personagem de Homero, e de uma espera. O Menelau de Evandro Affonso Ferreira é uma personagem o tempo inteiro explodindo estupidez, um estúpido que espera no corredor de um fórum a sua sentença por ter matado o amante de sua mulher, Helena, que por sua vez é uma personagem tocada por uma condição do “infame”, o que perturba toda a condição amorosa de Menelau. Helena é o tal “suposto fluido negativo” que provoca uma guerra íntima e irreversível em Menelau e seus reveses. No decorrer da narrativa as lembranças de Menelau aparecem e desaparecem como *minicontos*, estão sempre povoadas de referências literárias e mitológicas numa biblioteca de imagens dissonantes e, sobretudo, antes, é uma biblioteca perversa; estas questões se desdobram e se espalham nos dois capítulos do trabalho.

No seu livro **Zaratepô!**, publicado em 2005, palavra que, segundo o dicionário de palavras sonoras de Evandro Affonso Ferreira, seria uma exclamação ao deus tempo, a biblioteca subversiva das personagens, que se move de um livro ao outro, parece se confundir aqui com a biblioteca do próprio autor. Este livro é uma conversa entre o narrador (que parece

cumprir o papel de Evandro Affonso Ferreira) e a irmã morta, uma espécie de diário íntimo, um livro de pequenas memórias, onde o narrador faz o seu inventário dos livros que leu, dos que não leu e daqueles que gostaria de ler, também onde registra as suas impressões sobre os livros e sobre a existência precária em volta deles, entre *minicontos* que escreve no decorrer de toda a narrativa e alguns projetos de escrituras dos quais abre mão. Entre esses projetos existe um que é a montagem de uma cidade imaginária, a sua singular e particular Pasárgada, uma cidade na qual supostamente viveriam muitas personagens famosas da literatura mundial. Esse projeto, que se estica por quase toda a narrativa de **Zaratepô!**, em outros *minicontos* que narram acontecimentos e causos da cidade de Pasárgada, monta uma outra possibilidade para a biblioteca, a biblioteca imaginária, caótica e disforme, que se monta à revelia de tudo, num gesto anacrônico e deliberado que faz com que convivam, a um só tempo, personagens de todas as épocas, ocupando as mais disparatadas funções por dentro da cidade. Assim, Evandro Affonso Ferreira monta o que passo a chamar de *livro paralelo*, que seria um livro dentro do livro e que é também, principalmente, o começo de uma biblioteca babélica e infinita que parece ir se montando com mais força e com mais mover dentro de uma idéia da escritura de um leitor em desvario e de seu gesto anacrônico e profanatório.

Em seu quinto e último livro publicado, intitulado **Catrâmbias!** (2006), uma “intejerjeição que indica enfado, desprezo; ora bolas!”, tanto a estupidez representada pela personagem principal, uma velha que se finge de louca e que fala sem parar, que comete na sua fala alucinada e tagarela uma espécie de “verborrêia insensata”, como sugere Foucault; quanto o gesto de colecionar palavras e de erguer uma biblioteca particular e subversiva, estão presentes com muita força, mas desta vez numa prática muito próxima a do gesto como excesso, como coleção disparatada, como língua delirante, vertigem textual etc. Tudo isso, como todo o procedimento de escritura de Evandro Affonso Ferreira, parece estar representado num único gesto da personagem principal deste **Catrâmbias!**, o seu gesto repetitivo de morder jabuticabas enquanto fala, uma fala quase incompreensível, vertiginosa, como é a fala de todas as suas personagens no uso de sua língua sonora. Assim, a partir dessa imagem (que está trabalhada na última parte do **Capítulo Um**, “AS JABUTICABAS: Se eu quisesse, enlouquecia”), sugiro com esse trabalho ler o texto de Evandro Affonso Ferreira como algo que se move o tempo inteiro, como a sugestão do ato de morder as jabuticabas enquanto se lê um texto; e também como uma repetição (que é sempre uma diferença), uma repetição profanatória. Pensar o texto de Evandro Affonso Ferreira – no meio de seu exercício da recolha de palavras sonoras e da composição de um dicionário com elas, a sua coleção, que está na fala verborrágica das personagens – como uma alucinação tagarela da loucura (desta louca protagonista de **Catrâmbias!** e das suas

demais personagens que estão apresentadas durante todo o percurso do trabalho) e o seu ato de morder jabuticabas enquanto fala, que dá origem a uma espécie de “escritura deformada”, conceito que está presente no trabalho do artista visual León Ferrari e que, de alguma forma, tomo posse para ler o texto de Evandro Affonso Ferreira .

Assim, ainda como forma de apresentação do autor (sobre quem estas “notas de percurso”, minimamente, tentam elucidar), estão anexadas a esta dissertação, além de uma pequena mostra do seu dicionário de palavras sonoras (**Anexo três**), ainda inédito, também duas entrevistas que fiz com Evandro Affonso Ferreira no decorrer desta pesquisa e que estão citadas em muitos momentos por dentro do trabalho. A primeira entrevista, no **Anexo um**, consta em um dossiê que organizei sobre Evandro Affonso Ferreira, publicado na revista de poesia e arte **Oroboro**, número 8, em julho de 2006. A segunda entrevista está inédita até então (**Anexo dois**), e será publicada na revista de contos **Ficções**, da editora 7Letras, em fevereiro / março de 2008, junto com um capítulo do romance inédito de Evandro Affonso Ferreira intitulado **Trabuzana**. Além disso, na bibliografia segue um levantamento de uma série de textos publicados na imprensa, como resenhas críticas, acerca do autor e de seus livros. Isto se faz importante tendo em vista que tanto o autor, Evandro Affonso Ferreira, quanto os seus cinco livros publicados até aqui, neste tempo, são pouco conhecidos em pesquisas acadêmicas, para não dizer ausentes. Assim, este trabalho, até outra notícia, é o primeiro a partir dele e de seus livros.

Sendo assim, esta dissertação se monta em dois momentos, dois capítulos. O primeiro, intitulado **Os vidrinhos (uma galeria de estúpidos)**, é a tentativa de organizar uma possível e falhada galeria de estúpidos, de vidas infames, que se desdobra, principalmente, a partir do texto “A vida dos homens infames”, de Michel Foucault, para problematizar a experiência e existência precárias das personagens de Evandro Affonso Ferreira. Faço isso propondo um jogo que se dá num possível contágio (no sentido de uma contaminação) com as artes visuais, a partir de alguns trabalhos dos artistas visuais Marcelo Coutinho, Elida Tessler e León Ferrari, e com alguns outros textos ficcionais de autores como Luis Guzmán, Franz Kafka, Herman Melville, Robert Walser etc que, de uma forma ou de outra, possibilitam mover as imagens banais, as imagens-proposição, como a que utilizo desde o título, a do “vidrinho com cuspe” – que foi retirada do trabalho intitulado **Nosfate**, do artista visual Marcelo Coutinho –, em direção às narrativas mínimas e às personagens “desengraçadas” de Evandro Affonso Ferreira (o termo “vidas desengraçadas” é do próprio Evandro).

No segundo momento, o segundo capítulo, intitulado **Uns livros de areia (a biblioteca de um colecionador)**, vou tratar de algumas questões acerca de como o autor trabalha com

seus textos, seus livros e o léxico que usa – as palavras sonoras –, como se tudo isso formasse um só livro, livre numa biblioteca de babel da língua, da imaginação, da memória, da literatura. O livro como objeto que compõe a trajetória de um autor-leitor, por dentro de sua coleção em desvario, babélica. A idéia foi montar uma possível biblioteca de cenas de leitura, a biblioteca de um colecionador, do próprio Evandro Affonso Ferreira, colecionador de palavras sonoras e de cenas de leitura e das suas personagens que têm como marca a catalogação do livro: a coleção em falta, o arquivo falhado, a memória fendida; a história falhada das cenas de leitura de cada personagem como uma história das pegadas apagadas, dos sem rastro, dos sem vestígio, dos que não deixam pistas no mundo nem na história. Tudo isso também em contágio com outras experiências narrativas como as de Gustave Flaubert, Walter Benjamin (das suas memórias infantis), Jorge Luis Borges, Alberto Manguel, Julio Cortázar, Ricardo de Bury, entre outros. E também, ainda, retomando o contágio com as artes visuais a partir, outra vez, do trabalho de León Ferrari.

Dessa forma, este trabalho é um abre – de fato numa perspectiva “deformada” e “desejante” ao aberto – para a escritura de Evandro Affonso Ferreira, uma mínima tentativa de aproximação da sua escritura, por dentro dela, seguindo quase sempre as suas passagens e imposições, mas também muitas vezes seguindo-as de tão perto para poder desfazê-las, entrar os seus avessos, movê-las. Este trabalho, por fim, se compõe numa articulação para uma idéia de *livro* que está dentro do livro em rodopio de Evandro Affonso Ferreira, numa imagem do redemoinho da escritura, de um rodopio, como uma grande biblioteca falhada de memórias e de afetos, e também para imprimir uma experiência ao arquivo debilitado das palavras em uso, do dicionário de palavras sonoras que ele vem organizando há mais de quinze anos e, de onde, me parece, retira e faz todo o mover de suas narrativas.

Capítulo Um:

*Os Vidrinhos*

*(uma galeria de estúpidos)*



*Nenhuma idéia brilhante consegue entrar em circulação  
senão agregando a si qualquer elemento de estupidez.*

Bernardo Soares, o ajudante de guarda-livros,  
do fragmento 104, **Livro do Desassossego**

*(...) el musulmán es más bien, para Levi, el lugar de un experimento,  
en que la moral misma, la humanidad misma, se ponen en duda.*

*Es una figura límite de una especie particular  
en que pierden todo su sentido no sólo categorías como dignidad y respeto,  
sino incluso la propia idea de un límite ético.*

Giorgio Agamben,  
em **Lo que queda de Auschwitz**

## 1. NOSFATE, o vidrinho com cuspe

Há um lugar de ação nas narrativas de Evandro Affonso Ferreira – seus *minicontos*, suas novelas, seus romances, seus livros-texto em rodopio, seu livro único num redemoinho de linguagem – em direção às fronteiras entre o estado de sítio das guerras do espaço e o estado de emergência das guerras do tempo que consomem a vida comum contemporânea: as suas personagens. Isto a que chamo *lugar de ação* é uma proposta de suspensão que o autor impõe às suas narrativas numa ação miniaturizada e radical, como gesto, que também pode ser pensada como uma política: uma ação no campo político através da literatura ou uma ação no campo político da literatura. Roland Barthes vai dizer que: “a sociedade, com suas estruturas socioeconômicas e neuróticas, intervém e constrói a linguagem como um espaço de guerra.” (BARTHES, 2004, p.134) E é esse *lugar de ação*, a linguagem como um espaço de guerra, que termina por criar uma esfera possível para a existência da literatura no mundo hoje, ainda, mesmo como uma sobrevivência, mas também como uma construção de campos de possível, de linhas de fuga e de linhas mais tensas e contaminadas com outros princípios para a existência de sensibilidades. Estas linhas parecem ir de encontro àquilo que Paul Virilio detecta na vida atual como um estofado ou uma ação amorfa: “uma espécie de estado de emergência permanente e sem objetivo.” (VIRILIO, 1996, p.114) Principalmente, quando este estado de sítio destas guerras aponta para um *agora*, a velocidade da vida como uma infâmia, em que “tudo participa da derradeira fortificação no deserto fronteiriço.” (VIRILIO, 1996, p.114) A literatura aparece como uma força contrária, um contra discurso a esta questão. Isto pode sugerir que, de alguma forma, este lugar possível para uma ação é um aberto, quando conseguimos tocar a superfície da velocidade e seus subterrâneos com uma outra violência política através da delicadeza da arte, da literatura etc, também como lugar afetivo e como exceção, em torno ao destino e à destinação do mundo numa proposição que se desdobra através das inúmeras possibilidades da linguagem: quais os atos e os gestos possíveis, quais as imagens possíveis, quais os textos possíveis etc, e até um sem fim de enumerações neste elenco infinito de falhas e moveres.

Assim, ao tentar mover e tocar esta questão dentro e fora das narrativas de Evandro Affonso Ferreira (entre as suas personagens e a estrutura de seus textos numa dobra de uma língua sonora), como fronteira nestas guerras, mesmo que preliminarmente, chamo antes atenção para um exemplo de um lugar de ação, uma ação miniaturizada: um trabalho do artista visual Marcelo Coutinho intitulado *Nosfate*. Este trabalho de Coutinho se desdobrou também em um texto dele para a revista *Item* (número 6, março, 2003), texto muito pertinente desde o seu título: “Deambulações sobre o contorno: ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por

três pessoas”. Marcelo Coutinho, neste texto, procura interferir numa discussão sobre uma idéia de fronteira, esta, entre as guerras do tempo e do espaço na vida comum e pouco importante em seus cotidianos combalidos, uma idéia de contorno, uma idéia de limite, uma idéia de confinamento; e construiu assim uma questionadora prerrogativa de argumentos acerca desta questão ao dizer que:

Se as fronteiras funcionam como a salvaguarda para uma suposta identidade, quando vistas a curta distância, revelam-se premissas de alteridades. Na verdade, as fronteiras anseiam por elas. São ávidas por todas as alteridades que proliferam como ervas bravas. Infinitas alteridades. Alteridades dentro de outras alteridades. Pois é na busca do não-si, que a irredutibilidade do *self* se monta. Trata-se de uma busca paradoxal, pois o si não possui local de paragem. Seria, antes, uma ação, um movimento, um exercício de perene detecção de suas desposseções. (COUTINHO, 2003, p.66)

Assim, está criada como prerrogativa uma sugestão para se atingir um conceito de fronteira a partir da fenda, da rachadura, de uma espécie de “sem si não sei dançar” (COUTINHO, 2003, p.72), como ele mesmo sugere. Daí, o pulo anterior ao texto, o seu trabalho, até chegar à ação, propriamente dita, como gesto e como a tentativa de criar algumas saídas, as linhas de fuga contra um estado de sítio, as pequenas “máquinas de guerra” contra o “aparelho de Estado” e, por fim, o uso de alguns termos recorrentes de Gilles Deleuze: “linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação.” (DELEUZE, 1995, p.11) Sair de um lugar a outro, mover-se e ao mesmo tempo mover as coisas ao redor de si, seria sair de um estatutário conceito-osso da geografia e da nacionalidade como avatar e vetor modernista, por exemplo; e seria também uma tentativa de sair da história – quando este se mover e mover as coisas em volta procura provocar uma convulsão na história, alguma perturbação possível na história –, uma busca intensa para constituir algo mais perto de “uma disposição para sair”, talvez, desse perene, modorrento e estatizante “estado de emergência”, os *agoras* sem fim da vida contemporânea. E é pensando nisso que faço uso de um dos trabalhos de Marcelo Coutinho, o singular trabalho chamado *Nosfate*. Este trabalho aparece como se uma indagação, como se aquele *mover* dentro e fora de uma esfera que é índice constante de um “não há saídas”. *Nosfate* é, pontualmente, uma ação da linguagem que indica uma ausência, um sumiço, um abandono; uma ação que postula uma ética do impossível, que reitera a precisão de não ser fundacional, sair de um projeto estético, tomar a direção do que *não*, tomar o sentido que um ato

radical com a linguagem pode não ser apenas uma mera passagem, mas a passagem como um problema para a linguagem e, principalmente, repisar a operação de tornar inoperante o repisado circuito da arte, sem ingenuidade; como uma tentativa de capturar o vácuo, estabelecer um hiato, uma tensão-transe, uma outra idéia de passagem que estaria, talvez, entre a vida e a morte, entre o humano e o não-humano, numa espécie de esvaziamento da imagem paradoxal modernista; ou seja, criar uma possibilidade de linguagem para dizer também, e ao mesmo tempo, de certa instância do problema da arte. Por isso, a sugestão de Marcelo Coutinho é que tanto faz se este trabalho interfere em espaços abertos (como a cidade e seus palimpsestos, seus terrenos baldios e seus lugares públicos) ou em espaços fechados (como uma casa, uma galeria, um corredor sem janelas e sem gente, um prédio qualquer, dentro de um quarto ou dentro de um muro etc, seus lugares privados). O próprio Marcelo define a ação e o gesto de seu *Nosfate* e explica o procedimento num discurso que ou tende a ironia, ou termina por dar uma imprecisão ao seu ato como se fosse uma inoperância, um nada, uma banalidade; a arte, então, aparece e se apresenta como uma experiência radical para interferir numa banalidade através de um gesto também banal, mas aparentemente banal. Reproduzo abaixo algumas anotações de Marcelo Coutinho acerca desse trabalho, o que serve como descrição e, em seguida, uma seqüência de imagens fotográficas como registro desse mesmo trabalho:

1. Percepção de um dado novo num ambiente, que se mostra exatamente igual ao que sempre foi. 2. Percepção de modificação de um ambiente, através de um elemento qualquer que escapa, que não se mostra. 3. Alteração da percepção de um lugar por saber-se que algo externo a ele, paradoxalmente, o compõe. 4. Turvamento de um ambiente por algo que se sabe, porém não se detecta. (COUTINHO, 2003, p.68)

Usando um escopo e um martelo, abro um buraco em uma parede; um pequeno recipiente é usado para coletar minha saliva; depois, o recipiente é cuidadosamente lacrado e introduzido no furo aberto; a ação se conclui com o tamponamento do buraco, onde é usada uma massa de parede cujas características são iguais àquelas da parede (*usada*); ao final da ação, a aparência do ambiente permanece a mesma que era antes de todo o processo. Mas o fluxo cotidiano que escorria ali se modifica drasticamente. (COUTINHO, 2003, p. 69)

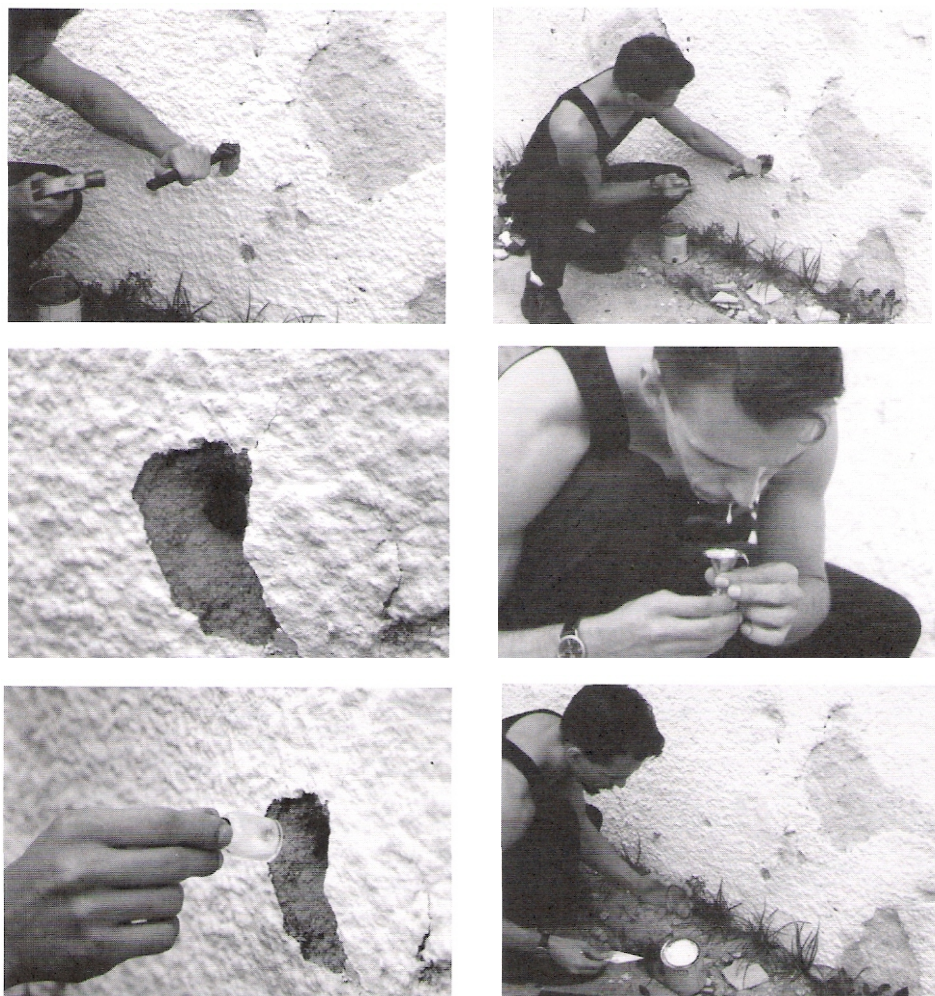


Figura 1: NOSFATE

*Nosfate*, como está demonstrado na seqüência fotográfica acima, num registro do trabalho, mas também do *gesto* de Marcelo Coutinho, parece resumir-se numa imagem: a de um *vidrinho com cuspe*. E este vidrinho com cuspe dentro dele não é senão *gesto*, como experiência, a ação miniaturizada do gesto e através do gesto, algo que além de não representar nada, apenas não representa, apenas *não*; talvez também aquilo que, de alguma maneira, reproduz o ato duchampiano (mesmo que diluído), de certo não engajamento, mas que é também outro movimento que está ali para o contágio, para a contaminação, para estar no mundo participando incisivamente dele, mesmo como um *não*. É resíduo, sobra, resto humano, líquido viscoso e tomado por bactérias (suas invisibilidades nocivas); aquilo que está ali para não deixar rastro de existência, mas que termina por deixar, e não consegue não deixar. Algo como um “estar não estando”<sup>1</sup> e que convida a um jogo entre o artista e o seu possível espectador tão

<sup>1</sup> Esta anotação é um verso de Régis Bonvicino, de seu poema “Estar”, em seu livro *Ossos de Borboleta* (São Paulo: Ed 34, 1996, p.31)

distraído em suas tarefas cotidianas, como a de passar por ali, próximo ao vidrinho, ao muro onde o vidrinho se esconde, e não vê-lo, mas de alguma forma ser marcado por ele, pela presença dele ali como alguma forma de experiência. Algo muito próximo do que diz Giorgio Agamben quando comenta sobre um poema de César Vallejo – em seu texto intitulado “O autor como gesto” –, ao apontar para o fato que “por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura.” (AGAMBEN, 2007, p.62) Isto é importante porque leva a um lugar, a ter um lugar, que seria o gesto, quando completa afirmando que “O lugar – ou melhor, o ter lugar do poema – não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual o autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso.” (AGAMBEN, 2007, p.62-63) Marcelo Coutinho, por sua vez, vai dizer que neste seu trabalho há uma teleologia outra, que “a teleologia seria sair de si, despurificar-se, (...), em infinitas e para sempre despuídas carícias” (COUTINHO, 2003, p.72); feito uma dessacralização do gesto, do próprio trabalho, talvez um extremo ato de profanação; muito próximo disso a que também Agamben chama de profanação, este ir e vir do ato de profanar, que há sempre um “resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e um resíduo de sacralidade presente em todo objeto profanado.” (AGAMBEN, 2007, p.103)

Assim, como fazer esta imagem desviante do *vidrinho com cuspe* de Marcelo Coutinho, proposta em seu *Nosfate*, como gesto, tocar mais perto e mais especificamente o que se pode chamar de (ou considerar como) narrativa brasileira contemporânea numa questão: *como ler o gesto deste texto enquanto ele se move, como ler o gesto deste texto enquanto todo ele é jogo entre autor e leitor e enquanto autor e leitor parecem querer abortar este jogo*. E ainda, ao tomar a tal imagem como um ponto de partida – um começar, e não origem – arriscar o gesto em direção a um problema aparentemente mais simples, mas não menos importante: *como ler essa narrativa*. É esta imagem-gesto-mover que procuro aproximar ao gesto-movimento das narrativas do escritor Evandro Affonso Ferreira. Este, por sua vez, monta a sua própria galeria de “vidrinhos com cuspe” no movediço das fronteiras do texto e da existência, estes estados de sítio das guerras do espaço e do tempo cotidianas: são personagens explodindo infames, estúpidos, bombas humanas de revés, explodindo muitas vezes a si mesmas; todos numa ausência também da estética que seria, talvez, a do informe, da não-relação, do monstruoso. Simplesmente, todas tomando a direção do que *não*. Evandro Affonso Ferreira parece insistir numa composição de personagens anódinas, estrábicas, para que se aproximem cada vez mais também desses restos humanos, esses resíduos que se descolam do corpo e desaparecem, abandonados (líquidos viscosos e tomados por bactérias); um abandono que é tão violento e

purulento que parece indicar as pistas de uma gosma e de uma mancha humana que se arrasta putrefata,nojenta, mas ao mesmo tempo plácida, ignóbil, mantendo uma certa falácia da ordem social e, principalmente, quando arrasta também a vida consigo, um registro de destinos marcados e profundamente mapeados nas linhas convencionais da grande civilização ocidental. Peter Sloterdijk vai dizer que uma ideologia da grande civilização, o “Grande” (o termo é dele e aparece muito em seu livro **No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica**) se estabelece e apaga nos indivíduos a pré-história, “como se cada novo indivíduo fosse um pobre selvagem que, tão rapidamente quanto possível, deve ser amadurecido para a vida em Estados.” (SLOTERDIJK, 1999, p.19) Ora, não suportando a vida em Estados, ou uma ordem social para os Estados, é que estas personagens de Evandro Affonso Ferreira vão montando uma armadilha narrativa e textual de ruídos, de fragmentos, de corpos tentando viver em sociedade, uma horda, num vai e vem de um movimento e de um contra movimento, ou seja, o gesto profanador da narrativa sobre as personagens, num pretense mover pantanoso que é como o cuspe capturado pelo vidrinho, *Nosfate*, aprisionado dentro de um muro qualquer, também de um espaço qualquer e em qualquer lugar. Sloterdijk vai dizer ainda que os espíritos das hordas são corpos sonoros com seus corpos encerrados em cavernas de eco tentando produzir o efeito do espaço interior comunitário; estas personagens de Evandro Affonso Ferreira, então, podem ser lidas primeiramente como uma dificuldade de pertença a qualquer ordem social, a qualquer mundo, a qualquer campo coletivo porque o mundo é apenas o que é para cada uma delas, não há outro mundo nem outra possibilidade; o mundo passa a ser para elas uma ilha de entre mundos, um deserto, um ermo, um *não*. Ou no máximo uma lamúria infinita, uma queixa contra si mesmos, uma ladainha solta e lançada no buraco do que seria a fronteira alheia entre “o familiar e o estranho”. Diz Sloterdijk que:

A mais primitiva forma do pertencer-se coletivamente é transmitida pela arte de deslocar pessoas para um interior comum e ampliado. Para hordas primitivas da estepe, isto não parece ser tão difícil quanto para nações modernas e sociedades multiculturais de centenas de milhões de pessoas. Na floresta ou na planície, através da diferença entre ruído de grupo e ruídos do mundo, é fixada uma fronteira invisível entre o familiar e o estranho. Com a própria fala, tagarelice, canto, rufar de tambores e aplauso, o pequeno grupo assegura seu continuum acústico e se convence ele mesmo de que essa horda é essa horda. (...) e que o efeito de mundo se reconstitua também depois de interrupções; mundos são campos que se estabilizam em efeitos de auto-hipnoses coletivas; o mundo é tudo o que é, para o ilhéu que vive em harmonia com os outros;

verdade é aquilo que se pode conectar a partir da ilha; o que não pode ser para o ilhéu, nunca terá sido. (SLOTTERDIJK, 1999, p.26-27)

Desta forma, é através de uma fala impertinente e continuada em direção a um interlocutor possível, mas que pode não estar ali, de uma disposição à tagarelice desprovida de acessos, que as personagens de Evandro Affonso Ferreira vão assegurando o seu "*continuum* acústico", a sua ação, que só é uma ação política na ação miniaturizada do texto, mas também asseguram as suas pequenezas doentes e sensíveis, os seus sumiços interiores, as suas ilhas de mundo, uma "pequena e tagarela esfera mágica." (SLOTTERDIJK, 1999, p.25) Este pequeno grupo de pobres selvagens se ocupa exclusivamente em repetir a horda, produzir novas e idênticas hordas, que igualmente não suportam a vida em Estados, que igualmente padecem de isolamento e desamparo, como se inscrevessem no próprio corpo: "o mundo é tudo o que é", e nele "não temos qualquer capacidade de pertença." (SLOTTERDIJK, 1999, p.14)

O trabalho de Evandro Affonso Ferreira, desta forma, através do gesto, e do jogo, propõe montar uma perspectiva interessante para uma ideia de território e para uma ideia da memória; suas narrativas ocupam e desenhavam um lugar que é todo *sem* e *infame*, quando de fato parece não haver nenhum lugar nem mais nada, talvez nem a própria narrativa esteja ali, apenas um *gesto*, este gesto entre o limite e o impossível (o vidrinho está ali, mas não está e poderia até não estar). Um movimento que, enquanto movediço, como a areia úmida que engole corpos desprevenidos e desprevenidamente, é todo ele de desaparecimento, uma espécie de morte do próprio texto, um morrer, como se fincado ainda, e insistente, num ato político de radicalidade sem par com a linguagem, mesmo que não seja este um propósito, mas uma relação amorosa que carrega consigo todos os desmontes de uma relação assim, entre excesso e falta, entre falha e suplemento, entre superfície e subterrâneo, tudo o que impõe o ato amoroso; e sempre como margem à língua e ao próprio texto, e sempre como um gesto de cavoucar: neste vão em que gira o rodízio infinito do moinho da e na vida, da e na literatura, do e no texto. Como diz Roland Barthes, "é necessário *exceder* a língua, manter-se em sua margem suplementar, isto é, no seu infinito sem profundidade." (2004, p.88) E os textos de Evandro Affonso Ferreira convergem (e também se divergem) numa prática do *gesto* como excesso, como aquilo que *excede*, que entra e sulca um subterrâneo sem fundo da linguagem, que se debate como um corpo sufocado em busca de ar, de sobrevivência, num esforço sobre-humano para não deixar morrer a sua língua sonora – retirada e catalogada a partir da fala do homem comum, da rua, na rua, esta fala solta, esta imprecisão, esta invenção sem pertença –, a sua literatura, a literatura nele, ele na sua literatura, ele apenas, a literatura apenas, este mover incessante da "letra órfã",



para usar uma expressão de Jacques Rancière, que se move em busca de um corpo de verdade, qualquer corpo, para construir uma outra cena da fala, para “instituir o mito de outra escrita, de um escrito mais que escrito.” (RANCIÈRE, 1995, p.41)

Numa entrevista que fiz com Evandro Affonso Ferreira, em março de 2006, para a revista de poesia e arte **Oroboro**<sup>2</sup>, inquiri um pouco acerca desta questão, e ele afirmou categórico: “escrevo o livro-da-ribaldaria-sonora; é tudo convenhamos uma tranquiernice só; gosto de engrazular o leitor; sadismo literário; pesquiso muito; entretenimento pessoal; catarse; verdade uma só: escrevo para esquecer que minha alma está cansada de minha vida” (2006, p.11) – e aqui, muito claro nesta sua fala, apresenta uma espécie de utopia do gesto, uma utopia ao seu gesto: continuar escrevendo e fazendo o seu trabalho como acha que pode e arrisca fazer, como a “criação de uma saúde, ou uma invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta.” (DELEUZE, 1997, p.15) Uma escrita que é inseparável dos devires ou das potências, e que persegue “desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 1997, p.12); no sentido de uma sobrevivência, na incessante fabulação desta parte falha ou deste povo que falta. Esta escritura não é senão, segundo ele mesmo, algo que o faz existir bem antes e bem depois dela, como uma resistência; e não apenas como autor, mas como alguém, humano ou proto-humano, qual seja, uma prótese respirante, um devir-humano, uma artificialidade possível, mas sempre como uma respiração, como uma tentativa para apenas continuar no mundo (e não como uma permanência literária, uma atemporalidade textual), uma vida, uma saúde, o povo que falta, este algo mais simples, mais singular, menos privado, e sempre possível. As personagens de Evandro Affonso Ferreira são a experiência de escrever este povo que falta, todos engolidos por seus *agoras*, suas pragas rasteiras de seus *agoras*. Na mesma entrevista, numa outra passagem de sua fala, ele procura explicar um pouco mais isso e termina por apontar uma imprecisão da sua narrativa tão concentrada nessa idéia de *agoras*:

Costumo dizer alto-bom-som que só existe hoje algo verdadeiramente importante nela minha vida: meu médico-cardiologista; somente ele poderá garantir o meu eterno-enquanto-dura; biografia obra que tais há tudo relegado ao abandono; dou a mínima pro que vai acontecer depois delas Parcas toc toc toc nela porta de casa; finis; escrevo para esquecer três safenas já totalmente

---

<sup>2</sup> **Oroboro** é uma revista de poesia e arte que foi editada pelo poeta Ricardo Corona e pela artista visual Eliana Borges que circulou entre os anos de 2005 e 2006, e teve apenas oito números. A cada número a revista apresenta entre as suas seções um dossiê a partir de um trabalho de algum artista visual ou escritor. Esta entrevista citada consta de um dossiê que organizei sobre o trabalho de Evandro Affonso Ferreira para o último número da revista (Curitiba: Medusa, 2006).

obstruídas; vivo literalmente por um fio; me agarro nelas palavras; por uma questão de sobrevivência devo-preciso me saturar de agoras. (FERREIRA, 2006, p.10)

É, pois, como uma sobrevivência que deve e precisa se saturar de *agoras* – enchendo plenamente o tempo de literatura, de livros, de texto: “Para não matar seu tempo, imaginou: / vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo; / no instante finíssimo em que ocorre, / em ponta de agulha e porém acessível;” e “para não matá-lo, matá-lo; / matar o tempo, enchendo-o de coisas; / em vez do deserto, ir viver nas ruas / onde o enchem e o matam as pessoas”<sup>3</sup> (NETO, 1994, p.365-366) – que procuro esticar mais ainda essa imagem do “vidrinho com cuspe”, este vidrinho socado dentro do cavoucar de um muro e tamponado com argamassa, vidrinho que bem podia ser uma das personagens-resíduo de Evandro Affonso Ferreira, estas sobras e restos que são, e que ele mesmo chama, “espíritos-vacilantes”, estes seres que povoam o seu texto, uma infinidade de tagarelas que se montam como corpos possíveis à sua “letra órfã” e errante. Ainda na entrevista citada anteriormente, diz ele que pensa suas personagens como assuntos, meros assuntos: “assuntos *que* vão surgindo a flux nos vestígios da forma.” (2006, p.11) Algumas questões surgem daí: como ler as várias formas e jeitos destas personagens nesses textos, como ler esta *ribaldaria sonora*, como aproximar este mover a uma leitura possível ou como aproximar a uma leitura possível esse mover, como aproximar o olho a este *Nosfate* (esses *nomes secretos*), essas personagens todas que não são senão esses vidrinhos com cuspe, esses assuntos.

Assim, uma forma de aproximar a leitura destas narrativas, bem como criar algumas cenas de leituras possíveis, pode partir da noção de *infame*, que está especialmente em Michel Foucault no seu texto “A vida dos homens infames”: é o ato de capturar esses resíduos que se descolam do corpo, infames, todos, e sem exceção, e que de alguma maneira desaparecem no vácuo da vida e do mundo e da linguagem, como um problema. Esta “antologia de existências” recolhida por Michel Foucault, que apenas o encontro com o *poder* arranca da noite e do silêncio estas vozes medíocres, “vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desditas e aventuras sem número, recolhidas numa mão-cheia de palavras. Vidas breves achadas a esmo em livros e documentos” (FOUCAULT, 1992, p.89-90), existências miseráveis e de infortúnios tão comuns.

---

<sup>3</sup> Este versos são de João Cabral de Melo Neto, retirados de seu poema “Habitar o Tempo”, do seu livro de 1956, *Educação pela Pedra*.

Penso nas idéias de “existências-clarão” ou de “poemas-vida”<sup>4</sup>, que são esses homens infames, essas existências flutuantes, esses seres informes e estúpidos que estabelecem uma espécie de não-relação com o mundo, esses *quase*, esses *pouco-menos*, “o ‘ínfimo’, aquilo que não se diz, que não merece glória nenhuma, o ‘infame’ portanto” (FOUCAULT, 1992, p.125), essa gente maltrapilha, quase morta, todos uns andantes a esmo e soltos no sem fim da profundidade do mundo, ou apenas esses “ajudantes” – como diz Giorgio Agamben quando fala de algumas das personagens *deambulantes*, também infames, de Kafka, para que eu possa montar aqui uma espécie de espectralismo dessas vidas em outras cenas de leitura:

Nos romances de Kafka, deparamo-nos com criaturas que se definem como “ajudantes” (*Gehilfen*). Mas parecem incapazes de proporcionar ajuda. Não entendem de nada, não têm “aparelhos”, só conseguem aprontar bobagens e infantilidades, são “molestas” e, às vezes, até “descaradas” e “luxuriosas”. Quanto ao aspecto, são tão semelhantes que se distinguem apenas pelo nome (Artur, Jeremias), assemelhando-se entre si “como serpentes”. Contudo, são observadores atentos, “ágeis”, “soltos”; têm olhos cintilantes e, contrastando com seus modos pueris, rostos que parecem de adultos, “de estudantes, quase”, e barbas longas e abundantes. Alguém – não se sabe direito quem – os confiou para nós, e não é fácil livrar-se deles. Em suma, “não sabemos quem são”; talvez sejam “enviados” do inimigo (o que explicaria por que insistem em ficar à espreita e espiar). (AGAMBEN, 2007, p.31)

Desta forma, continua Agamben, “não conseguem, porém, concluir nada, e ficam geralmente sem o que fazer” (2007, p.31-32), todos destinados a não deixar o menor rastro de experiência – tanto se como incorporação ou como um dado de uma cultura –, mas talvez deixar apenas algum vestígio terrível e sutil de existência, uma mínima inscrição, que seja, do seu estar no mundo, das suas existências-resto. Em uma das narrativas de Evandro Affonso Ferreira,

---

<sup>4</sup> Essas expressões são do próprio Michel Foucault, retiradas do seu texto “A vida dos homens infames”, quando se refere a estas existências infames: “Foi para reencontrar algo como aquelas existências-clarão, como aqueles poemas-vida, que impuz a mim mesmo um certo número de regras simples:

- que se tratasse de personagens realmente existentes;
- que essas existências tenham sido ao mesmo tempo obscuras e desafortunadas;
- que fossem contadas em algumas páginas, ou melhor algumas frases, tão breves quanto possível;
- que tais relatos não fossem simples anedotas estranhas ou patéticas, mas que de uma maneira ou de outra (porque eram queixas, denúncias, ordens ou relatórios) tenham realmente feito parte da história minúscula daquelas existências, da sua infelicidade, da sua raiva ou da sua duvidosa loucura;
- e que do choque dessas palavras e dessas vidas ainda nos venha um certo efeito no qual se misturam beleza e assombro.” (FOUCAULT, 1992, p.93-94)

retirada de **Grogotó!**<sup>5</sup>, que é o seu primeiro livro, todo composto de pequenas narrativas a que ele chama de *minicontos*, intitulada “Paíba” (palavra que significa alguém desastrado, desajeitado, inábil ou ignorante), Evandro Affonso Ferreira vai imprimir um movimento de estupidez numa relação particular de um sujeito enfermo instalado numa cama de UTI e mergulhado no universo familiar através da recusa, da rejeição de sua presença ali; recusa esta que vem representada na figura convencional vulgar e socialmente marcada como a que rejeita ou é rejeitada, a sogra; que é rejeitada também quase sempre por seu parente intruso, nem sempre bem vindo, escolhido à mercê de sua vontade, o genro. E assim toda a impertinência e o descabimento de uma existência aparece nessa personagem, este homem-canhoto, este erro humano ao olhar da sogra, que se contorce aos adjetivos que usa a si mesmo: entre palonço e pacóvio, aquele que é parvo, tolo, imbecil; e que termina por se convencer da sua condição de *fulustreco*: aquele a que não merece nome, ou cujo nome é desconhecido e não interessa se dar a conhecer; é um fulano, um qualquer, um ninguém, um sem valor, um sem importância, um *sem*. Até beirar as vezes da fala comum, também vulgar, da rua: “aquele que não deu certo na

---

<sup>5</sup> **Grogotó!** é o primeiro livro de Evandro Affonso Ferreira, publicado em 2000, pela editora Topbooks, e composto por pequenas narrativas, os *minicontos*, que vão ser uma constante em todos os seus livros posteriores. Mesmo sendo os outros livros narrativas mais esticadas, pequenos romances, os *minicontos* sempre aparecem. **Grogotó!** ganhou uma nova edição em 2007, pela editora 34, sem nenhuma alteração nos textos. Mas é o prefácio do livro escrito por José Paulo Paes, que não estava na primeira edição, apenas numa chamada de capa – “Prefácio de José Paulo Paes” –, que aparece como diferença nesta segunda. Sempre achei que esta chamada era mais um jogo proposto por Evandro Affonso Ferreira, tão afeito as lacunas e aos espaços vazios nos seus textos, à vida de suas personagens, ao abandono da matéria e do ar, das coisas e dos objetos de uma memória sempre em apagamento. Durante a pesquisa para realizar algumas entrevistas com o autor, no seu sebo *Avalovara*, em São Paulo, perguntei por este prefácio; ou melhor, pela chamada ao prefácio na capa de **Grogotó!**. Evandro Affonso Ferreira me mostrou duas folhas de papel escritas ainda com máquina de datilografia. Estas duas páginas foram redigidas em 1998, mesmo ano da morte de José Paulo Paes. O prefácio não saiu na primeira edição por uma falha da editora. Cito um trecho deste prefácio quando José Paulo Paes chama atenção ao caráter epigramático das narrativas de Evandro Affonso Ferreira, ou seja, os seus *minicontos*: “Sobre a exuberância dessa fala constrói-se, paradoxalmente, a escrita concisa de Evandro Affonso Ferreira, que se empenha em transferir para o domínio do conto o ideal do *multum in parvo* do epigrama. Pela sua concisão, tanto quanto pelo seu *twist* ou agudeza final, as narrativas de **Grogotó!** podem bem ser qualificadas de epigramáticas. E foi decerto o empenho de brevidade que levou o autor delas a abster-se dos encomprimentos da descrição em terceira pessoa e recorrer sistematicamente ao monólogo ou fluxo de consciência para apresentar, melhor dizendo, presentificar seus personagens, cujo em-si transluz nas peculiaridades de sua dicção, articulada pelo contista com admirável senso de economia” (2007, p.10-11).

**Grogotó!** é uma palavra que consta do dicionário de palavras sonoras elaborado pelo próprio Evandro Affonso Ferreira e que irei tratar no capítulo dois: **Uns livros de areia (a biblioteca de um colecionador)**. Este dicionário cresce a cada livro e já está com mais de duas mil palavras. Evandro comenta que tem pretensões de publicá-lo. Uma pequena mostra deste dicionário foi publicada na revista **Oroboro**, número 08 (Curitiba: Medusa, 2006) dentro de um dossiê que organizei sobre ele; e pode ser encontrada também, ampliada, no **Anexo três** desta dissertação. Basta ver, como exemplo mais imediato, os títulos de seus outros livros: Araã, Erufuê, Zaratempô e Catrâmbias. Todas as palavras recuperadas por ele são, algumas vezes, retiradas de um uso popular e colocadas num outro sentido, ou no mesmo, mas sempre desviante e desviado por causa da obsessão de Evandro Affonso Ferreira: a forma. Importante dizer que são palavras de uso, e não inventadas por ele. Ele as empresta do uso da rua e faz o seu uso comum, profanando o profanado. Palavras que sempre apontam para uma idéia, a meu ver, dos nomes secretos ou mesmo um segredo no texto; palavras que guardam em si um não-sentido da magia, ou aquilo que ainda pode conter magia. Este dicionário está espalhado, quase que secretamente, por toda essa dissertação, e não é, em nenhum momento, por opção, o ponto central da discussão que apresento aqui neste texto.

porra da vida" e "o fracasso em figura de gente". E que nem para se matar, ainda segundo um olhar violento da sogra, teve competência. Segue o *miniconto*:

### Paíba

Teria sido melhor ficar de vez na UTI, bosta, encarar de frente todas essas visitas, amigos sogra cunhados esposa filhos, bosta, todos se deleitam com a cara de pascóvio do descerebrado aqui, bosta, sou o fracasso em figura de gente, o palonço, aquele que não deu certo na porra da vida, bosta, leio nos olhos dela, minha sogra, que diz lá com os seus enfatuados botões, *genro de merda; fulustreco duma figa não teve competência nem para se matar*. (FERREIRA, 2000, p.49)

Nesta narrativa acima, esta *Paíba*, já se percebe algo próximo a imagem criada e movida por Marcelo Coutinho, a de um vidrinho cheio de cuspe dentro de um muro qualquer, de um reboco de parede qualquer e tosco, numa rua qualquer de passagem, mas que é uma imagem que também não altera a paisagem, não provoca nenhuma rasura, por menor que seja, nem ao espaço público das exterioridades cotidianas, que pode estar aqui figurado no hospital em que se encontra o tal *fulustreco*, ou todas as visitas, "amigos sogra cunhados esposa filhos", que também, de certa forma, são estranhos ao palonço, nem muito menos às afetividades de um lugar interior, a alma deste mesmo *fulustreco*, mais sem importância ainda. São estas imagens narradas e estes elementos desenhados na narrativa, que estão ali como resíduos que sobram, entre o infame e o impuro da personagem, que poderiam também não estar; ou de fato, não chegam a estar; o que remete a este nome proposto por Agamben para ler algumas das personagens de Kafka, os "ajudantes". Se estas personagens de Evandro Affonso Ferreira não são apenas uns ajudantes. É possível remeter ainda a imagem do vidrinho para além do nome "ajudantes", e ao que Agamben completa dizendo sobre os mesmos: que podem ser encontrados entre as coisas e que são uns "objetos inúteis, metade lembrança e metade talismã, de que nos envergonhamos um pouco, mas aos quais não gostaríamos de renunciar por nada nesse mundo." (AGAMBEN, 2007, p.33) E ainda que o ajudante seria a "figura daquilo que se perde", "tudo que, na vida coletiva e na vida individual, acaba sendo esquecido em todo instante, à massa interminável do que acaba irrevogavelmente perdido", um "caos informe do esquecido, que nos acompanha como um *golem* silencioso." (AGAMBEN, 2007, p.35)

A esta idéia do “ajudante”, de um “golem”<sup>6</sup> silencioso que nos acompanha ou espreita, retirada de Agamben, ou a esta imagem do “infame” extraída de Foucault, uma outra cena de leitura se faz pertinente para juntar-se ao movimento de estupidez que Evandro Affonso Ferreira confere às suas personagens: o livro **O ajudante**, de Robert Walser. Neste caso da narrativa de Walser o ajudante é Joseph Marti, um “golem assistente” recém contratado pelo escritório técnico de Karl Tobler, um escritório de pequenas invenções tal como o “relógio de publicidade”, que é um relógio decorativo e também um dispositivo publicitário para que se inscrevesse o endereço das empresas contratantes em duas “asas de águia, simples ou duplas, parecendo ser de prata ou mesmo de ouro em sua pintura decorativa.” (WALSER, 2003, p.29) Karl Tobler pretendia arrendar o relógio com as asas de águia para diretores de estradas de ferro, hoteleiros, restauradores etc. Outra invenção é a “cartucheira automática”, que expõe cartuchos para fuzil e também possui um complexo dispositivo publicitário, “um disco com um anúncio lindamente desenhado, que seria ativado a cada introdução de moeda ou ficha seguida do acionamento da alavanca” (2003, p.91); isso sem contar inúmeros outros negócios quase risíveis, quase ridículos, como a “sonda perfuratriz” ou a “cadeira sanitária”. Assim, quando o ajudante Joseph Marti chega à propriedade dos Tobler, é acometido por uma singular e estranha sensação que parece o perturbar suficientemente, como vida e como personagem: compreendia as coisas apenas pela metade. Depois, percebe-se que Joseph Marti tem uma dificuldade permanente em apreender qualquer novidade, qualquer elemento imprevisível, como aparece, por exemplo, no seguinte trecho de um relato do livro: “A tantas coisas já se habituara! Trabalhava sem cabeça, quer dizer, era obrigado a admitir que havia escapado muitos dos conhecimentos extremamente necessários. Certas coisas, de apreensão surpreendentemente fácil para outros, inculcavam-no de modo extraordinariamente difícil.” (WALSER, 2003, p.35) Joseph Marti, mesmo reunindo inúmeras características estúpidas, tendo dificuldades de compreensão e sem nunca ter recebido um dia de salário, não demorou muito a tornar-se o missivista incansável e fundamental do escritório técnico cada vez mais decadente e endividado do Sr. Tobler. Desta forma, cabe rotineiramente ao ajudante responder aos credores, pedir prazos maiores para a quitação das dívidas ou pedir para aumentar o tamanho de alguma paciência, umas várias paciências extras, aos cobradores mais violentos e raivosos; atividades

---

<sup>6</sup> O *Golem* é um ser artificial e mítico, ligado à tradição mística do judaísmo, particularmente à cabala, que pode ser trazido à vida através de um processo mágico. Na mitologia judaica, golem é um ser vivo que é concebido a partir de material inanimado, muitas vezes tomado por um gigante de pedra. O mais interessante é que no hebraico moderno a palavra golem significa tolo, imbecil ou estúpido. A imagem do Golem é uma provável inspiração para outros seres como, por exemplo, o *homunculus* (o “pequeno homem”), ser artificial da alquimia e o moderno *Frankenstein*, do romance de terror gótico da escritora britânica Mary Shelley, publicado pela primeira vez em 1831.

que lhe obrigam, quase sempre, a longas e agradáveis caminhadas em direção ao correio e que apenas confirmavam a forte inclinação e preferência de Joseph Marti por não fazer nada, ou melhor, exercer fielmente e de muita boa vontade a atividade do passeio, do passeio como uma demora e uma distração. Joseph não passava de uma existência vergonhosa, de um “desmiolado”, como ele mesmo se define, um molambo – “um botão, preso ainda por um fio, e ninguém mais iria se preocupar em pregá-lo direito, sabendo, de antemão, que a camisa já não terá mais tanto tempo de uso. Sim, sua existência não era mais do que uma camisa provisória, um terno que não se ajusta mais ao corpo” (WALSER, 2003, p.37) –, mais um *fulustreco*, alguém de pequeno valor, um trapo de gente, provisório, um covarde em quem Karl Tobler desconta a sua incompetência para os negócios e todo o seu fracasso com os tais negócios das invencionices. Enfim, o *ajudante*, o *golem*, o *paíba*, ou simplesmente *Joseph Marti*, corresponde a este ser temporário, “solto” e de “modos pueris” do qual nos fala Agamben, aquele que não consegue concluir nada ou que trabalha sempre em algo sem importância, desnecessário, fantasmático. Cito Agamben sobre as *personagens - assistentes* de Walser:

Da mesma índole são também os assistentes de Walser, irreparável e teimosamente preocupados em colaborar com uma obra totalmente supérflua, para não dizer inqualificável. Se estudam – e parece que estudam muito –, fazem-no para tirar um zero bem redondo. E porque motivo deveriam colaborar com o que o mundo considera sério, quando na verdade não passa de loucura? Preferem passear. E se, caminhando, encontrarem um cão ou outro ser vivo, cochicham: “não tenho nada para te dar, querido animal; de bom grado o daria, se o tivesse”. A não ser que, ao final, se deitem sobre um prado para chorar amargamente sua “estúpida existência de ranhentos”. (AGAMBEN, 2007, p.33)

Por outro lado, para Michel Foucault, esses seres diminutos e inauditos, feito tantos objetos baldios e inúteis, infames, ou esses seres de “estúpida existência de ranhentos”, preguiçosos, sonsos, ao mesmo tempo podem ser tomados por uma ação violenta, como a tentativa fracassada de suicídio ou a intensa e furiosa verborrêia contra a própria existência – que está muito bem exemplificada no *miniconto* “Paíba” – e por um excesso de perversidade ou de infortúnio, de fracasso. Um bom exemplo disso é quando o assistente Joseph Marti muitas vezes ensaia discursos revoltosos contra os patrões, contra o constante mau humor do Sr. Tobler que freqüentemente o humilha e o destrata, e também contra algum funcionamento da casa que julga injusto e perverso, como a rejeição de Silvi, uma das filhas do casal Tobler, a

“enfeitada”, o “estrupício”, “daquelas a quem se quer ferir, a quem se quer fazer sofrer a um mero chamado, uma meninazinha a quem ninguém se dirige de maneira afável.” (WALSER, 2003, p.130) Mas são discursos que, apesar de ensaiados, não ousa proferir por covardia ou por acomodação, para não alterar o andamento da vida, mesmo que precária e estúpida, mas que parece ser sua única vida possível; similarmente está o *paíba*, deitado naquela cama velha de hospital e carcomido por um adoecimento na vida, este outro excesso de fracasso e inadequação, que não teve competência nem para se matar, e continua a ser o descerebrado de sempre, que vocifera seus infortúnios, sua existência precária, a “bosta” de vida que leva sem oposição ou resistência, mas apenas num gesto de desistência imobilizadora, ficar ali, deitado, sem nem conseguir fingir de morto, sem nem conseguir fingir que morreu. Cito Foucault sobre as vidas infames (os *assistentes*, os *fulustrecos*):

(...) que pertencessem àqueles milhões de existências que estão destinadas a não deixar rastro; que, nas suas infelicidades, nas suas paixões, naqueles amores e naqueles ódios, houvesse algo de cinzento e de ordinário aos olhos daquilo que habitualmente temos por digno de ser relatado; que, contudo, tenham sido atravessados por um certo ardor, que tenham sido animados por uma violência, uma energia, um excesso na malvadez, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no infortúnio, tais que lhes proporcionassem, aos olhos daqueles que os rodeavam, e à medida de sua própria mediocridade, uma espécie de medonha ou lamentável grandeza (FOUCAULT, 1992, p. 96-97).

Um outro exemplo desta mesma questão é, ainda de **Grogotó!**, o *miniconto* intitulado “Fuão da Silva”, que remete diretamente à mesma idéia do *fulustreco* da narrativa citada anteriormente, “Paíba”. Não bastasse a condição de *fulano*, esta que é a de quem não merece nome ou cujo nome é desconhecido e não interessa se dar a conhecer, em “Fuão da Silva” também comparece a fala grosseira e arrastada do inábil com a língua no registro desengonçado do termo “fuão”, e no acréscimo de um “Silva” junto a este *fuão* num sentido comum atribuído àqueles que *não são* nas beiradas da fala do homem do povo; este *Silva* é uma espécie de sobrenome que anula ser, por tornar comum um nome a partir de seu uso; o *da Silva* é sempre e quase um qualquer. O termo, como locução, *da Silva*, é também muito usado para apontar algo a que se procura afirmar, uma espécie de “algo qualquer da Silva”; o que também leva a referendar o dismantelo da personagem. Não bastasse tudo isso, esse *fulano* é um coxo, um manco, um adereço que manca no mundo, um adereço que é o torto do mundo, um capenga; ou



um canhoto, como a personagem de “Paíba”. E principalmente, se adjetiva como o inominado. A fala vulgar, marca da vida ordinária, aparece outra vez como, por exemplo, na frase “desde que me entendo por gente”, o que apontaria uma suspeição àquele que não é gente, o *fuão da silva*; mas é uma suspeição que se desfaz imediatamente porque a frase antecede a um pequeno elenco de recusas: “desde que me entendo por gente rejeição desprezo repelência”. É um enorme aparelho de ferrugens à idéia de ser, à construção de uma ontologia que Evandro Affonso Ferreira nega veemente às suas personagens. É uma vida pouca, porque é no vida “pouca” que consegue radicalizar a experiência do *não* de suas personagens através de suas narrativas; e ainda ao se levar em conta que uma vida nenhuma seria um amortecimento, um conforto; no “nenhuma”, de outra forma, sugere-se poder negar qualquer idéia de fracasso, mas no “pouca” arrasta-se o conflito da existência infame e estúpida, de uma vida insuficiente. Veja-se o *miniconto*:

#### Fuão da Silva

Sou o fulano da muleta, sempre, o coxo, aquele que manquitola, o zé-dos-anzóis-carapuça, o inominado; *mãe, quero jogar moedinha no chapéu do aleijadinho*; desde que me entendo por gente rejeição desprezo repelência, *neca, adianta insistir não, moleque defeituoso não joga no meu time*; dia inteiro ouço, *pergunta pra ele, o mané-cangalho, conhece tudo, todos*; fulano, manquitola, zé-dos-anzóis-carapuça, aleijadinho, mané-cangalho, assim por diante; nesses três anos quase, sentadinho nesta esquina, ninguém, ninguém mesmo nunca me chamou pelo nome, Eisenhower, nasci quando ele esteve no país, Eisenhower de Sousa. (FERREIRA, 2000, p.96)

Eisenhower de Sousa é o nome da personagem, nome que ela ainda vocifera como impronunciável na fala inábil e manca, manquitola e aleijada do povo sentado em qualquer esquina da rua mendiga do mundo: Eisenhower, Eisenhower de Sousa. Nome que, se pronunciado como chamamento, remeteria ao presidente dos Estados Unidos da América entre os anos de 1953 e 1961, Dwight David Eisenhower, que esteve no Brasil depois da Revolução Cubana, de 1959, quando os EUA começaram a procurar apoio nas demais nações americanas para combater o que chamavam de “ameaça comunista”. Eisenhower encontrou-se com Juscelino Kubitschek em fevereiro de 1960, quando o Brasil reatava temporariamente os laços com o Fundo Monetário Internacional (FMI), que haviam sido rompidos em 1959. É, provavelmente, pela divulgação desta notícia através do rádio (já um meio de comunicação

popular) e ao enorme fascínio popular que JK exercia sobre as classes populares do país que a mãe – que comparece apenas como uma cifra citada – dá este nome a *Fuão*, Eisenhower, e acresce um “n” estranho à primeira sílaba do nome, “Einsenhower”, o que comprova todo o destrambelho em volta da personagem: da mãe, que aparece como uma mancha à qualquer possibilidade de ontologia, até o impronunciável do nome errado, torto, canhestro, intocável, impossível; é o nome fanho de uma fala fanha, nasalada, que sai pelo nariz e não pela boca, que sai pelo lugar errado; como se tudo em Einsenhower fosse um erro, é um erro.

Uma maneira de propor uma espécie de subjetividade para estas personagens de Evandro Affonso Ferreira, ao lê-los como os “ajudantes” de Kafka ou os “assistentes” de Walser, é propor-lhes alguma força possível de existência, de experiência e, principalmente, de cultura, e, também, algum sentido para a construção de uma ontologia. Agamben diz, por fim, que personagens assim constituem “uma força e quase uma apóstrofe do esquecido, que não podem ser medidas em termos de consciência, nem acumuladas como um patrimônio, mas cuja insistência determina a importância de todo saber e de toda consciência.” (AGAMBEN, 2007, p.35) Agamben vai lembrar o “corcundinha”, “o inquilino de vida torta” das memórias infantis de Walter Benjamin – que para o filósofo italiano é ainda “a cifra do desajeitamento pueril” (2007, p.34) –, personagem que aparece num relato de **Rua de Mão Única**, e que também é citado por Benjamin em seu texto sobre Kafka, “Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte”, quando diz que: “o homenzinho corcunda concretiza esta relação. O homenzinho é o habitante da vida deformada.” (BENJAMIN, 1994, p.159) Benjamin vai confirmar algumas questões acerca da experiência moderna como um sintoma, se posso dizer assim, da deformação da vida que se apresenta nestas personagens infames e de nomes secretos, como o *corcundinha*, e ao dizer mais radicalmente da querela provocada pela personagem *Odradek*, de Kafka, que está na narrativa intitulada “A preocupação do pai de família”, talvez a personagem de vida infame mais interessante que o autor tcheco construiu, e um pouco acerca de *Gregor Samsa*, a conhecida personagem-protagonista-inseto-monstruoso de **A metamorfose**, e problematizando tudo isso também em um discurso de reviravolta ao seu “corcundinha”, o seu “procurador cinzento”, o que só amplia aqui a cena de leitura dessas personagens:

Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas. Deformada é a “preocupação do pai de família”, que ninguém sabe em que consiste, deformado o inseto, que como sabemos é na realidade Gregor Samsa, deformado o grande animal, meio carneiro e

meio gato, para o qual talvez “a faca do carnicheiro fosse uma salvação”. Mas esses personagens de Kafka se associam, através de uma longa série de figuras, com a figura primordial da deformação, o corcunda. Entre as atitudes descritas por Kafka em suas narrativas nenhuma é mais freqüente que a do homem cuja cabeça se inclina profundamente sobre seu peito. (BENJAMIN, 1994, p.158)

A imagem da atitude que mais aparece nas narrativas de Kafka, segundo Benjamin, do “homem cuja cabeça se inclina profundamente sobre seu peito”, termina por assumir o aspecto de esquecimento que Benjamin propõe ler ali, como deformação; assim, esta imagem me sugere outra forma de aproximar a leitura das narrativas de Evandro Affonso Ferreira: tentar propor uma série de imagens da existência *infame*, tomando como sentido uma idéia de intervalo que está nos espaços de lacuna, nos espaços sem ar ou buracos sem fundo, que aparecem entre os textos e as personagens de Evandro Affonso Ferreira quando diz da existência delas como uma experiência precária, provisória, e da existência de sua literatura como uma experiência limite e radical, uma sobrevivida; e personagens e texto sempre pensados como gesto profanador ou como o que já nomeei antes de experiência *estrábica* ou de experiência da *vida deformada*. Assim, de alguma forma, todas essas personagens estão paradoxalmente construídas numa imagem que se contorce em direção a imagem do “vidrinho com cuspe”, ou seja, o “recheio de um vazio”, o recheio a existência de um vazio pleno. É esta a imagem da deformação nas narrativas de Evandro Affonso Ferreira: a de um recheio de nada. Assim, tanto o texto como as suas personagens parecem obedecer a uma espécie de “princípio do Nada”, que é uma expressão do escritor argentino Macedonio Fernández retirada de seu livro **Continuação do Nada**, de 1945, que trata de um estrabismo interessante ao propor “encher um vazio com outro, como todos os livros”. Trata-se de um livro que “vem encher esse grande vazio recoberto por todas as solenidades escritas, faladas, versificadas, há milhares de anos: um vazio tal que é difícil compreender como pôde caber no mundo.” (FERNÁNDEZ, 1998, p.105) E neste movimento de preencher um vazio com outro, assumir a imagem da deformação, um recheio de nada ou uma imagem de restos humanos, esta secreção rala, precária, depositada no vidrinho, e pouca. Pouca para assumir, o que também já disse antes, o aspecto radical das existências infames: o fracasso, a falha, a estupidez e um sem fim dessas vilezas todas.

## 2. POUCA, as falas inacabadas

Há um trabalho da artista visual Elida Tessler<sup>7</sup>, intitulado “POUCA”, que faz parte de uma seqüência de objetos que vem montando como coleção numa trajetória contra-industrial da reprodução em série, porque são objetos já inúteis à vida devido à sua ferrugem de abandono e obsolescência, e que ela insiste em profanar com o seu gesto: dar a estes objetos algum sentido de interferência histórica, ainda, como linguagem e manufatura de impossibilidade; desta maneira porque os objetos quase não são tocados por ela, apenas capturados por uma sensibilidade e organizados de novo no mundo, postos de novo no mundo como elementos intrusos, intrometidos, pequenas inserções de suas existências infames: estão ali, mas poderiam não estar, mas estão. Este POUCA é um grande garrafão de vidro amarelado pelo tempo, uma ferrugem temporal, e que tem inscrito e escrito nele, como se um dedo tivesse se arrastado em sua superfície de vidro lhe retirando a poeira do tempo, a palavra POUCA. Este garrafão, que fica num canto de uma sala, numa esquina mendiga de uma sala, uma tal esquina mendiga do mundo num espaço fechado, arriscando dizer que “ninguém, ninguém mesmo nunca me chamou pelo nome”, é o sintoma do *infame* ao se notar que esta sua marca, POUCA, poderia ter sido feita pelo arrastar de um dedo abandonado que, num último esforço de resistência, mesmo que passiva, procurou retirar cuidadosamente a poeira que cobre todo o garrafão para inscrever ali, sob aquela grande boca aberta que parece sugar todo o ar do mundo (uma grande boca aberta, e que ri, mas ri sem pulmões e sem poder respirar; um riso sem pulmões como o Odradek, de Kafka), a palavra POUCA. Em volta, a poeira insiste em permanecer, mesmo como figuração da poeira através da ferrugem premeditada pelo tempo. Este garrafão é um objeto inútil e sem ontologia, um escopo de lixo, e que pode figurar outra vez como imagem infame de todas as personagens de Evandro Affonso Ferreira e o seu texto, as suas narrativas.

---

<sup>7</sup> O trabalho “Pouca”, de Elida Tessler, fez parte da instalação **Mas perto não se fica a quem não se conhece as mãos**, concebida para a exposição **Pesquisa em Arte**, da IX Semana de Arte de Londrina, em 2004, e reunia mais dois outros trabalhos: “Tanto” e “Manicure”. Esses trabalhos dão seqüência a uma pesquisa que Elida Tessler desenvolve já há muitos anos, e que ela denomina de **Falas Inacabadas**. Elida Tessler também foi fundadora em 1993 e coordena até hoje, junto com Jailton Moreira, o Torreão, em Porto Alegre, um dos espaços mais interessantes de produção e pesquisa em arte contemporânea no Brasil.



Figura 2: POUCA

Assim, essas personagens podem ser, em si e para além de si, uma repetição incessante de elementos poucos, coisas poucas, vidas poucas, o POUCA, este garrafão aberto a procura de ar e quase sufocado pela poeira; suspeições de elementos anódinos, insignificantes, para tentar negar os seus desamparos. São estas e assim as personagens deste seu primeiro livro, **Grogotó!**, que venho usando como exemplo até aqui, e que ele próprio procura definir como sendo um livro de *minicontos*, de pequenas narrativas, narrativas mínimas. Todas as narrativas deste livro são o começo de uma mesma linha que parece contornar essa idéia da *infâmia* e que descamba para uma idéia da estupidez, ou uma espécie de desamparo, de abandono absoluto (se isto não for uma redundância); mas aqui, neste primeiro momento, personagens ainda tomadas por uma invasão revoltosa contra seus cotidianos precários e vis, violentos e espúrios, que as faz não conseguir força para uma reação, nem para gritar, mas apenas para dizer como narradores (porque aparecem apenas colocados como meras tentativas de serem narradores de suas experiências empobrecidas, nenhuma) cada um destes movimentos em volta de si mesmos, estes retornos, este bloco imenso – ou este garrafão de boca aberta para o mundo, numa esquina mendiga da vida e do mundo, sem palavra a dizer, sem nada a reiterar, apenas sua existência POUCA – que paira e pesa sobre cada um deles com um aviso nada proverbial (e muito menos ainda como preceito moral), mas em forma de slogan: *não há saídas*.

Uma outra pequena narrativa desse **Grogotó!**, intitulada “Lanfranhudo”, sugere uma espécie de erotismo grosseiro, tosco, de uma convivência malcheirosa, que é toda ela um estorvo, um desacerto. *Lanfranhudo*, que quer dizer desajeitado, mal-amanhado, jeca, é mais uma personagem *sem*: um sem nome, um sem vontade, um sem ar, um sem pulmões para gritar sua revolta, se é que há revolta. Aquele que não consegue fazer nada certo, que tem a vida POUCA, que sofre humilhações e reprimendas públicas de sua mulher raivosa, grosseira (que possivelmente também é uma vida pouca, malograda, sem eira nem beira, vida que não faz falta a nada nem a ninguém, vida que contraria ou afirma num vai e vem da idéia: “É triste, mas qualquer um pode viver, ainda que não sirva para nada”<sup>8</sup> (MAINARDI, 1995, p.112), é a vida sem missão alguma), por não fazer nada direito, por ser um destrambelho, um parvo, um inábil com a vida comum, prática, amorosa, familiar, como, por exemplo, nas falas intolerantes da mulher: “lua-de-mel, ei, maljeitoso, vê se consegue tirar uma vez que seja minha calcinha sem arrebrantar o elástico; menino nasceu, não deixa essa fralda cheia de merda aí não, palonço, acabei de trocar a fronha.” Aqui também vai aparecer o adjetivo *palonço*, que já estava no primeiro exemplo, no *miniconto* “Paiba”, numa repetição incessante, sem fim, da condição tola e estúpida das personagens, das falas das personagens, que não diferem muito entre si, e talvez não se diferenciem mesmo em nada: todas umas “existências-clarão”, para usar mais uma vez o termo de Michel Foucault, existências breves, instantâneas, provisórias e pueris, que não deixam rastro, feitas rápidas aparições, ou como assombrações. No *miniconto* “Lanfranhudo” a esposa raivosa surge como uma assombração, “tentando inutilmente gritar a plenos pulmões” – o que nos remete mais uma vez à imagem do *Odradek*, de Kafka, o de riso “como só se pode emitir sem pulmões” e que “soa talvez como o farfalhar de folhas caídas” (KAFKA, 1999, p.44) – a existência POUCA do marido, a sua inoperância e covardia, o “banazola de merda” que sempre foi. Segue o *miniconto*:

### Lanfranhudo

Desde sempre fui assim, moleirão; vida toda você fez gato-sapato do pai-gonçalo aqui; lua-de-mel, *ei, maljeitoso, vê se consegue tirar uma vez que*

---

<sup>8</sup> Esta é uma fala do narrador do romance **O Polígono das Secas**, de Diogo Mainardi, publicado em 1995 e reeditado em 2006. A personagem narradora é um untor, nos modelos dos untos medievais, que sai andando pelo sertão nordestino e espalhando um unguento amarelado para que morram as vidas que, segundo ele, são desnecessárias. O que chama desnecessária é a vida sertaneja, quase morta, na vida e nas narrativas que foram tomadas como regionalistas. Este, sinteticamente, é o argumento de seu narrador: matar os sertanejos e toda a literatura regionalista. O untor também termina por achar a sua própria vida uma desnecessidade: “Deitado na areia, o untor constata que pode viver sem o unto amarelado, sem Catarina Rosa, sem os sertanejos, sem uma missão. É triste, mas qualquer um pode viver, ainda que não sirva para nada” (página 112).

*seja minha calcinha sem arrebentar o elástico; menino nasceu, não deixa essa fralda cheia de merda aí não, palonço, acabei de trocar a fronha; aniversários casamentos natais coquetéis, chega, bebeu demais, duas doses são suficientes, troca de copo, guaraná cheinho de gelo, pronto, excelente disfarce; trinta anos, quase, comendo da banda podre, humilhações reprimendas públicas o diabo; bom, você com certeza está tentando inutilmente gritar a plenos pulmões, banazola de merda, mijou no meu túmulo, não sacolejou direito o pinto, pronto, lambuzou toda a calça.*  
(FERREIRA, 2000, p.30)

Interessante notar que a expressão que inicia a pequena narrativa, “desde sempre fui assim”, implica um tempo sempre, sem exceção, contínuo, que sugere uma preguiça da personagem, um estado de dormência, inércia, que significa ainda falta de reação, de iniciativa; imobilismo, estagnação; uma pasmeira de vida, uma existência apática. E isso se confirma nos adjetivos que vêm seguidos a esta mesma frase como, por exemplo, “moleirão”, “maljeitoso”, “palonço”; e também na expressão vulgar, popular, muito comum a essas personagens, do “fazer gato-sapato de alguém”, que quer dizer tratar com desprezo, ridicularizar; tratar (alguém) mal; destratar, humilhar; fazer de (alguém) o que se quer, lançar alguém para qualquer lado que se queira, como um traste velho, um objeto em desuso pronto para ser jogado no lixo. E num movimento contrário, quase irônico, a palavra *lanfranhudo* também pode significar aquele que é destemido; valentão, intrépido. Pode-se supor, numa contra mão a todos esses adjetivos estúpidos, uma quase valentia, mas uma falsa valentia, por parte deste mesmo *lanfranhudo*. Uma falsa coragem porque só se manifesta em confronto com coisa nenhuma, diante do túmulo da mulher, no ato desprezível de “mijar” no túmulo, num discurso ressentido que não se dá a ouvir por ninguém, que não faz mais sentido algum. Ou seja, a mulher está morta, assim, o *lanfranhudo* agora é um valente, uma valentia toda ela às avessas: não é possível um confronto assim com a morte, nem com a morta. Da mesma forma, a expressão “excelente disfarce” é uma idéia de fingimento, de dissimulação, muito incorporada à imagem da máscara. A personagem do marido, numa tentativa de se esquivar do cotidiano débil através de uma suposta esperteza ou astúcia, aponta mais uma vez para o fracasso, essa máscara que não disfarça nada, a máscara do infame, do exposto, do estúpido. E para expandir ainda mais essa condição atoleimada da personagem, ela “mija” a si mesmo como ato espúrio que não consegue evitar, mas também como uma bestialidade e violência que são próprias a estas existências infames, como no dito anterior de Michel Foucault, ou uma mínima invasão revoltosa contra as

reprimendas da mulher, que mesmo morta, parece bradar a eterna condição moleirona do marido.

### 3. ESTÚPIDOS, e estrabulegas

Robert Musil, que criou uma das personagens mais “estúpidas” e interessantes da história da literatura ocidental mais recente, **O homem sem qualidades**, “o homem qualquer, e mais profundamente o homem sem essência, um homem que não aceita cristalizar-se num caráter, nem fixar-se numa personalidade estável” (BLANCHOT, 2005, p.201), diria, talvez, que este *palonço* (ou estes *fulustrecos* de que estamos tratando até aqui) seria um caso de “pura estupidez”, de uma “estupidez honesta”, inofensiva, POUCA, daqueles que paralisam diante de qualquer experiência nova, como o assistente Joseph Marti, como o paíba, como o fuão da silva, como o lanfranhudo. Cito um trecho de seu ensaio intitulado **Da Estupidez**, resultado de uma conferência pronunciada em Viena em março de 1937:

A estupidez honesta é um pouco lenta em compreender, não tem a “compreensão fácil”, como se diz. Pobre em representações e em vocabulário, não sabe muito bem como se servir dele. Prefere o banal, cuja freqüência torna a assimilação mais fácil; e quando assimila qualquer coisa, não tem muita predisposição para consentir que lha retirem logo em seguida, nem para permitir que a analisem, ou para jogos de ambigüidade em relação a ela. Tem, de resto, uma boa parte das “faces felizes” da vida! Parece sem dúvida muitas vezes confusa na sua reflexão, facilmente paralisada por qualquer nova experiência; de imediato, agarra-se ao que é acessível aos sentidos, àquilo que ela pode, de algum modo, contar pelos dedos. Numa palavra, é a brava “pura estupidez”; e se ela não se mostrasse por vezes desesperadamente crédula, confusa e incorrigível, seria um fenômeno absolutamente agradável. (MUSIL, 1994, p.29)

Por outro lado, Robert Musil se refere à “pura estupidez”, ou estupidez “autêntica”, como sendo também uma estupidez reveladora, surpreendente e criativa quando diz, por exemplo: “A estupidez ingênua é muitas vezes uma autêntica artista.” (MUSIL, 1994, p.30) O que, segundo Musil, explica o fato de que esse “espírito do idiota” tenha sido representado com tanto prazer pela literatura; até podemos pensar o entrecorte às avessas do príncipe Michkin, do romance de Dostoievski, **O Idiota**, que foi publicado pela primeira vez em 1869, que toma como referência as



vertigens do Dom Quixote, de Cervantes, ao sugerir que pelo fato simples de ser honesto, bondoso e romântico todos teimam em achar que o príncipe não passa de um idiota. Neste caso, a ingenuidade, mais simples, mais natural, aproximaria o idiota do poeta, o que pode nos enviar, mais uma vez, à idéia dos “poemas-vida” citada por Michel Foucault em “A vida dos homens infames”. Para Foucault, cada relato, cada pequena “novela” em torno dessas personagens estúpidas – os “poemas-vida” ou, de outra forma, os “estúpidos honestos” –, repercute mais intimamente do que aquilo a que comumente chamamos de literatura; tanto pela “beleza daquele estilo clássico, talhado em algumas frases em volta de personagens decerto miseráveis”, como pelos “excessos, a mescla de sombria obstinação e perfídia daquelas vidas de que pressentimos, sob a pedra polida das palavras, o descalabro e a sanha.” (FOUCAULT, 1992, p.91-92) Ainda segundo Musil, este tipo de estupidez, “honestas”, mais perto da figura do poeta ou esta estupidez desconcertante, “desesperadamente crédula, confusa e incorrigível”, se opõe a um segundo tipo de estupidez, “a superior”, que é a mais perigosa, que corresponde a uma doença da formação, “ausência de formação, formação falhada, mal recebida, desequilíbrio entre a sua substância e a sua força.” (MUSIL, 1994, p.31) Ela pode ainda “atingir até a mais alta intelectualidade; porque, se a estupidez autêntica é uma artista pacífica, a estupidez inteligente, que contribui para a mobilidade da vida do espírito, provoca sobretudo a sua instabilidade e esterilidade.” (MUSIL, 1994, p.31)

Um bom exemplo, para continuar nesse traço da estupidez, é o *miniconto* intitulado “Brazabum”, também retirado de **Grogotó!**. *Brazabum*, que quer dizer belzebu (*belzebub*), o demônio, o anjo rebelde, e que pertence a uma variação de palavras como berzabu, berzabum, berzebu, barzabu e barzabum, pode representar muito bem o estúpido superior e falho, aquele que tem a formação fracassada ou formação nenhuma: aquele que só existe porque se fez estúpido, *brazabum*, uma pessoa perversa, ruim e de gênio mau. A condição cruel, infame (mesmo que numa outra leitura), aparece claramente na fala tagarela, também vulgar, da personagem, como por exemplo: “não valho um alfinete, dois caracóis, uma pitada de tabaco” ou “vida toda fui assim, estrabulega, contrário ao bom senso”. Do mesmo modo, seguindo as pistas das outras personagens citadas até aqui, este *brazabum* também se reconhece na fala repetida em todas elas: “vida toda fui assim”, que recupera a idéia de um tempo sempre e estéril, de uma existência mesma, conformada e, por isso mesmo, POUCA. Neste caso, “vida toda fui assim” representa a inalterável condição estúpida da personagem, a sua existência parca, a sua formação falha ou nenhuma, que o fez indivíduo vil, nocivo, danoso, um sem nome, que é ao mesmo tempo vários nomes, o “capiroto”: “sou a abjeção em pessoa, descendente do capiroto, nasci para andar fora dos eixos”, o diabo; que se ocupa em jogar cascas de banana no caminho

dos outros, em “foder” os colibris “idiotinhas” com veneno de rato para que se lancem altura abaixo, a matança de um dos elementos do mundo natural que é sempre tomado como figuração da delicadeza, o colibri, com sua beleza ímpar, seu vôo parado, o freqüentador das flores e do melhor cheiro da vida de muito perto, o transportador de polens, de vida etc: “vou foder com a vida desses idiotinhas, eureka, há seis meses jogo veneno de rato na água, ehu, último andar, queda livre cinematográfica.” Segue abaixo todo o *miniconto*:

### **Brazabum**

Sim, não valho um alfinete, dois caracóis, uma pitada de tabaco, e assim por diante, sou um indivíduo vil, canalha, calhorda, vida toda fui assim, estrabulega, contrário ao bom senso, fazendo gato-sapato da sorte, fertilizando os próprios reveses, não mereço a terra, o ar, a água, o fogo sim, mereço, mereço ser eternamente chamuscado pelas labaredas do inferno, sou a abjeção em pessoa, descendente do capiroto, nasci para andar fora dos eixos, deitar cascas de banana no caminho dos outros, sou noscivo lesivo danoso, desde sempre, sim, parceiro, você tem razão, desta vez ultrapassei os limites da maldade, concordo, no começo, confesso, colocava açúcar no potinho pendurado ali na cela, os colibris vinham, ficavam paradinhos no ar, bicando a flor de plástico, que beleza, depois, pensei, vou foder com a vida desses idiotinhas, eureka, há seis meses jogo veneno de rato na água, ehu, último andar, queda livre cinematográfica. (FERREIRA, 2000, p.84-85)

Logo à primeira vista “Brazabum” parece nos apresentar outro tipo de infâmia, talvez o tipo de estupidez “superior”, perigosa, que não é criativa, honesta ou ingênua, mas vil, calculada e desumana. Mas provavelmente essa pequena narrativa nos sugere algo mais, lá dentro, para além das categorias classificatórias, para além das infâmias ou dos tipos de estupidez de que nos fala Robert Musil. O *miniconto* nos aponta para uma condição sempre atoleimada e precária, comuns às personagens de Evandro Affonso Ferreira e que, principalmente, habitam um lugar também precário, caótico e igualmente estúpido, como se vivessem em Estados também afetados por certa doença do espírito, por inúmeras fraquezas mentais, quase como uma “imitação social das fraquezas mentais” (MUSIL, 1994, p.33), uma estupidez coletiva. E tanto faz se estas personagens são resultados de uma formação desastrosa, uma espécie de produção de “seres artificiais”, “homunculus”, “golens”, se são movidos por paixões ou por certa

truculência, ou movidos por nada, se não se movem, se nem mesmo existem, o fato é de que estão reunidos neles toda a sobra do mundo, o que fica entre a ingenuidade e a incapacidade, entre a doçura e a tolice; são como os objetos inúteis e abandonados, os que estão “fazendo gato e sapato da sorte” e “fertilizando os próprios reveses” (como está dito no *miniconto* acima), são as “falas inacabadas” de Elida Tessler, o seu POUCA, ou os vidrinhos com cuspe de Marcelo Coutinho, sem aderência e sem história, esses recheios de nada e soltos no mundo, a contaminar o mundo. Cito ainda Robert Musil:

Enfim, poder-se-ia ainda abjectar com todas as ocasiões onde ninguém se comporta tão inteligentemente como seria necessário, e deduzir que qualquer um de nós se revela, quando não constantemente, pelo menos de tempos em tempos, estúpido. É necessário, por conseguinte, distinguir também entre abdicação e incapacidade, entre estupidez ocasional ou funcional e estupidez constante ou constitucional, entre erro e ininteligência. É mesmo uma das coisas que mais importam, pois as condições de vida actual são tais, formam um conjunto tão vasto, tão complexo, tão caótico, que as estupidezes ocasionais dos indivíduos podem facilmente causar uma estupidez constitucional da comunidade. O observador é assim conduzido, à margem do domínio das disposições pessoais, a conceber uma sociedade afligida por certos defeitos mentais. Está fora de dúvida que não podemos transferir os fenómenos que afectam a psicologia real do indivíduo, e por isso em particular as doenças mentais e a estupidez, para as sociedades; mas dever-se-ia poder falar hoje, sob muitos aspectos, de uma “imitação social das fraquezas mentais”: os exemplos são bem visíveis. (MUSIL, 1994, p.33)

Basta ver que a partir do que diz Robert Musil na passagem acima, quando propõe uma imitação social das fraquezas mentais, ao “deduzir que qualquer um de nós se revela, quando não constantemente, pelo menos de tempos em tempos, estúpido” e, também, ao mesmo tempo, e principalmente, que “as condições de vida actual são tais, formam um conjunto tão vasto, tão complexo, tão caótico, que as estupidezes ocasionais dos indivíduos podem facilmente causar uma estupidez constitucional da comunidade”, que fica possível remeter a mais uma cena de leitura dessa galeria de estúpidos comuns: a comunidade que aparece no livro **O vidrinho**, do argentino Luis Gusmán. Este livro foi publicado pela primeira vez em 1973 e, em seguida, devido aos ditames de uma ditadura sem forma foi proibido a partir do ano de 1977. Só houve uma nova

edição em 1984. Neste livro, Luis Guzmán organiza uma série de estupidez numa narrativa que é toda ela também desmonte, uma quase farsa, uma grande confusão entre narrador, experiência narrativa, personagens e suas experiências narradas. No livro habita uma comunidade de sujeitos descentrados, estúpidos, grosseiros, vis, ao mesmo tempo em que completamente ingênuos e desamparados, sempre na perspectiva de uma idéia do *duplo*, do ambíguo, do contraditório, que é uma marca de algumas outras narrativas de Guzmán. É como se ele montasse uma comunidade de estúpidos “honestos”, pueris e infantis, ao mesmo tempo em que estúpidos “autênticos” e perigosos, muito perigosos. Ricardo Piglia, no seu texto intitulado “O Relato Fora da Lei”, uma espécie de prólogo ao livro de Guzmán, fala desta comunidade de **O vidrinho** como algo que se desdobra, numa repetição sem fim e sem começo, como se ela fosse colocada diante de um espelho, onde cada um se reflete num “duplo perverso”. Um exemplo disso é a personagem Carlos Montana, cantor de tangos, que representa o pai bígamo, que entra e sai da narrativa ora como uma memória afetiva ora como uma perversão, entre violação e tortura, como, por exemplo, no trecho que segue: “E Carlos Montana pega a mãezinha pelo pescoço e quer enforcá-la. (...) Ele nos mostra que a sacana rasgou a sua camisa de náicron, mas que temos razão, que não vale a pena se estragar por uma qualquer, mas que um dia desses vai ficar cego e vai matá-la.” (GUSMÁN, 1990, p.42)

As aparições de Carlos Montana, além de constantemente refazerem, ou desdizerem, o “enigma da paternidade” que percorre toda a narrativa, também falseia, apaga as pistas e apaga toda a possibilidade de origem e, no lugar de representar a imagem da lei, da ordem, ele apenas não representa, ou legitima os excessos e as transgressões dentro da comunidade, da família, algo muito mais próximo daquilo que Peter Sloterdijk chama de horda, e que pode ser pensada como uma horda primitiva e rudimentar. Piglia vai dizer, continuando, que “no pretexto dessa repetição está o esquecimento da origem: a relação de parentesco se desagrega no cruzamento dos duplos, dos disfarces, das falsificações” (PIGLIA, 1990, p.83). Os disfarces, como já vimos, são uma marca também da narrativa de Evandro Affonso Ferreira, como no *miniconto* “Lanfranhudo”, por exemplo, na expressão “excelente disfarce”, mas, neste caso, uma dissimulação que nada disfarça, a máscara do infame, que remete também a um sinal do fracasso ou a um sintoma de fracasso. Piglia escreve quase categórico sobre a narrativa deste **O Vidrinho** de Guzmán quando afirma que é um livro sobre um crime, mas um crime que ninguém recorda e, principalmente, é um livro em que o assassino, a vítima, o detetive e o narrador são todos uma mesma coisa, um mesmo sujeito; diz ele:

Sobre *O vidrinho* teria que se dizer que é um romance policial onde o assassino, a vítima, o detetive e o narrador são a mesma pessoa: um gêmeo foi assassinado, culpa-se o outro, torturado aos olhos de todos, o suspeito tenta encontrar uma saída, o seu relato vai e vem, articulado entre a repetição e o suspense de um sentido sempre deslocado. Na realidade reconstrói-se um crime que ninguém recorda e o único "enigma" que esta confissão permite decifrar é o "mistério" da paternidade. (PIGLIA, 1990, p.75)

Assim, a narrativa desse **O Vidrinho** também apresenta inúmeras imagens de um erotismo grosseiro, de um excesso de perversidades e de uma convivência que é toda ela malcheirosa, como alguns dos exemplos retirados de **Grogotó!** e já citados aqui, acima, e que são representadas e aproximadas em muitos momentos da imagem do *vidrinho*: se cheio de cuspe, como no trabalho de Marcelo Coutinho, se cheio de esperma como neste **O Vidrinho** de Gusmán. Ainda no livro de Gusmán, numa espécie de lapso narrativo, há uma passagem em que Carlos Montana dá a sua mulher um vidrinho cheio de esperma dele; ela recusa com veemência, ele quebra o vidrinho em pequenos e vários cacos e reclama que ela não se satisfaz com nada. Por fim, numa outra imagem, os cacos do vidrinho reaparecem, aquele mesmo quebrado por Carlos Montana, aquele mesmo cheio de esperma e doado a sua mulher, enrolados num lenço com aroma de Chanel. A mulher de Montana parece ter guardado os tais cacos do vidrinho com esperma. Numa vertigem da narrativa, quase incompreensível, há outro movimento, ainda, quando se encontra um vidrinho cheio de esperma numa rua deserta, ele se quebra, e uma mancha de esperma malcheiroso se forma no chão. Adiante, é um vidrinho falante que pede que o narrador não o abandone, até que "o vidrinho chora e morre e o círculo onde está parado se transforma numa poça de sangue." (GUSMÁN, 1990, p.30) Cito uma dessas passagens em que o vidrinho é o foco e que deixa claro o erotismo grosseiro da narrativa de Gusmán:

"Olha menina essa daqui eu bati pra você" e Carlos Montana com um gesto heróico tirou do bolso o vidrinho cheio de esperma e o deu à mãezinha. Ela olhou para ele, pálida e abatida, fazia apenas algumas horas que tinha perdido a criança. "Está vendo como era verdade que eu não traía você, que eu não me deitava com a outra". Você é um depravado – disse a ele -. Para a mãezinha isso não provava nada, era a prova de um depravado, do filho da puta que tinha sido a vida toda.

Carlos Montana olhou para ela com desprezo, esqueceu que estava numa maternidade, que tinha um cartazinho pedindo silêncio e enquanto gritava que ela não se satisfazia com porra nenhuma jogou o vidrinho no chão, se fez em cacos, enquanto o pisava furiosamente, o sapato começou grudar no chão, a prova de fidelidade quebrada, feita em pedaços, não, ela não se satisfazia com nada. (GUSMÁN, 1990, p.27)

#### 4. O INFAME, portanto

De certa forma, o vidrinho com esperma de Gusmán aponta diretamente para o vidrinho com cuspe de Marcelo Coutinho ampliando a imagem, ampliando o problema do discurso da infâmia, da vileza, dos sem glória, dessas existências atravessadas por um certo ardor e pela violência da vida, como os atos ou como as precariedades da experiência que aparecem em **Grogotó!**, nas primeiras personagens narradoras de Evandro Affonso Ferreira, que já acenam para o que será um traço predominante no seu trabalho, em todos os seus livros posteriores a esse. Essas personagens, que se inscrevem numa espécie de fronteira pantanosa entre a experiência, ainda que precária, e a banalidade – mesmo que com menos força que os arquivos de reclusão, por exemplo, das petições ao rei, das *lettres de cachet* do século XVII que tanto fascinaram Michel Foucault –, compõem certa tradição da literatura no ocidente, um hábito desta certa tradição ou, como menciona o próprio Foucault, compõem um quadro para estabelecer o que seria uma espécie de “ética imanente ao discurso literário do Ocidente” (1992, p.125). Neste sentido, provocam no texto e através do texto uma espécie de *confirm* entre experiência e banalidade (o que passa a ser uma das marcas mais presentes na literatura moderna e na literatura a que chamamos de contemporânea e, principalmente, nos textos de Evandro Affonso Ferreira), uma instância libertária, um “poder tudo dizer”, que lança mão também daquilo que seria mais difícil de ver e tocar: o delito, o insignificante, o consumido, o anódino, o quase morto, o mudo e o sem fala, o não-tátil, o sem tiques ou o sem nenhum nervo ou nenhuma nervura possível (o infame, portanto). Dito de outra forma, e para fazer uso da imagem recorrente aqui, a dos vidrinhos, é como se a literatura passasse a ser povoada por pequenas e inúmeras imagens dessa recorrência: os “vidrinhos com cuspe”. São as suas dejeções, os vidrinhos com esperma da narrativa de Gusmán, ou as personagens-garrafão POUCA, como fulguração da vida POUCA e fracassada de cada um e de cada outro, os amarelos, os enfermos, mas sempre tagarelas, linguarudos; esta vida engarrafada que repousa no chão de uma sala qualquer, num circuito de arte qualquer, apenas como gesto, como apagamento do nome e abandono. Mas o que se

inscreve também é, para Foucault, de alguma forma, no imenso movimento da literatura desde o século XVII, a decisão de “não-verdade”, é produzir “efeitos de verdade”: o “dever de dizer o mais comum dos segredos” ou, ainda, “procurar o cotidiano por debaixo dele próprio”, “levantar brutal ou insidiosamente segredos, a deslocar regras e códigos, a fazer dizer o inconfessável, ela (*a literatura*) – grifo meu – terá tendência a pôr-se fora da lei, ou pelo menos a tomar a seu cargo o escândalo, a transgressão e a revolta.” (FOUCAULT, 1992, p.126-127) E Foucault conclui arriscando sobre a literatura e também arriscando dizer sobre os segredos que habitam o discurso da *infâmia*:

Mais do que qualquer outra forma de linguagem, é a ela que continua a ser o discurso da “infâmia”: cabe-lhe dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o vergonhoso. O fascínio que, desde há anos, uma sobre a outra exercem psicanálise e literatura, é, neste ponto, significativo. Que não se esqueça, porém, que esta posição singular da literatura não é senão o efeito de um certo dispositivo de poder que atravessa, no Ocidente, a economia dos discursos e as estratégias do verdadeiro. (FOUCAULT, 1992, p.127)

Ainda segundo Michel Foucault, a partir do final do século XVIII, principalmente com a obra desviante e tomada por uma forma de erotismo do Marquês de Sade, a linguagem, ou a literatura, passa a ser incessantemente puxada para fora de si mesma “pelo inumerável, o indizível, o estremeamento, o estupor, o êxtase, o mutismo, a pura violência, o gesto sem palavra.” (FOUCAULT, 2006, p.53) A literatura passa a ser a morada do discurso da infâmia, do vergonhoso, do insuportável, lugar onde não apenas se transpõe os limites dos interditos pelo imperioso “poder tudo dizer”, mas onde se pode “ir até o extremo do possível” (FOUCAULT, 2006, p.53); lançar mão de um escopo e de um martelo, à maneira da ação do nosso *Nosfate*, e escavar linhas de fuga, introduzir uma infinidade de vidrinhos infectos (leia-se as personagens infames e estúpidas que foram citadas até aqui, e outra infinidade delas ainda não citadas e não citadas de fato) na história, na literatura, na arte. Uma espécie de outro olhar para um mesmo problema, outro olhar para uma outra forma possível de linguagem: tocar com violência a parte espúria de uma vida, a vida infame, através da violência de um texto que também pode ser espúrio, infame, mas que é antes de qualquer coisa uma ação miniaturizada contra um estado normativo da arte, da linguagem. Interessante lembrar a imagem de um poema de Manuel Bandeira, “Maçã”, que está em seu livro **Lira dos Cinquent’anos**, de 1940, quando ele descreve

uma cena de uma maçã que queda ao lado de um talher num quarto pobre de hotel, este lugar sem memória, sem marcas fixas de uma memória de representação. Manuel Bandeira refaz a natureza morta e a desloca de seu estado divinatório, apresentado no terceiro verso, isolado do dístico inicial, “És vermelha como o amor divino”, para outra possibilidade de leitura: a da profanação. Ele retira a maçã de seu estado divino e a move até uma queda, uma queda “tão simples”, aquela maçã caída, solta, como se nos lembrasse que esta maçã está podre e pobre como o quarto de hotel em que ela se encontra, abandonada, cheirando mal, e que pode provocar nojo ao nos aproximarmos dela. Manuel Bandeira nos convida, de alguma forma, a tocar a maçã, e não apenas a olhá-la como um objeto de contemplação, como um objeto sagrado e como se não pudesse ser movida ou devolvida ao seu uso comum. O que Bandeira faz é devolver a maçã ao seu uso comum, retirá-la de uma esfera do sagrado, penetrá-la firmemente com a vida, como uma preservação da vida através do erótico. Diz o poema:

### MAÇÃ

Por um lado te vejo como um seio murcho  
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão  
[ placentário

És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides  
Palpita a vida prodigiosa  
Infinitamente

E quedas tão simples  
Ao lado de um talher  
Num quarto pobre de hotel  
(BANDEIRA, 1993, p.168-169)

O fato é que essa leitura do poema de Bandeira pode refazer nosso olhar sobre a maçã; e há uma idéia nas margens de um texto que Davi Arrigucci Jr. escreveu acerca desse poema, apontando diretamente para a maçã e sugerindo que “ela é um convite à penetração, que começa pela sedução do olhar e se abre até a entranha mais íntima.” (1990, p.39) Esta imagem do poema de Manuel Bandeira, como uma penetração nesse objeto imóvel que se retira de um



altar sagrado do olhar para a penetração de um corpo que pode tocá-lo, movê-lo, enojá-lo, dar-se a ver como corpo e retirar o seu elemento oculto e atribuir-lhe um segredo, é que se aproxima das idéias de Foucault para um “poder tudo dizer” e da possibilidade de “ir até o extremo do possível” com a linguagem. Algo como revirar o cotidiano até alcançar a sua porção mais precária, débil e violenta, como um *jogo erótico*, um *erotismo*, que é também marcado pelo *segredo*, “sendo talvez a emoção mais intensa, na medida em que nossa experiência está presente em nós sob a forma de linguagem (de discurso), o erotismo está para nós como se ele não estivesse” (BATAILLE, 2004, p.397) –, que segundo Georges Bataille dissolve as formas constituídas e revela a nudez, o vício, o sentido de morte, o excesso, a falta, o transbordamento.

## 5. O SEGREDO, (a trapaça) e o gesto

Jacques Derrida também fala sobre o “poder tudo dizer” da literatura, em seu livro **Paixões**, quando escreve, por exemplo: “a literatura é uma invenção moderna, inscreve-se em convenções e instituições que, retendo apenas esse traço, asseguram-lhe em princípio o *direito a dizer tudo*.” (DERRIDA, 1995, p.47) Depois, se há um segredo, uma persistência ou característica constituída a partir do segredo, é também Jacques Derrida quem aponta no mesmo livro, como também no seu dito repetido muitas vezes, ressonante, que “há um segredo”, “há um segredo aí”, “há um segredo”. Em **Erefuê** (que significa, segundo a umbanda, um suposto fluido negativo que emanaria dos espíritos sem luz, um espírito ruim), por exemplo, o terceiro livro publicado por Evandro Affonso Ferreira, temos a narrativa de uma espera: a personagem protagonista, Menelau, no corredor de um Fórum, espera pela sentença do crime que cometeu. Nesta espera, há um relato que pode figurar como exemplo desse jogo erótico, de falta, de excesso, de segredo e de tagarelice, também como outra possibilidade de tocar o texto, o corpo (a maçã devassada), através do discurso da infâmia, na predominante proposição “poder tudo dizer”. O relato de Menelau, que também pode ser lido como *miniconto*, no movimento de vai e vem de narrativas mínimas dentro e entre todos os livros de Evandro Affonso Ferreira, desde **Grogotó!**, conta uma das infinitas aventuras eróticas da personagem Helena, sua mulher, “sempre transbordante de safardice” (FERREIRA, 2004, p.43), e que a personagem revive, uma a uma, enquanto espera a decisão dos jurados. Evandro Affonso Ferreira monta, neste trecho, uma espécie de trapaça, que o próprio narrador termina por chamar de farsa, seguindo ainda aquela mesma idéia de farsa às avessas, de disfarce, que na verdade é uma trapaça para a própria personagem e uma máscara que nada disfarça: “mais uma vez dei o calado como resposta dissimulei fiz vista grossa representei uma farsa.” (FERREIRA, 2004, p.98)

Penso que é exatamente nessa idéia de armar um jogo, de montar uma trapaça no texto e na própria personagem que é possível encontrarmos aquilo que pode ser lido como segredo, ou como simulação. Roland Barthes vai dizer em **O rumor da língua** que “é preciso trapacear, dissimular, sutilizar (nas duas acepções da palavra: refinar e fazer desaparecer uma propriedade), quer dizer, a rigor, parodiar, mas melhor ainda, simular.” (2004, p.85) E se há um segredo, quase uma repetição do dito derridiano, neste gesto também repetitivo de montar uma trapaça, ele se estende às personagens, ao nome, aos nomes secretos de Menelau e Helena<sup>9</sup> e os seus truques, mito e vida comum mais precária e apinhada de disfarces. Há talvez um segredo no nome repetido de helena, que é tantos nomes, mas que não é nenhum nome: “helena-rongó”, “helena-piturisca”, “helena-azevieira”, “helena-lúbrica”, “helena-réptil-viscoso”, “helena-lascívia”, “helena-fuinha”, “helena-pangarave”, “helena-destemorosa”, “helena-rabacué” etc. Helena que é também chamada de “helena-asmodeu”, que volta e refaz a idéia da personagem do *miniconto* “Brazabum”, citado anteriormente, aquele que “nasceu para andar fora dos eixos”, o *belzebu*, como também se volta para o título do livro, **Erefuê**, aquele de espírito ruim. É assim que o nome *Helena*, repetido tantas vezes, simula que “há um segredo”, “há um segredo aí”, “há um segredo”. O que aponta para o recurso narrativo, também como segredo, do nome do diabo tantas vezes repetido e de tantas formas quanto possível no livro **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa: “o outro – o figura, o morceirão, o tunes, o cramulhão, o dêbo, o carôcho, do pé-de-pato, o mal-encarado, aquele – o-que-não-existe! (...) Ele vem no maior e no menor, se diz o grão-tinhoso e o cão-miúdo. Não é, mas finge de ser” (ROSA, 2001, p.317-318). De certa forma, “Helena-asmodeu” também é esse “cão-miúdo” que pactua, que seduz, que finge ser, mesmo não sendo, que pode nem existir como gente, mas apenas como mito, como nome secreto, como segredo. Segue abaixo o trecho, quase *miniconto*, em que a trapaça está montada ao dizer um dos nomes de Helena, a “helena-doblez”:

Impossível apagar tudo-todos principalmente noite aquela em que ele sobrinho-quinze-anos dela helena-doblez desfez pacto-efebólico reunindo família dizendo a flux: história começou numa madrugada na casa da fazenda quando de repente chega tia Helena seminua a furta-passo huífa

---

<sup>9</sup> Helena, numa informação reduzida, seria a mulher de Menelau, por quem os Gregos combateram durante mais de dez anos em Tróia, dando origem a famosa mitologia acerca da Guerra de Tróia. Ela era filha de Zeus e de Leda, num desdobramento do mito, e num outro era filha de Zeus e de Nêmesis. Ele era filho de Atreu, o rei de Micenas, com a cretense Aérope. Pierre Grimal diz que a lenda que trata de Helena é extremamente complexa, porque passa por um sem número de transformações na narrativa, mesmo depois da narrativa épica de Homero. Aponta também que são tantas as transformações e tantos outros elementos constituintes da lenda que não se consegue mais supor qual seria a narrativa primitiva. (Fonte: GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1992).

entra debaixo do meu cobertor sussurrando psiu querido fica quietinho por favor vim propor pacto-efebólico com você a-hã sei meu anjo não entende mas explico melhor huummm vamos de vez em quando fazer amor às escondidas sem ninguém nunca-jamais ficar sabendo; pacto-efebólico; dia desses explico melhor origem dela expressão grega; vem meu anjinho segura agora meus pêlos púbicos huummm assim hum agora minha vez pronto também estou segurando eles seus pêlos púbicos hum hum puxa mais mais mais até arrancar chumaço daqueles huummm huummm pronto agora vamos misturar pêlos meus com pêlos seus embrulhar tudo nesta minha calcinha hum hum guardar nesta caixa de jóias vazia trancar hum hum pronto; agora abrir janela vuupt joguei chave no brejo; pacto-efebólico huifa consummatum est; férias quase toda eu-sobrinho levando vida de fidalgo cercado de grandezas mimos nham nham nham à regalona; noites luxuriosas luxuriantes conchegativas; mas de repente soberano desprezo; tia-esconsa me relegou ao plano das coisas inúteis; nunca mais fez caso nem cabedal do atolombado-mirim aqui; pensei: quebro o fio dela minha própria vida ou conto tudo pra eles parantela toda inclusive você meu querido tio Menelau; como podem ver há decidi pela segunda menos trágica hipótese; fiquei como sempre pálido desconcertado estremeci ixe enrubesço fico bisonho esquivoso comigo mesmo quando penso que eu-cagarolas-somongo mais uma vez dei o calado como resposta dissimulei fiz vista grossa representei uma farsa. (FERREIRA, 2004, p.97-98)

Essas trapaças que aparecem nas narrativas de Evandro Affonso Ferreira apontam também para um outro uso do segredo, aquele que Derrida reconhece como um direito ao segredo, um direito irrestrito, incondicional, ou ainda, por outro lado, como uma forma de uso estratégico do silêncio, de uma não-resposta ou uma resposta diferida. E numa aparente licença assegurada para dizer tudo, revela o risco, uma responsabilidade com o dito, com um segredo que habita a palavra, a linguagem, o ser, a voz, a arte. É um segredo que não se dissimula, que não é místico, que não é sagrado nem profano, que não é desvendável, pois “o estar aí do segredo não concerne mais ao privado do que ao público. Não é uma interioridade privada que seria preciso desvendar, confessar, declarar, isto é, pela qual seria preciso responder ao prestar contas e tematizar às claras” (DERRIDA, 1995, p.42), na verdade o segredo “permanecerá secreto, mudo, impassível como a *khôra*<sup>10</sup>.” (DERRIDA, 1995, p.45) E isso porque, segundo

---

<sup>10</sup> Cito Jacques Derrida a cerca da *Khôra*: “*Khôra* nos chega, e como o nome. E quando um nome vem, rapidamente diz mais que o nome, o outro do nome e o outro, simplesmente, do qual anuncia justamente a irrupção. Esse

Derrida, o segredo emudece, o segredo cala, pois ele é “o que, na palavra, é estranho à palavra” (1995, p.45). Assim, o segredo é algo que tende a permanecer inviolável mesmo quando se acredita tê-lo confessado, é então quando se reconhece o silêncio. E mesmo que se diga muitas vezes, repetidas vezes sobre algum segredo, ainda assim ele não consegue ser rasurado ou maculado, mesmo que em inúmeras ocasiões ele desperte o gosto por histórias secretas (e é certo que o faz sempre). O segredo está fora da palavra, é estranho à palavra, “ele não se vê, pura e simplesmente. Não mais que uma palavra.” (1995, p.50) Cito ainda Derrida:

Ele permanece secreto sob todos os nomes e é sua irredutibilidade ao próprio nome que o faz secreto, até quando *on fait la vérité* a seu respeito, conforme a expressão tão original de Agostinho. O segredo é que aqui ele é chamado segredo, colocando-o, por uma vez, em relação com todos os segredos que têm o mesmo nome, mas que não se reduzem a ele. (DERRIDA, 1995, p.44-45)

E isso ainda pode levar a uma frase de Maurice Blanchot que, para mim, amplia ainda mais o segredo da palavra, que está em seu texto “A literatura e o direito à morte” que consta no seu livro **A parte do fogo**. Blanchot diz que “falar é um direito estranho.” (1997, p.311) Estranho, talvez, porque na fala reside esse segredo inconfessável, um segredo que, como diz Derrida, nos apaixona, porque nos remete sempre a outro segredo, e de novo outro segredo, e assim num movimento sem fim e sem origem, de forma que mantemos ou alimentamos nossa “paixão na expectativa” (DERRIDA, 1995, p.49), no *por vir* da palavra, nessa circulação ininterrupta do segredo que mesmo não estando ali de fato, está de outra forma, feito o “vidrinho com cuspe”, o “vidrinho com esperma”, o “garrafão POUÇA”, *infame*, secreto e mudo.

Esse estranho direito (o segredo?) da fala, para Blanchot, faz com que uma mesma palavra que dá o significado também o suprime, faz com que uma mesma palavra que dá o ser, possa chegar vazia de ser, ou seja, que há um morrer na voz, uma idéia de desaparecimento na fala, como nas palavras de Blanchot: “Quando falo: a morte fala em mim.” (1997, p.312) Por tudo isso, desejar a literatura talvez seja o desejo por esse lugar do segredo, por esse “rastros” pertencente à palavra, e só à palavra. Possivelmente, a partir disso, “a literatura *pode* (grifo meu)

---

anúncio ainda não promete, não ameaça mais. Ele não promete nem ameaça ninguém. Permanece estrangeiro à pessoa, nomeando somente a iminência estrangeira ao mito, ao tempo e à história de toda promessa e de todas as ameaças possíveis (1995, p.9). E em outro trecho diz que: “Khôra ‘quer dizer’: lugar ocupado por alguém, país, lugar habitado, sítio marcado, fileira, posto, posição conferida, território ou região. E, de fato, khôra será sempre já ocupada, investida, mesmo como lugar geral, e enquanto se distingue de tudo o que toma lugar nela.” (1995, p.41-42)

constituir uma experiência que, ilusória ou não, aparece como um meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos” (BLANCHOT, 1997, p.81), a *experiência do não*, do que não sabemos ou do que permanece secreto e inviolável na palavra. E é esta *experiência do não* que é amplamente desenhada e elaborada por Evandro Affonso Ferreira, como suplemento e como uma desconfiança radical com seus textos e com suas personagens. Ele mesmo disse contraditoriamente: “o contemporâneo me entedia”; disse também: “sou um homem do passado; tenho um enorme passado pela frente” (FERREIRA, 2006, p.11); mas ao mesmo tempo disse que deve e precisa se saturar de agoras e que tudo em seu trabalho é “sadismo literário”; ou seja, tudo em sua literatura é uma experiência tortuosa ao que ele *não* sabe, *não* conhece, a um inviolável e secreto estado de cansaço: “escrevo para esquecer que minha alma está cansada de minha vida” (FERREIRA, 2006, p.11). Derrida ainda diz acerca disso que:

Há na literatura, no segredo *exemplar* da literatura, uma chance de dizer tudo sem tocar no segredo. Quando se permitem todas as hipóteses, sem fundamento e até o infinito, sobre o sentido de um texto ou as intenções finais de um autor, cuja pessoa não é mais representada do que não-representada por um personagem ou por um narrador, por uma frase poética ou ficcional, que se separam de sua fonte presumida e permanecem assim *au secret*, quando já não faz mais sentido decidir sobre um segredo por trás da superfície de uma manifestação textual (essa é uma situação que chamo texto ou rastro), quando é o apelo desse segredo que remete, entretanto, a uma coisa ou outra, quando é isso mesmo que mantém nossa paixão na expectativa e nos prende um ao outro, então o segredo nos apaixona. Mesmo se não houver segredo, se ele não existir, oculto atrás do que quer que seja. Mesmo se o segredo não for secreto, mesmo se jamais houver existido um segredo, um único segredo. Nem um. (DERRIDA, 1995, p.49)

Dessa forma, nesse lugar do dito derridiano, ressonante, “há um segredo”, “há um segredo aí”, “há um segredo”, que ressoa também no trabalho de Evandro Affonso Ferreira, aquele que de alguma forma habita a palavra, mas que também é estranho à palavra, um gesto silencioso, quase ausente, que também é, e muito, um gesto amoroso, uma sobrevivência, “mesmo se o segredo não for secreto, mesmo se jamais houver existido um segredo, um único segredo”, podemos pensar, de outro modo, que este dito repetido seria um mover semelhante

àquele da formulação de Samuel Beckett, repisada tantas vezes por Michel Foucault, principalmente em seu texto "O que é um autor?": "Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala", como se do mesmo modo este outro dito apontasse também para um silêncio da voz, um silêncio do texto, como se fosse um segredo inviolável. Ao mesmo tempo, esta formulação tende a grifar uma indiferença que, segundo Foucault, pode ser um dos "princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea", princípio fundamental na escritura de Evandro Affonso Ferreira, como uma regra estável, "constantemente retomada, nunca completamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática." (FOUCAULT, 1992, p.34) Mas, por outro lado, uma literatura tão voltada a si mesma, que também pode ser experimentada nos seus limites, para provocar experiências-limite com a linguagem, para que seja corrompida, transgredida. Indiferença que também está no trabalho de Marcelo Coutinho e no de Elida Tessler e, principalmente, no de Evandro Affonso Ferreira, na própria condição infame do artista, pautada numa ausência de estética normativa. Se há um procedimento nesses trabalhos é algo mais próximo de uma linguagem do abandono, das coisas sem importância, sem história, sem aderência, como se fossem apenas uma invisibilidade. Algo que está desde o nome "secreto" da mão que interfere no lugar ou no dedo que retira a camada de poeira do garrafão amarelado e diz de sua qualidade POUCA – mesmo que essas pequenas interferências ou perturbações não ressoem – até o vidrinho com cuspe, que está fincado dentro de um muro qualquer, sem estar; o garrafão em abandono numa esquina mendiga de uma sala qualquer e também nesta galeria tão violenta de apagamentos, de vidas apagadas das personagens construídas na literatura de Evandro Affonso Ferreira.

Desta forma, essa idéia do segredo pode ser mantida, talvez, a partir do que Gilles Deleuze diz sobre a invenção de um *povo que falta*. O *povo que falta* em Evandro Affonso Ferreira aparece na sua tagarelice que pode até não ser ouvida, mas está ali, mesmo não estando. E este *povo que falta*, segundo Deleuze, não é um povo convidado para se sobressair no mundo, para dominar o mundo, mas "é um povo menor, eternamente menor" e talvez "só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado" (DELEUZE, 1997, p.14): a comunidade dos sem comunidade ou os sem pertença. Assim, Evandro Affonso Ferreira monta o seu trabalho na invenção tagarela e linguaruda do seu *povo que falta*, na manutenção da trapaça, do segredo, dos nomes secretos, anônimos e bastardos; sempre a partir da condição infame, estúpida e provisória que ele imprime às suas personagens e, principalmente, a partir de uma narrativa da fala sempre como segredo. Porque toda a literatura de Evandro Affonso Ferreira vem de uma fala do povo, da força da fala do povo, este inventa línguas, esta marca dilacerada na fala deste povo também inferior e dominado, este

que não sabe, mas diz, mas fala, mas grita, mas berra. O grito mudo é sua forma de vida. É quando Evandro Affonso Ferreira constrói o seu dicionário de palavras sonoras (assunto que trato no **Capítulo Dois** desta dissertação) – que é uma lista de falares, dizeres, palavras, gritos sonoros num ritornelo da língua, um eterno retorno da fala –, porque esse povo tagarela e medíocre precisa de uma fala que não é a fala “comum” e usual, mas uma fala esquecida, desvairada, de um povo em devir, que não tem lugar no mundo; e é exatamente por isso que falam muito. Aqui é onde se monta o paradoxo em volta das personagens de Evandro Affonso Ferreira: é um povo infame, estúpido, anódino e que, diferente do Bartleby<sup>11</sup>, por exemplo, a personagem de Herman Melville, não pára de falar, de vociferar sua pobreza de experiência ou, de outra forma, a negação de qualquer experiência. Agamben vai dizer que personagens assim “são como aqueles personagens de quadrinhos da nossa infância, que podem caminhar no vazio desde que não se dêem conta: no instante em que se dão conta, em que têm a experiência disso, despencam imediatamente.” (AGAMBEN, 2005, p.24)

A questão então, na construção textual de Evandro Affonso Ferreira, passa a ser a quantidade de fala vomitada e, ao mesmo tempo, que parece cada vez mais ampliar o tamanho do segredo, do buraco, do sem fundo da superfície da experiência empobrecida. Através destas falas e de suas narrativas nojentas e espúrias, como os seus cotidianos, podemos perguntar: *que importa quem fala?, o que importa no que se fala?, que importa o quanto se fala?* etc. Estas perguntas passam a fazer mais sentido ainda em cada uma das personagens de Evandro Affonso Ferreira quando a saliência é que nem elas conseguem se ouvir. Para sua escritura o que importa e faz sentido não é quem fala, apenas, mas o que se fala e o quanto se fala também. E se podemos pensar numa ética e numa política para a literatura de Evandro Affonso Ferreira, na condição de existência de sua literatura, é no compromisso e no dever de dizer os segredos mais comuns e mais ocultos nesta fala tagarela desse seu povo que fala através da forma de sua escritura. Foucault elabora algo muito próximo a esta questão ao dizer que:

(...) ir à procura daquilo que é mais difícil de notar, o mais oculto, o que dá mais trabalho a dizer e a mostrar, enfim o mais interdito e o mais escandaloso. Uma espécie de injunção de desentranhar a parte mais

---

<sup>11</sup> Bartleby é a personagem do conto homônimo de Herman Melville, “Bartleby, o escriturário”, publicado pela primeira vez em 1853, e que cumpre um lugar político para uma resistência passiva frente à burocracia imposta por certas relações de poder. Bartleby insiste numa frase categórica, *I would prefer not to*, a cada solicitação de seu empregador para que preste os seus serviços. Ao mesmo tempo, o empregador não consegue desvincular-se de Bartleby, que opera por dentro de um registro da estupidez, da anomia, da passividade, não abrindo mão de estar no mundo, mas ao mesmo tempo, aparentemente, não fazendo muita parte dele, quando se nega o tempo inteiro a compactuar com suas normas, modelos, leis, encargos etc através da repetição da frase: *I would prefer not to*.

noturna e mais cotidiana da existência (com risco de lá descobrir por vezes as figuras solenes do destino) vai traçar aquela que é a direção para que pende a literatura desde o século XVII, desde que é literatura no sentido moderno do termo. Mais do que uma forma específica, mais do que uma relação essencial com a forma, é este constrangimento, eu ia dizer esta moral, aquilo que a caracteriza e que até nós transportou o seu imenso movimento: dever de dizer os mais comuns dos segredos. A literatura não resume por si só esta grande política, esta grande ética discursiva; também não se lhe reconduz inteiramente; mas é aí que ela tem o seu lugar e as suas condições de existência. (FOUCAULT, 1992, p.125-126)

Desta forma, segundo Foucault, a experiência com a escrita, e quero dizer aqui com essas existências mais infames, tanto no sentido daquelas personagens que habitam o texto quanto nas experiências-limite com a própria linguagem, se descola do tema da expressão e passa a se referir, cada vez mais, a si mesma – então, *que importa quem fala?* –, um texto que parece apontar para o seu próprio desaparecimento, como um morrer do próprio texto, um cavo, feito uma “dobra gramatical” (essa expressão também é de Michel Foucault), que promove certa escavação da experiência, alguma potência, pequenas máquinas de guerra, como ética e como política. Ou se pensarmos numa escrita, de fato, mais perto da morte, no esteio das inúmeras noções sobre a morte do autor e o apagamento do nome, e, principalmente, numa idéia de singularidade que agora aparece na ausência, na falta e na falha da linguagem, tudo isso num desdobramento sem fim e sem alcance. Uma reivindicação perpétua da liberdade que repousa numa dimensão cada vez mais criadora e esquizofrênica, psicótica, numa lógica que passa a ser pautada por uma noção de contaminação, de apropriação e de contágio, na composição do que seria um espaço compartilhado. Como diria Roland Barthes, um “puro gesto de inscrição”, um campo sem origem, ou pelo menos uma origem que seja a própria linguagem, e só nela, mesmo que também, continuamente, seja ela também aquilo mesmo que questiona toda origem. (BARTHES, 2004, p.61) Barthes vai dizer ainda que “a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2004, p.57) É uma questão de abertura, de se colocar numa outra experiência com o espaço – e espaço aqui entendido no sentido simbólico/imaginário da construção de um espaço próprio, no texto –, como diz Foucault em “O que é o autor?": “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de



um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer" (1992, p.35).

Para ampliar o problema, pensar que essa imagem de um sujeito que desaparece na escrita, de uma destruição da voz e do corpo que escreve, feito o vidrinho plantado dentro de uma parede, de uma ausência primeira que daria condição a qualquer discurso, pode ainda nos remeter a proposta de Giorgio Agamben em seu livro **Profanações**. Primeiro, a idéia que passa pelo autor como *gesto*, esta ética da ação miniaturizada que venho trabalhando até então. O gesto visto como contato, quando o autor, de uma certa forma, habita os limites do texto apenas por ser essa pura ausência do seu gesto, uma espécie de gesto ilegível e secreto que torna a leitura possível. Segundo, o gesto a partir da noção de *gênio*, esta pulsão criadora de que não temos controle, que nos excede, esta presença "íntima e pessoal" (*grifo meu*) que "é também o que há de mais impessoal em nós, a personalização do que, em nós, nos supera e excede" (AGAMBEN, 2007, p.16), uma potência impessoal que nos acompanha e nos impulsiona para a escritura, o "outro" íntimo, este ser estranho a nós, que não nos pertence, mas com quem geralmente pactuamos. Nas palavras de Agamben isto seria o como escrevemos:

Escrevemos para nos tornar impessoais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamo-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor. Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar. (AGAMBEN, 2007, p.18)

Ou seja, um mesmo gesto, que é capaz de negar toda importância à identidade, ao nome do autor, também afirma sua irredutível necessidade para que a leitura se dê, para que o encantamento e a magia sejam possíveis. Como nas palavras de Michel Foucault, reproduzidas por Agamben, "a marca do escritor não é mais que a singularidade de sua ausência" (FOUCAULT, 1992, p.36), o que de outra forma é dizer que a singularidade está no gesto, no vazio, no sem origem, neste *gênio* impulsivo e intenso, de quem nos afastamos cada vez que lhe damos um nome, uma autoria, porque o *gênio* é puro gesto, é a nossa experiência do "não", essa fração que não conhecemos e que também não temos controle sobre (a imaginação?). Portanto, há igualmente uma singular ausência neste ato de quebrar o muro, de fazer fendas nele, de fincar um vidrinho com cuspe e recuperar o muro o mais aproximado possível ao que era antes; e neste gesto do abandono, neste segredo inconfessável, dar outra potência ao

trabalho, uma potência infinita. A partir disso, o autor, ou o artista, esta presença-ausência do gesto, ou do *gênio* “silencioso clandestino” (AGAMBEN, 2007, p.20), “o mais remoto e indomável” (AGAMBEN, 2007, p.17), pode ser pensado como mais uma vida infame, um “poema-vida”, talvez, uma “existência-clarão”. No dito de Agamben: “exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.” (AGAMBEN, 2007, p.59)

Lembro ainda do bonito texto de Michel Foucault, “Eurídice e as sereias”, e do que este texto me provoca como questão enquanto proponho uma leitura crítica das narrativas de Evandro Affonso Ferreira: não seria esse gesto ilegível semelhante ao canto das sereias? Elas que “são a forma inapreensível e proibida da voz sedutora” (FOUCAULT, 2006, p.234), mas que não são mais que canto. Por outro lado este gesto que não é mais que puro gesto, que é pura ausência de voz, de canto, de nome, mas que ao mesmo tempo é um gesto atraente, um convite para o “vazio feliz da escuta” (FOUCAULT, 2006, p.234). No texto de Foucault, o canto das sereias – o que também procuro ler como gesto – seduz não tanto pelo que se deixa ouvir quanto por aquilo que fica em segredo nas palavras, como se todo encantamento estivesse na promessa do que será este canto, no seu por vir, assim também, como se cada gesto assegurasse um segredo inviolável que se desdobra num outro gesto-segredo e assim num movimento sem fim nem começo. Depois, esse canto nada mais é do que atração do canto, nada mais que canto e por essa razão – assim como o gesto do autor –, quase silêncio, um canto sem palavras, um vazio, uma ausência de canto, feito um “rumor”<sup>12</sup>, um canto limite e impossível. Cito um trecho deste texto de Foucault, quando ele diz que: “Essa voz que ‘canta estrangulada’ e que se deixa ouvir tão baixo não é a das Sereias cuja sedução está no vazio que elas abrem, a imobilidade deslumbrada com que elas tocam aqueles que as escutam?” (FOUCAULT, 2006, p.236)

---

<sup>12</sup> Utilizo o termo “rumor” na concepção de Roland Barthes, no seu livro *O rumor da língua*, no sentido de um ruído que, de certa forma, é uma ausência de ruído, como o barulho daquilo que funciona bem, mas que também é um barulho impossível que faz “ouvir a própria evaporação do barulho: o tênue, o camuflado, o fremente” (Tradução Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pág. 94)

## 6. OS NOMES SECRETOS, e os vendedores do imprestável

A composição do quadro é a de um cenário vazio, escuso e torpe. Se as personagens se apontam anódinas, a narrativa é o seu *sem*, porque soltos no mundo não são mais que corpos vazios, quase giróvagos. Todos, de alguma forma, a exemplo de algumas das personagens infames e disformes citadas anteriormente – Odradek e Gregor Samsa, personagens de Franz Kafka, ou o Corcundinha, “o inquilino de vida torta” das memórias infantis de Walter Benjamin – são “artistas da fome<sup>13</sup>”, sem comida ou prazer em comer. São personagens que também estão desenhadas sob uma linha de contorno, uma desapareição, uma linha quase tênue, ou nenhuma linha quase nada no que trataria de alguma noção fincada da experiência como aquilo que se incorpora, que se estabelece no corpo como uma memória, um vestígio, ao menos. E sem exceção, as personagens de Evandro Affonso Ferreira estão desvinculadas, e parece que há em todas elas uma impossibilidade de gritar alguma revolta, mas ao mesmo tempo não se conformam; pois são existências tomadas, e muito, por inúmeras paixões. Se assim como as personagens de Kafka, o *Odradek*, da narrativa “A preocupação do pai de família”, publicada em **Um Médico Rural**; também, e ainda, o seu conhecido *Gregor Samsa*, de sua mais famosa novela, **A metamorfose**. O primeiro, aquele objeto sem forma e sem nome, porque não se sabe a origem, algo próximo a um carretel de linha, achatado, de fios remendados de todas as cores, próximo a forma de uma estrela, talvez, mas ainda um nome que não aponta a lugar nenhum e que faz um homem comum, pai de família, temê-lo. De outro lado, Gregor Samsa também é um destes seres, agora um inseto monstruoso, resultado de certos sonhos intranquilos, que paira dentro do quarto, no meio da casa de uma família comum, a sua, como um nome secreto, um sem, um emperro e uma criatura inexpressável, um transtorno, mas também e principalmente um abandono:

---

<sup>13</sup> Faço referência aqui a uma pequena narrativa de Kafka “Um artista da fome” que consta no livro **Um artista da fome / A construção** (trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 1998). Nesta narrativa, Kafka elabora uma destas suas personagens de vidas infames: um homem, artista de circo – jejuador –, é esquecido numa jaula por ter ultrapassado os prazos sem comer de uma forma tão radical que ultrapassa também os prazos de memória das pessoas do circo e, principalmente, de seus visitantes: “Tente explicar para alguém a arte do jejum! Não se pode explicá-la para quem não a sente” (KAFKA, 1998, p.34). Assim, retirado todo o caráter messiânico e judaico da narrativa, Kafka insere, ao final, o nó da infâmia numa fala do jejuador: “Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo mundo.” (KAFKA, 1998, p.35) Walter Benjamin em seu texto sobre Kafka (“Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, em **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994) diz que: “Nenhuma de suas criaturas tem um lugar fixo, um contorno fixo e próprio, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada. Impossível falar aqui de ordens e hierarquias.” (BENJAMIN, 1994, p.143)

Estava todo coberto de poeira; sobre as costas e pelos lados arrastava consigo fios, cabelos, restos de comida; sua indiferença diante de tudo era grande demais para que, como antes, tivesse ficado de costas e se esfregado no tapete várias vezes durante o dia. E a despeito desse estado não teve pejo de se adiantar um pouco sobre o assoalho imaculado da sala de estar. (KAFKA, 1997, p.70)

Depois, ainda, *Odradek* é esse nome inteiro secreto, silencioso, sem origem, que se move, e que espera, que está ali não estando, e espera, e não estando está, perene, fixo, quase morto, anódino, mas está ali, um bastardo, uma espécie de parasita, uma deformação que é ao mesmo tempo perfeita, completa, móvel, sob o corrimão da escada, no sótão, nos corredores, não se sabe ao certo onde, apenas com o mesmo perambular anódino por todos os cômodos da casa e pela vizinhança (e aqui podemos voltar, mais uma vez, nesse rodopio, a imagem que inicia esse trabalho: o vidrinho com cuspe, nesta idéia mesma do abandono; e a *Nosfate*, também como um nome secreto).

Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com *Odradek*. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada a baixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a idéia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa (KAFKA, 1999, p.45).

*Odradek* é como um gesto, como o canto das sereias, que não se sabe de onde vem, nem para onde vai, mas apenas que está ali, e que se move, silencioso, mudo, feito magia, porque repousa na casa como segredo, como nome secreto, aquele que nunca morre, o gesto ilegível de um infame, de uma criatura anódina, como também *Gregor Samsa*. Benjamin diz que "em Kafka as sereias silenciam; elas dispõem de 'uma arma ainda mais terrível que o seu canto... o seu silêncio.'" (1985, p.143) Mas se este silêncio ao canto, um segredo ao nome; daí, é Agamben quem diz sobre os nomes secretos:

O nome secreto é, na realidade, o gesto com o qual a criatura é restituída ao inexpresso. Em última instância, a magia não é conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome. Por isso, a criança nunca fica tão

contente como quando inventa uma língua secreta própria. Sua tristeza não provém tanto da ignorância dos nomes mágicos, mas do fato de não conseguir se desfazer do nome que lhe foi imposto. (AGAMBEN, 2007, p.25).

Entre várias, uma das mais vilipendiadas personagens de Evandro Affonso Ferreira é Seleno Selser, que está em seu livro **Araã!**<sup>14</sup>, publicado em 2002. Viúvo que completara 70 anos, vendedor de enciclopédias, Seleno Selser mora de favor com o genro e a filha; sofre de inchaço nos pés, dores nos rins, dores na bexiga, dores na coluna, reclama desânimo, lamuria o tempo inteiro todas as suas desesperanças e está sempre às voltas com o que chama de sua “solidão primitiva”: as saudades de Mégara<sup>15</sup>, sua mulher; que é ao mesmo tempo mito e aderência ao ordinário, metafísica e fato, anodismo e nome secreto, um segredo, que pode determinar um campo de possíveis, aquilo que pode levar à magia (e a literatura, o gesto, talvez seja isso, provocar ainda alguma magia que pode estar presente apenas nos nomes secretos). Numa passagem do livro, diz disto a que chama de “vida desengraçada”, que é uma ótima expressão para renomear o que seriam as “vidas infames” de Foucault:

Títio dia hoje daqueles... ih dor no peito cuidado amigo... sei... consulta marcada amanhã... cardiologista... concordo, declínio da existência... último quartel da vida... sim verdade nossas almas muito raramente estão preparadas para ela morte; obrigado Títio huifa! suco sempre gostoso gelado; vida cada vez mais desengraçada; tudo ficando carrancudo, entroviscado; desde que minha Mégara me deixou meus dias amanhecem com claridade frouxa; vivo atormentado pelas fustigações da saudade. (FERREIRA, 2002, p.114-115)

Desta maneira, o que vai parecer ou ficar evidente neste Seleno Selser de Evandro Affonso Ferreira é, primeiro, uma certa “desfunção” no mundo como lugar, como lugar afetivo e efetivo da experiência; e, segundo, a si mesmo como sujeito da experiência. Nisso, em todos os problemas que se montam sozinhos, desde a profissão completamente inexistente, a de

---

<sup>14</sup> **Araã!**, palavra de origem tupi, designativo de saudação ou de surpresa, é o segundo livro de Evandro Affonso Ferreira, publicado em 2002 pela editora Hedra.

<sup>15</sup> O nome Mégara, utilizado por Evandro Affonso Ferreira para nomear a saudade que faz Seleno Selser padecer uma dor inominável ou a sua “solidão primitiva”, segundo a mitologia grega, é o nome da filha de Creonte, rei de Tebas. Este fez com que Mégara desposasse Hércules para recompensá-lo pela vitória sobre os Minias de Orcômeno. Hércules mais tarde foi acometido de loucura por causa de uma intervenção de Hera e, num surto, matou todos os filhos que tivera com Mégara (Fonte: GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1992).

vendedor de enciclopédias (como se perguntasse para que servem estes chumaços de livros, peso e entulho, em verbetes fixos e obsoletos ao tempo do imediato?), aos adocimentos da alma, aos cansaços, à sua vida desistida. Depois, ainda, fica a questão: qual lugar – e afecção – ou qual senso, num mundo de vidas negociadas à solapa de um mercado monstruoso e desumano, àquele que tenta comerciar o imprestável, as enciclopédias, como experiência para a vida? O que leva a uma segunda questão, desta vez ao texto de Evandro Affonso Ferreira e o que ele propõe como discurso, como narrativa, como literatura etc: qual texto possível à narrativa destas outras vidas infames senão aquele que é apenas gesto, e que seria também – num mesmo movimento, como gesto – uma profanação?

Isto fica muito pertinente verificar na agitação textual, em gesto de rodopio, que Evandro Affonso Ferreira elabora no seu trabalho. Tanto na condução de uma idéia que está como passagem furiosa de um livro ao outro, de um texto ao outro, de uma personagem a outra, quanto no dentro / fora de suas próprias personagens anódinas, fixadas em si mesmas, descoladas de qualquer idéia de experiência como aderência, como perturbação da história, como deslocamento incessante. Um movimento claramente contrário, por exemplo, àquele que Michel Foucault identifica, no seu gesto de retornar aos gregos, nas aulas que proferiu no *Collège de France* no ano de 1982 e que resultaram em seu livro **A Hermenêutica do sujeito**, que – num meu resumo grosseiro – diz, a partir de um comentário do livro **Alcibíades**<sup>16</sup>, de Platão (que retorna durante todo o texto), sobre uma história das técnicas de existência, de escrita de si, desenvolvidas pela Antiguidade grega e romana, de um possível sujeito verdadeiro como lugar e experiência, no sentido de uma subjetivação, da urgência de uma experiência médica de si, de uma estética da existência ou de uma renúncia a si num gesto que seria de decifração de sua própria verdade, algo como uma escolha ou uma marca para uma escolha. Ou, ainda, mais radicalmente, um sujeito que teima em inscrever-se numa ordem, tomando uma ordem para a própria vida, para se fazer e existir como uma fenda, como uma dobra, ou como diz Gilles Deleuze em seu livro **Foucault**, de “vergar o lado de fora, em exercícios práticos” (2005, p.107-108), uma espécie de “existência estética”. Cito Deleuze:

---

<sup>16</sup> Michel Foucault, em **A Hermenêutica do sujeito**, procura isolar três momentos no sentido de refazer a história das práticas e das regras do cuidado de si. O primeiro seria o “momento socrático-platônico”, que seria o do surgimento da noção de *epiméleia heautoû* na reflexão filosófica; o segundo momento seria o período da “idade de ouro da cultura de si”, do cuidado de si mesmo, que estariam nos dois primeiros séculos da nossa era; por último, a passagem aos séculos IV e V, marcada pela mudança da ascese filosófica pagã para o ascetismo cristão. E é no primeiro momento de sua análise, no “momento socrático-platônico”, que Foucault vai se referir ao diálogo de Platão, **Alcibíades**, que é onde, de certa forma – mesmo que seja também uma retomada a partir de uma tradição, como da antiga sentença grega “é preciso ocupar-se de si mesmo” –, emerge e ganha força a noção de “cuidado de si”, ou mais especificamente sua realização no conhecimento de si, na reflexão filosófica.

Eis o que fizeram os gregos: dobraram a força, sem que ela deixasse de ser força. Eles a relacionaram consigo mesma. Longe de ignorarem a interioridade, a individualidade, a subjetividade, eles inventaram o sujeito, mas como uma derivada, como o produto de uma "subjetivação". Descobriram a existência estética, isto é, o forro, a relação consigo, a regra facultativa do homem livre (...). A idéia fundamental de Foucault é a de uma dimensão da subjetividade que deriva do poder e do saber, mas que não depende deles. (DELEUZE, 2005, p.108-109)

Desta forma, Foucault procura tocar mais de perto a idéia-proposição de um conhecimento útil, que seria um conhecimento de si e de controle e influência sobre a própria vida, no sentido de produzir uma mudança, uma perturbação, uma transformação no modo de ser do sujeito ou como diz Foucault: "é preciso, durante toda a vida, voltar a atenção, os olhos, o espírito, o ser por inteiro enfim, na direção de nós mesmos. Trata-se da grande imagem da volta para si mesmo." (2004, p.254) E sobre essa idéia da volta sobre si mesmo, Foucault identifica uma outra imagem para contrapô-la, que pode ser também identificada nas personagens de Evandro Affonso Ferreira, como este vendedor de enciclopédias, que seria a "imagem do pião". Segundo essa imagem, o giro do pião sobre si seria exatamente o movimento que deveríamos evitar dentro desta idéia de volta do sujeito sobre si, de voltar os olhos e a atenção sobre si, numa perspectiva que seria de transformação e movimento do sujeito. Cito Foucault:

O pião gira sobre si, mas gira sobre si justamente como não convém que giremos sobre nós. O que é o pião? É alguma coisa que gira sobre si por solicitação e sob o impulso de um movimento exterior. (...) Ora, contrariamente ao movimento do pião, a sabedoria consistirá em não se deixar jamais ser induzido a um movimento involuntário por solicitação ou impulso de um movimento exterior. Pelo contrário, será preciso buscar no centro de nós mesmos o ponto no qual nos fixaremos e em relação ao qual permaneceremos imóveis. É na direção de si mesmo ou do centro de si, é no centro de si mesmo que devemos fixar nossa meta. (FOUCAULT, 2004, p.255)

Desta forma, a imagem sugerida aqui para as personagens de Evandro Affonso Ferreira, como Seleno Selser, a partir da "imagem do pião", talvez seja essa da impossibilidade de uma escolha ou de gritar alguma revolta, a impossibilidade de um giro sobre si, espontâneo; o que

impede uma volta em atenção e cuidado sobre si, para provocar, ao contrário disso, um sentido de movimento que se impõe por uma solicitação externa, por uma força de impulso exterior, feito um comando, um giro calculado e sem riscos, que ressalta ainda mais a condição de desamparo, de precariedade e de imobilidade das personagens. É esse movimento primeiro e determinante que pode resultar do gesto do autor (aquele que lança o peão, que o faz girar e girar), desse traço invisível e ilegível, que dá o contorno preciso das personagens infames, das existências deformadas, recheadas de um vazio pleno, os POUCA, sem origem e de nomes quase sempre secretos. Cito dois trechos de falas da personagem Seleno Selser; primeiro, apontando para seu abandono e para sua fragilidade diante da morte (que é uma recorrência em toda a narrativa e em volta de Seleno Selser: todos tendem a ir morrendo, numa seqüência de falências, de sumiços, até que ele mesmo se mata, esticando ainda mais uma idéia de transgressão do texto à personagem, num transbordamento, num rasgo sem tamanho nem fim):

Agora sim me alimentando um pouco mais ufa! pensei que não fosse agüentar, desnutrição, três primeiros dias hã jejum absoluto; sim amigo oigalê! Coração surunganga mesmo; impossível desvendar enigma do sofrimento imerecido; a brevidade da vida humana evidencia a nossa insignificância; mas não vou chafurdar num lodaçal de autopiedade; Freud uma vez disse citando alguém cujo nome escorregou da memória, que todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo; não vivemos no Olimpo, devemos assumir o ônus da vida terrena (FERREIRA, 2003, p.45).

Segundo, a sua ocupação inoperante e sem lugar, a sua potência estéril e melancólica, a de quem lida com o imprestável na esfera incessante de um comércio sem compra e sem venda; uma ocupação do desnecessário: a de vendedor de enciclopédias, que repete sempre o mesmo discurso cansado, gasto e envelhecido:

Sim senhor doutor advogado, papel alta alvura, acabamento de primeiríssima, quase quinze mil páginas de prestimoso saber; tive a pachorra de contar, cinqüenta e sete páginas falando apenas de Direito: etimologia conceito classificação estrutura eficácia fontes aplicações métodos ufa! assunto esgaravatado de fio a pavio, ou, lançando mão do latinismo aliás familiar aos senhores, ab imo ad summum; cinco vezes,



podemos fazer em cinco vezes sim senhor; cheques pré-datados.  
(FERREIRA, 2003, p.14)

Lembro, a partir de Seleno Selser, de uma curiosa personagem de Herman Melville que está na sua narrativa intitulada "O homem do pára-raios". Nesta narrativa Melville descreve um vendedor de pára-raios que não pára de falar. É o enlace de uma conversa infinita dirigida a uma massa inconsciente do objeto que se propõe vender como uma necessidade imediata. O fato é que Melville termina por estender um pouco mais a imagem desses vendedores do imprestável, desses descolamentos que tocam uma idéia do informe, do inútil, do "inexperenciável", que se soma a esta série possível que tento montar acerca de algumas personagens estúpidas, anódinas, fixas e infames, a exemplo do gesto marcante das personagens de Evandro Affonso Ferreira, que habitam um *quase nada* de existência e experiência, ou um vazio de memória, mas sempre doloroso. Assim também a personagem de Melville, este mais um sem nome e sem origem, negociante de pára-raios que, feito uma assombração, aparece apenas em noite de grandes tempestades (como se as esperasse ansioso ou as fabricasse, há sempre uma dúvida) para fazer sempre um "próspero negócio com os medos do Homem." (MELVILLE, 1985, p.67) Segundo uma outra personagem, um suposto cliente para quem tenta vender mais uma de suas varas de cobre, o homem do pára-raios é "como o verme, só sai cá fora para mostrar seu brilho em tempos de umidade." (MELVILLE, 1985, p.67) É como se Melville estivesse apontando para o *Odradek* de Kafka ou para o *corcundinha* de Benjamin (ou estes para ele): estes seres que se alojam no outro para negociar com seus medos mais internos, os monstros colados à nossa mais tenra superfície. Assim como o diálogo do pai de família com Odradek: "–'Como você se chama?', pergunta-se a ele. 'Odradek', ele responde. – 'E onde você mora?' – 'Domicílio incerto', diz e ri; mas é um riso que só se pode emitir sem pulmões." (KAFKA, 1999, p.44) O Seleno Selser de Evandro Affonso Ferreira é um homem frágil que recebe os infames, que os vislumbra, que está colado a eles, e chega a tornar-se um deles por não saber como se livrar desta pequena raspa de experiência que lhe cabe como possível, como fiapo de vida, feito pequenos vidrinhos que desafiam essas sobras do homem e que se alojam no mundo, nos muros, escondidos, mudos, talvez como potência infinita, quem sabe.

## 7. AS JABUTICABAS: Se eu quisesse, enlouquecia

No seu último livro, **Catrâmbias!**<sup>17</sup>, publicado em 2006, Evandro Affonso Ferreira empresta a uma de suas personagens – a velha louca, a quem ele nomeia também como “zuruó-zoropitó” – um hábito repetido e compulsivo de morder jabuticabas enquanto fala. Esta fala que também se repete compulsivamente, ora é atravessada por certa lucidez exemplar ora delirante, tagarela e quase incompreensível, e que somente é interrompida pelos estalidos das jabuticabas no céu da sua boca, estalidos que marcam uma espécie de indiferença, como se fossem as marcas de uma fala sem importância, sem conteúdo, sem potência, uma fala vazia; mas também as marcas, antes de tudo, que apontam para uma precisão da fala, para uma arenga, para uma vertigem textual e para um desvario da língua que se monta numa espécie de imperativo: falar para não morrer. E marcas que de uma outra forma, e principalmente, apontam para uma fala que vem como recuperação de uma outra língua, de uma saúde; que vem como recuperação de uma fala esquecida, que é ao mesmo tempo vulgar e anacrônica, que está presente em todas as personagens de Evandro Affonso Ferreira, sem exceção, e no seu dicionário, no ato de recolher palavras e na língua a que ele chama sonora. Assim, essa velha louca – a “velhustra dissimulada” que finge a própria loucura, que desafia a fala, que faz pouco caso da língua no gesto de interrompê-la incessantemente com o som ininterrupto das jabuticabas no céu da boca, este ato tão infantil e “estúpido” –, pode figurar aqui, nesta galeria falhada, aberta, como mais uma vida infame, como mais um “vidrinho com cuspe”, mais uma dessas insignificâncias linguarudas e sem emenda que Evandro Affonso Ferreira constrói. Interessante notar, também, que esta imagem das jabuticabas já aparece no segundo livro de Evandro Affonso Ferreira, **Araã!**, nas lembranças da personagem Seleno Selser, o vendedor de enciclopédias; aparição que cito abaixo, como exemplo:

Jabuticabeira anamnésica ali araã! suscita lembranças dela minha Mégara; viuvez às vezes dói demais; aiue! memória grugulhando há tempos felizes aqueles jovenzinhos nós dois quintal da casa dela, mangueiras assim de pássaros gárrulos, primeiro beijo aliás nós dois juntinhos encostados num pé de manga-rosa; vasilha assim de jabuticabas durava quase nada, dez quinze minutos se tanto; nada nada preocupados em saber se existiu algum tempo antes da criação do Céu e da Terra; Mégara... lembrança dela minha Mégara mingua ainda mais meu horizonte. (FERREIRA, 2003, p.12)

---

<sup>17</sup> **Catrâmbias!**, último livro de Evandro Affonso Ferreira, publicado em 2006 pela Editora 34, é uma interjeição que indica enfado, desprezo; uma condição interjetiva: “ora bolas!”

Por sua vez, a epígrafe deste último livro, **Catrâmbias!**, por exemplo (“Se eu quisesse, enlouquecia”), já sugere o fingimento da loucura que a velha apresenta e que é de fato uma espécie de farsa coletiva que marca as personagens de Evandro Affonso Ferreira; um certo falseamento de uma existência que é antes de qualquer coisa “POUCA”, como se isso fosse uma tentativa de elaborar uma ficção da própria existência para torná-la mais possível, menos monótona; o que também remete, novamente, a uma idéia de trapaça no texto e na personagem, uma simulação, uma cilada, um novo segredo. Desta forma, esta epígrafe de **Catrâmbias!** – “Se eu quisesse, enlouquecia” – retirada do poeta português Herberto Helder, do seu livro de contos intitulado **Os passos em volta**, publicado em 1963, também pode ser a montagem de uma outra perspectiva do segredo e da trapaça, numa montagem que é também a de uma afinidade, a de uma cena de leitura anterior e ancestral, principalmente se tomarmos que Herberto Helder é uma das mais fortes referências de Evandro Affonso Ferreira ou, dito de outra forma, como declara o próprio autor em entrevista concedida a mim para a revista **Oroboros**, que Herberto Helder é um dos poucos autores, dos raros, que ainda lhe provocam algum tipo de encantamento. Esta montagem da cena de leitura anterior e ancestral é um dos recursos mais recorrentes nas narrativas de Evandro Affonso Ferreira, que se diz antes e sempre um leitor, um bom leitor das mesmas coisas de sempre.<sup>18</sup> Assim, um trecho do conto intitulado “Estilo”, de Herberto Helder, para uma compreensão desta questão, recupera aquilo que Evandro Affonso Ferreira captura, de alguma forma, como o fio que conduz a sua personagem da velha, a louca que se entope de jabuticabas, ou o princípio para a construção da sua trapaça narrativa. Diz um trecho deste conto de Herberto Helder:

– Se eu quisesse, enlouquecia. Sei de uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso. Porque, sabe?, acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio, acende-se um cigarro... Está a ver? A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida... compreende?... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, não agüentamos a

---

<sup>18</sup> Esta característica ou recorrência está desdobrada no segundo capítulo desta dissertação intitulado **Uns livros de areia (a biblioteca de um colecionador)**.

desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte. Percebe? Uma dessas abstrações que servem para tudo. O cigarro consome-se, não é?, a calma volta. Mas pode imaginar o que seja isto todas as noites, durante semanas ou meses ou anos? (HELDER, 2005, p.11-12)

Herberto Helder parece sugerir, a partir deste trecho, uma espécie de *saída* que se dá e acontece através da fabulação, do jogo, da simulação, para tornar minimamente suportável a “desordem estuporada da vida” nos seus acontecimentos excessivos, na sua confusão, na sua violência etc. Uma espécie de ficção que nos inaugura ou abre, que seja, um pensamento mítico que, segundo Jean-Luc Nancy “no es otra cosa que *el pensamiento de una ficción fundadora, o de una fundación por la ficción*”. (NANCY, 2001, p.100-101) De certa forma, no conto de Herberto Helder, o “estilo” é o fingimento, o embuste para se sobreviver às histórias terríveis e às coisas que ganham “volume impossível”, quase insuportável. O “estilo” seria como uma ficção fundadora, “uma maneira de se desembaraçar” (HELDER, 2005, p.14) da vida por mais embaraçado que nela se esteja. Depois, é Evandro Affonso Ferreira, um leitor de Herberto Helder, numa reescritura da cena de leitura ancestral, de uma afinidade e de um encantamento anterior ao texto, anterior mesmo à velha louca e dissimulada – como sugere Nancy “El mito es exactamente el encantamiento que hace levantar a un mundo y venir a una lengua, que hace levantar a un mundo en la venida de una lengua” (NANCY, 2001, p.96) – que constrói a sua personagem com o seu fingimento da loucura, com a sua escolha possível e limite de viver confinada num hospício, seguindo o mesmo gesto repetido de recolher “uma quantidade de histórias terríveis” com a sua fala desvairada, com a sua língua descontínua, vertiginosa e elaborada a partir da sobra do mundo, de tudo aquilo que não se quer mais como fala.

Ao mesmo tempo a personagem parece interromper, continuamente, o seu próprio mito fundador. O ato de comer jabuticabas enquanto fala é, aparentemente, uma obstrução da fala, uma interrupção da própria escritura. Diz ela num trecho da narrativa, também passagem que se repete com algumas pequenas variações, no transcorrer de todo o texto: “huifa nham nham ploft gosto do estalejar delas jabuticabas no céu da boca”. Ora, isto não é senão também uma possibilidade de construção do seu próprio “estilo”, dos seus campos de possível narrativos, de suas linhas de fuga, da sua ficção poderosa, do poder de sua ficção: intervir como miniatura

em sua mínima e acabrunhada história, a de quem *não* e *sem*. Numa outra passagem, a velha louca arma outra vez uma cilada:

Filho o-don-to-lo-gis-ta está chegando apre pobre-diabo azamboado aquele pensa que velhustra dissimulada aqui há estrabuleguice só há pensa que não posso catrâmbias! responder por minha própria existência eh-eh simulações à maneira de Ulisses Hamlet Tristão quejandos.

Apre arre lá! quero de jeito nenhum excitar compaixão eh-eh deixa sua mãe zuruó-zoropitó aqui quietinha no pátio andando aos emboléus deixa filho deixa; huifa nham nham nham ploft gosto do estalejar delas jabuticabas no céu da boca; AH VOCÊ ESTÁ VENDENDO SÓ DO JEITO QUE EU FIQUEI E QUE TUDO FICOU UMA TRISTEZA TÃO GRANDE NAS COISAS MAIS SIMPLES QUE VOCÊ TOCOU; huumm eh-eh nham nham nham ploft; apre filho abre mão delas comiserações catrâmbias! mamãe de cachimônia azarotada aqui carece de palavras comiserativas neça neres não senhor de jeito nenhum; A NOSSA CASA QUERIDO ESTAVA ACOSTUMADA GUARDANDO VOCÊ AS FLORES NA JANELA SORRIAM CANTAVAM POR CAUSA DE VOCÊ; huumm eh-eh nham nham nham ploft gosto do estropido delas jabuticabas no céu da boca; pode sim meu filho a-hã senta aqui comigo no banquinho de madeira aúpa eh-eh desde sempre fiz isso há desde quando você há menino ainda puh afaluado que só vendo fiau! mamãe azarotada aqui levantava zás-trás bruscamente ixé filhinho catrapus! rabiosque no chão; sim querido você cresceu aie tempo passa a furta-passo a-hã aniversário mês que vem a-hã quarenta e dois anos; mãe cafangosa aqui há trancos-barrancos mas diacho conseguiu realizar sonho dele seu avô huifa neto dele huifa odontologista huumm o-don-to-lo-gis-ta huummm gostoso soletrar palavra sonora-bonita deste naipe nham nham nham depois de jabuticaba gostosa ploft no céu da boca; OLHE MEU BEM NUNCA MAIS NOS DEIXE POR FAVOR SOMOS A VIDA E O SONHO NÓS SOMOS O AMOR; a-hã sim bem lembrado querido a-hã bicheiro; seu avô era contraventor; mas esta palavra xô nem pensar há pronunciada vez em quando muito raramente à capucha pelos cantos da casa; mamãe me dizia tempo todo ad nauseam: seu pai é ban-quei-ro; nham nham nham gosto do som crepitoso delas jabuticabas ploft no céu da boca (FERREIRA, 2006, p.9-10)

Neste trecho, acima, fica claro o tanto que a fala é entrecortada pelo delírio da personagem, um delírio que interessadamente oscila entre certa lucidez, – como, por exemplo, na confissão de seu fingimento da loucura, que aparece neste outro trecho: “fingir loucura huummm doce insanidade; parentela toda amigos vizinhos médicos enfermeiras fiau! acham que cérebro da patranheira aqui ixé desmontado hã sem mola engrenagem inteirinha neça neres coisa nenhuma; melhor assim puh mundo lá fora fu! lucidez putrilágica” (FERREIRA, 2006, p.13) –, e a loucura, como tal, se pudesse haver, como um ser inteiro, que produz uma fala verborrágica e violenta, uma fala ausente que é todo artifício e descontrole. Michel Foucault vai dizer que “(...) a verborréia insensata é não apenas o signo, mas o ser inteiro da loucura.” (FOUCAULT, 2006, p.207) Assim, fica evidente que a escritura de Evandro Affonso Ferreira, que pode muito bem ser representada por essa velha “de cachimônia azarotada”, a louca, parte de uma reinvenção da língua, esquecida e incomum, para montar algo próximo de uma vertigem textual, de uma alucinação, de uma “verborréia insensata” que, por isso mesmo, pode ser pensada também como se fosse, se pudesse haver, este “ser inteiro da loucura”. Interessante ressaltar que toda a sua língua sonora parte, antes, de uma organização, de um inventário, de uma lista coletada num imaginário popular e oral, de um dicionário organizado pelo próprio Evandro Affonso Ferreira (que ele nomeia de “romance léxico”), para depois, numa desordem sem tamanho, dar origem a essas falas vertiginosas, como a da velha louca, num desvario recorrente, como se essas próprias falas ordinárias, recolhidas e catalogadas, pudessem ser tomadas por um movimento oscilatório ou giratório, um rodopio trôpego da língua.

As personagens, por sua vez, no procedimento de escritura de Evandro Affonso Ferreira, têm a função de desorganizar mais ainda essa língua, desarticular mais ainda essas falas, o dicionário, a sua aparente ordem – inverter, muitas vezes, os próprios significados –, e promover uma desordem plena da desordem, uma espécie de pirraça, um Deus-nos-acuda. A idéia parece muito simples ao tomar a velha como exemplo: repetir (e uma repetição que é sempre outra coisa, sempre sua própria diferença), até não poder mais, uma fala alucinada e sem trégua, interrompida apenas pelo simples estalejar das jabuticabas no céu da boca ou pelo prazer de soletrar “palavra sonora-bonita deste naipe” como, por exemplo, “o-don-lo-lo-gis-ta” (isto é um exercício, ou uma obsessão, das personagens que se confunde com o próprio gesto do autor: o seu ato de colecionar as palavras que ele considera sonoras<sup>19</sup>), ou seja, transgredir a língua,

---

<sup>19</sup> Interessante notar que este quase cacete, este gesto de recolher palavras de Evandro Affonso Ferreira (palavras que ele considera sonoras, por isso mesmo o dicionário se apresenta como um dicionário próprio, aleatório) e, depois, de organizá-las em uma espécie de dicionário, seu “romance léxico”, de colocá-las em uma ordem, surgiu de uma forma que nem o próprio autor consegue precisar. Ao questioná-lo sobre este seu inventário de palavras, este seu arquivo falhado, em duas entrevistas feitas por mim, uma no começo de 2006, publicada na revista

profaná-la, entrar no jogo e enfrentar o risco da loucura. Sobre este *jogo* e esta palavra, que pode ser lida como *transgressiva*, até como “estilo”, cito o que diz Michel Foucault no seu texto intitulado “A loucura, a ausência da Obra”; diz ele:

Não se trata aqui de uma linguagem cifrada, mas de uma linguagem estruturalmente esotérica. Quer dizer: ela não comunica, ao escondê-la, uma significação interdita; ela se instala, para começo de jogo, em uma dobra essencial da palavra. Dobra que a escava do interior e, talvez, até o infinito. Pouco importam, então, o que se diz em uma semelhante linguagem e as significações que aí são liberadas. É essa liberação obscura e central da palavra no coração dela própria, sua fuga incontrolável para uma moradia sempre sem luz, que nenhuma cultura pode aceitar imediatamente. Não é em seu sentido, não em sua matéria verbal, mas em seu jogo é que uma tal palavra é transgressiva. (FOUCAULT, 2006, p.215)

Foucault vai dizer em um outro texto que: “O que é então a loucura, em sua forma mais geral, porém mais concreta, para quem recusa, desde o início, todas as possibilidades de ação do saber sobre ela? Nada mais, sem dúvida, do que *a ausência de obra*.” (FOUCAULT, 2006, p.156) Assim, esta palavra transgressiva no jogo textual de Evandro Affonso Ferreira, na construção das suas personagens, na velha “estrabulega” (que quer dizer doida, estouvada), na repetição e na “verborréia insensata”, a partir do que diz Foucault, não manifesta o que poderíamos chamar de *obra*, mas sim um vazio central, “o lugar de onde ela não cessa de estar ausente, no qual jamais a encontramos porque jamais ela aí se encontrou.” (FOUCAULT, 2006, p.218) E esta “ausência de obra” tampouco significa falta, deficiência, mas antes um segredo, uma cilada, uma trapaça – o “estilo”, como sugere Herberto Helder – a nossa invenção mítica que nada comunica, que nada enuncia – o encantamento, apenas, a literatura “en cuanto

---

Oroboro, e a outra no final de 2007, que sairá no começo de 2008 na revista *Ficções*, Evandro Affonso Ferreira comenta, de maneira distinta, como tudo isso começou. Isso pode nos dar alguma medida da imprecisão e da distração do seu gesto, que se refaz na própria fala do autor-arquivista, como nestas duas entrevistas, sempre de outra forma, como uma grande ficção fundadora de si mesmo que precisa se renovar constantemente, como um encantamento, como imaginação.

Cito as duas passagens, retiradas das entrevistas, em que Evandro Affonso Ferreira comenta sobre essa sua obsessão de colecionar palavras sonoras; a primeira: “Tudo começou doze treze anos atrás quando anotei num caderno a palavra *estrabuleguice*; achei bonita; sonora; aos poucos fui anotando outra mais outra; hoje tenho mil palavras sonoras; dicionário próprio; não saberia dizer exatamente como-quando surgiu esse meu jeito esquisito de escrever; virou um cacete um vício até meus e-mails são cheios deles huifas apre catrâmbias cousalouza; coisa de sujeitinho zuruó-zoropitô certamente.” (OROBORO, 2006); e a segunda: “Quinze anos atrás folheando dicionário qualquer num sebo tomei conhecimento da palavra *bangalafumenga*; gostei da sonoridade; comecei incontinenti a colecionar palavras deste naipe; em desuso, mas sonora; sou um vivificador das palavras - como disse nosso genial Millôr Fernandes; terminei meu dicionário por assim dizer particular: quase duas mil palavras todas sonoras.” (FICÇÕES, 2008)

inacabada e inacabante.” (NANCY, 2001, p.121) Desta forma, essa idéia está vinculada a uma escavação da linguagem, ou melhor, uma escavação do vazio inscrito pela linguagem, uma “linguagem estruturalmente esotérica”, alucinada, que durante muito tempo ocupou um lugar difícil de precisar, “entre o interdito da ação e o da linguagem” (FOUCAULT, 2006, p.215), a fala do infame, a linguagem excluída, aquilo o que Foucault vai chamar de “experiência da loucura”, uma experiência que, por ter sido excluída durante muito tempo, também era, até certo ponto, a experiência do sagrado:

(...) a loucura não manifesta nem relata o nascimento de uma obra (ou de alguma coisa que, com a genialidade ou com a chance, teria podido tornar-se uma obra); ela designa a forma vazia de onde vem essa obra, quer dizer o lugar de onde ela não cessa de estar ausente, no qual jamais a encontramos porque jamais ela aí se encontrou.

Mas, depois de Raymond Roussel, depois de Artaud, é também o lugar do qual se aproxima a linguagem da literatura. Mas a linguagem não se aproxima dela como de alguma coisa que teria a tarefa de enunciar. É tempo de se aperceber que a linguagem da literatura não se define por aquilo que ela diz, nem tampouco pelas estruturas que a tornam significante. Mas que ela tem um ser e é sobre esse ser que é preciso interrogar. Qual é esse ser atualmente? Alguma coisa, sem dúvida, que tem de se haver com a auto-implicação, com o duplo e com o vazio que se escava nele. Nesse sentido, o ser da literatura, tal como ele se produz depois de Mallarmé chegando até nós, ganha a região na qual se faz, a partir de Freud, a experiência da loucura. (FOUCAULT, 2006, p.218)

De certa forma, a experiência da loucura, para Foucault, como aparece na citação acima, está muito mais perto do que se pode pensar como imaginação, no sentido de uma experiência trágica fundadora, de um poder original, como propõe Nancy: “Es la imaginación, en efecto, la que detenga el secreto de una fuerza original de la naturaleza, única capaz de verdaderas inauguraciones. La ficción poética es el verdadero – cuando no el verídico – origen del mundo.” (NANCY, 2001, p.101) A loucura, então, parte de uma linguagem excluída, furiosa, para criar uma “ficção da existência”, que por sua vez funda uma “ausência de obra”, uma vertigem, um vazio central, que é a própria origem do mundo, que é a possibilidade da história. A experiência da loucura na narrativa de Evandro Affonso Ferreira, mais radicalmente na fala da velha louca das jabuticabas, é uma possibilidade encontrada para tocar a experiência-limite do



jogo, da palavra transgressiva, da insensatez: o “estilo”. A construção talvez seja a de uma comunidade tagarela e inoperante (esta que venho tentando traçar aqui desde as personagens do seu primeiro livro, **Grogotó!**, até esse seu **Catrâmbias!**), personagens que desarticulam a fala, ao mesmo tempo em que a criação de uma “história dos limites”, “desses gestos obscuros, necessariamente esquecidos logo que concluídos, pelos quais uma cultura rejeita alguma coisa que será para ela o Exterior” (FOUCAULT, 2006, p.154), das vidas infames, dos estúpidos, dos loucos e alucinados que habitam os confins da história e que, de certa maneira, representam as nossas experiências-limites mais radicais. Cito outra vez o que diz Foucault sobre isso:

Poder-se-ia fazer uma história dos *limites* – desses gestos obscuros, necessariamente esquecidos logo que concluídos, pelos quais uma cultura rejeita alguma coisa que será para ela o Exterior; e, ao longo de sua história, esse vazio escavado, esse espaço branco pelo qual ela se isola a designa tanto quanto seus valores. Pois seus valores, ela os recebe e os mantém na continuidade da história; mas nessa região de que queremos falar, ela exerce suas escolhas essenciais, ela faz a divisão que lhe dá a face de sua positividade; ali se encontra a espessura originária na qual ela se forma. Interrogar uma cultura sobre suas experiências-limites é questioná-la, nos confins da história, sobre um dilaceramento que é como o nascimento mesmo da sua história. Então, encontram-se confrontados, em uma tensão sempre prestes a desenlaçar-se, a continuidade temporal de uma análise dialética e o surgimento, às portas do tempo, de uma estrutura trágica. (FOUCAULT, 2006, p.154)

Por outro lado, a personagem dissimulada de **Catrâmbias!** parece recompor uma certa memória, um certo arquivo debilitado das memórias, o arquivo da sua história falhada, numa fala que, apesar de vertiginosa, aparentemente incoerente e insensata, como venho ressaltando até aqui, é igualmente a fala dos excessos, a fala trágica, que pode ser também a fala portadora de verdade, de sentido. Foucault vai lembrar que durante muito tempo, principalmente nas representações do teatro medieval ou no Renascimento, ou ainda no teatro Barroco, o louco foi, antes de qualquer coisa, um portador da verdade. O louco, como explica Foucault, na medida em que é ao mesmo tempo excluído e integrado, ele pode tornar-se objeto de um determinado jogo ou mesmo representar, neste jogo, um papel privilegiado. Assim também a velha “de cachimônia azarotada”, protagonista desse último livro de Evandro Affonso Ferreira, pode ser lida, no seu fingimento da loucura, na sua farsa, na sua alucinação, como aquela que representa

um papel, uma função privilegiada no jogo e que, muitas vezes, pode aparecer como personagem portadora da verdade, mesmo que o seu discurso não tenha “vontade de verdade”. Para Foucault, a verdade apenas insurge na fala do louco, no seu discurso, mas ele não a possui de fato. Foucault vai dizer que: “O louco é o portador da verdade e ele a conta de um modo muito curioso. Pois ele sabe muito mais coisas do que aqueles que não são loucos: ele tem uma visão de uma outra dimensão. Neste sentido, ele parece, em uma certa medida, com o santo.” (FOUCAULT, 2006, p.239-240) A velha “louca” é uma espécie de “profeta ingênuo” (essa expressão é de Michel Foucault), de *Misanthropo*<sup>20</sup>, que transmite a verdade sem saber, que topa representar a farsa, que restaura a palavra transgressiva, a experiência da loucura como possibilidade de reescrever o arquivo falhado das suas experiências. Cito mais um trecho de fala da personagem protagonista de **Catrâmbias!**, a velha “louca”:

Gosto de ficar horas seguidas neste banco escamurregado (minha chaise-longue) fingindo feito ela Ruiska hilstiana que não devo esquecer do incognoscível; falando nisso apre relampeja na memória silhueta champruda dele meu pai-quero-posso-e-mando ixé este sim pude conhecer muito bem; con-tra-ven-tor; (eh-eh acho que ela jabuticaba é mnemônica há acontecimentos pretéritos surgem a flux nela minha cachimônia); hoje digo alto-bom-som: con-tra-ven-tor; antes jeito nenhum aie ele meu pai desde sempre lançou veto sobre tal adjetivo; con-tra-ven-tor huummm gostoso soletrar palavra sonora-bonita deste naipe nham nham nham depois de jabuticaba ploft no céu da boca; uma vez menina ainda oito nove anos se tanto andando à matroca no corredor do andar de cima de casa ouvi mamãe sussurrando pelo amor de Deus meu marido você deveria nunca-jamais mandar matar pobre-diabo dele mulato cangueiro aquele que trabalhou pra você quinze longos anos; memória diacho grifou para sempre este trecho: mandar matar pobre-diabo dele mulato cangueiro; nunca mais deixei tal sentença escorregar da memória; pai mãe filhos ninguém nunca soube que

---

<sup>20</sup> Foucault ao falar do *Misanthropo* – que significa aquele que odeia a humanidade ou sente aversão às pessoas; aquele que prefere a solidão, que não tem vida social, que não gosta da convivência com outras pessoas; o eremita, o ermitão, o solitário; aquele que não demonstra alegria –, refere-se, neste caso, à obra homônima do escritor francês Molière (Jean-Baptiste Poquelin), apresentada em 1666. Foucault vai dizer que: “Encontramos, em uma certa medida, um eco da personagem do louco, cercado pela hostilidade e desconfiança geral, em uma obra como *O misantropo*. (FOUCAULT, 2006, p.239) E, num outro trecho, Foucault diz que: “(...) depois da metade do século XVII, quer dizer, depois da época clássica, ao menos na França – mas penso que certamente é a mesma coisa nas literaturas inglesa e alemã –, o louco como personagem desapareceu. Há pouco falei do *Misanthropo*. Alceste é a última figura do louco no teatro clássico. Ele conta a verdade, em uma certa medida, e conhece muito mais que os outros a verdade sobre os seres e as coisas, mas ele possui as mesmas qualificações que os outros personagens do teatro de Molière.” (FOUCAULT, 2006, p.240)

forróia aqui sabe que ele con-tra-ven-tor mandou matar pobre-diabo dele mulato cangueiro; semana passada contei pra ela doutorazinha-candorosa-de-olhos-amendoados ufa eviscerei a alma se assim posso dizer; difícil doloroso demais manter desde sempre dentro de si segredo-asfixia desta similitude; tempo todo vida inteira olhei de esconso pra ele pai-potréia; vem querida senta aqui no colo do papai vem ixe ficava espantada assarapantada vruummm batia num átimo minha linda plumagem; menina intratável diacho reclamava a miúde ele pai-con-tra-ven-tor; hoje aqui distante do mundo isolada há meses dentro desta cacimba anômala dispensando considerações de todas as latitudes apre posso dizer alto-bom-som: ODEIO MEU PAI; odiava catrâmbias! ele não existe mais. (FERREIRA, 2006, p.51)

Esta imagem recorrente da mordedura das jabuticabas praticada pela velha louca enquanto fala, como vômito e asco da fala, que comparecem no texto como uma pausa para um deleite – como, por exemplo, neste fragmento do trecho acima citado: “con-tra-ven-tor huuummm gostoso soletrar palavra sonora-bonita deste naipe nham nham nham depois de jabuticaba ploft no céu da boca.” (FERREIRA, 2006, p.51); como ainda em algumas outras variações deste fragmento como, por exemplo: “nham nham nham gosto da estalejadura delas jabuticabas ploft no céu da boca” (FERREIRA, 2006, p.10) ou “nham nham nham ploft eh-eh nesta arte de estalejar jabuticabas existe de jeito nenhum alguém mais *sophos* do que esta matrafona aqui.” (FERREIRA, 2006, p.13) –, remete a uma espécie de suspensão temporal da fala, um gozo, uma profanação. Ao mesmo tempo em que esta imagem é também um ponto de partida, uma retomada violenta da fala, das lembranças, um eterno começar: a narrativa de Evandro Affonso Ferreira, de certa forma, seria como este eterno começar, o ato de morder as jabuticabas enquanto se tenta completar um pensamento que logo se esvai, e que dá lugar a um outro pensamento e assim por diante, numa agitação da língua, numa memória que vacila (ou se move) constantemente. Um exemplo disso, da mordedura da jabuticaba como extensão da memória, como excesso, retomada, começo e fim de uma fala sempre verborrágica (e é importante lembrar que verborréia quer dizer quantidade excessiva de palavras e de enorme fluência, para dizer coisas de pouco conteúdo ou importância), está muito bem representado no trecho: “eh-eh acho que ela jabuticaba é mnemônica há acontecimentos pretéritos surgem a flux nela minha cachimônia.” (FERREIRA, 2006, p.51) O texto de Evandro Affonso Ferreira, desta forma, pode ser lido como algo que se move o tempo inteiro, um rodopio, uma “verborréia insensata”, algo muito mais perto desta ação, se fosse possível, de morder as jabuticabas

enquanto se lê o texto, enquanto se fala um texto; uma ação que atravessa violentamente a fala, que transgride a ordem, o inteligível, o próprio sentido, e sempre num eterno começar, numa repetição sem fim, uma repetição que tende à profanação: profanar o texto seria como morder a jabuticaba enquanto se diz o texto, enquanto se narra o texto, enquanto se constrói a estrutura de leitura do texto.

Por fim, para ampliar ainda mais o gesto da vertigem, a fala verborrágica e sem fim da personagem de **Catrâmbias!**, que é tomada por certa alucinação da loucura, ou por certa *deformação* da língua – nitidamente a marca de todo o trabalho de escritura de Evandro Affonso Ferreira, na construção das suas personagens –, faço referência a alguns trabalhos do artista visual León Ferrari, mais especificamente aos que giram em volta do princípio a que ele chama de “escrituras deformadas” e à sua série intitulada “Manuscritos”, escritos desenvolvidos a partir de 1963, como uma outra possibilidade para mover a leitura dos textos de Evandro Affonso Ferreira. Num primeiro momento, o que me interessa das “escrituras deformadas” é, principalmente, a idéia que a própria expressão aponta: a da deformação da escritura, da deformação da língua, até chegar a um extremo do inteligível, que pode ser o ilegível, o *informe*. George Bataille vai dizer que o informe é “um termo que serve para desclassificar e em geral exige que todas as coisas tenham a sua forma. O que ele designa em nenhum sentido possui direitos, em todo o lado é esmagado como uma aranha ou um verme.” (BATAILLE, 1994, p.99) Os trabalhos conhecidos como “escrituras deformadas” são textos manuscritos, quase sempre com a caligrafia pessoal do próprio León Ferrari, que mais se parecem desenhos, tão acentuada é a deformação das letras; são emaranhados de linhas, curvas, textos que ora podem ser decifrados, como decifráveis são também os lapsos de lucidez da velha dissimulada e, de certa forma, “portadora de verdade”, ora se revelam enigmáticos, incompreensíveis, como a fala quase sempre insensata, tagarela e *deformada*, que é continuamente associada às estalejaduras das jabuticabas no céu da boca desta mesma personagem. Desta forma, podemos dizer que León Ferrari, assim como Evandro Affonso Ferreira, também constrói o seu discurso disparatado, profanatório, ilegível e sacrificial, a partir de uma deformação da escritura, de uma deformação da língua, até alcançar o inteligível, como se estas escrituras alteradas fossem uma espécie de registro, se isso fosse possível, da fala verborrágica e insensata, isto é, do excesso e da insignificância. Seria como escrever, ou tentar descrever, esse gesto de morder a jabuticaba enquanto se diz o texto, enquanto se constrói a estrutura de leitura do texto: a língua toda ela retorcida, alterada, esmagada “como uma aranha ou um verme”, para além da forma, para além do sentido. Andrea Giunta, no seu ensaio intitulado “Perturbadora beleza”, que consta em **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954 – 2006**, livro-catálogo organizado por ela, vai

dizer que trabalhos como as “escrituras deformadas”, esses textos incompreensíveis, encerram uma espécie de “uso sutil da ironia” (GIUNTA, 2006, p.26); ironia que não deixa de ser uma forma de profanar, de violar a palavra, o significado, o sentido, o destinatário que não existe. Para dar um exemplo de “escritura deformada”, segue um trabalho de León Ferrari intitulado *Carta a um general* (1963), que faz parte de um conjunto de cartas com o mesmo título:

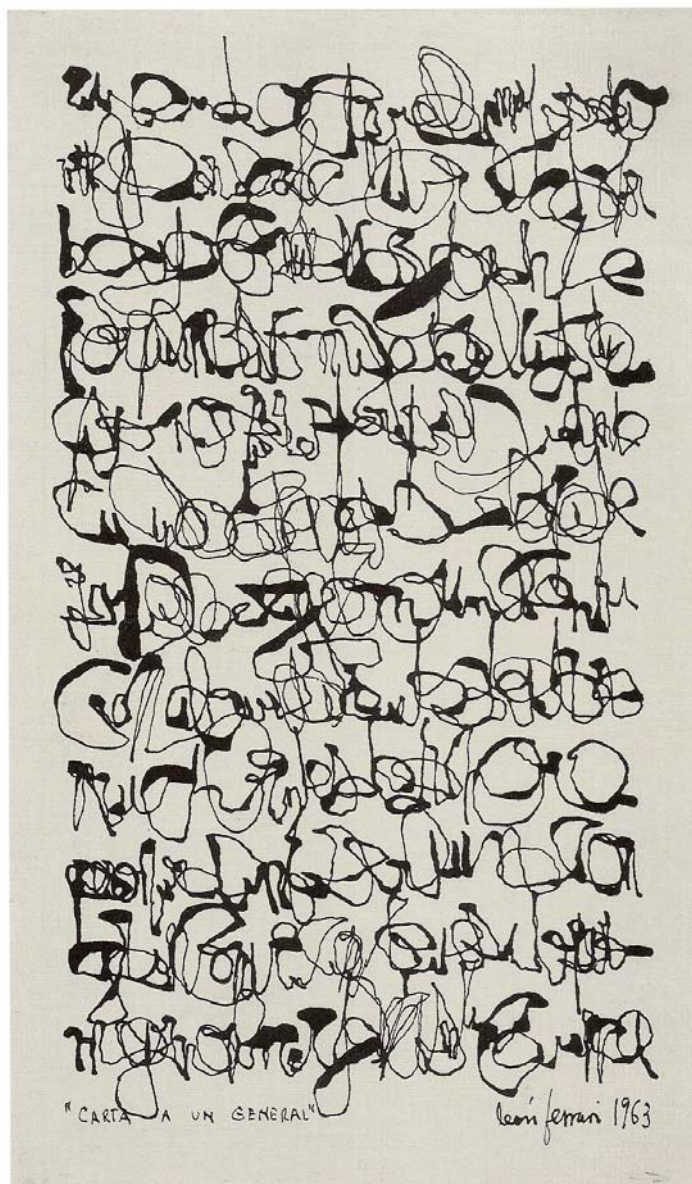


Figura 3: CARTA A UM GERERAL

Já em os “Manuscritos” León Ferrari não mais impõe uma deformação da escritura até alcançar o não-sentido, o embaralho pleno, o informe, uma espécie de discurso do absurdo que estabelece uma tensão contínua entre a compreensão e o inteligível, a escrita e o desenho,

mas uma escritura legível, mesmo que esta escritura se mova na página e se desorganize (e é fato que ela sempre se move e, de certa forma, se embaralha, mas de uma maneira que ainda se possa ler o texto), que algumas palavras se sobreponham, mudem de tamanho, subam e desçam na página. Com os “Manuscritos”, Ferrari se coloca muito mais perto da idéia de um arquivista das palavras – que, de alguma forma, tento aproximar ao procedimento de escritura de Evandro Affonso Ferreira –, de um colecionador de palavras, que é ao mesmo tempo um desdobramento do seu interesse pelo texto manuscrito iniciado já em 1962, inclusive com escavações e apropriações do próprio dicionário. Luis Camnitzer, no seu ensaio intitulado “Latrinas, letrados e letras”, vai afirmar que: “Em 1962, Ferrari também faz uso do dicionário, mas para identificar palavras pelo som, e não pelo significado. Ele rompe, assim, não somente com o formalismo da representação da palavra, mas com o funcionamento do próprio dicionário.” (CAMNITZER, 2006, p.44) Da mesma forma as personagens de Evandro Affonso Ferreira rompem com o funcionamento aparentemente primoroso do dicionário que, neste caso, foi organizado a partir do som das palavras e que está por trás (apenas como ponto de partida) das suas falas desorganizadas e disparatadas. Também em os “Manuscritos” podemos perceber as palavras distribuídas quase que aleatoriamente ou numa suposta combinação sonora, quase poética, para compor um texto que parece se mover, rodopiar na página: uma página que dança, que regurgita, que escapa. Andrea Giunta vai dizer a esse respeito que: “Os Manuscritos, textos legíveis que inicia em 1964, associam idéias e palavras até certo ponto arbitrarias, vinculadas a um sentido eminentemente poético.” (GIUNTA, 2006, p.20) Giunta vai dizer ainda sobre as escolhas de Ferrari para a composição do seu texto manuscrito, o que também remete diretamente ao procedimento de Evandro Affonso Ferrera: “são precedidos ou acompanhados por vocabulários de palavras que ninguém usa, cujo significado poucos conhecem e que, por isso, atuam quase como termos inventados ou abstratos: aarónico, aba, abacá, ababa, abacial...alafia.” (GIUNTA, 2006, p.20)

Um bom exemplo dos “Manuscritos” é o trabalho intitulado **Quadro escrito**, desenvolvido por León Ferrari em 1964. Este trabalho representa o mais extenso desses manuscritos, um texto longo de uma página, uma trama de palavras que sobem e descem, que oscilam, ondulam na página, que aumentam e diminuem de tamanho, suscitando sempre uma idéia de embaralhamento dos sentidos, mesmo sendo esse texto legível. Roland Barthes vai sugerir que: “A estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado.” (BARTHES, 2004, p.63) Da mesma forma, a estrutura do texto que compõe o **Quadro escrito** é como essa “malha de meia que escapa”,

sugerida por Barthes, que deve ser deslindada, percorrida, de acordo com o movimento sugerido pelas palavras, pela teia textual que se forma. O manuscrito descreve um quadro, numa combinação poética e de outra forma deformada, como se o artífice fosse capaz de pintá-lo com palavras, como se soubesse como pintar, de que forma pintar, o quê pintar. Ferrari propõe (ou impõe), naquele momento, uma experiência às avessas, a possibilidade de se “ler” a obra, de se “ler” a ficção da obra, pintada com palavras, escrita, num novo acordo com os sentidos, assim como a escritura “deformada” de Evandro Affonso Ferreira recupera, na página, qualidades visuais, auditivas e, principalmente, conotativas de um texto que se imagina e se faz para a oralidade. Ferrari vai tocar naquilo o que seria uma “arte visual escrita” (essa expressão é do próprio Ferrari), sem imagens, apenas texto retorcido, deformado, oscilatório: quadros literários vertiginosos. Desta maneira, o que se faz necessário é, talvez, um novo pacto ficcional fundador – a imaginação –, desfazer o objeto, criar uma ficção do objeto, “ler” o objeto, dizer sobre este objeto até que ele não exista mais. E ele não existe mais. Nunca existiu. Segue dois trechos do texto que compõe esse manuscrito e a imagem do trabalho, o **Quadro escrito**:

Se eu soubesse pintar, se Deus com sua pressa e turvado pelo erro confuso tivesse me tocado, pegaria os pêlos da marta na ponta de um ramo de freixo flexível encharcados submersos em Óleo vermelho e precisamente neste lugar começaria uma linha fina frágil já com a intenção de cobri-la depois movimentando a transparência. Ao lado um poço absolutamente preto e definitivo. Enganchados nos ramos alguns repugnantes amarelos circuncidados como ninhos de codessal o porco pássaro do Ártico que utiliza seus próprios filhos para alimentar as focas que lhe agradam (ninguém nunca soube por que continuam nascendo) pendurados arracimados mal combinados com a tela ontem virgem da qual deixou dois quartos quadrados livres e em seguida um cavalo formidável mas frustrante porque retalhado branco correndo espumante com as crinas e os rabos desdobrados um verdadeiro corcel da felonia resolvido com realismo fotográfico mas com certo ar metafísico para introduzir um dos elementos de confusão e também um suspeitado sugerido significado opaco sob o verniz, não simbólico, para que ao ser visto ninguém sequer suspeite se dê conta de que em suas entranhas se refrega perguntando-se qual é o significado desse cavalo branco veloz em direção ao monte de Vênus entre as folhagens altas escuras a grande quebrada magnética e logo o vulcão. O pincel mais afiado o estilete de pêlo liso para escrever esses gramados negros. Mas esse

significado deve ser inexistente por verdadeiro e nem a menor suspeita de certeza deve ser engendrada nos olhos que vêem: um suor gasoso precoce parto da espuma ocultará os sagazes indícios, os signos da pesquisa, a satisfação da adivinhação, os escassos tremores, o roçar - Nada - Flores de camomila despedaçadas pelas ferraduras para levantar o nada do branco.

(...)

E assim terminaria meu quadro capital. Mas Deus não quis assim: quando eu na minha vez passei ao seu lado com a alma estendida em uma esmola Deus não quis me tocar: tinha sua mão entretida fazendo os montes vales e nádegas de Alafia e não quis retirá-la ensimesmado em Alafia embora era minha vez e não quis tirá-la e não quis me tocar.

(FERRARI, 2006, p.323-324)

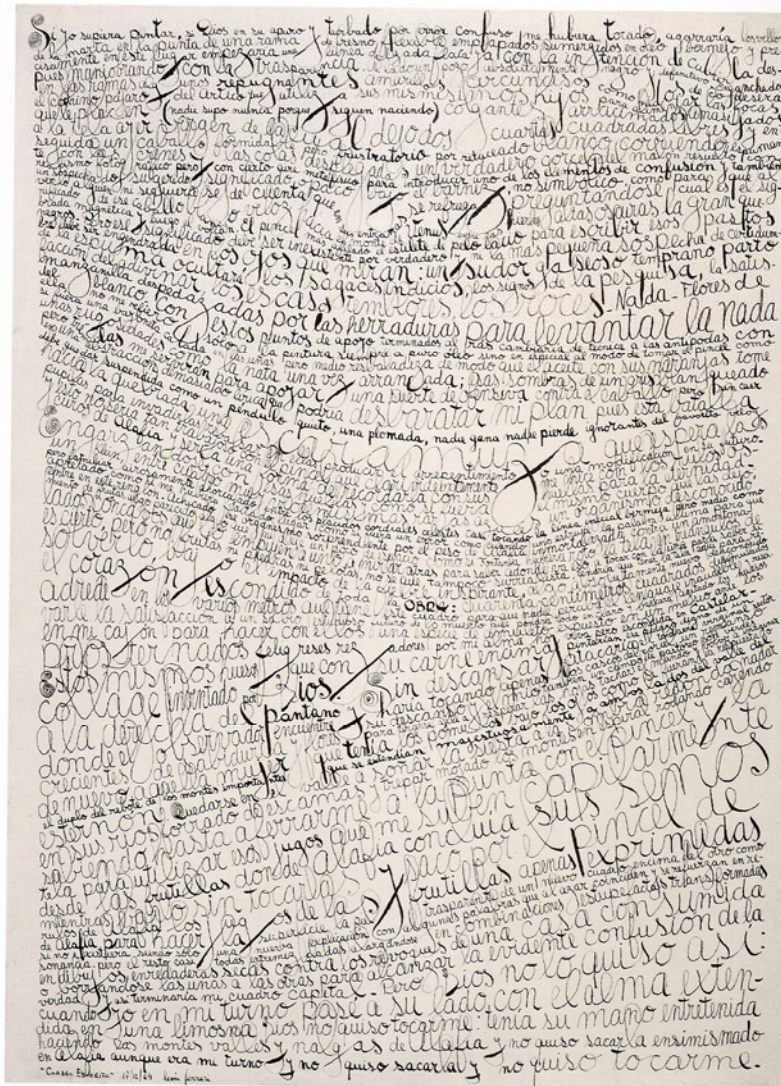


Figura 4: QUADRO ESCRITO



Desta forma, como se pode ver e tentar ler no quadro de León Ferrari e também no que ele mesmo diz como procedimento no texto do quadro, e ao criar uma outra perspectiva de leitura por dentro de “um suspeitado significado sugerido”, por dentro de “um significado inexistente”, assim também todo o texto de Evandro Affonso Ferreira parece se montar – no meio de seu exercício da recolha de palavras sonoras e da composição de um dicionário com elas – como uma vertigem, uma alucinação tagarela da loucura (desta velha louca e dissimulada que habita o livro **Catrâmbias!** e das suas demais personagens) e o seu ato de morder jabuticabas enquanto fala, como uma “escrita deformada” e profanatória que arrisca registrar o tempo da fala transgressiva, da fala embotada, embaralhada e muitas vezes sem sentido, tal como sugere o trabalho de León Ferrari, as suas escrituras indecifráveis, contorcidas e cheias de ironia: o sentido do sem sentido, o sem sentido do sentido etc, e assim indefinidamente num rodopio infinito.

Capítulo dois:

*Uns livros de areia*  
*(a biblioteca de um colecionador)*

*Pessoas assim, como este Sr. José, em toda a parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou o tempo que crêem sobejar-lhes da vida a juntar selos, moedas, medalhas, jarrões, bilhetes-postais, caixas de fósforos, livros, relógios, camisolas desportivas, autógrafos, pedras, bonecos de barro, latas vazias de refrescos, anjinhos, cactos, programas de óperas, isqueiros, canetas, mochos, caixinhas-de-música, garrafas, bonsais, pinturas, canecas, cachimbos, obeliscos de cristal, patos de porcelana, brinquedos antigos, máscaras de carnaval, provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem ajuda divina, vão tentando pôr alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua colecção, porque quando chega o dia de ela se dispersar, e sempre chega esse dia, ou seja por morte ou seja por fadiga do coleccionador, tudo volta ao princípio, tudo torna a confundir-se.*

José Saramago,  
em **Todos os Nomes**

## 1. A BIBLIOTECA por dentro da caixa de costura

As “escrituras deformadas” de León Ferrari, tratadas no capítulo anterior como um conceito – para ler através do conceito algo da escritura de Evandro Affonso Ferreira –, se aproximam muito das suas também conhecidas “esculturas retorcidas”, que aparecem aqui também como um conceito. Estas “esculturas retorcidas” começaram a ser desenvolvidas por León Ferrari a partir de 1961 e essa sua idéia não difere muito do princípio das “escrituras deformadas”. Um bom exemplo é a escultura intitulada **Torre de Babel** (1964) – a última escultura de arame realizada por ele nos anos de 1960 –, que é um emaranhado de chapas de diferentes espessuras (entre aço inox, bronze e cobre), toda com linhas de arame retorcidas, ou seja, deformadas, que dão origem a uma massa vertical e informe, uma massa toda incerta, que ao mesmo tempo parece se mover e se desdobrar em outros formatos, em várias outras linhas de deformação. É neste momento que surge, por dentro desses conceitos – deformada e retorcida – o que León Ferrari denomina de “babelismo”, como um projeto e como um procedimento para a sua arte, como ação miniaturizada e radical, como gesto. Cito um trecho das anotações de León Ferrari acerca disso que denominou, como questão e problema, de “babelismo”:

Fazer uma coisa sem unidade, com diferentes sensibilidades [...] ou fazê-la com várias pessoas. Fazer uma torre de Babel e acrescentar-lhe coisas de outros: Heredia, Marta Minujín, Wells, Santantonín, Badii, Althabe, Stimm, tudo misturado, tudo babélico, o babelismo. Pode ser que não se arme a torre com coisas de todos, ou melhor, fazê-la conjuntamente, anulando-se, cobrindo-se [...] A coisa babélica não pode ser explicada, mas vamos explicá-la: colocar flores artificiais, uma madeira de Wells entre os arames de Althabe, meio cobrindo um Espartaco, junto com um Grandi ou Mônaco, com algo daquela mostra destrutiva tão boa que houve em Lirolay, uma obra notável desse escultor que sempre ganha os concursos, botas de Marta Minujín, gasômetros de Berni, ortopedia de Dalila Puzovio, Soldi, e até iquebana. Todos juntos trabalhando na Babel e sem olhar o que o outro faz. Mas ninguém os une. Como você poderá ver, nada do que fiz até agora é babélico. (FERRARI, 2006, p.111-114)

Ora, o procedimento descrito por León Ferrari é para dizer, exatamente, que o seu trabalho não é “babélico”, até porque insiste em dizer que numa babel todos trabalham juntos,

mas ninguém observa ou mesmo vê o que o outro faz ou, diga-se de passagem, deixa de fazer. O importante, a meu ver, na descrição acima, é o que León Ferrari define como “babélico”, algo próximo do indizível, do imponderável, do incomensurável, do contra senso e, sem forçar muito a barra, do *informe*. Ele diz, literalmente, que “a coisa babélica não pode ser explicada”, mas diz também que – numa proposição adversativa – “vamos explicá-la”. O procedimento é, a tempo e hora, uma anulação dele mesmo, o que termina por levar ao babelismo congênito da deformação e do retorcido das imagens na escritura informe de León Ferrari em seus quadros e em suas esculturas. Um procedimento que é muito próximo do procedimento de Evandro Affonso Ferreira com sua escritura: uma espécie de ciência de que fazer cumprir uma babel é acrescentar coisas de outros, anulando-se, cobrindo-se, para tomar a posse da despossessão de si e dos outros; fazer uma babel é “colocar flores artificiais, uma madeira de Wells entre os arames de Althabe”, é citar, roubar um verso, um trecho inteiro de outro escritor, é recuperar cenas de leitura e remontá-las anacronicamente, deliberadamente; armar uma biblioteca afetiva e pensa (naquilo que é torto, às avessas), uma biblioteca falhada, desamparada, uma babel de memórias, das falhas da memória, um arquivo debilitado. Por fim, armar um jogo, uma grande “torre de babel” remendada, feita de peças roubadas e, por isso mesmo, também uma babel infinita. Algo muito próximo, talvez, da bonita metáfora que Roland Barthes constrói no capítulo intitulado “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, que está em seu livro **O rumor da língua**, para pensar aquilo o que seria a *desorganização* do tempo proustiano, a sua *cronologia* afetada, que constrói uma seqüência “que se subtrai à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio.” (BARTHES, 2004, p.353) Esta seqüência, segundo Barthes, produzirá uma *terceira forma*: “nem ensaio, nem Romance. A estrutura dessa obra será, falando exatamente, *rapsódia*, isto é (etimologicamente), *costurada*; é aliás uma metáfora proustiana: a obra se faz como um vestido.” (BARTHES, 2004, p.353)

Assim, podemos imaginar que uma babel ou algo babélico (se pensarmos como procedimento, gesto, ação miniaturizada, como é a política de montagem de León Ferrari), se avizinha muito da metáfora de uma “arte original”, a metáfora da *costureira*, sugerida por Barthes: “peças, pedaços são submetidos a cruzamentos, a arranjos, a ajustes” (BARTHES, 2004, p.353), pedaços de diferentes texturas, de diferentes espessuras, que se ajustam uns aos outros, que se aglutinam, com o auxílio de dezenas de instrumentos pequenos, coloridos, formando uma peça única feita de muitas outras peças menores, desiguais. Isso me lembra um texto de Walter Benjamin intitulado “A caixa de costura”, que está publicado em **Rua de mão única**, volume dois de suas **Obras escolhidas**, em que Benjamin relembra uma passagem de sua infância, quando por ocasião de uma visita ou de um passeio, sua mãe descobre que era

preciso ajustar a sua roupa de marinheiro. A partir desta cena aparentemente tão simples e banal, Benjamin constrói a sua ficção, o seu jogo e a sua imagem dialética, a partir do seu deslumbre pela caixa de costura da mãe. Assim, a caixa de costura passava a ser um grande e poderoso universo, ao ponto de Benjamin dizer que possivelmente não teria se surpreendido se entre tantos carretéis de linhas, houvesse um que falasse e tivesse o nome de *Odradek*. Benjamin vai dizer que entre carretéis de todas as cores, cartelas pretas onde ficavam as agulhas e tesouras confinadas em suas capas de couro, havia uma espécie de “fundo escuro” que era a representação da mais pura desordem, um desvario de coisas em oposição ao “sortimento multicolor das sedas, das finas agulhas e das tesouras de diversos tamanhos” (BENJAMIN, 1995, p.128) e ao zelo exigido para com a roupa já vestida. Este “fundo escuro” das memórias de Benjamin é o lugar da deformação, daquilo que se contorce, de tudo aquilo que não serve mais e que começa a montar aglomerados, aleatoriamente, no seu abandono, uma grande torre de babel feita de quinquilharias, sobras de tecidos, botões, tesouras cegas etc. Benjamin vai dizer que o fundo escuro é “onde reinava o entrelaçado desfeito, e onde sobras de elástico, ganchos, colchetes, retalhos de seda, se amontoavam. Nesse refugio também havia botões; muitos de tal feitio como jamais se viu em roupa alguma.” (BENJAMIN, 1995, p.129) Assim, a partir da imagem da *costureira* de Barthes que ajusta as coisas, que dá lugar às coisas numa espécie de arte primeira, quase uma memória involuntária, também podemos construir uma outra idéia, a da deformação, que está no fundo sem fundo e infinito da *caixa de costura* de Walter Benjamin, mas que pode habitar qualquer lugar abstruso, o “fundo escuro” mesmo das coisas, o lugar do refugio, de tudo aquilo que é posto de lado. Esta é uma dimensão do abandono, lançar as coisas e os seres ao fundo sem fundo, escuro, por dentro de uma perspectiva deformada que no máximo terá o nome de Odradek, o que ri sem pulmões e que carrega o sem sentido do nome, o sem sentido da forma.

E assim, é nessa perspectiva da deformação, do que se contorce, que se insere o trabalho de León Ferrari, principalmente a sua **Torre de Babel**, na sua política de montagem, no seu desvario, nos diferentes tipos de arame retorcidos que usa e na sua própria idéia de babel como sendo este amontoado de coisas vindas de muitos lugares e que resulta, sem exceção, numa coisa sem unidade. Segue, abaixo, uma imagem da escultura retorcida de León Ferrari, a sua **Torre de Babel**, para um olhar ao que digo acerca do que se contorce, do que se ajusta, de tudo aquilo que cabe no “fundo escuro” de uma caixa de costura:



Figura 5: TORRE DE BABEL

Esta imagem de contorção da babel, a imagem babélica na **Torre de Babel** de León Ferrari, é o gesto que se desgasta, o gesto em que todos trabalham num mesmo lugar, mas que ninguém os une, diferentemente do trabalho da *costureira*, exatamente porque ninguém toca com o olhar ou com a mão o que um outro faz, nem sequer como um *si mesmo*. Esta imagem pode ser desdobrada no conto de Jorge Luis Borges, "A biblioteca de Babel", publicado em seu livro **Ficções**, e comparece como uma imagem *babélica* do universo que se organiza através de um nome simples e quase corriqueiro, mas que é ao mesmo tempo um nome insólito, um nome estranho ao cotidiano carcomido das superfícies contemporâneas, um nome subversivo, talvez: *biblioteca*. A biblioteca aparece então no conto de Borges como um entulho embaralhado de livros, uma ruína circular (para usar uma outra imagem do mesmo Borges) que se organiza indefinidamente, entre ordem e desordem, numa direção que tende ao infinito das filas, das pilhas, das listas, das séries, do elemento descontínuo em si que é o próprio livro, ou uma idéia

de livro ininterrupto. O livro na série descompassada da biblioteca de Borges é uma especulação da origem, da cena mítica, da deformação do universo. Porque é na biblioteca que se pode começar a pensar acerca de uma natureza caótica e disforme da linguagem, por dentro do livro, da incorreção que parece se impor à espécie humana, entre conhecimento e experiência do sem fim do infinito do babélico horizonte da linguagem. Borges diz categórico acerca do espaço da biblioteca como se fosse o próprio universo do homem, quase o único universo possível: "O UNIVERSO (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas." (BORGES, 2001, p.90) E adiante, prossegue dizendo que a partir deste espaço sem fim pode-se ter a exata noção de um sentido para a desmesura e para o excesso, uma deformação dos sentidos porque nada parece se alterar: "De qualquer hexágono, vêm-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável." (BORGES, 2001, p.90) Mas é quando insere o projeto impreciso acerca do estado primevo do livro como desejo e como aquilo que pode nos sobreviver que Borges salienta o disfarce e o vertiginoso do lugar *sem*, esta babel: "Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta." (BORGES, 2001, p.100)

Uma personagem de Evandro Affonso Ferreira que se remete diretamente à deformação do universo através da biblioteca, como bem disse Borges, é a triste figura vertiginosa e sem graça de Seleno Selser, protagonista ao contrário do livro **Araã!**, publicado em 2002. Seleno Selser é um vendedor de nadas, um incomodado vendedor de enciclopédias, tão incoerente e impreciso em seu estado ordinário a partir de sua ocupação descabida para ele mesmo, este ir e vir de porta em porta para insistir numa insignificância de ato inconveniente àquele que queira comprar qualquer coisa, menos o que ele vende: aquele conhecimento entulhado, que se espalha por inúmeros verbetes descabidos e quase impotentes por dentro de livros grossos, pesados, acabranhantes e de cor funérea. Seleno Selser é de uma espécie não tão rara de natureza disforme e caótica, desnecessária, como a dos livros que vende. Borges diz que há em quase todos os livros esta natureza: caótica e disforme. (BORGES, 2001, p.93) Seleno Selser cumpre o lugar de uma espécie fac-similar de seres humanos, os estúpidos, e como um livro ele se alarga, se expande, para dentro de seu estatuto ordinário, o livro sem começo nem fim, o livro total de seu universo mesquinho e pouco, uma espécie de fac-símile imperfeito. Na biblioteca babélica de Borges "Cada exemplar é único, insubstituível, mas (como a Biblioteca é total) há sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos." (BORGES, 2001, p.97-98) Mas,



por outro lado, o micro-universo mesquinho de Seleno Selser, como de todas as outras personagens de Evandro Affonso Ferreira, se organiza (ou se desorganiza) a partir de uma biblioteca secreta, subversiva, que aparece o tempo inteiro nos seus gestos de catalogar livros, nas inúmeras listas, na deformação da fala vomitada e cheia de referências, biografias, datas e fatos insólitos acerca da vida dos escritores, nos arquivos falhados da sua memória, na recuperação de uma cena de leitura como possibilidade de história, esta cena de leitura que sobrevive às personagens de Evandro Affonso Ferreira, "inútil, incorruptível, secreta": montar uma história aleatória das cenas de leitura, então, seria como montar a história desses personagens sem rastro, dos sem vestígio, dos estúpidos, destes seres "fac-símiles imperfeitos" que habitam a narrativa de Evandro Affonso Ferreira, como vimos na galeria de estúpidos que compõe o **Capítulo Um**. E para recolher estes rastros, um procedimento é montar a babel das cenas de leitura da biblioteca particular de Evandro Affonso Ferreira; esta, que aparece em cada um de seus livros e em cada uma ou outra de suas personagens e por dentro dos procedimentos de sua escritura. Uma biblioteca babélica que vai desde as repetições dos impasses na estrutura das narrativas e dos rodopios das imagens nos textos, até onde ele faz e parece erguer a sua biblioteca babélica e íntima, no seu aparente e vasto arquivo falhado. Estas cenas de leitura, tão fixadas na memória daquele que lê muitas vezes um mesmo livro, e que por isso o sabe de cor, com o coração, são o princípio de uma escritura que é, antes de qualquer coisa, a escritura de um leitor em desvario, descompassado, anacrônico, que cumpre a sua biblioteca ao contrário, sem olhar para o que os outros fazem, sem unir isso a aquilo, uma biblioteca que é um grande desmonte da memória e da imaginação, uma biblioteca que é como uma grande ficção.

Sêneca vai dizer na **Carta 84 a Lucílio**, reproduzida por Foucault, um pouco sobre esta relação entre leitura e escrita, sobre a biblioteca que está impressa em cada um, que: "(...) tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma", e conclui dizendo que: "Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira." (FOUCAULT, 1992, 144) Mas Foucault vai chamar atenção, ainda citando Sêneca, que não se trata de fazer o levantamento de uma genealogia da escritura, de uma possível filiação – uma vez que esta "genealogia" apenas nos habita silenciosa (como se nos habitasse uma grande galeria hexagonal, babélica e infinita) –, mas de refazer estas outras vezes ao ponto delas não existirem mais como "retratos" reconhecíveis, mas como retratos mortos. Evandro Affonso Ferreira diz em entrevista para a revista **Oroboro**, o que confirma o desvario destas cenas em seus textos e livros, na sua biblioteca impressa na alma, que tem um

enorme passado pela frente: “leio poucos bons livros muitas vezes; critério nenhum; compromisso nenhum; não gosto páro na terceira quarta página; seja Faulkner Eco quejandos; modismo neca neres nem pensar; sou homem do passado; tenho um enorme passado pela frente; o contemporâneo me entedia.” (2006, p.11)

## 2. A BIBLIOTECA IMAGINÁRIA, outra Pasárgada

No seu livro **Zaratepô!**<sup>1</sup>, publicado em 2005, por exemplo, esta cena se organiza o tempo inteiro com muita habilidade ao desvario. **Zaratepô!** é um livro de pequenas memórias, de fragmentos disparatados, uma espécie de diário íntimo, uma conversa entre irmãos – entre o narrador (que parece ocupar o lugar do próprio autor, Evandro Affonso Ferreira) e a irmã morta, – sobre a arte de morrer, ou de se manter vivo. Este livro comparece, claramente, como uma urgência: esticar a conversa, esticar a vida, se isso fosse possível. Maurice Blanchot, em **O livro por vir**, num capítulo intitulado “O Diário Íntimo e a Narrativa”, vai dizer que o diário íntimo possui a ambição de eternizar os bons momentos, de fazer da vida “um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida”; e termina dizendo que: “o entrelaçamento de todos esses motivos faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita.” (BLANCHOT, 2005, p.274)

Nesta narrativa íntima, Evandro Affonso Ferreira ergue a sua possível Biblioteca particular e amorosa, o seu inventário de livros e de autores (entre aqueles que leu e os que não leu, mas que gostaria de ler) como, por exemplo, quando diz: “Li os PASSOS EM VOLTA de Herberto Helder; se eu quisesse, enlouquecia; impossível ficar indiferente desinteressado frio frígido diante de um livro que começa assim tão digamos magistralmente asseverativo” (FERREIRA, 2005, p.74) – interessante notar que o autor-narrador, neste caso, já faz o seu registro da leitura e do seu encantamento que, como já vimos no final do **Capítulo Um**, em “AS JABUTICABAS: Se eu quisesse, enlouquecia”, se desdobrará posteriormente no seu livro **Catrâmbias!**, principalmente na construção da personagem da velha “louca” dissimulada –, ou nesse outro trecho, quando se queixa de ter descoberto Nietzsche tarde demais: “Estou lendo obra toda dele Nietzsche; por que cargas-d’água não descobri esse demoníaco-metafórico-labiríntico-fragmentário-dispersivo-genial pensador há mais tempo?”(FERREIRA, 2005, p.38)

---

<sup>1</sup>**Zaratepô!**, segundo o dicionário de palavras sonoras de Evandro Affonso Ferreira, representa uma exclamação ao deus tempo. É o quarto livro de Evandro Affonso Ferreira, publicado em 2005 pela Editora 34.

Evandro Affonso Ferreira também enumera, neste livro, uma infinidade de impressões, gostos e afinidades, como uma discoteca de *jazz* que vai ouvindo no transcorrer da narrativa, entre John Coltrane, Billie Holiday e Johnny Hartman: “Ontem de noitinha ouvindo Johnny Hartman humm lendo inexcitável amigo-escritor Juliano Garcia Pessanha huifa vontade daquelas de escrever um conto; algo que falasse deles seres digamos desemparelhados” (FERREIRA, 2005, p.27); além de montar uma lista dos amigos de escrita e de conversa (como é o caso do amigo escritor Juliano Garcia Pessanha, citado muitas vezes no decorrer da narrativa), bem como daqueles que o visitam ou a quem ele mesmo visita, como o seu médico “doutor-CláudioStorti-minha-divindade-tutelar”, uma lista dos parentes próximos etc. Enfim, **Zaratepô!** é, nitidamente, uma biblioteca que cresce por dentro da “vida nula” e “insignificante”, por dentro do susto da morte e da finitude, como uma “salvação” que não salva a nada, nem a si mesmo, a biblioteca que perdurará aos homens: inútil e incorruptível, como nos lembra Borges. Como exemplo disso, segue um trecho da narrativa onde a literatura (a biblioteca) aparece como forma de preservação da vida, ou melhor, como forma de enganar os “meses enfastiosos”, a vida tediosa e ranzinza:

Puh ando numa ranzinze flaubertiana que só vendo; faço tudo à sobreposse; prazer nenhum; tempo todo me exprimindo de modo abreviativo-ríspido; jus murmurandi ao extremo; não leio mais jornais não vou ao cinema teatro nada hã casa-trabalho-casa; lobo da estepe quase; minha-desde-sempre-inseparável-Graça deveria me processar por propaganda enganosa: quando casamos eh-eh trêfego festeiro pândego cousalouso; também pudera eh-eh naquela época vivia ao lado dele anjo da excentricidade poeano; agora fiau! dias meses enfastiosos a mancheias hã daquele tipo epicúreo que aspira ao repouso; querendo transpor limiar coisa nenhuma; preservo-me ileso incólume nela literatura: Bruno Schulz Hermann Broch António Lobo Antunes Vicente Franz Cecim Giorgio Manganelli Juliano Garcia Pessanha todos eles drenam meu pântano. (FERREIRA, 2005, p.33)

Mas é num projeto irônico, quase debochado, chamado “Pasárgada” – palavra-paráfrase retirada do conhecido poema de Manuel Bandeira “Vou-me embora pra Pasárgada”, poema que registra a utopia modernista nacional do lugar impossível: “Vou-me embora pra Pasárgada / Aqui eu não sou feliz / Lá a existência é uma aventura / (...) // Em Pasárgada tem tudo / É outra civilização (...)” (BANDEIRA, 1993, p.143-144) –, uma espécie de cidade imaginária que Evandro Affonso Ferreira pretende construir por dentro de sua escrita e a partir da sua cena de leitura

mais íntima, que aparece dentro de **Zaratempó!** como um *livro paralelo, o livro dentro do livro, o livro em rodopio* no livro; e que é também a biblioteca babélica e infinita que parece ir se montando com mais força e com mais mover dentro desta idéia da escritura de um leitor em desvario, em descompasso, e sempre num gesto anacrônico. A sua “Pasárgada”, muito diferente então da que aparece no poema de Manuel Bandeira, mas ao mesmo tempo a ampliação de um deboche, seria uma cidade construída para abrigar personagens conhecidas da literatura mundial e que teria, por exemplo, a personagem protagonista de Franz Kafka em **O Processo**, Joseph K, como prefeito, depois da novela singular do mesmo Kafka, **A Metamorfose**, o inseto monstruoso Gregor Samsa como um bem-sucedido fabricante de naftalinas, o Macunaíma de Mário de Andrade como pároco, o Dom Casmurro de Machado de Assis como o barbeiro (e ornitófilo nas horas vagas), o Dorian Gray de Oscar Wilde como o formoso lambe-lambe por quem esta série desvairada de mulheres movem o mundo: “Bovary Capitu Alice Eugênia Grandet Sherazade Julieta Mrs. Dalloway Ana Karenina todas levam de vencida mundos-fundos por ele lambe-lambe aquele cuja beleza apolínea transcende os limites imagísticos de qualquer escultor de primeira plana” (FERREIRA, 2005, p.51) etc. De tal modo, essa “Pasárgada” seria como uma enorme torre de babel, dessas de muitos fios de arame retorcidos, deformados, que se montam quase que à revelia e que parecem se mover sozinhos.

Eduardo Lourenço esboça uma proposição particular para o futuro de Portugal e diz que o imaginário mitológico literário europeu se confunde entre os seus autores e as personagens mais contundentes desses autores que parecem se misturar a eles, numa quase simbiose. Diz ele: “Para nossa consolação, os heróis reais da mitologia européia são Literatura, criaturas sem morte possível, filhos de Shakespeare, de Cervantes, de Dickens, de Flaubert, de Tolstoi ou Dostoiowski quando não ícones literários onde o texto e autor se confundem como Byron, Rimbaud, Kafka, Artaud ou Pessoa.” (LOURENÇO, 1997, p.17-18) Esta proposição é singular à idéia da babel que traço aqui, porque ela pontua um acesso que se daria exatamente na expressão “criaturas sem morte possível”, o que nem de longe parece ser o caso dessa biblioteca imaginária e disparatada de Evandro Affonso Ferreira, que está muito mais próxima da falha, da debilidade, do erro, do descompasso e sem nenhuma intenção de propor futuro algum. A literatura, para Evandro Affonso Ferreira, é muito mais perto de um esboço para o erro do mundo e, como tal, ele propõe que a Literatura seja um lugar para o que não permanece, um lugar para que as criaturas e a própria literatura possam morrer, e sem parar de morrer; tudo com apenas a possibilidade de uma morte imediata e possível; ainda mais se pensarmos num imaginário mitológico coletivo nacional ou algo assim, que até Manuel Bandeira já ironiza em sua Pasárgada, de certa forma. Evandro Affonso Ferreira monta o *mal de arquivo*, lugar em que para

a literatura não há consolação, mas talvez uma ameaça, e como ameaça, feito o Odradek de Kafka, o medo maior é que ela nos sobreviva como arquivo pleno, completo, sem morte.

Gilles Deleuze, por sua vez, vai dizer que: “Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes.” (DELEUZE, 1995, p.11) Assim também é esta “Pasárgada”, uma biblioteca babélica em desvario, um livro feito de diferentes datas e velocidades, a babel de um leitor também em desvario e que tem “um enorme passado pela frente”, que se monta anacronicamente a partir de uma biblioteca que lhe é anterior, ancestral: a biblioteca falhada e irregular das cenas de leitura do próprio Evandro Affonso Ferreira, o leitor. Assim sendo, o que fica aparente no procedimento de escritura de Evandro Affonso Ferreira é essa tentativa de se avizinhar das cenas de leitura anteriores para refazê-las (ou desfazê-las), como um desejo, uma sensibilidade, uma saída a toda e qualquer “ranzinzice flaubertiana”, como forma de tomar a escritura como uma potência, como uma espécie de *poder de ficção* ou, ainda, como uma *ficção fundadora*, mas não permanente ou sem morte. Esta cidade de nome “Pasárgada”, – seus desdobramentos, as pequenas narrativas que se armam dentro do livro e em torno à cidade, desde a descrição do lugar e das personagens, até a narração minuciosa dos casos mais esdrúxulos que acontecem por lá –, aparece inúmeras vezes dentro do livro como pequenas inserções no texto maior, como *minicontos*, o que nos leva de volta, mais uma vez, a **Grogotó!**, o livro-começo, e depois aos seus outros livros, como desdobramentos deste primeiro e, principalmente, como reescritura, repetição, como *mesmo*.

Por outro lado, se levamos em conta que este projeto da cidade imaginária é abandonado dentro da narrativa, – “Ah querida Projeto-Pasárgada puh água de barrela hã idéia vítrea escaqueirada fiau! fez-se em estilhaços” (FERREIRA, 2005, p.68) –, temos acesso a uma outra imagem da biblioteca que seria a da falha, a do malogro, a biblioteca do disparate, do esquecimento, a do “mal de arquivo”. O que, segundo Jacques Derrida, pressupõe sempre uma “pulsão de morte” que, por sua vez, ameaça todo desejo de arquivo. Derrida vai dizer que: “A pulsão de morte não é um princípio. Ela ameaça de fato todo principado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo. É a isso que mais tarde chamaremos de mal de arquivo.” (DERRIDA, 2001, p.23) Assim, a biblioteca que se monta em **Zaratepô!** – no livro paralelo da cidade imaginária e também em todas as narrativas de Evandro Affonso Ferreira, de uma para outra, entre seus livros também paralelos, – se tomada como arquivo de uma memória debilitada, como imaginação fugaz, como a biblioteca mental e fluida das nossas cenas de leitura pretéritas e, principalmente, como abandono, como falha, pode representar, aqui, os nossos arquivos desfeitos, a nossa ameaça infinita de destruição, a própria destruição do arquivo e da biblioteca, isto é, a destruição do arquivo que não há, do arquivo que nunca houve. Derrida vai dizer ainda

que: “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento (...) não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição.” (DERRIDA, 2001, p.31)

Desta forma, a grande babel alucinada e redundante que Evandro Affonso Ferreira constrói pode ser lida, talvez, até como um desejo de salvar a biblioteca, de não deixar que ela seja queimada, destruída, como um desejo de que nossos arquivos nos sobrevivam, algo muito próximo ao que Derrida vai chamar de “pulsão do arquivo”. A “pulsão de morte” e a “pulsão de arquivo”, a pulsão de preservação, engendram o que seria, para Derrida, a contradição vital de todo e qualquer arquivo, aquilo que torna o arquivo possível. Seguem dois trechos de **Zaratempô!** que se referem diretamente ao projeto da cidade imaginária. No primeiro trecho, Evandro Affonso Ferreira comenta pela primeira vez com a irmã sobre a sua intenção de “escrever história longa sobre cidade imaginária Pasárgada cujos moradores serão todos personagens famosos da literatura universal” (FERREIRA, 2005, p.31) e já começa a esboçar alguns caminhos para a sua narrativa inventiva como a função de algumas personagens dentro da história e algumas características do lugar como a aparência bucólica, as árvores centenárias com raízes gigantescas:

Sim minha irmã verdade huifa projetos a mancheias; pretendo escrever história longa sobre cidade imaginária Pasárgada cujos moradores serão todos personagens famosos da literatura universal; exemplo: Werther carteiro; Édipo psicanalista; Dorian Gray lambe-lambe; Fabiano meteorologista; vez em quando claro surgirão à capucha alguns forasteiros: Álvaro de Campos Alberto Caeiro Ricardo Reis; lugarejo parecerá talvez com aquelas locações nevoentas de Mizoguchi; ou muito bucólico mas puh cheinho assim de árvores centenárias cujas raízes gigantescas se espalharão por debaixo das construções apre provocando rachaduras dramáticas; preciso pensar melhor; pouco a pouco vou por assim dizer lançando combustível ao fogo. (FERREIRA, 2005, p.31)

No segundo trecho já temos uma pequena narrativa, uma espécie de *miniconto*, entre tantos outros que Evandro Affonso Ferreira escreve no decorrer do livro acerca da cidade imaginária de “Pasárgada”, e que aparecem e desaparecem sem nenhuma conexão. Essas pequenas narrativas estão ali quase como suspensões, o *livro paralelo* de Evandro Affonso Ferreira que vai sendo escrito a medida das suas leituras e dos seus discos de *jazz*, das conversas com os

amigos e das suas inúmeras anotações sobre gosto, literatura, arte e, principalmente, tédio e saudade; segue o trecho:

Quermesse organizada por ele padre Macunaíma apre água de barreira ixe verba arrecadada eh-eh insuficiente para reformar igreja cujas edificações fiau! caminhando pro ocaso; pode ser que alma trêfega-obsequiosa feito a dele bicheiro Julien Sorel resolva desafiar seu rival lotérico Hans Castorp para uma peleja futebolística beneficente; prevejo escalação sem muito esforço; de um lado huífa Quasímodo (goleiro) Basílio Sancho Pança Jay Gatsby Ivan Karamazov Quincas Berro Dágua Tristram Shandy Aliócha Macunaíma Alberto Caeiro Hans Castorp; equipe adversária hã contaria com Dom Casmurro (goleiro) Gregório Samsa Édipo Raskólnikov Hamlet Fabiano Zósima Dorian Gray Otelo Diadorim Julien Sorel; arbitragem ficaria por conta dela farmacêutica Tia Zulmira; peleja causaria certamente interesse geral; nem tanto pelos atletas puh maioria macacos em casa de louça; mas pelos dois desafiantes desafetos confessos; seria mais fácil kulluxer qualquer aceitar convite pra ser paraninfo no Harlem do que Hans Castorp se entender com Julien Sorel arre vice-versa; nosso prefeito Joseph K. poderia contratar empreiteiro Sancho Pança para construir à fogaça estádio com capacidade para 15 20 mil pessoas; sei não; acho que seria aconselhável apenas capinar terreno baldio contíguo à igreja: duas amarras protegem melhor o navio; pensando bem eh-eh uma partida de vôlei feminino por exemplo huífa poderia talvez desfazer com mais eficiência a frieza dos indiferentes. (FERREIRA, 2005, p.64-65)

### 3. A BIBLIOTECA por dentro das caixas

Já no caso de Seleno Selser, protagonista de **Araã!**, a sua biblioteca particular, “babélica” e subversiva (que de certa forma se contrapõe ao peso e entulho dos verbetes fixos, obsoletos e sem graça que carrega e entoa à luz do dia; à sua ocupação de vendedor de enciclopédias, tão regular e POUCA) se move infinitamente entre caixas entelhadas, pilhas de livros e estantes ainda vazias, distribuídas pelo pequeno quarto que empresta da filha e do genro e onde também mora. A biblioteca-morada de Seleno Selser se arma, desta forma, completamente falhada e contínua, no seu hábito absconso de tirar os livros das caixas, todos os dias, antes de dormir, como uma mania ao indescritível, ao imprestável, ordenar a biblioteca que é toda por dentro de caixas e pilhas descabidas no seu cotidiano falhado e cansado. Roland

Barthes vai dizer que: “O cansaço é um modo de existência menosprezado; fala-se pouco dele; é uma cor de vida que nem sequer tem o prestígio do atroz ou do maldito: que discurso fazer, com cansaço? Ele é, no entanto, a dimensão do tempo: infinita, ele é o próprio infinito.” (BARTHES, 2004, p.236) Assim, Seleno Selser tenta cumprir, no seu tempo infinito do cansaço, da fadiga, da sua existência menosprezada, uma reordenação dos volumes como se compreendesse uma tentativa de ordem, uma tentativa de pôr ordem onde toda ordem é um seu próprio avesso, porque a biblioteca é babélica, e como tal é uma contorção da vida; depois, anotar na memória as suas listas infundáveis de obras, de autores e de pequenas biografias, quase verbetes, que acompanham cada manuseio, cada incursão ao livro. A micro-biografia do outro como uma forma de dizer a si o que não é, não pode, não consegue, numa contorção da experiência da ordem. Ao mesmo tempo esta personagem de **Araã!** recompõe, neste seu hábito noturno – que é a sua atividade mais íntima, silenciosa e quase secreta, ou a prova de sua mais rotunda estupidez e apatia ao que sua vida lhe apresenta –, diferentes cenas de leitura para tentar acessar uma outra esfera da memória, por dentro de sua própria história, que parece resistir, mesmo que insensatamente, em cada uma das pilhas de livros gastos e em cada emaranhado das caixas que estão e são ali, simples e sem propósito, o seu lugar mais afetivo e mais oculto: o lugar daquilo que lhe é a sua alteridade ou o seu próprio ser em si, a sua tentativa em preservar da vida, o desejo de proteger a biblioteca, de deixar o arquivo vivo e, assim, também se manter vivo na memória dos livros lidos, mexidos, remexidos, folheados e escavados. O livro, para Seleno Selser, é como uma filigrana de felicidade. Borges vai dizer em um texto intitulado “O livro” que: “O livro é uma das possibilidades de felicidade de que dispomos, nós, os homens.” (BORGES, 1987, p.10)

O escritor argentino e famigerado leitor (e que leu durante um tempo para Borges quando este já estava completamente cego) Alberto Manguel, no seu bonito livro **A biblioteca à noite**, vai dizer um pouco sobre esta atividade íntima, secreta e fascinante, quase subversiva, do leitor; diz ele que: “Sem que eu me dê conta, meus movimentos se tornam furtivos, minha atividade secreta. Viro uma espécie de fantasma. Os livros passam a ser a presença real, e eu, o leitor, é que sou convocado e atraído para um certo volume e uma certa página por meio de rituais cabalísticos de letras entrevistas.” (MANGUEL, 2006, p.20) Manguel vai dizer ainda que “se a biblioteca pela manhã sugere um eco da ordem severa e passavelmente ilusória do universo, à noite ela parece deleitar-se na alegre e essencial mixórdia do mundo.” (MANGUEL, 2006, p.20) Seleno Selser é este leitor noturno, uma espécie de fantasma, de assombração, que é o tempo todo atraído pelos livros em cada uma de suas sombras escuras da pouca luz que a noite impõe, pelas memórias abertas dos livros sem fim, pelas letras entrevistas nos livros, para



deleitar-se no meio deste entulho embaralhado de volumes de todas as cores e tamanhos, na “alegre e essencial mixórdia do mundo” que enquanto o desloca também o potencializa: a biblioteca. Cito um trecho em que Seleno Selser absorve-se no seu exercício diário de remover livros das caixas para impor a sua ordem precária e estúpida, uma espécie de “corte no dedo”, de “catálogo da velhice” ou de “harakiri” enquanto relembra, entre outras inúmeras coisas e autores, a morte de Mishima e a sua cabeça decepada por um ajudante:

Aproveitar insônia para retirar mais livros desta caixa ui quase cortei o dedo; eia! Aqui estão todos os sete volumes dele Proust... não de jeito nenhum vida muito curta para reler Proust inteirinho eh-eh! Texto deslumbrador mas catrâmbias! Tudo aqui caminha a passos contados tripetrape feito tartaruga capenga; João Antônio... Arquíloco... quando negaram a mão de sua amada em casamento, vingou-se compondo sátiras tão devastadoras que sogro e filha se enforcaram; Anacreonte... Rilke... mais um João Antônio... Demóstenes... outro João Antônio... quase todos os textos dele João Antônio expressam o máximo da arte contística; dor nos rins ai melhor ficar um pouco de pé aúpa!; inevitável ramerrão fastidioso este de catalogar na velhice enfermidades próprias; sim filhinha vou abrir huifa! Obrigada meu bem chá chegou em boa hora, tenha bons sonhos você também querida; ui quase queimei a língua fuuuuu; Nathalie Sarraute... Isherwood... Yukio Mishima... cometeu harakiri hã logo depois cabeça dele foi decepada por um ajudante; Kavafis... E. M. Forster... Mario Benedetti... Fílon de Alexandria... considerado o primeiro filósofo cristão; Sartre... Rabelais... (FERREIRA, 2002, p.19-20)

Assim, Seleno Selser cumpre o seu lugar de leitor enquanto vai montando o que seria a sua biblioteca “infinita”, “ilimitada”, particular, secreta e afetiva. A sua biblioteca de babel ou a sua biblioteca “babélica” que, aqui, ganha o sentido daquilo que León Ferrari define como “uma coisa sem unidade”, feita “com diferentes sensibilidades” (FERRARI, 2006, p.111), uma biblioteca feita por muitas pessoas, montada de diferentes formas, deformada, retorcida, assim como também toda natureza do livro é *caótica e disforme*, quase enigmática, como bem nos sugeriu Borges. Esta construção “babélica”, por sua vez, comparece não apenas na vidinha ordinária de Seleno Selser, o vendedor de enciclopédias, mas em todo o procedimento de escritura de Evandro Affonso Ferreira, principalmente a partir deste seu segundo livro, **Araã!**, na construção das suas personagens, no seu gesto persistente de montar em torno delas uma

grande “torre de babel” com as palavras, a partir do seu dicionário próprio de palavras sonoras, uma “torre de babel” com o som das palavras e, principalmente, com *o livro* – o livro dentro do livro dentro do livro dentro do livro e, dessa maneira, também o livro único, movente, retrátil, expandido –, até formar uma massa incerta e informe, uma “escultura” única, singular e absolutamente débil, precária, como a escultura de León Ferrari, e que também se move, se desdobra infinitamente em outras distintas linhas de deformação, em outros livros, *no livro*: o livro infinito, o livro inacabado, o livro falhado, o livro repetido.

Interessante reportar aqui a um conto de Julio Cortázar, retirado de seu livro **Histórias de Cronópios e de Famas**, intitulado “O fim do mundo do fim”. Neste conto o narrador de Cortázar diz logo nas primeiras linhas que o mundo parece se resumir não mais a leitores, de certa forma, mas a um entulhado de escribas; e só há e só cumpre a leitura e a biblioteca aquele que escreve e que não consegue parar de escrever: “Como os escribas continuarão, os poucos leitores que no mundo havia vão mudar de profissão e adotar também a de escriba. Cada vez mais os países serão compostos por escribas e por fábricas de papel e de tinta, os escribas de dia e as máquinas de noite para imprimir o trabalho dos escribas.” (CORTÁZAR, 2004, p.60) São tantos os textos e tantos os procedimentos descabidos a esses textos que eles começam a se empilhar por todos os lugares possíveis e imagináveis, provocando o pior dos males à história dos homens: a catástrofe. E as bibliotecas transbordam, o tempo todo, para fora das casas, os livros transbordam para fora das cidades, invadem os campos, invadem os lugares vazios até se fazer necessário jogá-los ao mar; lá, porém, os livros viram uma pasta viscosa, consolidante, aglutinante, um chão gosmento e compacto. E se vê de novo crescer o entulho à beira do mar – “Novos impressos se amontoam à beira do mar, mas é impossível metê-los na pasta e assim crescem muralhas de impressos e nascem montanhas à beira dos antigos mares.” (CORTÁZAR, 2004, p.61) – e também viver precariamente na terra a raça dos escribas, agora condenada a extinguir-se.

Desta forma, o que se faz pertinente pensar é que o texto de Evandro Affonso Ferreira, todo ele, se elabora igualmente dessa forma babélica, “sem unidade” e prestes a extinguir-se, como uma pasta gosmenta, um chão viscoso, aglutinante, como se fosse um texto escrito por muitas pessoas, um texto povoado ao mesmo tempo de fantasmas e pasta, “todos juntos trabalhando na Babel e sem olhar o que o outro faz” (FERRARI, 2006, p.114), um texto escrito a partir de uma determinada biblioteca particular e secreta, por dentro das caixas, ou a partir de uma cidade imaginária que pode ter o nome de “Pasárgada”, onde se arquivam histórias e personagens; o texto feito de outros textos, de coisas ditas, roubadas, desditas, reescritas, mas não para provocar o pior dos males, a catástrofe, mas para tentar desfazê-la ao buscar construir

uma singularidade. Michel Foucault vai dizer que: “o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa coleção das coisas ditas”. (FOUCAULT, 1992, 143-144) Isto é, o texto de Evandro Affonso Ferreira seria uma espécie de reescritura da cena de leitura subversiva, da cena de leitura ancestral, da biblioteca oculta e subterrânea do próprio Evandro Affonso Ferreira, leitor de Marcel Proust e João Antônio, Rainer Maria Rilke e Jean Paul Sartre, Konstantinos Kavafis e Mario Benedetti, ou apenas leitor do gesto do “harakiri” de Mishima e sua cabeça degolada por um ajudante (que é, em princípio, o que cumpriria outra vez o lugar do estúpido, mesmo num orientalismo: degolar o chefe em silêncio, não perguntar nada). Evandro Affonso Ferreira recoloca as coisas, os textos, as falas, as passagens dos autores que gosta e lê, refaz, re-elabora, escreve e re-escreve para multiplicar a sua linguagem ao infinito, repetindo as mesmas imagens e desdobrando-as até o sem limite destas imagens, repetindo-se “sem fim nas figuras desdobradas do Mesmo”, como diz Foucault. (2006, p.58) É a partir da Biblioteca de Babel de Borges que Foucault vai dizer acerca desse desdobramento, que na biblioteca de babel estão arquivadas todas as linguagens concebidas e imaginadas e ainda as concebíveis e imagináveis; e que o mesmo e infinito da linguagem se multiplica de forma permanente, repetindo-se até o sem limite algum; cito Foucault:

Em *La bibliothèque de Babel*, tudo o que pode ser dito já foi dito: é possível encontrar ali todas as linguagens concebidas, imaginadas, e mesmo as concebíveis, imagináveis; tudo foi pronunciado, mesmo o que não tem sentido, a tal ponto que a descoberta da mais fina coerência formal é um acaso altamente improvável, do qual muitas das existências, embora obstinadas, jamais receberam o favor. Entretanto, acima de todas essas palavras, uma linguagem rigorosa, soberana as recobre, que as narra e na verdade as faz nascer: linguagem ela própria encostada na morte, já que é no momento de oscilar no poço do Hexágono infinito que o mais lúcido (o último, por consequência) dos bibliotecários revela que mesmo o infinito da linguagem se multiplica ao infinito, repetindo-se sem fim nas figuras desdobradas do Mesmo. (FOUCAULT, 2006, p.57-58)

É por essa razão, por ser essa linguagem encostada na morte, ao mesmo tempo em que se desdobra ao infinito dela mesma e que mesmo “o mais lúcido (o último, por consequência) dos bibliotecários revela que mesmo o infinito da linguagem se multiplica ao infinito” (FOUCAULT, 2006, p.58), que *o livro* – como permanência e universo ilimitado, o livro como objeto, mas também como imaginação, desamparo, segredo –, aparece no trabalho de Evandro

Affonso Ferreira, na maioria das vezes, como uma reminiscência, como uma memória, como um arquivo debilitado, como uma falha na história ou a história que pode ser contada (repisada ou refeita abrindo caminhos por dentro das narrativas) através das falhas de arquivo que monta em cada personagem como, por exemplo, as listas vertiginosas de Seleno Selser, que estão num trecho citado anteriormente, ou como as notas de Evandro Affonso Ferreira em **Zaratempô!**: das suas cenas de leitura mais íntimas até às alucinações textuais para a sua Pasárgada. Assim, *o livro*, ou uma espécie de *assombração do livro*, de *miragem* recorrente que constitui o livro, atravessa todas as narrativas de Evandro Affonso Ferreira e parece ganhar sempre um outro sentido, maior, o de uma coleção, de uma lista, de um amontoado de livros, “tudo misturado, tudo babélico” (FERRARI, 2006, p.111), numa desordem necessária ao livro, ao universo ilimitado do livro e da linguagem que, por sua vez, habitam quase sempre uma “ruína circular”, igualmente interminável, igualmente babélica, a Biblioteca. Mas que ao mesmo tempo não desfaz o leitor para dar lugar ao escriba, mas ao contrário tenta manter vivo o leitor e matar o escriba, decepar o escriba, desmontar o entulho que a pasta viscosa feito um chão gosmento pode provocar e impor aí um outro gesto, aberto, um texto que é um só, num livro só, o livro dentro do livro, e para nada.

Alberto Manguel vai dizer também que “nossos livros dependem de outros livros, que os modificam e enriquecem, que lhes dão uma cronologia ao arrepio dos dicionários de literatura” e, depois, termina por dizer que: “Talvez todas as bibliotecas sejam inconcebíveis.” (MANGUEL, 2006, p.163) Seleno Selser possui a sua biblioteca móbil e inconcebível dentro de cada uma de suas associações inesperadas, de suas séries aparentemente caóticas de livros e das histórias por dentro dos livros que ele monta e desmonta todos os dias, até vir o sono ou vir o cansaço para interromper os moveres aglutinantes da sua biblioteca. Seleno constrói um contra senso, um paradoxo descabido à sua existência: Seleno Selser parece ser ele mesmo um chão viscoso e entulhado em sua existência vã, quase nenhuma, torta e decepada. Seleno Selser é a figuração de sua própria imagem, a sua própria ruína circular e babélica. Segue mais um trecho de **Araã!**, do arquivo íntimo de Seleno Selser, quando ele repete o gesto de tirar mais livros da caixa, ampliando o seu inventário de escritores (Lúcio Cardoso, Plauto, Bocaccio, Dante, Fielding, Cortazar, Tolstoi, Stevens, Onetti, Dumas, Arion, W. B. Yeats, Bertrand Russel, Edmund Spenser, Spenser é o “poeta que Shakespeare mais admirava”, Marx, Xavier de Maistre, Michelet etc), das histórias sobre os escritores e sobre os livros dos escritores etc, até a sua exclamação repetida todos os dias: “ufa! melhor dormir”, como se ampliasse o cansaço de seu gesto numa mera interjeição – *ufa!* – e num prosseguimento de descanso, de apagamento da vida mesmo que momentaneamente durante algum tempo, dormir; segue o trecho:

Tirar mais livros da caixa... Lúcio Cardoso... Plauto... Boccaccio... fim da vida, pobre, foi contratado para ler em voz alta e comentar a Divina Comédia de Dante na Igreja de San Stefano da Badia; Fielding... Cortazar... Tolstoi... esta epopéia de duas mil páginas foi recopiada sete vezes; Wallace Stevens... Onetti... Dumas... Arion... inventou o metro ditirâmico; Ford Madox Ford... Rabindranath Tagore... Yeats... colocava algumas substâncias debaixo do travesseiro para ver o resultado que seus sonhos podiam ter sobre elas, ou vice-versa; Bertrand Russel... Edmund Spenser... poeta que Shakespeare mais admirava; Isaiah Berlin... Mazzini... Freud... Chaucer... Herzen... abrir página qualquer, vejamos... Vocês são hipócritas, nós seremos cínicos; vocês falavam como moralistas, nós falaremos como canalhas; vocês eram corteses com seus superiores e rudes com os inferiores, nós seremos rudes com todos; vocês se curvam sem sentir respeito, nós empurraremos e acotovelaremos sem pedir desculpas; Marx... Xavier de Maistre... Michelet... Marcel Swann... abrir página qualquer, vejamos... (...) ih, meia-noite, chichisbéu maldito não veio não telefonou, exe! mais essa, caixa de Lexotan vazia; Gibbon... Zola... Turguêniev... acusado pela sociedade russa – que exigia muito de seus autores – de vacilação contemporização fraqueza de propósitos; Melville... Frank O'Conner... Tales de Mileto... dizem que foi o primeiro filósofo; ufa! melhor dormir. (FERREIRA, 2002, p.58-60)

Assim, o gesto ao *livro* cometido por Seleno Selser é o que parece desfazer a sua catástrofe particular. A catástrofe, como aquilo que se repete e que faz com que as coisas permaneçam exatamente como estão, se interromperia num outro gesto, o de fazer da repetição uma outra coisa, para que esta uma outra coisa pudesse remover, por exemplo, as esferas cotidianas mais ordinárias de Seleno Selser. É por isso que sair desta repetição para outra coisa só parece possível a Seleno Selser em cada livro que ele mesmo põe nas mãos quando os retira das caixas e tenta organizá-los na estante nova; uma outra forma de exercer a leitura e a sua cena íntima de fabulação. O gesto é sempre o mesmo, o livro é sempre outro, e mesmo que seja o mesmo é também um outro, uma outra coisa, porque o livro em sua desordem singular cumpre o lugar e o sem sentido da babel. Esta imagem da catástrofe, de que as coisas permaneçam exatamente como estão, que é uma sugestão de Walter Benjamin, se interrompe aí, para que de alguma maneira Seleno Selser, este vendedor de enciclopédias quase sem lugar no mundo,

possa interferir na sua mesquinha de história e possa provocar nela uma possibilidade de transformação, que seja, mesmo como desistência temporária: “ufa! melhor dormir”.

É num outro texto de Walter Benjamin, intitulado “Desempacotando minha biblioteca”, que aparece uma imagem delicadamente corrosiva à história na tentativa de organizar uma biblioteca: retirar os livros das caixas e organizá-los. Ora, este é o gesto comum, mas é singular em Benjamin, assim como pode dizer muito acerca de Seleno Selser e o seu outro (mesmo) gesto singular. E assim, este texto de Benjamin termina por sugerir uma interrogativa: por onde esta desordem singular e quase necessária de tentar organizar a biblioteca privada passa a cumprir o lugar da babel? O título de Benjamin já deixa claro, é a ‘minha’ biblioteca, diz ele. E logo que fica diante de sua biblioteca, toda ela ainda por dentro das caixas, assim como a de Seleno Selser, começa a mover o gesto em sua própria direção para dizer de seu encantamento com a desordem e com o fora de lugar, com o arquivo emaranhado e com o elenco escuro a cada livro entre textos e nomes, seres e coisas, saberes e memória, imaginação e entulho numa imagem tátil, corpórea: “Estou desempacotando a minha biblioteca. Sim, estou. Os livros, portanto, ainda não estão nas estantes; o suave tédio da ordem ainda não os envolve.” (BENJAMIN, 1995, p.227) É importante que para Benjamin a biblioteca passa a existir conjuntamente entre a posse que o hábito acomodou na desordem, a ordem que é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício e a tarefa do colecionador, porque só a existência do colecionador em si, já é, para ele, “uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 1995, p.228). O colecionador de livros é o que se embriaga com uma memória involuntária que cada livro contém, uma espécie de memória mágica, a partir da excitação da compra: o lugar, o preço, a cidade, a língua, os entornos etc. O colecionador é, para Benjamin, uma figura mágica, capaz de fazer magia, porque são “fisiognomonistas do mundo dos objetos” (1995, p. 228) e por isso se tornam “intérpretes do destino”. (1995, p. 228)

Uma proposição seria pensar se entre Seleno Selser, o colecionador, e o autor, Evandro Affonso Ferreira, outro colecionador, mas também o inventor de Seleno Selser, se monta o jogo dialético entre a ordem e a desordem. De um lado, o autor que fabula a construção de uma Pasárgada, por exemplo, como se retirasse da pilha de caixas com livros que leu a sua cidadela imaginária composta de escritores que gosta e prefere e usa; porque a cidade se revela para ele, como uma magia, a partir dos livros. Diz Benjamin: “Quantas cidades não se revelaram para mim nas caminhadas que fiz à conquista de livros!” (BENJAMIN, 1995, p.231) É claro que Benjamin se refere a uma geografia física, também, mas se refere muito mais a uma geografia íntima, figurada, desvairada, involuntária, que se abre muito bem à cidadela de Evandro Affonso Ferreira, a Pasárgada que saúda o tempo com um grito: *Zaratemô!* Do outro lado, a

personagem ordinária e estúpida, quase tosca, sem eira nem beira na morada de si mesmo, que tenta ser o colecionador a que Benjamin chama de autêntico, o que toma posse das coisas para se colocar muito mais como um vivente por dentro delas numa relação tão íntima que chega a ser absolutamente incorporada: “não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas”. (BENJAMIN, 1995, p. 235) Daí, faz sentido pensar acerca do que Benjamin propõe como dialética, entre a ordem e a desordem e o escritor como um colecionador que escreve porque não encontra livros que o agrade, que é algo que pode impor-se como questão ao trabalho de Evandro Affonso Ferreira: “Na verdade, os escritores não escrevem porque são pobres, mas porque estão insatisfeitos com os livros que poderiam comprar e que não lhes agradam.” (BENJAMIN, 1995, p.229) Na verdade, o trabalho de Evandro Affonso Ferreira é um contraponto disso, porque ele parece muito mais escrever apenas para desafogar o abandono e não porque não encontra livros que lhe agrade; a literatura de Evandro Affonso Ferreira não é uma composição de um *artista da fome*, mas de um artista que está a plenos pulmões com o que leu, lê e escreve apenas como quem continua lendo. Por isso, a figura descabida de Seleno Selser faz todo sentido, porque ela cumpre, como tal, um desejo, como diz Benjamin, o de que “Nada poderia realçar mais a operação de desempacotar do que a dificuldade de concluí-la.” (1995, p.234) Ora, o trabalho de Evandro Affonso Ferreira é todo ele babélico, sem fim, desvario e redemoinho: uma dificuldade para concluir, nenhum desenho possível para concluir.

#### 4. O COLECIONADOR, os sons dentro e fora dos livros

Benjamin, em outro texto seu, intitulado “Armários”, vai dizer, também numa outra passagem acerca do colecionador, que: “Tudo o que era guardado à chave permanecia novo por mais tempo. Mas meu propósito não era conservar o novo e sim renovar o velho. Renovar o velho ao ponto que eu, neófito, me tornasse seu dono – eis a função das coleções amontoadas nas minhas gavetas.” (BENJAMIN, 1995, p.124) Do mesmo modo, Evandro Affonso Ferreira é um colecionador de palavras, neófito e dono (“palavras sonoras”, como ele mesmo as define: “tenho mil palavras sonoras; dicionário próprio”), que vai montando a sua coleção na medida em que escreve os seus textos, em que lê vários outros livros de seus autores de predileção íntima, quase acidentalmente, à revelia da própria coleção que se forma aleatória, contingente, uma coleção que se arma na mesma medida em que constrói as suas personagens tagarelas e estúpidas que, por sua vez, fazem mover e desorganizam a sua coleção inteira. A idéia desta coleção de Evandro Affonso Ferreira parece ser renovar o velho som de cada palavra sonora

para que elas se tornem agora dele, cada uma, no movimento de empilhá-las por dentro de seus textos, quase soltas, muitas vezes também à revelia de qualquer sentido.

Assim, vão se montando as coleções impossíveis, as coleções imaginárias e imagináveis, as que se formam sozinhas: os sons que entram e saem dos livros, os sons por dentro e por fora dos livros, os sons nas frinchas dos livros, os sons em volta dos livros. Renovar a coleção a cada novo som anotado, catalogado, inserido, registrado, para logo em seguida perder o som de vista ao anotar um outro e assim sucessivamente, até o sem fim do som, até o som não ter mais fim. Da mesma forma que para Benjamin, o gesto do colecionador se aproxima do gesto da criança, porque em cada objeto possível de ser colecionado, cada pedra encontrada, cada borboleta capturada ou cada flor colhida, por exemplo, já se formava uma única coleção possível à sua imaginação que ia crescendo por dentro de gavetas, arcas e caixas. A criança que olha a sua coleção de selos, num outro exemplo, encontra no carimbo que fica sempre no canto do selo, um lugar; em cada carimbo um lugar. E aí, o olhar da criança toma distância, vai ao longe, através de uma espécie de binóculo para ver paisagens distantes, longínquas, inimagináveis etc; e lá está ela, diz Benjamin, enquanto observa o selinho da distante Libéria, "atrás de seu trechinho de mar, com suas palmeiras, exatamente como a mostram os selos." (BENJAMIN, 1995, p.59) A bonita imagem de Benjamin se cola no fato de que para ele os selos são cartões de visita (em todo o sentido e para além do sentido que esta palavra visita possa indicar, do que aparece de repente, do que fica um pouco, do que vai embora logo, do que deixa vazio, do que preenche, enfim, aquilo que interrompe e provoca incômodos, porque refaz o que se repete) e que, feito o Gulliver de Jonathan Swift, as crianças viajam para visitar os países e os povos de cada um dos seus selos, passam a participar dos negócios, das assembléias populares, celebram os jubileus etc, enfim, incorporam esses lugares como uma experiência, porque os selos são os "cartões de visita que os grandes Estados deixam no quarto das crianças." (BENJAMIN, 1995, p.59)

Este é o sentido da coleção única a que Benjamin tanto se refere, esta que mostra a verdadeira paixão, uma espécie de olhar índio entre rigoroso e minucioso, precioso e maníaco, e que faz da criança colecionadora um exímio caçador. A coleção é o lugar do sonho, do nomadismo do sonho, onde nada permanece, onde tudo é vivo e onde tudo vive a mais pura desordem. Benjamin comenta que "arrumar", ordenar a coleção "significaria aniquilar uma construção cheia de castanhas espinhosas que são maçãs medievais, papéis de estanho que são um tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são totens e tostões de cobre que são escudos." (BENJAMIN, 1995, p.39) O que faz sentido é a magia capturada pelo gesto de colecionar, não a coleção em si, mas o gesto infinito, babélico, desordenado e



vertiginoso que pratica o colecionador, que é sempre, para Benjamin, o gesto encantado da criança.

Nesse sentido, é também o mesmo princípio da coleção que se mostra aqui, no procedimento textual de Evandro Affonso Ferreira e também por fora dos seus livros: tomar posse das palavras ao ponto de viver por dentro delas; viver por dentro das palavras, viver por dentro dos sons das palavras para renovar o velho e encantar os sons com alguma possibilidade de fazer magia. Ele vai dizer em entrevista mais recente que organizei para a revista de contos **Ficções** (a sair no início de 2008), um pouco sobre como começou essa sua coleção de palavras sonoras, olhando para o canto do som, onde parecem ficar os carimbos dos sons que podem provocar o desvio do som, da palavra e do sentido da palavra para vivificá-las: "Quinze anos atrás folheando dicionário qualquer num sebo tomei conhecimento da palavra *bangalafumenga*; gostei da sonoridade; comecei incontinenti a colecionar palavras deste naipe; em desuso, mas sonora; sou um vivificador das palavras - como disse nosso genial Millôr Fernandes." A sua coleção de palavras sonoras, o seu dicionário (ver **Anexo três**), hoje, já conta com mais de duas mil palavras que são acompanhadas, quase sempre, do que ele mesmo chama de "verbetes-aforismos", "verbetes-minicontos", "verbetes-contos" ou, ainda, de "verbetes-trechos-de-romances", que seriam exemplos do emprego dessas palavras que ele retira de seus lugares de utensílio e dá a elas um outro lugar de uso por dentro de suas narrativas, em cada um dos seus livros publicados até aqui.

A palavra *Afaluado*, por exemplo, consta no seu dicionário de palavras sonoras com um verbete que é um trecho de seu livro **Catrâmbias!**, o título do livro vem ao fim do verbete entre parênteses para indicar o uso do utensílio, que é a palavra por dentro de seu som: "Apressado; esbaforido; ofegante: Pode sim meu filho a-hã senta aqui comigo no banquinho de madeira aúpa eh-eh desde sempre fiz isso há desde quando você há menino ainda puh afaluado que só vendo fiau! mamãe azarotada aqui levantava zás-trás bruscamente ixé filhinho catrapus! rabiosque no chão (*Catrâmbias!*).". Já a palavra *Mangüera*, num outro exemplo, acompanha o seguinte verbete retirado do livro **Araã!**, nome que também vem ao final do verbete entre parênteses: "Fraco, débil: Há quantos anos meio século talvez velho mangüera aqui não ficava assim nesta quietude budística sentado num banco de igreja olhando para lugar nenhum (*Araã!*).". Assim, repare-se que as duas ou três primeiras palavras do verbete indicam o sentido do uso, em seguida, o que se tem é uma maneira de uso, a maneira que Evandro Affonso Ferreira usa, vivifica, renova, estica até o infinito do mesmo da linguagem, desdobrando e multiplicando a palavra até o infinito da língua. O dicionário, com os seus "verbetes-minicontos", parece propor uma outra ordem à narrativa, uma outra organização para o livro, um outro livro que agora é feito de todos os seus

outros livros. É o livro-vários-livros-ao-mesmo-tempo dentro do dicionário que, por sua vez, é todo por dentro do livro sem limite e aberto; é o livro invisível que se monta a partir dos verbetes, dos fragmentos, em torno das palavras: o seu “romance-léxico”, como ele mesmo define este seu dicionário. Léxico é uma palavra quase sonora, se pensarmos como Evandro Affonso Ferreira, e aponta apenas para uma lógica do dicionário, é o glossário, é o vocabulário, o que indica também uma idéia de conjunto, de coleção. O “romance-léxico” é definitivamente, por dentro e por fora dos livros de Evandro Affonso Ferreira, a sua experiência limite de colecionador.

Dessa forma, assim como o princípio do colecionador segundo Benjamin seria o de “renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado do colecionador a adquirir algo novo” (BENJAMIN, 1995, p.229) –, também o impulso de Evandro Affonso Ferreira, o colecionador, na sua recolha de palavras sonoras para lhes atribuir um novo uso em seu dicionário (que sempre coloca uma disputa: são as palavras que saem dos livros para o dicionário ou são as palavras que vêm do dicionário e desembocam nos livros, ou as duas proposições ao mesmo tempo), o arquivo que se constitui todo ele em anacronia e atribuição desvairada, é o impulso de “renovar o velho” ao ponto de tomar posse dessas palavras e propor um outro jogo com o passado – como sugeriu Benjamin nas suas memórias infantis quando invadia os armários da casa com sua imaginação encantada de arquivista –, ao ponto de inventar uma língua esquizofrênica e delirante que parte do seu dicionário e dele para as suas personagens infames e linguarudas, e delas para o seu dicionário, mais uma vez, outra vez, como verbetes, “verbetes-trechos-de-romances”, num rodopio sem fim da própria coleção, da coleção impossível, da imaginação e dos sons, o que aproxima o seu gesto do gesto da criança: a possibilidade radical da abertura para fazer magia.

Em uma outra entrevista, para a revista **Oroboros**, Evandro diz sobre a dificuldade de datar quando e como esse hábito começou, mas que este hábito e essas palavras já vivem dentro dele, quase como um cacoete, um vício, uma *forma de vida*: “não saberia dizer exatamente como-quando surgiu esse meu jeito esquisito de escrever; virou um cacoete um vício até meus e-mails são cheios deles huifas apre catrâmbias cousalousa; coisa de sujeitinho zuruó-zoropitó certamente.” (2006, p.11) Como exemplo disso, dessa língua sonora da qual Evandro Affonso Ferreira toma posse, como gesto de um colecionador, tão incorporado às palavras que recolhe ao ponto de refazer a sua própria língua habitual, corriqueira, é o uso que faz dessa língua em seu dia-a-dia, com as pessoas de seu convívio, na sua troca de correspondência. Cito uma correspondência pessoal nossa, por *e-mail*, datada de 23 de julho de 2006, em ocasião de uma resenha que escrevi sobre o seu livro recém lançado à época,

**Catrâmbias!**, para a revista de literatura **EntreLivros** (o livro foi publicado no ano de 2006 e a resenha saiu no mesmo ano, no número 16 da revista, com o título “A narrativa da palavra movente”). Em tempo, a revista **EntreLivros** havia me proposto alterar sensivelmente o meu texto da resenha e, ao contar a ele o que acontecera, Evandro Affonso Ferreira comenta essa prática que parece ter contaminado alguns veículos e algo da “crítica literária” que se publica nos meios de comunicação de massa (alguns jornais, revistas, sites etc) fazendo uso de seu léxico de incorporação, que parece já saltar mão a fora em sua escrita, num rompante descontrolado e babélico do uso das palavras sonoras; segue o e-mail:

Apre querida amiga Júlia liga não há revistas jornais modo geral ixé todos brocoiós babaquaras-da-silva-xavier; conheço pessoal todo dela Entrelivros fiau! sambangas; gostei querida gostei muito dele seu texto original; v. tem razão quero sim ser autor de um livro só eh-eh fatiado em outros tantos seis sete oito livrinhos talvez; importante (no seu caso claro) ligar a mínima pra resenhas ha modo geral textos rasteiros-ligeiros espaços exíguos exigências mercadológicas a mancheias; bom mesmo ensaios há raridade hoje em dia; saudade dele amigo José Paulo Paes que às vezes publicava duas páginas inteiras nela Folha falando de literatura infantil por exemplo; hoje há lauda-e-meia se tanto; tempos são outros querida; mas v. está no caminho certo; fazendo trabalho sério pesquisando cousalouza; digo-repito: revistas jornais apre veículos desgovernados fadados ao precipício eh-eh. Beijos eternos, Evandro.

Assim, fica muito claro o quanto e o tanto que Evandro Affonso Ferreira opta por viver por dentro dessa sua coleção de palavras sonoras, por viver em anacronia, num gesto incorporado que é também um outro jogo com o passado, em que arrumar e ordenar a coleção significaria, exatamente como para Benjamin, aniquilar uma construção cheia de magia, de encantamento, porque confirma o tempo todo que a coleção é talvez o único lugar do sonho, de seu nomadismo de sonhos. Nada na coleção de Evandro Affonso Ferreira é permanente, ela é feita de sons ordinários dos cotidianos mais precários à sua volta. São cotidianos retirados das vidas “desengraçadas” e minúsculas do homem contemporâneo que se esparrama pela vida enclausurada em nossas cidades devoradoras, cotidianos retirados dos perambulantes da viela

mais torpe da linguagem; a isto ele procura refazer e transformar num texto em que tudo é vivo e em que tudo vive a mais pura e encantada desordem: a sua potência.

Assim, a estrutura de sua correspondência, sem exceção, corresponde também à estrutura das suas narrativas; e as suas narrativas, como a correspondência, partem de um dicionário que ele constrói na velocidade de cada som que passa e o atravessa como um cartão de visita. Ele toma nota e, distraidamente, dá a ele o nome simples e travesso, porque um nome que indica ordem, de dicionário. E ainda, como uma forma de ampliar essa sua coleção de palavras sonoras, a sua desordem particular e íntima, e como forma de ampliar a sua própria língua, Evandro Affonso Ferreira amplia o gesto travesso e monta o que seria uma extensão para esse dicionário, uma espécie de jogo, de quebra cabeça com as palavras, como comenta ainda em entrevista para a revista **Ficções**: “Aos poucos fui descobrindo que poderia duplicar as palavras; explico melhor: ao invés de usar louco usava zoropitó; mas não contente com isso comecei a usar duas palavras juntinhas com o mesmo significado: zuruó-zoropitó; fulano é zuruó-zoropitó.” (FERREIRA, 2008) Isso só vai confirmar o sentido do gesto do colecionador, do gesto da criança que vira pelo avesso a palavra e descobre a coleção que pode haver por dentro da coleção, as inúmeras coleções que pode formar com uma única coleção de coisas ou de palavras, algo que só um olhar muito atento e minucioso percebe. É dessa forma, a exemplo das coleções infantis de Walter Benjamin, que Evandro Affonso Ferreira parece montar a sua coleção particular e íntima a partir da sua escavação minuciosa ao que seria o sem fundo da caixa de costura, do armário, o lugar proibido e absolutamente mágico, ou mesmo no ato de desempacotar a biblioteca, a coleção e os sons que estão por dentro das caixas, por dentro e fora dos livros, como se compartilhasse dessa experiência tão singular de Benjamin com os fascinantes objetos distribuídos pela sua casa, ao mergulhar a mão no interior de cada um deles, um armário, por exemplo: “Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível.” (BENJAMIN, 1995, p.122)

Um outro exemplo desse hábito de elaborar listas, colecionar palavras sonoras e dessa certa constância da biblioteca, dos livros e das histórias que acompanham os livros nas narrativas de Evandro Affonso Ferreira, que contamina a fala e o cotidiano de todas as suas personagens, pode ser retirado do seu último livro, **Catrâmbias!**, o livro que tem como protagonista a velha “louca” dissimulada que morde jabuticabas enquanto vomita a sua fala alucinada (exemplo já explorado no capítulo anterior deste trabalho). Toda a narrativa de **Catrâmbias!** gira também em torno de algumas charadas, de alguns chistes, de algumas brincadeiras entre a velha louca que fala mastigando as jabuticabas e a “doutora”, a médica que cuida dela, a quem carinhosamente (ou ironicamente) chama de “doutorzinha-candorosa-de-

olhos-amendoados”; como por exemplo: “Sim doutora-candorosa-de-olhos-amendoados a-hã senta aqui huifa sei sei a-hã outra brincadeira huuumm sim senhora estou pronta pra morder a isca: O que é o político? Ser-segundas-intenções mestre nela arte de obter contrapartidas. E o budista? Ser em constante aprendizagem do domínio de si”. (FERREIRA, 2006, p.44) E prossegue com o jogo insensato do colecionador que constrói léxicos, prossegue num moto contínuo e alucinado “dicionarizando” profissões e construindo verbetes de fabulação para cada uma das palavras funcionárias: “E o dentista? Ser-suscita-suores-súbitos. E o açougueiro? Ser disprovido de conflito paulino entre a carne e o espírito (...) E o escritor? Ser-carência-diária-deles-tapinhas-nas-costas. E o padeiro? Ser-êmulodele-Cristo-no-quesito-multiplicador. E o guarda-noturno? Ser que só faz hora-extra em eventuais eclipses solares” (FERREIRA, 2006, p.44-45); e assim por diante.

Em uma outra conversa com a “doutora”, a personagem comenta sobre um dicionário próprio do seu tio-avô, todo ele de adivinhas e charadas que organizara em dez volumes, como para referendar que aquele seu gesto aparentemente inútil, provavelmente fosse algo hereditário, herança familiar, uma anacronia que veio meio enviesada porque veio de um parente distante, um tio-avô, numa história pregressa e também precária para salvar a coleção do esquecimento e dar a ela de novo uma possibilidade de fazer magia: “trabalho hercúleo apre horas seguidas tec tec tec datilografando nela minha Remington ufa zuruó aqui querendo salvar do esquecimento verbetes inteiros eh-eh.” (FERREIRA, 2006, p.64) A velha “louca” comenta ainda, desta vez para ressaltar a sua habilidade de colecionadora, mas sem perder de vista a idéia de que as charadas são uma herança familiar, que o seu tio-avô dedicou a vida toda à arte da “charadice” ao ponto de “quando alguém comentava por exemplo fulana não presta ele sussurava: potréia” (FERREIRA, 2006, p.64); e mantinha assim viva a charada numa associação breve: alguém que não presta agora é “potréia”, e se “potréia” não diz nada imediatamente, o que salta aos olhos é a adivinha, a charada que está no som da palavra “potréia”: uma bebida estragada ou de gosto ruim, uma coisa apodrecida ou repugnante, uma coisa ruim ou de má qualidade, uma porcaria etc. O velho tinha sempre na ponta da língua o verbete, porque o mundo se apresentava em forma de charada dicionária: “se um outro soluçava eh-eh dizia de pronto: contração espasmódica do diafragma.” (FERREIRA, 2006, p.64) Segue um trecho em que a protagonista comenta sobre o dicionário de charadas que era do seu tio-avô:

Hã doutorazinha-candorosa-de-olhos-amendoados desconfia de jeito nenhum que zoropitó aqui eh-eh priscas eras organizou dicionário próprio de adivinhas charadas cousaloua dele tio-avô em dez volumes hã trabalho

hercúleo apre horas seguidas tec tec tec datilografando nela minha Remington ufa zuruó aqui querendo salvar do esquecimento verbetes inteiros eh-eh cheio de exalações é vápido hã cheio de força é viçoso hã cheio de ira é iroso hã cheio de pelos é piloso hã cheio de promessas é promissor hã cheio de si é pachola hã causar dor é compungir hã causar enfado é azoar hã causar escuridão é negrejar hã causar êxtase é enlevar hã causar repugnância é entojar eh-eh tio-avô assinou durante vinte anos coluna de charadas nele jornal DICTÉRIO; pai con-tra-ven-tor tio-avô charadista filha-sobrinha neles derradeiros estertores atraca-se num ancoradouro idiossincrático eh-eh família nunca seguiu rota aquela palmilhada pela ortodoxia; tio-avô huifa vida dele foi ipsimis verbis hã imensa charada; trinta e cinco anos seguidos dedicados aos meandros labirínticos do charadismo profissional; quando alguém comentava por exemplo fulana não presta ele sussurava: potréia; ou se um outro soluçava eh-eh dizia de pronto: contração espasmódica do diafragma; tio-avô eh-eh enigmista coerente puh suicidou-se em circunstâncias ainda mal esclarecidas. (FERREIRA, 2006, p.64)

O nome do jornal que o tio-avô da zuruó-zoropitó que mordiscava jabuticabas assinava uma coluna – Dictério – significa um dito satírico, um motejo, um remoque, uma mofa, um gracejo, uma zombaria, um chiste, uma piada, um chasco, uma pilhéria, um escárnio, uma avacalhação e por aí em diante uma série sem fim de palavras interessantes e quase sonoras, muito próximas ao elenco do dicionário de Evandro Affonso Ferreira, como mofa ou chasco. Ademais, isso de querer “salvar do esquecimento verbetes inteiros”, ao recuperar o dicionário de charadas do seu tio-avô, que passa a ser a tarefa inútil da personagem, recheia a fala da louca nas conversas com a médica e prolifera a sua alucinação colecionadora de verbetes infinitos numa fala tagarela e estúpida, a fala sem, POUCA, a fala de um vidrinho com cuspe, a fala que não interessa a ninguém, mas que não cessa: “cheio de força é viçoso hã cheio de ira é iroso hã cheio de pelos é piloso hã cheio de promessas é promissor hã cheio de si é pachola hã causar dor é compungir hã causar enfado é azoar hã causar escuridão é negrejar hã causar êxtase é enlevar hã causar repugnância é entojar.” (FERREIRA, 2006, p.64) Noutra passagem, ela prossegue vomitando palavras em cima da impaciência silenciosa de sua doutora quase Capitu, com seus olhos amendoados, talvez oblíquos, talvez dissimulados, mas uma Capitu plena de candor, toda ela cândida, “candorosa”; ela, a louca, força o gesto para chamar a atenção da médica e debocha de suas “palavras digamos hospitalizantes” (FERREIRA, 2006, p.72):

triquinoscópio, antropômetro, esfigmômetro, oftalmoxistro. Depois, toma a vez e revida, como se num embate de quem sabe mais palavras preferidas (uma outra espécie rara de colecionador de palavras sonoras, o colecionador do colecionador), e descontrola as suas em expressões de sons quase onomatopaicos que se repetem: até-xuré, troles-boles, trincolhos-brincolhos, tengo-tengo, lesco-lesco, corê-corê. Segue a tal passagem do texto, que é mais uma feita a partir destas listas convulsivas:

Huifa curioso lembrar agora delas minhas palavras preferidas huummm estípite... eflúvio... trâmite... étnico... pêsame... ázimo... eh-eh doutora chegou na hora certa huummm trape-zupe... saca-trapo... a-hã entendi histerostomátomo eh-eh sei sei doutora-candorosa-de-olhos-amendoados tem nela ponta da língua dezenas delas palavras digamos hospitalizantes eh-eh sei sei triquinoscópio... antropômetro... esfigmômetro... oftalmoxistro... hã agora é a vez desta velha balabrega aqui... até-xuré... troles-boles... trincolhos-brincolhos... tengo-tengo... lesco-lesco... corê-corê... ixe doutorzinha-candorosa-de-olhos-amendoados continua nele lufa-lufa daqueles hã vruummm. (FERREIRA, 2006, p.72)

De outra forma, e ainda nessa mesma clave, é importante lembrar (e de fato essa mínima referência biográfica se faz necessária aqui, mesmo que este não seja o foco principal deste trabalho) que Evandro Affonso Ferreira é, antes de tudo, um livreiro, e como tal, vive por dentro de caixas e por dentro de livros como Seleno Selser, como o narrador de **Zaratempô!** (que parece cumprir um papel de si mesmo e de seu inventor, o seu controlador de aventuras e visitas ao redor do mundo entre os nomes, cifras e lombadas de cada livro que toma nas mãos, e ao mesmo tempo é também o seu controlador de aventuras pífiás) e como tantas outras personagens que são os leitores vorazes dos seus livros, da sua biblioteca particular, imaginária ou não. Evandro Affonso Ferreira é, há muitos anos em São Paulo, onde vive, um colecionador de livros que negocia livros; e que apenas depois se tornou, também, um colecionador de palavras para escrevê-las. É dono de sebo, um “vivificador” de volumes e volumes de livros antigos. Interessante que a coleção de um negociador pode ser uma coleção móvel e dispersa, uma coleção que some e volta a aparecer sempre de outra forma. Mas ele insiste em dizer que seus sebos, antes Sagarana (que vem de saga, tanto as bruxas e feiticeiras nomeadas pelos romanos quanto aquilo a que se tem que cumprir, quase como destino ou ordem numa travessia de uma paisagem que se alarga ao infinito) e agora Avalovara (que pode ser também um rodopio de uma valia de nomes, coisas e memória, uma espiral, um círculo fechado onde tudo começa e

acaba) – estas palavras sonoras saídas de Guimarães Rosa e Osman Lins –, têm como missão lhe renascer, espiritual e praticamente.

Evandro Affonso Ferreira seleciona categórico o que põe à venda, mais categórico ainda o que vende e, principalmente, nem tudo está à venda em seu sebo. Há por dentro do sebo aquilo que está para dentro e para fora dos livros: pequenas portas secretas, entradas e saídas secretas, corredores mínimos. Há por dentro do sebo coisas sem venda como um exemplar vermelho e muito preferido lido e relido sem pressa, num ir e vir da leitura, de **A Menina Morta**, de Cornélio Penna, dizendo que “as palavras ciciavam um pouco, pareciam sair dos cantos da boca, pois a prendia ao meio com o dente – não sei... o coração do monstro não conseguiu guardar este tesouro” (PENNA, 1970, p.15); ou outro exemplar também muito preferido, num colorido de traço fino e delicado do oriente, de **A Casa das Belas Adormecidas**, de Yasunari Kawabata: “– Acho que vou dormir, o velho percebeu que havia murmurado o que não precisava. E acrescentou: – Não se trata do sono eterno. Nem o dela nem o meu.” (KAWABATA, 2004, p.29) Para Benjamin, “o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionador que o interessado em edições luxuosas” (BENJAMIN, 1995, p.229); e este gesto de colecionar, para Benjamin, se figura no renascimento que um objeto recém chegado à coleção de um colecionador puro, encantado, mágico, pode possibilitar: “para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento.” (BENJAMIN, 1995, p.229)

## 5. O LIVRO movente

Depois, se Borges afirma que “a Biblioteca é interminável” (BORGES, 2001, p.92), é também num outro de seus contos que ainda é possível roçar esta quase desaparecida figura de Seleno Selser, o invisível a olho nu, o sem eira nem beira de vida, como também todo o procedimento de escritura de Evandro Affonso Ferreira: falo do conto “O Livro de Areia”, de Borges, que está conhecidamente publicado em livro homônimo. Neste conto, Borges recompõe a imagem da biblioteca gerando um fundo sem fundo do espaço do livro e do universo, a biblioteca plena e vertiginosa do espelho do conhecimento que não é outro senão babélico e infinito, difuso, torpe. Evandro Affonso Ferreira, de certa forma, nos aponta para esse livro aberto, movente e delicado – seja a partir de escritores outros, de sua predileção ou não, que habitam as suas listas infinitas, no seu desejo de arquivo e de preservação da vida, seja a partir da aparente estupidez e apatia das suas personagens, da “doce insanidade” fingida, da verborrêia insensata que salta de um livro ao outro –, para montar uma história particular e íntima da cena de leitura como uma cena infinita, a cena infinita do livro impossível, do livro que



não há, como o deste conto de Borges, o *livro de areia*, por exemplo quando narra: “Disse que seu livro se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia tem princípio ou fim” (BORGES, 1995, p.125); ou logo em seguida, ao dizer que o livro de areia é como um espaço-tempo que se alarga ao infinito: “Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.” (BORGES, 1995, p.125) Desta forma, é possível dizer que todo o procedimento narrativo de Evandro Affonso Ferreira também parece propor a montagem de pequenos *livros de areia*, que na verdade parecem ser um grande, infinito e desfeito *livro de areia*: em qualquer ponto do tempo, em qualquer ponto do espaço, o livro de areia de um autor que insiste em dizer (como já citei antes) que tem um enorme passado pela frente.

Michel Foucault, ao escrever sobre a obra do escritor francês Gustave Flaubert, vai dizer que ela existe, exclusivamente, numa certa relação fundamental com os livros e que “ela abre o espaço de uma literatura que só existe no e pelo entrecruzamento do já escrito: livro em que se realiza a ficção dos livros.” (FOUCAULT, 2004, p.80) Flaubert, mesmo que de outra forma, também deixou registrada em seus livros a sua biblioteca particular e infinita (o que pode parecer um procedimento de qualquer escritura, claro, registrar mesmo que indiretamente a biblioteca de onde se parte; mas nem sempre isto se apresenta como tema, questão, problema, paisagem etc, como me parece ser o caso de Evandro Affonso Ferreira), também montou os seus livros sem começo nem fim, os seus livros dentro do livro, os seus *livros de areia*. O seu primeiro texto intitulado **Bibliomania**, publicado em 1837, aos 15 anos de idade, já antecipa o que seria uma constante em seus livros posteriores: o livro como objeto absoluto, o livro movente, o livro que “se alarga ao infinito”, diria Borges. Este texto parte de uma história publicada em 1836 no jornal *Gazette des Tribunaux*, sobre um livreiro assassino que foi condenado à morte em Barcelona; o livreiro chamava-se Giácomo e “não tinha senão uma idéia, um amor, uma paixão: os livros; e esse amor, essa paixão queimavam-no interiormente, consumiam-lhe os dias, devoravam-lhe a existência.” (FLAUBERT, 2001, p.18) **Bibliomania** também antecipa um gesto que se tornou estimado por Gustave Flaubert: tomar a posse de algo por dentro dos livros, colecionar livros, coisas ditas e lidas, reescrever a cena de leitura, reescrever o livro ou escrever a partir dos livros, escrever com todos os outros livros possíveis abertos sobre a mesa, a partir da sua biblioteca íntima e infinita.

O escritor israelense Amós Oz comenta no prefácio do seu último livro, **E a história começa**, publicado em 2007, acerca de como começar uma história, da página em branco aberta para o começo, a página do “desespero”, que o seu pai quando escrevia artigos acadêmicos mantinha a mesa sempre coberta por inúmeros livros para retirar uma citação, uma

referência, para a confirmação de um conceito etc, e que o pai, por sua vez, lhe invejava a liberdade de romancista, por não ficar confinado a nenhum tipo de busca ou pesquisa prévia. Mas ele confessa, quase num lamento, que nutria uma certa inveja de seu pai. O pai sempre que sentava para escrever, diz ele, usava “uma bateria de artilharia como apoio. Ele jamais tinha que se sentar, como eu faço, e encarar uma única e zombeteira página em branco no meio de uma mesa árida, como uma cratera na face da lua.” (OZ, 2007, p.07) Isto se mostra muito interessante como uma imagem de que nem todo escritor faz uso de uma bateria de artilharia para apoiar-se nela, o tempo inteiro. Tanto é que, mais adiante, Amós Oz diz que era “Somente eu e o vazio e o desespero. Experimente alguma coisa a partir de absolutamente nada.” (2007, p.08) A belíssima passagem em que ele emenda a imagem da página em branco com a mesa que escreve, que era a mesma mesa do pai, agora herdada, transforma a página em branco – a que não faz uso de todos os livros lidos, relidos, como uso de referência direta – num monstro desolador, entre o escárnio e o desamparo. Diz Amós Oz:

Quando meu pai morreu, herdei a sua mesa, que por anos e anos foi densamente povoada, como uma favela em Calcutá, ao passo que agora está deserta feito a pista de pouso em Kosovo.

Na verdade, quem não passou pela medonha experiência de sentar-se diante de uma página em branco, com sua boca sem dentes rindo com escárnio para você: vá em frente, quero ver você encostar o dedo em mim?

Uma página em branco é, na verdade, uma parede caiada sem porta ou janela.  
(OZ, 2007, p.08)

O livro **A tentação de Santo Antônio** de Flaubert – que o acompanhou como um fantasma das páginas em branco sem dente e desesperadoras durante 25 ou 30 anos, entre a escritura, os abandonos e a reescritura, reconhecido por muitos como um “monumento de saber meticuloso” (FOUCAULT, 2004, p.77) –, passa também a se desenvolver no espaço dos livros lidos, relidos, imaginados, sonhados e usados por Flaubert. O livro se compõe a partir da ocupação da mesa de trabalho através da memória e da imaginação. E vai das imagens de sonho, de embriaguez e de estupor que saem dos livros da biblioteca íntima de Flaubert, das suas cenas de leitura mais ancestrais, do atormentado livreiro Giácomo, talvez, e que Santo Antônio vê desfilar em frente dele como diferentes formas de tentação. As imagens que se formam entre o velho eremita, em **A tentação de Santo Antônio**, e o seu *livro* aberto, o livro dos livros, o livro sagrado – “Entra na cabana, tira um carvão das cinzas, acende um archote e firma-o no

estrado, de maneira a alumiar o livro” (FLAUBERT, 1922, p.12) – aparecem e desaparecem, depois voltam a aparecer e a desaparecer, num ir e vir vertiginoso de imagens: “Desfilam, n’uma vertigem. Outras vezes páram, empallidecem gradualmente, fundem-se, ou então voam, e imediatamente surgem outras.” (FLAUBERT, 1922, p.20) E nesses excessos de imagens que desfilam diante de Santo Antão, uma biblioteca infinita, babélica e anônima se move silenciosamente por dentro de uma mesa de trabalho recheada com sua bateria de artilharia, a biblioteca das cenas de leitura de Flaubert e do próprio eremita povoado por fantasmas, sonhos e pesadelos, criaturas informes, reis poderosos e mulheres nuas que nem o grande livro sagrado aberto sobre o estrado consegue afastar. Foucault vai dizer que: “Mais fecundo que o sono da razão, o livro talvez engendre o infinito dos monstros.” (2004, p.83) Segue um trecho do livro onde aparecem as imagens delirantes de Santo Antão, “destacando-se da noite como pinturas escarlates em fundo de ébano” (FLAUBERT, 1922, p.20), e que surgem num solavanco do sonho e da imaginação, numa velocidade desenfreada para tocar o sem fundo da vertigem, e se misturam para fazer surgir outras, que se multiplicam e lhe fazem doer o estômago, num turbilhão de barulho e silêncio ao mesmo tempo por dentro da cabeça; Antão fecha os olhos, perde contato consigo mesmo, esboça falar mas não consegue, até que tomba, cai, numa esteira:

E, de repente, passam pelo ar, primeiro um charco de água, depois uma prostituta, a esquina de um templo, a figura d’um soldado, um carro com dois cavallos brancos, empinados.

Estas imagens surgem bruscamente, aos estremeções, destacando-se da noite como pinturas escarlates em fundo de ébano.

O movimento accelera-se. Desfilam, n’uma vertigem. Outras vezes páram, empallidecem gradualmente, fundem-se, ou então voam, e imediatamente surgem outras.

Antão cerra as pálpebras.

As figuras multiplicam-se, envolvem-n’o, cercam-n’o. Invade-o indizível pavor; tem apenas uma contracção ardente no epigastro. Apesar do alarido da sua cabeça, sente um silencio enorme que o separa do mundo. Tenta fallar; impossível! É como se o laço intimo do seu ser de dissolvesse; e, já sem resistencia, Antão tomba na esteira. (FLAUBERT, 1922, p.20)

Foucault vai dizer ainda que “O livro é o lugar da Tentação.” (FOUCAULT, 2004, p.83) E essa idéia do livro como tentação, como aquilo que está muito perto de um diabo, de uma

perdição, de um impulso, de um desejo, de uma vontade, tudo num desenfreado da alma e suas volições. O livro como aquilo que se vincula às imagens do sonho e da imaginação, ao mesmo tempo em que pode se vincular às imagens da loucura e do delírio, como no caso do velho eremita de Flaubert, que se aproxima também das imagens recorrentes do *livro*, como objeto e como imaginação, mas, principalmente, como um *desejo*, que povoam as narrativas de Evandro Affonso Ferreira e as suas personagens estúpidas. O livro como desejo e como imaginação, como possibilidade de interrupção da história, como possibilidade de interrupção do cotidiano precário dessas personagens e como invenção; a invenção de um outro lugar possível, mesmo que monstruoso, desesperador, mas outro, ao menos. Foucault vai dizer que: “O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca.” (FOUCAULT, 2004, p.80) Dessa forma, o texto de Evandro Affonso Ferreira instaura o que seria uma espécie de “fenômeno da biblioteca”, para usar a expressão de Foucault, instaura todo um imaginário que se elabora a partir de uma biblioteca que se move de livro a livro, entre os signos, nas frinchas das repetições, das cenas de leitura, entre os arquivos debilitados das personagens. Tanto é que a velha louca comedora de jabuticabas enquanto tagarela alucinadamente e a sua médica – a doutora-candorosa-de-olhos-amendoados –, personagens de **Catrâmbias!**, se flagram numa passagem em que este arquivo debilitado da biblioteca vem à tona entre o diabo, o desejo, a vontade, o impulso, o desvario sem fim de autores citados sem parar, os seus fantasmas abertos para a emboscada e a trapaça do texto, todos eles agora fazendo frente ao que Evandro Affonso Ferreira escreve como o seu livro único e possível, o “livro da ribaldaria sonora”: Teresa de Ávila, Tales, Rousseau, Campanella, Bacon, More, Fénelon, Plutarco, Arquíloco etc. Segue a passagem:

Ah doutora-candorosa-de-olhos-amendoados huífa tenho não senhora a alma seráfica dela santa Teresa de Ávila mas também não sou puh o anhangá em figura de gente; nem sempre andando sobre ovos com passo titubeante tampouco distraído feito ele Tales primeiro filósofo aquele que caiu num poço quando contemplava os astros; áureo meio-termo; não tenho o self-control budista mas estou longe distante mesmo de sofrer amiúde delírios persecutórios à maneira dele Rousseau; não sou digamos libertina feito ele Aretino mas também catrâmbias! segui nunca-jamais à risca ela parábola do bom Samaritano: há uma medida nas coisas; não sou adepta fervorosa dele Proudhon tampouco entusiasta delas utopias de Campanella Bacon More Fénelon quejandos; no meio está a virtude; não nasci para

imitar os heróis de Plutarco mas nunca abandonei vergonhosamente o escudo feito ele Arquíloco; desde sempre adepta dele tópos dantesco segundo o qual a dúvida agrada não menos que o saber; sábia sensata serena; vivo entre a agressividade e a subserviência; feliz sim sei abstrair; às vezes fico dias seguidos recolhida em mim mesma; sou au fond uma estóica; não pertença àquela escola que afirma que todo ser humano pode em princípio ser seu próprio especialista nem àquela outra que acredita que apenas os bem-dotados são capazes de descobrir as verdades universais; nem tanto nem tão pouco; sou em síntese um exemplo paradigmático da moderação. (FERREIRA, 2006, p.35)

Foucault, em um suplemento a esta questão vista acima, prenuncia que o século XIX (ou a partir do século XIX) aponta para um espaço de imaginação sem precedentes na história, é o século como um tempo para um novo lugar dos fantasmas, que agora não habitariam mais as sombras da noite e os vazios abertos para o desejo, mas sim o lugar claro, da vigília, com uma atenção plena ao zelo e às emboscadas. Isto é particularmente possível de ser articulado nesta questão do texto de Flaubert e, agora, de outra forma, no texto de Evandro Affonso Ferreira também como um fenômeno da biblioteca. O que seria contrário ao gesto do que propõe Amós Oz, por exemplo. O texto de Evandro Affonso Ferreira vai cumprir um outro vôo, que é o das palavras esquecidas, a sua coleção desordenada de palavras sonoras, e dos autores que leu ou que gostaria de ter lido, e deixa todos a postos e prontos para uma emboscada, para uma tocaia, para uma trapaça, para um arдил ou uma barganha (como está posto na passagem citada acima), e é no meio destas palavras sonoras e no meio desses fantasmas de sua biblioteca por onde ele se move ou, como diz Foucault, é por onde “ele se desloca cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada.” (FOUCAULT, 2004, p.80)

É possível, então, anotar os livros de Evandro Affonso Ferreira como um livro único em convulsivo rodopio, como uma tentação do desejo, como uma emboscada da palavra, numa ação miniaturizada de sua escritura vertiginosa e babélica para repisar a história e explodi-la por dentro. Num trecho de seu livro **Erufuê**, logo nas primeiras linhas, no começo, ele abre impondo a ação das palavras fantasmas de sua biblioteca dissonante, para recontar a tragédia mítica de Helena e Menelau agora por meio dos ditirambos malogrados e desfeitos do século XXI. Ela se apresenta como se fosse uma canalha que perturba a condição amorosa, porque não faz outra coisa senão trair esta condição, e ao trair passa a fazer uso disso como um deboche; é ela quem

ocupa o lugar da tentação, do demônio, é ela a causa da guerra íntima e sem épica alguma. Ele, Menelau, um macambúzio, um estúpido que faz vistas grossas às traições de Helena, mas que agora espera durante todo o percurso da narrativa do livro num corredor de fórum um veredicto: ele matara finalmente num lapso de coragem épica um dos amantes de Helena. E a narrativa de Evandro Affonso Ferreira vai ao fosso da tentação e do fenômeno da biblioteca: Heráclito, Demócrito, Azrail, Eclesiastes, Nêmesis, porque “ninguém lambe buzil de mulher alheia impunemente”. (FERREIRA, 2004, p.13) Segue o trecho que inicia o livro:

Esperiei três anos peguei cabeça dele tibungo glugue glugue glugue achamboado aquele se debatia a trouxe-mouxe eh-eh pudesse falar infeliz discordaria alto-bom-som do Eclesiastes puh dia dela morte é melhor que dia dele nascimento coisa nenhuma eh-eh; sou sujeito vingativo feito Nêmesis sim concordo; lamento doutor juiz nunca desde sempre consegui dissimular este meu sorriso prosaico; sim senhor prefiro o riso de Demócrito às lágrimas de Heráclito; reatando fio da conversa digo-repito atoleimado aquele glugue glugue glugue pegou carona nas asas de Azrail eh-eh exalou derradeiro alento; bem-feito fiau ninguém lambe buziu de mulher alheia impunemente. (FERREIRA, 2004, p.13)

É por essa passagem e tantas outras de Evandro Affonso Ferreira neste seu **Erufuê**, por exemplo, que as articulações de Foucault acerca do livro de Flaubert, **As Tentações de Santo Antônio**, podem dizer muito dessa imprecisão dos estúpidos, dessa coleção de sons e desses fantasmas da biblioteca como esferas, ruínas circulares, de um devaneio deliberado, um devaneio que é também um procedimento, um protocolo de escritura: “Prazerosamente, lê-se *La tentation* como o protocolo de um devaneio deliberado.” (FOUCAULT, 2004, p.76) Foucault enumera uma série de expressões ou imagens acerca do livro de Flaubert, tais como “excessos tagarelas”, “superabundância inculta”, “população bestial” etc, que sem nenhum desmantelo de conceito podem contaminar os livros-livro único de Evandro Affonso Ferreira. Por outro lado, esta idéia do livro como um devaneio deliberado de seus fantasmas anteriores, já aparece, de alguma maneira, no texto de 1345, do monge beneditino inglês, Ricardo de Bury, que foi um preceptor de Eduardo II e de Isabel de França: o seu manuscrito intitulado **Philobiblon**. Neste texto ele escreve que: “Enfim, aos livros poderíamos adaptar todas as belas imagens da Escritura, se quiséssemos falar por figuras”. (BURY, 2007, p.29) E diz que uma biblioteca é mais preciosa que todas as riquezas juntas, e que todas as coisas desejadas não podem ser comparadas a ela. E sai a enumerar interrogativamente as importâncias de autores anteriores aos autores de tempos

depois, algo como o que seria de Virgílio se não tivesse havido antes Teócrito, Lucrecio e Homero para ele espoliar. E note-se o verbo que ele usa como imposição, *espoliar*, é um verbo que indica retirar a posse, desapossar, extorquir, despojar etc. Ou seja, espoliar é o gesto que o texto de Evandro Affonso Ferreira cumpre: tomar a posse de outrem, montar a falha na posse de outrem, refazer a posse a partir da coleção e suas debilidades. Ricardo de Bury continua falando acerca da espoliação como um gesto possível para o livro, para que o livro se refaça na história: “que seria dele se não houvesse lido muitas vezes as obras de Partênio e Píndaro, cuja eloquência de modo algum ele podia imitar? Que seria de Salústio, Cícero, Boécio, Macróbio, Lactâncio, Marciano, ora, de toda a corte dos latinos, se não tivessem deparado os estudos de Atenas ou os volumes dos gregos?” (BURY, 2007, p.93)

De tal modo, a partir dessa imagem dos fantasmas da biblioteca, de um devaneio deliberado e, principalmente, do desejo (da tentação) que povoam as narrativas e as personagens de Evandro Affonso Ferreira, podemos aludir ainda à idéia de “estudo” que Giorgio Agamben recupera em seu livro **Idea de la prosa**. Agamben vai dizer que a etimologia do termo *studium* se volta para uma raiz que indica “choque” (st- ou sp-), no sentido de que quem estuda está muito próximo de quem leva um golpe e, dessa forma, permanece entorpecido, incapaz de reagir, ao mesmo tempo que se mostra impotente para evitar o “choque” ou mesmo para ficar longe dele: “Estudiar y asombrar son, en este sentido, parientes.” (AGAMBEN, 1989, p.46) Assim, o estudo está muito perto de uma idéia de assombro, de grande admiração ou de perplexidade. A tentação, assim como o estudo, talvez seja uma espécie de assombramento, um golpe, um estado de entorpecimento, algo que fascina, que recupera a magia, o encantamento e que deixa o “estudioso”, ou aquele que é seduzido, quase sempre atônito, sem reação, em estado de choque, isto é, impotente, como o velho eremita de Flaubert diante das imagens mágicas e tentadoras, como as personagens de Evandro Affonso Ferreira diante das imagens tentadoras dos livros – o livro como objeto desejado e como memória, arquivo possível e falhado. Agamben vai dizer ainda que: “Por lo tanto, el estudioso es al mismo tiempo también un estúpido.” (AGAMBEN, 1989, p.46) Desta maneira, o gesto do colecionador que de uma forma ou de outra aparece nas personagens de Evandro Affonso Ferreira e suas bibliotecas moventes, também é uma forma de praticar o estudo que, segundo Agamben, alterna-se entre o estupor e a lucidez, entre o descobrimento e a perturbação, e que pode muito bem ser representado pela figura do estúpido (conceito que já foi explorado no **Capítulo Um**). Cito Agamben:

El estudio es, de hecho, en si interminable. Cualquiera que haya vivido las largas horas de vagabundeo entre los libros, cuando cada fragmento, cada

código, cada inicial con la que se topa parece abrir un nuevo camino, que se pierde de repente tras un nuevo encuentro, o haya probado la laberíntica ilusión de la “ley del buen vecino” que Warburg había establecido en su biblioteca, sabe que el estudio no solo no puede tener propiamente fin sino que tampoco desea tenerlo. (AGAMBEN, 1989, p.46)

Por essa razão, o estudioso (ou o estúpido), como aparece no fragmento acima, se avizinha ainda mais das personagens de Evandro Affonso Ferreira, da imagem do livro único e sem fim, da biblioteca que se move e que se esparrama entre os seus livros, uma “laberíntica ilusión”; como também se avizinha do próprio Evandro-colecionador, principalmente quando Agamben fala que todo estudo é interminável e que cada hora gasta dentro de uma biblioteca é conviver com o acaso, com a descoberta, com o inesperado que, certamente, reside dentro do livro, em cada fragmento ou código. E é interessante observar que Agamben usa o termo “vagabundeo”, vagabundear entre os livros, que significa levar a vida no ócio, perambular, errar entre os livros sem um objetivo definido, como, paradoxalmente, pode ainda significar levar uma vida que não é dedicada ao trabalho ou ao estudo etc. Agamben vai dizer, por fim, da impossibilidade de se concluir o estudo, que remete mais uma vez à biblioteca infinita e babélica das cenas de leitura, os livros de areia, que tento montar aqui nessa falha da série, da coleção desatinada, da ficção como forma de exercer a crítica, ou pode remeter ainda ao que Benjamin disse, num trecho já citado anteriormente, acerca do ato de desempacotar a biblioteca, que é quase esta ação de vagabundear entre os livros, de errar por dentro das caixas, da biblioteca e do próprio livro aberto: “Nada poderia realçar mais a operação de desempacotar do que a dificuldade de concluí-la.” (1995, p.234) Da mesma forma, também para Agamben, o estudo não apenas não pode ter fim, como não deseja ter fim.

Isso pode remeter também às duas personagens de Flaubert, protagonistas do livro que traz os seus nomes no título, **Bouvard e Pécuchet**, e que por si só, como livro falhado, interrompido, já compartilha dessa característica inerente ao estudo: “el estudio no solo no puede tener propiamente fin sino que tampoco desea tenerlo.” (AGAMBEN, 1989, p.46) Este livro foi o último texto de Flaubert que começa a ser redigido logo após a publicação de **A tentação de Santo Antão**, em 1874, e que não pôde ser concluído por razão de sua morte, em 1880. Enfim, **Bouvard e Pécuchet** é, antes de tudo, um livro aberto, movente, infinito, o livro do “estudioso” que não apenas não pode ter fim, mas que não deseja ter fim, o livro de areia que comporta uma infinidade de outros livros de areia. Dessa forma, a composição da narrativa se dá em torno do livro (como é uma característica do trabalho de Gustave Flaubert), da biblioteca adquirida e lida,



no caso, pelos dois estúpidos – o que também corresponde à extensa coleção de Flaubert, entre livros, verbetes, significados e listas –, e das anotações deixadas pelo próprio Flaubert que dão pistas dos desdobramentos da narrativa, os apontamentos, as cartas, isto é, o seu arquivo debilitado, falhado, que aponta para um outro livro, o livro imaginário, que é também sem fim e errante.

Há uma carta datada de 19 de agosto de 1872, publicada no livro intitulado **Cartas Exemplares**, destinada à amiga Mme. Roger de Genettes, em que Flaubert comenta sobre o novo projeto, o de escrever **Bouvard e Pécuchet**: “É a história de dois simplórios que copiam uma espécie de enciclopédia crítica em farsa. (...) Para isso vai ser preciso que eu estude muitas coisas que ignoro: química, medicina, agricultura. Estou agora às voltas com a medicina. Mas é preciso ser louco e triplamente frenético para empreender tal livro!” (FLAUBERT, 1993, p.235) Em outra carta, de 22 de agosto do mesmo ano, endereçada à sua sobrinha Caroline, Flaubert comenta que o seu projeto pareceu-lhe “soberbo”, mas que era também um “empreendimento esmagador e *espantoso*.” (FLAUBERT, 1993, p.235) Depois, em uma carta de 08 de setembro, também destinada a esta sua mesma sobrinha, Flaubert comenta sobre a necessidade de montar uma grande biblioteca de consulta exclusiva para tal empreendimento; diz ele num fragmento desta carta que implicaria neste gesto da montagem da biblioteca: “Leio catálogos de livros que anoto. Vai ser preciso que eu alugue muito e que compre bastante.” (FLAUBERT, 1993, p.235)

Já em uma outra carta datada de 25 de janeiro de 1880, também o ano de sua morte, Flaubert escreve à amiga Mme. Roger de Genettes dando uma dimensão quase precisa à sua biblioteca essencial para a composição do livro (agora já quase no fim), a sua “bateria de artilharia” sobre a mesa, como diria Amós Oz, e que monta ao mesmo tempo em que escreve, e ao mesmo tempo em que amontoa a coleção de livros de Bouvard e de Pécuchet, uma biblioteca babélica composta de livros que vão desde a medicina, passando pelo teatro, pela história romana, pela revolução, pela arqueologia, pela química, até alguns livros sobre agricultura, anatomia, religião etc, que eles colecionam e devoram para empreender os seus negócios inúteis que nunca dão certo, ou apenas para matar o tempo. Por exemplo, no ímpeto de querer descobrir a origem do universo, Bouvard e Pécuchet mergulham nas **Harmonias**, de Bernardin de Saint-Pierre, nas **Maravilhas e Belezas da Natureza em França**, de Depping, nos manuais de Buffon para aprender o “gosto extravagante de certos animais” (FLAUBERT, s.d., p.61), depois estudam as **Cartas** de Bertrand e o **Discurso** de Cuvier para compreenderem um pouco mais sobre “as convulsões do globo” (FLAUBERT, s.d., p.62), os manuais de Roret para saber mais sobre os fósseis etc. Em outro impulso, por exemplo, no momento em que concluem que

“sem imaginação, a História é falha” (FLAUBERT, s.d., p.100), encomendam alguns romances históricos. A narrativa segue com uma lista de romances, muitas vezes com descrições detalhadas, que os dois patetas vão adquirir e ler, empreendendo, muitas vezes, exames minuciosos sobre a obra: Walter Scott, Alexandre Dumas, Frederico Soulié, Villemain; Pécuchet empreende uma revisão de Dumas, “do ponto de vista científico” (FLAUBERT, s.d., p.102), na **Biografia Universal**; Bouvard devora George Sand e “entusiasmando-se pelas belas adúlteras e os amantes nobres, quis ser Jacques, Simon, Bénédic, Lélío, morar em Veneza!” (FLAUBERT, s.d., p.102); enquanto isso Pécuchet também estuda peças de teatro – “Devorou dois Faramundos, três Clóvis, quatro Carlos Magno, vários Filipe-Augusto, uma porção de Joanas d’Arc, inúmeras marquesas de Pompadour e conspirações de Cellamare” (FLAUBERT, s.d., p.102) –, e assim por diante, por dentro e por fora de todas as ciências e literaturas, por dentro e por fora dos livros; diz a carta de Flaubert: “Você sabe a quanto montam os volumes que precisei absorver para meus dois simplórios? Mais de 1500! Meu *dossier* de notas tem oito polegadas de altura. E isto ou nada é a mesma coisa.” (FLAUBERT, 1993, p.255)

Assim, este último livro de Flaubert é feito de muitos livros ao mesmo tempo, sobre a mesa, que rodopiam, diferentemente de **A tentação de Santo Antão** que foi composto por fragmentos de imagens retiradas de livros invisíveis e que se apresentavam como fantasmas, tentações, diante do velho eremita que tinha nas mãos um único grande livro, o livro sagrado, a Bíblia. Em **Bouvard e Pécuchet**, como na narrativa de Evandro Affonso Ferreira, para não perder de vista, o livro aparece claramente como tentação ao retiro e ao ócio, à vida *desengraçada*, mas agora como um objeto tátil, perscrutado, escavado, abandonado, como uma espécie de *enciclopédia em farsa* (para usar o termo de Flaubert), o livro como o objeto que pode aproximá-los das coisas, prescrever-lhes o que fazer, o que não fazer etc. Foucault vai dizer que: “Para os dois simplórios, ser tentado é crer. Crer no que lêem, crer no que ouvem dizer, crer imediatamente e infinitamente no murmúrio do discurso. Toda a sua inocência se precipita no espaço aberto pela linguagem já dita.” (FOUCAULT, 2004, p.94) Os dois “simplórios” de Flaubert também são personagens estudiosos, estúpidos, que não concluem nada, que estão sempre começando uma nova pesquisa, um novo empreendimento, uma outra aventura, por dentro dos livros e por dentro da vida tediosa, para dar-lhe potência através de uma suposta “verdade” impressa, através da “proliferação infinita do papel impresso.” (FOUCAULT, 2004, p.93) Foucault vai dizer que:

Bouvard e Pécuchet são tentados diretamente pelos livros, por sua multiplicidade infinita, pela sucessão das obras no espaço cinzento da

biblioteca; esta, em Bouvard, é visível, inventariada, nomeada e analisada. Ela não tem necessidade, para exercer suas fascinações, de ser sacralizada em *um* livro, nem de ser transformada em imagens. Seus poderes, ela possui apenas por sua existência – pela proliferação infinita do papel impresso. (FOUCAULT, 2004, p.93)

É importante lembrar que juntamente do livro **Bouvard e Pécuchet**, Flaubert tencionava publicar a sua “Enciclopédia crítica à maneira de farsa”, um projeto que é anterior a 1850, mas que mais tarde descobriu ter uma estreita relação com a narrativa dos dois simplórios, também como uma forma de tentação. A enciclopédia deveria ser publicada em um segundo volume, que tanto poderia ser lido como um livro único, como também formava uma unidade com o primeiro. Nesta enciclopédia constaria o repertório da estupidez humana, citações de diversos autores ou extraídas de diferentes fontes, caracterizadas sempre pela tolice ou pela estupidez. Assim surgiu o seu conhecido “Dicionário das idéias feitas”, a sua coleção, a sua reunião de tolices que supostamente teriam sido copiadas por Bouvard e Pécuchet no final de suas vidas, como uma resposta irônica e subversiva aos anos de “estudo” e leitura incansáveis, aos anos de fracasso, de empreendimentos inúteis; uma espécie de renúncia, ao mesmo tempo em que seria também um gesto profanatório: copiar as tolices que estão nos livros, todas as asneiras que passam por verdade e por preceitos filosóficos. De tal modo, a partir da biblioteca das suas leituras anteriores, montam uma série fortuita e esquizofrênica de erros, de contradições, de futilidades e de asneiras que podem ser encontradas, sem nenhum esforço, nos livros. Em um outro trecho da carta datada de 25 de janeiro de 1880, para a sua amiga Mme. Roger de Genettes (já citada anteriormente), Flaubert comenta que: “Enfim começo meu *último capítulo!* Quando estiver pronto (no fim de abril ou de maio), irei a Paris para o segundo volume que me tomará uns seis meses. Três quartos dele já estão prontos e serão compostos quase apenas de citações.” (FLAUBERT, 1993, p.255)

Assim, o dicionário “organizado” por Flaubert (que morre antes de desenvolver o segundo volume para **Bouvard e Pécuchet**, mas deixa inúmeras anotações, listas de verbetes e apontamentos sobre o seu dicionário) aproxima-se, e muito, do que venho tratando até aqui, tanto se pensarmos no sentido da estupidez, explorada na primeira parte deste trabalho, como também no sentido da coleção, da reunião, da construção de um dicionário próprio, autoritário e aparentemente aleatório a partir de algo que já existe. No dicionário de tolices de Flaubert aparecem verbetes como, por exemplo: “*Academia francesa*: Depreciá-la, mas procurar fazer parte dela, se possível!”; “*Autor*: Devem-se ‘conhecer os autores’; inútil saber-lhes os nomes”;

"*Calvície*: Quando precoce, é causada por excessos na juventude, ou pela concepção de grandes pensamentos"; "*Diploma*: Distintivo da ciência – não prova nada." Ou ainda, por exemplo: "*Inspiração (Poética)*: Coisas que a provocam: a vista do mar, o amor, a mulher etc"; "*Livro*: Qualquer que ele seja, é sempre demasiadamente longo"; "*Método*: Não serve para nada"; "*Poesia*: Inteiramente inútil; passou de moda" (FLAUBERT, s.d., p.245-255) etc. Inevitável observar que esses verbetes reunidos por Flaubert se parecem muito com os jogos de adivinhas e charadas que se davam periodicamente entre a velha protagonista de **Catrâmbias!** e a sua "doutorzinha-candorosa-de-olhos-amendoados" (já mencionados anteriormente), verbetes quase patéticos e também quase lúcidos, porém sempre com certo tom jocoso como, por exemplo: "E os atores de filmes pornográficos? Seres-que-propulsam-nossa-concupiscência. E o anestesista? Ser-engendrador-de-insensibilidades-provisórias. E o maestro? Ser-anestesista-às-avessas. E o coeiro? Ser-solidificador-dele-nosso-declínio-definitivo." (FERREIRA, 2006, p.47-48)

Há, numa carta datada de 17 de dezembro de 1852, endereçada à Louise Colet, um comentário de Flaubert acerca deste seu dicionário; ele diz da sua atual inclinação para a "alta comédia", assim como também pretende escrever num qualquer dia desses um longo romance, de "amplas proporções", como forma de suprir o que ele mesmo define como sendo os seus "impulsos atrozes de esgoelar os humanos." (FLAUBERT, 1993, p.90) O romance ao qual Flaubert está se referindo no trecho da carta, já em 1852, é o texto de **Bouvard e Pécuchet**, que já se encontrava em estreita relação com o seu "Dicionário das Idéias Feitas". Segue um trecho da carta:

Você percebeu que eu estou me tornando moralista! Será um sinal da velhice? Mas eu me inclino certamente para a alta comédia. Tenho às vezes impulsos atrozes de esgoelar os humanos e vou fazê-lo um dia desses, daqui há dez anos em algum longo romance de amplas proporções; enquanto espero, uma velha idéia me veio de novo, a saber, a do meu *Dicionário das Idéias Feitas* (você sabe o que é?). O prefácio sobretudo me excita muito, e da maneira como eu o concebo (daria um livro), nenhuma lei poderia me atingir embora eu vá atacar tudo. Seria a glorificação histórica de tudo que se aprova. Vou demonstrar que as maiorias sempre tiveram razão, as minorias sempre erraram. Vou imolar os grandes homens a todos os imbecis, os mártires a todos os carrascos, e isso num estico carregado ao extremo, cheio de explosões. Desse modo, para a literatura, eu estabelecerei, o que será fácil, que o medíocre, estando ao alcance de

todos, é que é legítimo e que é preciso censurar todo tipo de originalidade como perigosa, tola etc. Esta apologia da canalhice humana em todas suas faces, irônica e ululante de uma ponta a outra, cheia de citações, de provas (que provariam o contrário) e de textos medonhos (isso seria fácil), teria o fim, eu diria, de acabar de uma vez com todas as excentricidades, sejam quais forem. Eu penetrarei com isto na idéia democrática de igualdade, segundo a frase de Fourier, de que os grandes homens se tornarão inúteis, e é com esse fim, eu diria, que o livro será feito. Encontrar-se-iam nele, por ordem alfabética, todos os temas possíveis, *tudo o que é preciso dizer em sociedade para ser um homem conveniente e amável*. Assim encontraríamos:

ARTISTAS: são todos desinteressados.

GALINHA: fêmea do galo.

FRANÇA: precisa de mão de ferro para ser governada.

BOSSUET: a águia de Meaux.

FÉNELON: o cisne de Cambrai.

NEGRAS: são mais quentes que as brancas.

EREÇÃO: só se diz ao falar de monumentos etc.

Eu acredito que o conjunto seria formidável como *chumbo*. Seria preciso que, no livro todo, não houvesse uma palavra de minha autoria, e que uma vez lido ninguém mais ousasse falar, de medo de dizer naturalmente uma das frases lá encontradas. Alguns verbetes, de resto, poderiam se prestar a desenvolvimentos esplêndidos, como os de HOMEN, MULHER, AMIGO, POLÍTICO, COSTUMES, MAGISTRADO. Poder-se-ia também, em algumas linhas, criar tipos e mostrar não somente o que é preciso *dizer*, mas o que se deve aparentar. (FLAUBERT, 1993, p.90-91)

Esse trecho da carta pode estar muito bem representado ainda numa fala anterior de Flaubert, quando se refere aos 1500 livros que teve que absorver para escrever **Bouvard e Pécuchet**: “E isto ou nada é a mesma coisa.” (FLAUBERT, 1993, p.255) Uma biblioteca que parece apontar para o nada, para o vazio, para um entulho de livros pesados e de verbetes inúteis, como as enciclopédias que Seleno Selser vende, uma biblioteca “irônica e ululante de uma ponta a outra, cheia de citações, de provas (que provariam o contrário) e de textos medonhos.” (FLAUBERT, 1993, p.90-91) Assim, nesta perspectiva, se montam aqui também algumas alucinações possíveis de uma biblioteca inútil e em desvario que, ao mesmo tempo em que pode ser lúdica, pode também ser perversa, ou estúpida; de uma coleção aleatória, ao se

tomar a posse de algo que já existe, semelhante ao procedimento de Flaubert: o dicionário de *palavras sonoras* de Evandro Affonso Ferreira; os verbetes-fórmulas memorizados por Seleno Selser, que é também um simplório, como também a sua coleção de livros por dentro das caixas; depois Pasárgada, a cidade imaginária, com suas listas de personagens famosas da literatura universal; os dez volumes de adivinhas e charadas organizados pela velha “louca” das jabuticabas, os jogos de adivinhas com a “doutorzinha” e as suas palavras sonoras por dentro e fora dos livros, mais perto da fala dos loucos, recolhidas ao acaso e repetidas na sua fala tagarela, vomitada; os fantasmas da biblioteca que habitam o imaginário do infame Menelau etc. O texto, assim, como diria Barthes, seria o “espaço de dimensões múltiplas” (BARTHES, 2004, p.62), de citações intermináveis, de cenas de leitura ancestrais que se repetem infinitamente e o espaço por onde inúmeras coleções se armam, rearticulam-se, quase idênticas, as mesmas, vindas do mesmo lugar. O texto como o lugar da cópia, da imitação, onde eternos “copistas”, colecionadores – tanto as personagens de Evandro Affonso Ferreira, como o próprio Evandro-copista-colecionador de palavras sonoras, os dois palermas de Flaubert, como o próprio Flaubert-copista-colecionador de tolices –, recuperam, desorganizam, reduplicam o dicionário único, composto, que lhes é anterior. Tanto é que segundo Foucault copiar pode ser ainda “nada fazer” ou a possibilidade de existir através dos livros que são copiados: “copiar é nada fazer; é ser os livros que são copiados, ser esta ínfima distensão da linguagem que se reduplica, ser a dobra do discurso sobre si mesmo, ser esta existência invisível que transforma a palavra passageira no infinito do rumor.” (FOUCAULT, 2004, p.96) É por essa razão que, ainda segundo Foucault, as personagens de Bouvard e Pécuchet “triunfaram sobre tudo o que é estranho ao livro e lhe resiste, tornando-se eles próprios o movimento contínuo do Livro.” (FOUCAULT, 2004, p.96) Barthes vai dizer um pouco sobre esse espaço de múltiplas dimensões que é o texto:

(...) um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. À semelhança de Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, a uma só vez sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa *precisamente* a verdade da escritura, o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a ‘coisa’ interior que tem a pretensão de ‘traduzir’ não é senão um dicionário todo composto. (BARTHES, 2004, p.62)

Por fim, dois exemplos que foram retirados do último livro de Evandro Affonso Ferreira – ainda inédito, em processo de escritura e sem previsão de publicação, e que me foi cedido por ele, intitulado **Trabuzana**, palavra que significa tristeza, melancolia –, para apontar algo que aparece o tempo inteiro entre as suas personagens e, principalmente, entre as coleções que se montam dentro dos livros e fora deles: um gesto que torna a obedecer ao poder de sua ficção e de sua ação miniaturizada de “mesclar as escrituras” e de “fazê-las contrariar-se umas pelas outras”, como nos fala Barthes, na citação acima. Na entrevista que fiz com Evandro Affonso Ferreira para a revista **Ficções**, a sair agora em 2008, ele comenta sobre esse novo projeto e diz que é a primeira vez, entre tantas outras questões, que se preocupa com o enredo, com o para onde vai o enredo:

**Trabuzana** está na página 50; história que gira em torno de uma jovem de 27 anos que é morta pelo amante poeta sessentão; começa livro com a fala dele poeta dentro de um camburão; ele e um bandido conversam tempo todo; termina primeiro capítulo com poeta sacando arma de um soldado e se matando; segundo capítulo muda o narrador: estudante de filosofia num consultório psicanalítico contando que poeta maldito aquele matou a amada dela estudante; terceiro capítulo terceiro narrador: estudante de Kafka conta numa mesa de bar tragédia que aconteceu com ele: poeta maldito matou a esposa dele doutorando em Kafka; quarto e último capítulo bandido aquele que estava no camburão agora numa cela lembrando tempo em que fumava crack etc etc etc; primeiro livro em que me preocupo com ela história; normalmente me preocupo com a forma ligo jeito nenhum pro conteúdo. (FERREIRA, 2008)

As personagens, numa seqüência de tragédias pessoais coincidentes, agora aparecem, de certa forma, como copistas, e alternam as suas falas disparatadas com trechos de romances de outros autores gritados em voz alta para atenuar suas dores, ou ampliá-las. Aparece, por exemplo, num primeiro momento, vários trechos do livro **A casa das belas adormecidas**, de Kawabata. Os trechos são lidos pelas personagens que estão no primeiro capítulo: um poeta assassino e um bandido. Eles seguem dentro de um camburão da polícia e lêem um para o outro enquanto são levados para a delegacia. O primeiro exemplo é, pois, um fragmento em que este poeta assassino anuncia o livro ao bandido e, ao mesmo tempo, tenta contar também o que cometeu para estar ali e da desnecessidade em que sua vida se transformara agora: ele quer morrer; nesse ínterim, e mesmo assim, o poeta assassino ainda encontra uma delicadeza

perdida para indicar que aquele seu livro é de cabeceira, que aquele seu livro é para ele “uma pequena-singela caixinha de jóias raras” e que o seu autor, Kawabata, é um autor magistral:

tau! som dele estalido do revólver continua zunindo aqui neles meus ouvidos dia todo noite inteira semana toda; quero morrer amigo hã vida agora fiau! desnecessária; sim empresto meu livrinho de cabeceira a-hã A CASA DAS BELAS ADORMECIDAS huuumm Kawabata ixé pobre-diabo cortou ele mesmo fio dela própria vida; arakiri; A CASA DAS BELAS ADORMECIDAS... não é exatamente um livro eh-eh é uma pequena-singela caixinha de jóias raras... Kawabata... huifa... magistral... a-hã empresto sim. (FERREIRA, Trabuzana, cedido pelo autor)

O segundo exemplo narra o momento em que o bandido toma emprestado o livro das mãos do poeta assassino, que o cede dizendo entre firme e leve: “Pode ler sim em voz alta amigo...”; e em diante o texto ganha uma importância gráfica, porque vai aparecer todo em caixa alta, é o em voz alta, o grito da leitura, da citação, da posse do texto do outro, o gesto do espólio. Ao final do trecho, assim como o poeta assassino que se matará ao final do primeiro capítulo, o bandido conta o suicídio de Kawabata e sua concordância que o autor é de fato magistral, que está diante de um livro sem tamanho em singeleza:

Pode ler sim em voz alta amigo... EMBORA AQUELE FOSSE UM DIVERTIMENTO SEM COMPROMISSO PARA A VELHICE, UM MODO FÁCIL DE REJUVENESCIMENTO, O QUE ESTAVA POR TRÁS ERA ALGO QUE NÃO MAIS RETORNARIA MESMO QUE SE ARREPENDESSEM, NÃO MAIS TERIA CURA POR MAIS QUE SE DEBATESSEM. ERA EVIDENTE QUE O FATO DE A MENINA COQUETE DESSA NOITE, ANUNCIADA COMO “ÉXPERIENTE”, PERMANECER VIRGEM ERA MUITO MAIS PROVA DA CRUEL DECREPITUDE DOS VELHOTES DO QUE UMA DEMONSTRAÇÃO DE CONSIDERAÇÃO E RESPEITO AO COMPROMISSO. A PUREZA DA GAROTA, PELO CONTRÁRIO, ACENTUAVA A FEALDADE DOS VELHOS... a-hã concordo Kawabata huifa magistral... raro encontrar livro assim de tamanha singeleza... a-hã autor puh suicidou-se (FERREIRA, Trabuzana, cedido pelo autor)

O gesto de Evandro Affonso Ferreira com suas personagens-texto-estúpidas, com seus livros-coleção-de-areia, com a sua escritura, é o gesto radical de incorporar estas vidas em suas



palavras sonoras e de dar a estas vidas a incorporação de suas palavras sonoras. Como o gesto de Flaubert, contado em uma carta de abril de 1875, para a Mme. Roger de Genettes, acerca de seus simplórios: "Bouvard e Pécuchet me invade a tal ponto que me transformei neles." (1993, p. 243)

**Antes que acabe:**

*Bulir com casa de marimbondos*

Este trabalho de dissertação é uma tentativa de seguir alguns procedimentos em curso, seguir alguns passos de perto e, de alguma forma, fazer com que estes procedimentos se movam entre estes passos em direção a proposições abertas. Este é um trabalho de pesquisa que procurou se fazer no tempo do *enquanto as coisas se movem*. Acredito que fazer assim é correr um risco do inexpresso, é por onde podem acontecer as tensões mais interessantes do erro, daquilo que não sabemos, que é longe, do assombroso, do temeroso de nossas imprecisões etc; mas ao mesmo tempo acredito também que é por onde se pode atribuir e tomar algum sabor, alguma delícia, para uma pesquisa exatamente ao tentar invadir o mais subterrâneo do objeto escolhido, da linha teórica utilizada (sempre enevoadada porque um outro sempre tende a vê-la como falhada, o que é muito interessante porque torna a deixar esta linha se movendo o tempo inteiro).

Dessa maneira, penso que a imagem não podia ser outra ao tentar fazer um trabalho nesse caleidoscópico, senão a que está construída na expressão “bulir com casa de marimbondos”; expressão que é de Evandro Affonso Ferreira, dita numa entrevista para a revista **Oroboro** (já citada neste trabalho, em alguns outros momentos do texto): “poucos sabem lidar com o ainda-agora o ainda-há-pouco eh-eh com o momento em que escrevemos; medo; (...) escrever é meter-se em altas cavalarias há bulir com casa de marimbondos.” (FERREIRA, 2006, p.09) E Evandro Affonso Ferreira dá um uso ao verbo bulir – que está retirado, provavelmente, de sua coleção de verbetes de outros lugares, e inserido na sua coleção anacrônica e infinita –, como é o uso que se dá no Nordeste do Brasil, região de onde sou, e onde este verbo é muito utilizado, sempre indicando um desvio de algo, um destrambelho, uma preocupação. O verbo *bulir* quase sempre é usado para chamar a atenção de alguém para algo que não se deve fazer, e não porque seria supostamente errado, apenas, mas também, e principalmente, porque é perigoso, porque pode ser perigoso. Quando se diz, por exemplo, com aquele tradicional ‘não’ que aparece no começo da frase e repetido quase ao final dela, algo como “não bula nisso aí, não, menino” ou “melhor não bulir com isso, não, é arriscado demais” etc. Bulir, então, no uso de Evandro Affonso Ferreira (e para os nordestinos) está muito mais perto de uma idéia de mexer onde não se deve, remexer em coisas indevidas, pegar o que não está ao alcance da mão, tocar no que não é fácil, do que no sentido de aborrecer ou de azucrinar, como o dicionário indica.

Digo isso, do bulir na casa de marimbondos, bulir com casa de marimbondos, porque, em primeiro plano, o trabalho escolhido como objeto da dissertação, a escritura de Evandro Affonso Ferreira, está numa linha movente bastante intensa e bastante movediça, pantanosa, perigosa etc, tanto é que o autor publicou dois outros livros durante esta pesquisa – **Zaratempô!** (em 2005, enquanto prestava a seleção para o mestrado e já estava com meu projeto escrito e,

naquele momento, já inscrito para a seleção) e **Catrâmbias!** (em meados de 2006, no meio das definições para começar a escrever o texto da dissertação) –, ainda mais uma reedição de seu primeiro trabalho, **Grogotó!** (livro do ano 2000, reeditado em 2007), com um prefácio escrito por José Paulo Paes que não constava da primeira edição. São cinco livros, e mais um, ainda não publicado, e que tive acesso a um arquivo do texto, que me foi gentilmente cedido por ele. Evandro Affonso Ferreira é um autor que tem, como ele mesmo diz, e já citado no corpo do trabalho, “um grande passado pela frente”, uma letra que “chega carregada de tinta pretérita; chega cheinha assim de desnecessidades” e que começa a publicar quase agora, recentemente, no ano 2000. Assim, como não fiz um recorte, mas optei por tentar tocar tudo o que ele havia publicado até então, o trabalho demandou uma apreensão da velocidade para o tempo em que as coisas se fazem no aleatório do dia-a-dia e seus descompassos, olhares, variações, gestos, escutas, leituras etc, num bulir por dentro onde poderia ser muito, muito perigoso; e enfiar a mão, praticamente, nesse perigo de bulir com uma casa de marimbondos.

Depois, em um segundo plano, digo isso também porque toda a assertiva teórica, para mim, ainda é algo que está em constante mover, são coisas que fazem parte de uma tentativa de tocar um projeto de aprendizagem, uma experiência de aprendizagem em autores como Foucault, Derrida, Blanchot, Benjamin entre tantos outros. Tanto é que, acredito, numa ousadia, posso me posicionar como aquele que pratica o estudo na sugestão do que diz Agamben, numa esfera ininterrupta de tentações, entorpecimentos e ao mesmo tempo de impotência. É dentro dessa perspectiva que surge a idéia de montar uma grande galeria falhada de estúpidos – e falhada porque aberta, móvel, autoritária –, e uma biblioteca babilônica, infinita, a biblioteca das cenas de leitura de um colecionador – o colecionador de livros, de palavras sonoras, de personagens infames e que, por sua vez, se movem por dentro de suas coleções infinitas e precárias –, entre a ficção e a teoria, de uma para a outra, num jogo que entendo apontar, cada vez mais, hoje em dia, para um *poder da ficção*, ou uma grande ficção crítica em desvario, também por dentro da escritura em desvario de Evandro Affonso Ferreira e suas personagens tagarelas.

Ricardo Piglia, em seu livro **O último leitor**, publicado em 2006, implica uma sugestão quando se refere a um ensinamento de Jorge Luis Borges; diz que talvez um dos maiores ensinamentos de Borges seja a certeza de que a ficção não depende exclusivamente de quem a elabora, mas principalmente de quem a lê. A ficção seria, então, uma espécie de “posição do intérprete”. E termina por dizer que: “Nem tudo é ficção (Borges não é Derrida, não é Paul de Man), mas tudo pode ser lido como ficção. Ser borgeano (se é que isso existe) é ter a

capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção. A ficção como uma teoria da leitura.” (PIGLIA, 2006, p.28)

Dessa forma, tomando a ficção como uma teoria da leitura, como uma biblioteca babélica que se constrói quase aleatoriamente, ao mesmo tempo em que também impõe um começo de uma coleção debilitada, falhada e que pode ganhar a dimensão desse imenso *livro de areia* desfeito e caótico que tanto Borges como o próprio trabalho em curso do escritor Evandro Affonso Ferreira acenam, esta dissertação tomou como pretensão, “antes que acabe”, deixar a casa de maribondos aberta, como uma ferida ou como algo que pode ferir, provocar aderência, raspa, ranhura, e com alguns dos maribondos sobrevoando rápido em volta da casa, não como vigias ou guardiões, mas como seres de risco, como um lugar arriscado, este lugar *sem*, mas que pode ser também isto o que chamo de *lugar de ação*, uma ação miniaturizada, uma política, num desdobramento sem fim por dentro do rodopio do livro e da literatura.

## Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Idea de la prosa**. Trad. Laura Silvani. Barcelona: Península, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Infância e História (Destruição da Experiência e Origem da História)**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Linguagem e Morte**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Lo abierto. El hombre y el animal**. Trad Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo**. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pré-textos, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Profanaciones**. Tradução Flavia Costa e Edgardo Castro. Córdoba: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Oswald de. **Dicionário de bolso**. Organização, introdução e notas Maria Eugenia Boaventura. 2 ed. São Paulo: Globo, 2007.
- ANTELO, Raul. **Tempos de Babel: Anacronismo e destruição**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Transgressão e Modernidade**. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Potências da Imagem**. Chapecó: Argos, 2004.
- ARRIGUCCI Jr, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O Neutro**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Trad. Cláudio L. Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

- \_\_\_\_\_. **A História do Olho**. Trad. Eniane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh**. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Ed5itora, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O ânus solar**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Codex, 1985.
- \_\_\_\_\_. **O Erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1)
- \_\_\_\_\_. **Rua de Mão Única**. Trad. Rubens Rodrigues Torre Filho. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras Escolhidas; v. 2)
- \_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v. 3)
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1: A palavra plural**. Trad. Aurélio Guerra Neto. Vol. I. São Paulo: Escuta, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A conversa infinita 2: A experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. **La Escritura del Desastre**. Monte Ávila: Caracas, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BONVICINO, Régis. **Ossos de Borboleta**. São Paulo: Ed 34, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais**. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- \_\_\_\_\_. **O Livro de Areia**. São Paulo: Globo, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. 3 ed. São Paulo: Globo, 2001.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: SC, Argos, 2002.
- BURY, Ricardo de. **Philobiblon ou o amigo do livro**. Trad Marcelo Cid. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- CALASSO, Roberto. **K**. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- CAMNITZER, Luis. *Latrinas, letrados e letras* in **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954 – 2006**. Andréa Giunta (ed.) São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006.
- CANFORA, Luciano. **Livro e Liberdade**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Casa da palavra; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CORTÁZAR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Trad. Glória Rodrigues. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- COUTINHO, Marcelo. *Deambulações sobre o contorno: ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por três pessoas* in **Item**. Número 6. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, Março, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Imagem-Tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 1**. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 2**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 3**. Trad. Aurélio Guerra, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leitão e Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia - 4**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 5**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Por uma literatura menor**. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates)
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos)
- \_\_\_\_\_. **Khôra**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.



- \_\_\_\_\_. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.** Trad Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Conexões;11)
- \_\_\_\_\_. **Paixões.** Trad. Lóris Machado. Campinas: Papyrus, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Papel-máquina.** Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Salvo o Nome.** Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.
- DIDEROT, Denis. **Carta sobre o comércio do livro.** Trad Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa as Palavra, 2002.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. **O Idiota.** São Paulo: Ed 34, 2002.
- FERNÁNDEZ, Macedônio. **Tudo e nada: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado.** Organização e tradução de Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- FERRARI, León. **Retrospectiva. Obras 1954-2006.** Andréa Giunta (ed.) São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006.
- FERREIRA, Evandro Affonso. **Araã!** São Paulo: Hedra, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Catrâmbias!** São Paulo: Ed 34, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Erefuê.** São Paulo: Ed 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Grogotó!** Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Grogotó!** São Paulo: Ed 34, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Zaratempô!** São Paulo: Ed 34, 2005.
- FLAUBERT, Gustave. **A tentação de Santo Antão.** Trad. João Barreira. 2 ed. Lisboa: Léo 7 Irmão, 1922.
- \_\_\_\_\_. **Bibliomania.** Trad. Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Bouvard e Pécuchet.** Trad. Galeão Coutinho e Augusto Meyer. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- \_\_\_\_\_. **Cartas Exemplares.** Organização, prefácio e notas Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Coleção Lazuli)
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito.** Tradução Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Tópicos)
- \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e Escritos III).
- \_\_\_\_\_. **Estratégia, Poder-Saber.** Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e Escritos I).

- \_\_\_\_\_. **O pensamento do exterior.** Tradução Nurimar Falci. São Paulo: Editora Princípio, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992
- \_\_\_\_\_. **Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise.** Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e Escritos I).
- GIUNTA, Andréa. *Perturbadora beleza* in **León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954 – 2006.** Andréa Giunta (ed.) São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial, 2006.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana.** Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1992
- GUSMÁN, Luis. **O Vidrinho.** Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- HELDER, Herberto. **Os passos em volta.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- JAMES, Henry. **Gustave Flaubert.** Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- KAFKA, Franz. **Um artista da fome / A construção.** Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A metamorfose.** Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O médico rural: pequenas narrativas.** Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAWABATA, Yasunari. **A casa das belas adormecidas.** Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas.** Tradução Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002. (Vozes vizinhas. Os melhores ensaios; v.2)
- LOURENÇO, Eduardo. **Nós como futuro.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio.** Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MAINARDI, Diogo. **O Polígono das Secas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite.** Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- \_\_\_\_\_. **Uma história da leitura.** Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MELVILLE, Herman. **Contos de Herman Melville.** Seleção, tradução e introdução Olívia Krähenbühl. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MUSIL, Robert. **Da Estupidez.** Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O homem sem qualidades.** Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.
- \_\_\_\_\_. **El sentido del mundo.** Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- \_\_\_\_\_. **La comunidad desobrada.** Trad. Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Un pensamiento finito.** Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Rubi (Barcelona): Anthropos Editorial, 2002.
- NETO, João Cabral de Melo. **Obra Completa.** Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- OZ, Amós. **E a história começa.** Trad Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- PENNA, Cornélio. **A menina morta.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *O relato fora da lei* in **O vidrinho.** São Paulo: Iluminuras, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O Último Leitor.** Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Políticas da Escrita.** Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005. (Coleção TRANS)
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** 19. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes.** São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- SLOTERDIJK, Peter. **No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica.** Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Regras para o parque humano: uma resposta à certa de Heidegger sobre o humanismo.** Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- STUDART, Júlia. *Zoropitó, o texto num sem fim de rodopio* in **OROBORO:** revista de poesia e arte. Número 8. Curitiba: Editora Medusa, 2006.

- TAVARES, Gonçalo M. **Um homem: Klaus Klump**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- TESSLER, Elida. In **Arte em pesquisa**. Org. Maria Carla Guarinello. Londrina: Uduel, 2005.
- VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- VIRILIO, Paul. **Espaço Crítico**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Velocidade e Política**. Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: estação Liberdade, 1996.
- WALSER, Robert. **O ajudante**. Tradução Zé Pedro Antunes. São Paulo: Arx, 2003.

## *Sobre Evandro Affonso Ferreira*

- ALMEIDA, Hugo. **Grogotó!, uma estréia com humor e estilo.** Jornal da Tarde. Caderno de Sábado. 02 de dezembro de 2000.
- ASSIS, Júlio. **Entre Kafka e Chaplin, Evandro A. Ferreira.** Jornal O Tempo. Magazine. 05 de dezembro de 2004.
- CAGIANO, Ronaldo. **No garimpo da linguagem.** Estado do Paraná. Rascunho. Maio de 2004.
- \_\_\_\_\_. **Achados e perdidos.** Para o Correio Brasiliense. Disponível em: <http://divirta-se.correioweb.com.br/livros.htm?codigo=56>
- \_\_\_\_\_. **Entre a ousadia formal e o humor filosófico.** Revista virtual Verdes Trigos. [http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/resenha\\_ver.asp?id=58](http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/resenha_ver.asp?id=58)
- CORTEZ, Marcius. **O riso saudável de Araújo!** Gazeta Mercantil. 2001.
- CRUZ, Edson. **Literatura em grau máximo.** Revista virtual Cronópios, Literatura e arte no plural. <http://www.cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=876>
- FRANCHETTI, Paulo. **No Limite.** [http://www.geminaliteratura.com.br/enc\\_pfranchetti\\_r4.htm](http://www.geminaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_r4.htm)
- \_\_\_\_\_. **Oigalê Zaratempô!** Revista Virtual Cronópios, Literatura e arte no plural. 17 de janeiro de 2006. <http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=923>
- GIRON, Luís Antônio. **Urros agônicos do experimento.** Revista EntreLivros. Edição 7. Novembro de 2005.
- LIMA, Manoel Ricardo de. **Talvez Medo.** Diário Catarinense. Caderno Cultura, Florianópolis, SC, p. 08, 15 out. 2005.
- LÍSIAS, Ricardo. **Um autor em busca da grande tragédia.** Revista USP, São Paulo, n. 58. p. 256-260, julho/agosto 2003.
- LOBATO, Manoel. **Pequenos contos de um contista gigantesco.** Estado de Minas. Magazine. 29 de março de 2001.
- NÊUMANNE, José. **As veredas urbanas de Evandro Ferreira.** O Estado de São Paulo. Caderno 2. 13 de julho de 2003.
- NIGRI, André. *Mina de palavras* in Especial **Bravo! Minas Gerais.** Setembro de 2006. Ano 9.
- OLIVEIRA, Nelson de. **Modesta obra de gênio / A transgressão narrativa de uma quase obra-prima.** Jornal do Brasil. Idéias & Livros. 1 de março de 2003.
- PÉCORA, Alcir. **Lembranças do presente: O conto contemporâneo.** Org e apresentação Alcir Pécora. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.
- PINTO, Manuel da Costa. **Geologia vernacular.** Rodapé: Folha de São Paulo. 10 de abril de 2004.

- SANCHES Neto, Miguel. **Culto à palavra** in CARTACAPITAL. 12 de maio de 2004.
- SCLIAR, Moacyr. **O fascínio da síntese**. Folha de São Paulo, Ilustrada. 26 de outubro de 2000.
- SILVA, Deonísio da. **Grogotó revela o contista Evandro Ferreira**. O Estado de São Paulo. Caderno 2. 02 de dezembro de 2000.
- STUDART, Júlia. *Zoropitó, o texto num sem fim de rodopio* in **OROBORO**: Revista de poesia e arte. Número 8. Curitiba: Editora Medusa, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista e texto inédito* in **Ficções**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A narrativa da palavra movente**. EntreLivros. Agosto e 2006. Ano 2. N. 16. págs 70-71.
- \_\_\_\_\_. **Os moveres de Grogotó!** Diário Catarinense. Caderno Cultura. Florianópolis, SC. 07 de julho de 2007.
- O colecionador de Catrâmbias**. Folha de São Paulo, Ilustrada. 26 de outubro de 2000. (Matéria sem assinatura, da redação).

### Anexo um:

*Entrevista realizada em setembro de 2005 e publicada no número oito da revista de poesia e arte Oroboro (Curitiba: Medusa), em julho de 2006.*

1. Você, mineiro de Araxá, há 40 anos habitante de São Paulo, começa a aparecer com escritor aos 55 anos, com **Grogotó**, no ano 2000. Normalmente, e você deve saber isso, num Brasil recente, as pessoas publicam muito cedo e tudo parece ser feito com muita pressa. O que talvez sugira algo como: o escritor publica antes de escrever, o crítico julga e define o que não lê e o leitor termina lendo o que ainda não está escrito. Onde você coloca o seu trabalho em relação a estas questões, por exemplo?

*Evandro:* Minha questão é etílica: vida toda quase numa beberronia daquelas aie trabuzana que só vendo; olhos desde sempre avinhados; anos seguidos literalmente inebriantes; lia nada escrevia nada; geração-derrubar-ditadura-nelas-mesas-de-bar; discutia ad nauseam Marx sem nunca ter lido orelha sequer dele Capital; brocoió da silva xavier; sempre fui; súbito infarto chega a furta passo catrapus! há vida virou pelo avesso; 45 anos nos costados; dez dias nela UTI trinta dias nele hospital; quatro safenas cousalouza; nunca mais um único cigarro nunca mais brueguice nenhuma; casa; livros a mancheias; música; Billie Holiday Bruno Schulz Chet Baker Antonio Lobo Antunes Johnny Hartman Hermann Broch Benny Goodman Giorgio Manganelli assim por diante; e medo; muitos sobressaltos alvoroços assombramentos; ano inteiro ouvindo entre aspas passos delas Parcas no corredor; neurose; jeito huifa me refugiar neles livros neles discos; de repente huifa lendo Cortazar fiat lux eh-eh acho que consigo criar prosa curta assim digamos deste naipe; nasceu **Grogotó!**; crítica modo geral gostou muito mas catrâmbias! elogios quase sempre asnáticos; parvoçada eh-eh epidêmica.

2. O que, então, Evandro, você pode dizer mais acerca da maneira que a crítica lê certos trabalhos, como o seu, por exemplo, além de "*elogios asnáticos*" ou coisa de "*parvoçada*", "*epidêmica*"? Você não acha que a crítica, tão frágil como é, demora muito a entender ou incorporar ao discurso dela trabalhos como o seu?

*Evandro:* Brocoiós aí modo geral gostam deles enquadramentos; tudo compartimentalizado; fulano-dos-anzóis-carapuça fica aqui ó nela gaveta dele Graciliano Ramos; fulano-fual-de-tal fica aqui ó nela gaveta do Guimarães Rosa; crítica literatura modo geral ajornalistizada; rasteira; descartável; quem entende fica amocambado nela biblioteca particular dissecando ad nauseam escritores sobejamente geniais; puh que proeza; brocoiós pensam que descobriram a pólvora; cérebro dele acadêmico precisaria ser abstergido vez em quando; poucos sabem lidar com o ainda-agora o ainda-há-pouco eh-eh com o momento em que escrevemos; medo; universidade modo geral carece deles gênios intrépidos; escrever é meter-se em altas cavalarias hã bulir com casa de marimbondos; parece que ele crítico acadêmico (que geralmente sabe mais do que os resenhistas de plantão) não gosta de amarrar o guizo no pescoço do gato; pena; estudar apenas autor morto é morbidez a talho de foice.

3. O quanto a cidadezinha de Araxá fulgura como imaginário em seu trabalho, no sentido de uma tradição (tradição que é tão incorporada ao ponto de estar morta, estando viva, como uma apropriação desapropriante) que está tão incorporada em você que você nem precisa ficar dizendo dela?

*Evandro:* Araxá é apenas um retrato na parede mas diacho dói nada; saí menino dela cidade; dez onze anos se tanto; querendo ou não fiau! pedra dele estilingue continua atravessadiça aqui na garganta.

4. Você é livreiro, de profissão. Tem um sebo agora, o Avalovara. Teve um sebo antes, o Sagarana. Borges dizia que organizar bibliotecas é exercer, de alguma forma, o ato crítico. O quanto disso, desse fazer cotidiano, diário, o do livreiro, está em seu trabalho como escritor?

*Evandro:* Quase nada; meu trabalho de escritor nasceu do fracasso; da inquietação de toda uma vida cheinha deles destrambelhos; se vida toda tivesse sido tão bem-sucedido feito agora nesta minha empreitada de livreiro hã escreveria certamente livros à la Paulo Coelho Jô Soares quejandos.

5. Pois conte então um pouco dessa sua chegada em São Paulo, o que fez quando e ainda menino nessa cidade de engolir, e depois desse fracasso, e mais ainda, quando é que você se



aproxima desse negócio de ter um sebo, outro, assim, Sagarana, Avalovara, esse convívio entre livros e de negociar livros?

*Evandro:* Bancário; dezoito panglossianos anos eh-eh; garoa súbita neles meus costados mineiros; muito bilhar muito boteco (de todos os naipes) muitas noites mal-dormidas nela paulicéia; livro nenhum repito; vida; apenas vida nua-crua on-line; prostitutas jogadores profissionais de bilhar bandidos boêmios de todas as latitudes; alguns intelectuais; um deles sabia tudo sobre Doistoiévski; entre um gole e outro eh-eh distinto me contava trechos inteiros dele Irmãos Karamazóvi por exemplo; outro sabia tudo sobre Machado outro sobre Graciliano; eram meus digamos aedos; conhecia muitos livros de ouvido; botava banca de intelectual sem ter lido um único livro; até os 45 anos de idade; estelionatário-literário; fui sim; passei ditadura quase toda bebendo discutindo política literatura teatro cousalouza de ouvido; ler neca neres; ressaca danada; conseguia me concentrar de jeito nenhum; cinema nunca gostei; costume dizer que sempre que assisto a um grande filme saio dele cinema com a nítida sensação de quem acabou de ler a orelha de um grande livro; deboche claro mas catrâmbias! tem fundo de verdade; ah depois que operei do coração (treze anos atrás) resolvi ler ler ler; sete anos depois juntei muitos livros ganhei outro tanto de amigos eh-eh montei o sebo Sagarana; pequeno; durou três anos; agora montei o Avalovara; acervo impecável.

6. Outra coisa, e de fato, é que no Brasil, de uma certa forma, se costuma pensar a literatura a partir de alguns rótulos (geração, coluna, grupo, espaço, exercícios de futurologia etc). Na década de 90, por exemplo, Nelson de Oliveira organizou duas antologias de narradores – **Geração 90 Manuscritos de Computador** e **Geração 90 Os transgressores**, antologias das quais você não faz parte. Mas em artigo para o Jornal do Brasil, Marcelino Freire defende o seu lugar numa geração e o inclui nesta, dos anos 90, catalogada por Nelson de Oliveira. O que você pensa e pode apontar sobre isso.

*Evandro:* Não neca neres de jeito nenhum; apenas conheço todos eles; criei nele meu antigo sebo Sagarana um grupo de escritores (debates entrevistas cousalouza); nesses encontros apareciam todos eles da chamada Geração 90; só isso; nada mais; tenho 60 anos; sou de outro time há o time do escritor-que-depois-de-velho-resolveu-desalforjar-demônios-de-antanho; nada contra rapaziada toda aí mas também nada a favor eh-eh; meu gosto literário é esquisitíssimo: gosto apenas de prosa poética; gosto de escritores que privilegiam a forma; ligo nada neca neres

de jeito nenhum para histórias; literatura é encantamento; só; não encantou é jornalismo enfeitado-montado em capa flexível ou rígida.

7. Mas, Evandro, a maioria do que se produz hoje de prosa no Brasil, por exemplo, é realismo às avessas, ao contrário. Sem encantamento. Linguagem precária, frágil. Ou "*jornalismo enfeitado*", como você diz. Então, o que nos sobra para encantamento, para o esquisitíssimo ?

*Evandro:* Vicente Franz Cecim e Juliano Garcia Pessanha huifa dois escritores encantadores.

8. Maurice Blanchot afirma que "*muitos críticos, ainda hoje, parecem acreditar sinceramente que a arte e a literatura têm por vocação eternizar o homem*". O seu trabalho parece apontar numa direção contrária, que a arte assim como a vida também tem o seu morrer, um seu desaparecimento e não um sentido construído para a permanência. Parece também apontar para aquilo que Benjamin chamava de "*os agoras como estilhaços do presente*" ou que vivemos "*um tempo saturado de agoras*". Como você coloca os seus livros em relação a este tempo de agora e à condição da arte como algo aparentemente sem lugar no mundo contemporâneo?

*Evandro:* Costumo dizer alto-bom-som que só existe hoje algo verdadeiramente importante nela minha vida: meu médico-cardiologista; somente ele poderá garantir o meu eterno-enquanto-dura; biografia obra que tais hã tudo relegado ao abandono; dou a mínima pro que vai acontecer depois delas Parcas toc toc toc nela porta de casa; finis; escrevo para esquecer três safenas já totalmente obstruídas; vivo literalmente por um fio; me agarro nelas palavras; por uma questão de sobrevivência devo-preciso me saturar de agoras.

9. Seu trabalho indica pistas que não termina num livro, que não se encerra num livro. E que o livro parece não mais ser o fim último da literatura, mas muito mais um projeto com a linguagem que vai, numa passagem, de um livro a outro, num rodopio. Como muitas das passagens que se repetem em seus livros, de um para o outro. Como é isso em seu trabalho, do livro como um desaparecimento, tendo em vista que seus livros parecem não terminar neles mesmos?

*Evandro:* Observação interessante; magnífico poeta português Herberto Helder tem seus poemas contínuos; brocoió aqui sem querer está escrevendo seu romance contínuo; escrevo o livro-da-ribaldaria-sonora; é tudo convenhamos uma tranquiernice só; gosto de engrazular o

leitor; sadismo literário; pesquiso muito; entretenimento pessoal; catarse; verdade uma só: escrevo para esquecer que minha alma está cansada de minha vida.

10. Você parece praticar uma espécie de narrativa do íntimo. Quais os temas, as questões, os gestos do cotidiano, da vida mesmo, do mundo, o seu olhar se lança e toma como interesse para virar assunto, motor, sentido dentro de seus livros?

*Evandro:* Não; motivo um só: forma; assuntos vão surgindo a flux nos vestígios da forma.

11. Pois fale um pouco mais desse seu trabalho com a forma, Evandro, porque você disse antes que pesquisa muito. Daí conte como você pensa, monta, brinca, distende ou nem pensa, nem monta, nem brinca, nem distende estes seus "*vestígios da forma*"?

*Evandro:* Sou obsessivo pela forma; muitas vezes fico três quatro horas num trecho de dez linhas; idiotice sei disso mas diacho gosto; deveria ser um Jobim um Paulinho da Viola um Cartola não um escritor; pena; consigo cantarolar direito sequer atirei o pau no gato; vexame; reatando fio da meada gosto-faço literatura sonora; pode não ser boa mas tem sonoridade; tem sim; mania; obsessão; planejo nada não; é trabalho duro; sangue suor som.

12. Quais suas referências para a construção da linguagem que pratica? Pergunto isso por causa de uma certa construção de um espaço narrativo que, a meu ver, é quase propriamente seu, muito particular, individual, íntimo e denso. Como, por exemplo, a organização de certo vocabulário, certo dicionário seu, que tem também um espaço significativo próprio.

*Evandro:* Tudo começou doze treze anos atrás quando anotei num caderno a palavra ESTRABULEGUICE; achei bonita; sonora; aos poucos fui anotando outra mais outra; hoje tenho mil palavras sonoras; dicionário próprio; não saberia dizer exatamente como-quando surgiu esse meu jeito esquisito de escrever; virou um cacoete um vício até meus e-mails são cheios deles huifas apre catrâmbias cousalouosa; coisa de sujeitinho zuruó-zoropitó certamente.

13. E as suas referências, o que muito leu, o que gosta de ler, o que muito viu, o que gosta de ver. E o que não leu, que gostaria, o que não viu ainda, que gostaria, como aquilo que você diz em **Zaratepô!**, de só ter visto Picasso aos 60 anos. E o quanto disso, dessas referências em seu trabalho, se sim, se não?

*Evandro*: Leio muitos livros sobre filosofia; A filosofia na idade média, por exemplo, dele Etienne Gilson li duas vezes; catatau de quase mil páginas; duas vezes; quando gosto leio-releio; Os passos em volta dele Herberto Helder também li três vezes; A casa das belas adormecidas dele Kawabata li duas; pretendo ler mais uma vez ainda este ano; Sanatório dele Bruno Schulz li umas quatro vezes; leio poucos bons livros muitas vezes; critério nenhum; compromisso nenhum; não gosto páro na terceira quarta página; seja Faulkner Eco quejandos; modismo neca neres nem pensar; sou homem do passado; tenho um enorme passado pela frente; o contemporâneo me entedia; não foi por acaso que ele Millôr Fernandes me chamou de vivificador das palavras; vivo andando em marcha-ré; vide gosto musical: Billie Holiday Johnny Hartman que tais.

## Anexo 2:

*Entrevista realizada em julho de 2007 a ser publicada no número 16 da revista de contos Ficções (Rio de Janeiro: 7 Letras), em janeiro/fevereiro de 2008.*

1. Você começa a escrever um pouco mais tarde, aos 55 anos. Não é uma coisa comum no Brasil nem ao nosso tempo. Quase todo mundo se lança a escrever muito cedo, e se diz escritor mais cedo ainda. Mas sua literatura aparece quase como um contraponto a isso, e essa parece ser uma marca interessante no seu trabalho. Daí, um acúmulo nas suas leituras até aqui, na sua biblioteca mental até aqui etc, coisas que entram o seu texto como partes incorporadas, já suas. Fale um pouco dessas coisas, e se isto é de fato importante para você.

*Evandro:* Sim muito importante; vivo-escrevo na plenitude do tempo; engraçado-curioso sabe-se lá mas diacho verdade uma só: cada frase parágrafo trecho que construo apre cheiro de posfácio Última Thule derradeiros estertores cousalouosa; vivo-escrevo sob o efeito ômega; sou em síntese escritor aquele que tem um grande passado pela frente; comecei sim aos 55 anos; minha letra chega carregada de tinta pretérita; chega cheinha assim de desnecessidades de (por exemplo) espiar de que lado sopra o vento ou andar às apalpadelas essas coisas; já cheguei lido-vivido-corroído quejandos; minha palavra já chegou noduloso calosa corcovada pela própria vida.

2. A idéia de uma letra carregada de tinta pretérita e de desnecessidades parece também dizer de sua literatura, que não é nem salvação nem nada, mas apenas a sua forma de ainda estar no mundo, escrevendo. Escrever para você, neste momento e ainda, tem qual sentido, então?

*Evandro:* Escrevo para não me matar; são as tranquiibernices do destino: não gosto da vida mas tenho medo da morte; a letra é minha guarida meu latíbulo; me sinto blindado pela couraça da palavra; escrever é driblar a miúdo quizílias a mancheias; é dar uma rasteia nele tartarugoso-enfastioso dia-a-dia; escrevo enfim para opor resistência ao meu próprio desassossego.

3. Uma das coisas que mais me chama atenção no seu trabalho é como você constrói as suas personagens, e elas mesmas como personagens construídas. São quase todas seres partidos

no meio, rachados, sem lugar no mundo, violentados por um cotidiano devorador. Tenho insistido em chamar as suas personagens de “vidas infames”, de “estúpidos”, de “poucos”. Como elabora e de onde parte para a construção dessas personagens? O que mais o encanta em alguns?

*Evandro:* São como diria meu querido Francisco Dantas hã os desvalidos; gente bancarroteira; aqueles que claudicaram na vida; já nasceram com a vulnus insanabile – diria meu personagem latinista Seleno Selser; gosto dos descarrilados; Bernard Shaw dizia: “Os gênios não existem; posso dizer isso porque sou um deles”; digo o mesmo dos mal sucedidos.

4. Outro movimento dentro do seu texto é a linguagem que você usa, uma forma de usar a linguagem, num recorte de vocabulário (que não é bem um dicionário seu, inventado por você, mas um vocabulário de uso, que você tomou posse e se encantou com ele) e numa idéia de criar uma potência para essa forma de usar, o seu modo de usar que sai dos seus livros e está na sua escrita, como um todo, e até muitas vezes na sua fala. Como é a sua pesquisa com essa idéia da linguagem, e como você pensa os usos que faz dela em cada um de seus livros até aqui?

*Evandro:* Quinze anos atrás folheando dicionário qualquer num sebo tomei conhecimento da palavra bangalafumenga; gostei da sonoridade; comecei incontinenti a colecionar palavras deste naipe; em desuso mas sonora; sou um vivificador das palavras - como disse nosso genial Millôr Fernandes; terminei meu dicionário por assim dizer particular: quase 2 mil palavras todas sonoras; gostaria de ser músico; ou quem sabe o Paulinho da Viola da literatura; aos poucos fui descobrindo que poderia duplicar as palavras; explico melhor: ao invés de usar louco usava zoropitó; mas não contente com isso comecei a usar duas palavras juntinhas com o mesmo significado: zuruó-zoropitó; fulano é zuruó-zoropitó.

5. Fale um pouco da reedição recente de seu primeiro livro, o **Grogotó!**, que inicia um projeto contínuo dos seus texto (os seus livros até agora), ou seja, este projeto a que você já chamou de “o-livro-da-ribaldaria-sonora”. E como você pensa a sua literatura no desvão da literatura brasileira contemporânea?

*Evandro:* **Grogotó!** foi reeditado agora pela 34; projeto bonito caprichado; primeira edição saiu pela Topbooks; mas hoje tenho quase toda ela minha obra editada via 34; falta apenas o **Araã!**; sim verdade **Grogotó!** foi meu primeiro livrinho de minicontos; gosto muito dele; trabalho apadrinhado pelo querido-saudoso José Paulo Paes; ah minha literatura anda na contramão do tempo; cheguei na hora errada; não sou um autor do futuro e sim do passado; acho que deveria ter nascido literariamente nos anos 40/50 talvez.

6. E o seu projeto atual de livro, **Trabuzana**, o que ele diz dos seus outros livros, ainda, e o que ele aponta para fora e longe dos seus outros livros. O que pode nos dizer dele?

*Evandro:* Trabuzana está na página 50; história que gira em torno de uma jovem de 27 anos que é morta pelo amante poeta sessentão; começa livro com a fala dele poeta dentro de um camburão; ele e um bandido conversam tempo todo; termina primeiro capítulo com poeta sacando arma de um soldado e se matando; segundo capítulo muda o narrador: estudante de filosofia num consultório psicanalítico contando que poeta maldito aquele matou a amada dela estudante; terceiro capítulo terceiro narrador: estudante de Kafka conta numa mesa de bar tragédia que aconteceu com ele: poeta maldito matou a esposa dele doutorando em Kafka; quarto e último capítulo bandido aquele que estava no camburão agora numa cela lembrando tempo em que fumava crack etc etc etc; primeiro livro em que me preocupo com ela história; normalmente me preocupo com a forma ligo jeito nenhum pro conteúdo.

7. E para finalizar, Evandro, me diga um pouco de suas leituras. O que tem lido de seus contemporâneos, o que gosta mais ou menos, o que prefere, o que suporta, o que lhe provoca encantamento e quejandos (como gosta de dizer) e o quanto estas leituras interessam ao seu trabalho de escritor?

*Evandro:* Leio-releio pessoal de sempre: Robert Musil Bruno Schulz Kawabata Cornélio Penna Antonio Lobo Antunes; sou um velho chato; não tenho mais paciência para o mais-ou-menos.

## Anexo três:

### LÉXICON (fragmento)

*“Romance-léxico (quase 2 mil vocábulos sonoros incomuns) acompanhados de verbetes-  
aforismos verbetes-minicontos verbetes-contos verbetes-trechos-de-romances”.*

A. M. de Souza, Antenor Nascentes, Antonio Houaiss, Antonio da Silva Morais, Aurélio Buarque de Hollanda, C. F. de Freitas Casanova, Caldas Aulete, Cândido de Figueiredo, Carlos Costa, Fernando Andrade Cunha, Francisco dos Santos Azevedo, Francisco Fernandes, Laudelino Freire, Manfred Lurker, Mauro Villar, Otávio Miguel dos Santos huifa bebi nas águas lexicográficas de todos eles.

## A

**Abacarimbaba** – Homem valoroso

**Abaixar a proa** – Abater o orgulho: “Doutorzinha-candorosa-de-olhos-amendoados aquela gosta de bater as adargas comigo catrâmbias! velha cambanganza aqui desde sempre soube sustentar o cerco; abaixo a proa de jeito nenhum; ixe nuvens imbríferas apre ventania promete hã neca neres de medir armas com ele deus-temporal puh melhor rodar sobre os calcanhares vruummm sair furtivamente na direção dele mon petite chambre. “(Catrâmbias!)

**Abatufado** – Que tem gordura balofa

**Ab initio** – Desde o começo: “Arre sessentão abdominoso estólido ixe regime urgente aie olhos ardendo hã sempre assim vida toda ih ab initio pimba! vítima delas espumas sub-reptícias; água arrefentada ih chuveiro cafangoso ih preciso comprar outro logo-logo; huuummm gostoso esfregar púbis plumoso com xampu; hum diacho solidão mais consultório psiquiá-trico aquele cheinho assim de estrabuleguices eh qualquer hora também fico zuruó-zoropitó de vez; humm gostoso esfregar púbis plumoso; huuummm estou sendo possuído pelo fogo de Zeus huifa fogo celeste aquele que enfraquece mas nunca apaga; se ela Camila Pitanga estivesse aqui agora me enxaguando humm veni sanctificator mãos macias dela agora viajando quatro pontos cardeais deste corpo inóxio humm agora elas mãos-ambrosíacas estão roçando minhas virilhas hummm língua dela agora aqui na nuca huuummmm.” (Zaratempô!)

**Abrejeirado** – Malicioso, patife; brincalhão

**Achamboado** – Estúpido: “Esperei três anos peguei cabeça dele tibungo glugue glugue glugue achamboado aquele se debatia a trouxe-mouxe eh-eh pudesse falar infeliz discordaria alto-bom-



som do Eclesiastes puh dia dela morte é melhor que dia dele nascimento coisa nenhuma eh-eh; sou sujeito vingativo feito Nêmesis sim concordo; lamento doutor juiz nunca desde sempre consegui dissimular esse meu sorriso prosaico; sim senhor prefiro o riso de Demócrito às lágrimas de Heráclito; reatando fio da conversa digo-repito atoleimado aquele glugue glugue glugue pegou carona nas asas de Azrail eh-eh exalou derradeiro alento; bem feito fiau ninguém lambe buziu de mulher alheia impunemente." (Erefuê)

**Acurvilhado** – Que ajoelha

**Afaluado** – Apressado; esbaforido; ofegante: "Pode sim meu filho a-hã senta aqui comigo no banquinho de madeira aúpa eh-eh desde sempre fiz isso hã desde quando você hã menino ainda puh afaluado que só vendo fiau! mamãe azarotada aqui levantava zás-trás bruscamente ixe filhinho catrapus! rabiosque no chão." (Catrâmbias!)

**A furta-passo** – Sem fazer ruído: "Hoje é domingo quase noite; estou tiquinho de nada ofegante mas súbito ixe lábios ficaram tremulosos hã olhos umedecidos; deve ser efeito da voz umbrosa dela Billie Holiday; mentira: saudade chegou a furta-passo." (Zaratempô!)

**Agüentar o canjirão** – Resistir

**Alabregado** – Grosseiro

**Alarifagem** – Esperteza, trapaça, velhacaria

**Alarife** – Velhaco

**Alcândora** – Cabide

**Aldrúbio** – Trapaceiro: "Dependesse dele meu julgamento ele réu aldrúbio seria enforcado e seus despojos ficariam sobre o patíbulo até a decomposição." (Erefuê!)

**Andar à esparavela** – Andar nu

**Andar à lubre** – Andar sem dinheiro

**Andar numa atafona** – Andar numa roda viva

**Apotropaico** – Símbolo protetor contra vários tipos de encantamento; amuleto: "Semana-adversa-hidra-de-lerna diacho dificuldades se multiplicam à medida que vão sendo superadas puh preciso ex vero adquirir objeto apotropaico qualquer." (Zaratempô!)

**Azafamado** – Atarefado em excesso: "Propagador da fé ali braços livres língua solta puh! multidão azafamada sem tempo para exortações bíblicas hã povoléu desvalido não tem sequer primogenitura para renunciar por prato de lentilha." (Araã!)

**Aziume** – Má disposição

**Azucrim** – Pessoa importuna, impertinente

## B

**Baba-ovo** – Bajulador: “Chega de subterfúgios baba-ovismos que tais; não estamos aqui para discutir (por exemplo) a história do dilúvio universal; ou definir com exatidão se a água se elevou dez treze ou quinze côvados acima de todas as mais altas montanhas; ou para discutir que fazia Deus antes da criação; ou qual a origem do Verbo; Menelau exerceu cruéis instintos de ferocidade; tingiu as mãos de sangue; riscou seu rival do número dos vivos; deve ser incluído no rol dos culpados.” (Erefuê)

**Babaréu** – Tolice, baboseira

**Babau!** – Foi-se!

**Bacafuzada** – Confusão, desordem

**Bacântico** – Libertino: “Idéia aquela sobre cidade imaginária Pasárgada eh-eh crescendo a palmo ufa dando amplas proporções: o barbeiro Dom Casmurro por exemplo conhecerá fazendo footing na praça principal ninguém menos que ela Sherazade; história vai história vem huumm amálgama conexão huifa ostra no rochedo huumm polvo envolvendo a presa com elas longas espirais de seus tentáculos; aquela será talvez a primeira das mil e uma noites que casal bacântico desfrutará juntos esse bem-bom luxurioso.” (Zaratempô!)

**Badalhoco** – Pessoa imunda, repugnante: “Chuva parou ótimo; ei garoto badalhoco xô! pode sentar aí na porta não; infeliz esperando inutilmente talvez a compensação das desigualdades; indigência infantil aumentando a passos largos; pagando penitência por erros e enganos cometidos noutras vidas, diriam os reencarnacionistas; bobagem; sistema político seja ele qual for que permite uma única criança abandonada na rua está moralmente falido é malcheiroso é degenerescente é obtuso é despiedoso.” (Araã!)

**Badameco** – Insignificante

**Badigó** – Pançudo

**Balandrão** – Fanfarrão: “Brocoió desconhece o erotismo da carícia o contato epidérmico; não conhece a doce luz do olhar huifa esse fogo platônico que não queima mas ilumina; ignora o olhar da Medusa o tato do rei Midas; é preciso atravessar segredos com ela vista; o olhar huifa também apalpa; ou lançar mão dele galanteio literalmente tátil; balandrão precisaria escarafunchar os desvãos do léxico do olhar; apre nunca ouviu falar dela pulsão escópica eh-eh.” (Catrâmbias!)

**Bandurrilha** – Vadio, malandro: “Ei moça bife bem passado por favor, sim, suco de laranja sem gelo; preciso pensar seriamente em trabalhar apenas no período da tarde, assim almoço em casa; prato rápido mesmo ulalá já chegou; gostosa mas que caseira qual nada hã tabuleta ali

destituída de verdade; Mégara cujas palavras eram bem-vindas como a primavera, estivesse aqui agora diria, Devagar Seleno, mastiga direito ufa! estômago qualquer hora beleléu; Mégara minha Mégara vácuo no peito impreenchível eh olhos lacrimosos hã guardanapo neles... pronto; chega, comer mais não hã virando quem sabe um velho dispéptico; ei moça... meu Deus não acredito roubaram minha carteira diacho foi garoto bandurriha aquele que – claro – nunca ouviu falar nela Regra de Ouro confuciana; aie! situação constrangedora; pudesse usaria agora capacete da invisibilidade... sim moça obrigado pela compreensão amanhã sem falta pago, obrigado mesmo, cartão está aqui, sim senhora, Seleno Selser seu criado." (Araã!)

**Bangalafumenga** – João-ninguém

**Bestunto** – Cabeça de curto alcance, ou estúpida; cachimônia: "Sim senhor, sacrilégio imperdoável, comi no mesmo cocho do diangas, concordo, não sei por que enfiei essa idéia de jerico no bestunto, sim senhor, não deveria nunca jamais, nunquinha, mas quando o senhor, padre, avisou que iria substituir todos, inclusive o coroinha, não pensei noutra coisa, sim senhor, sacrilégio imperdoável untar o cálice de hóstia com caldo de pimenta-malagueta." (Grogotó!)

**Besugo** – Pênis

**Besuntona** – Porcalhona, suja

**Bilhostreira** – Mulher porca

**Bilontra** – Espertalhão; rufião

**Birbante** – Patife, biltre

**Bisbórria** – Sujeito ridículo, sem importância: "Sim querida bem lembrado: logo-logo quatro meses se tanto mano bisbórria aqui puh cinqüenta e nove janeiros; tempo urge apre mas ainda não consegui diacho clarear meus cantos sombrios." (Zaratemô!)

**Borreguice** – Indolência, preguiça: "Vivo numa borreguice daquelas, pudesse passava resto da vida nesta cadeira de balanço; ando numa indecisão, numa maré-me-leve-maré-me-traz que só vendo; ó vida custosa; agora, para mal dos meus pecados, dei para soltar perdigoto na cara das visitas, cada vez mais rareadas, é verdade, também pudera, virei loba da estepe, caturra; ó vida besta; estou durando muito tempo, velha como a serpe; incomoda mesmo é a solidão; careço ouvir voz que não seja a minha, risada que não seja a minha, choro que não seja o meu, casmurrice que não seja a minha, tosse que não seja a minha, peido debaixo do lençol que não seja o meu, arrotos depois das refeições que não seja o meu; ó vida marasmada; desculpe meu bichano querido, desculpe, você faz quase tudo isso, é verdade, quase tudo, mas, convenhamos, não é a mesma coisa que ele meu finado marido, não mesmo." (Grogotó!)

**Brumbrum** – Que fala de maneira atrapalhada

## C

**Cacaborrada** – Grande asneira; despropósito; coisa malfeita

**Cachimônia** – Cabeça, bestunção, juízo: “Vou me precipitar não diacho mas súbito quem sabe tau! tiro nela tẽmpora acabar de vez com minha vida achamboada aie nada mais existe em respaldo dela existẽncia arre curioso puxar da cachimônia coisas assim deste naipe dignas de párias melancólicos ixo vaso sanitário imundo este puh válvula carecendo de reparos.” (Erefuê)

**Cafioto** – Cafetão

**Cafrice** – Crueldade

**Caiongo** – Enfraquecido, debilitado: “Amigo aí conheceu pai mãe nunca-jamais sei sei tia caionga cambaia cuidou modo de dizer a-hã assim que completou onze anos ixo momento supremo derradeiro alento pobre-diaba vruummm; pai mãe irmão parente nenhum apre entregue aos próprios recursos; difícil impossível talvez lidar com ela adversidade prematura; a-hã entendi: menino-de-rua três longos anos pontilhados de peripécias; sei sei esquecer por enquanto detalhes funestos; a-hã pode ler em voz alta magistral Kawabata: POR CAUSA DO CALOR DO COBERTOR ELÉTRICO, A BELA ADORMECIDA ESTAVA DESCOBERTA ATÉ A OMOPLATA. AS CURVAS INGÊNUAS E ARREDONDADAS DE SEUS PEQUENOS OMBROS ESTAVAM BEM PRÓXIMAS, QUASE A TOCAR NOS OLHOS DE EGUCHI. ESSAS CURVAS CABERIAM NA PALMA DA MÃO DO VELHO, E ELE SENTIU TENTADO A APERTÁ-LAS, MAS SE CONTEVE.” (Trabuzana)

**Calafanje** – Homem ordinário: “Salaz canalha tãfulão sicofanta mendaz hã melhor dar o calado como resposta; furbesco pulha biltre calafanje bandurrilha hã deixa estar daqui a pouco pronto serena os ânimos; zaragateiro velhaco pangarave cafangoso balabrega ixo acho que desta vez meti os pés pelas mãos; farrombeiro cretino pastrana socarrão eh-eh voz ficando rouca; bilontra fúfio zabaneiro... pronto abaixou o facho ufa dois anos de casado quase ainda não me acostumei com as espinafrações dela esposa lexicóloga.” (Grogotó!)

**Calhastroz** – Homem alto e desajeitado

**Cambembe** – Sem importância

**Cangalhão** – Homem envelhecido antes do tempo

**Cangalho** – Pessoa ou coisa inútil, ou velha

**Canhengue** – Avaro

**Canzoal** – Baixo, vil, velhaco: “Dane-se a tese da origem lógica das figuras abstratas e da geração física das realidades concretas de Filolau canzoal coisa-e-tal.” (Catrãmbias!)

**Capiscar** – Entender, compreender: “Difícil capiscar esses tais caminhos declinantes essas cangarilhadas dos acasos esses arcanos cônditos sombrios esses mistérios da adversidade.” (Erefuê)

**Capitoso** – Que embriaga

**Carifranzido** – Que está de mau humor

**Carimbamba** – Curandeiro

**Carraspana** – Bebedeira

**Catrevage** – Montão de quaisquer objetos

**Caturra** – Pessoa teimosa

**Chafardel** - Rebanho: “Mégara minha Mégara cuide também dela Venília por favor meu amor hã pelo andar da carruagem hã destino ou coisa do gênero espalhando luto e dor com profusão horrorosa hã sei não querida hã coração angustiado este meu qualquer hora hã ponto final; setenta anos praticamente inúteis; somos todos maioria absoluta chafardel de aranhas tecendo inutilidades; ih pressão quase nenhuma descarga com defeito outra vez.” (Araã!)

**Chalupa** – Adoidado

**Chamar à baila** - Citar

**Chambão** – Mal vestido; rude

**Chavascal** – Lugar imundo: “Danem-se as moléculas os átomos os prótons os nêutrons os elétrons os quarks tudo todos inclusive este revestimento interno calorífico sobre esta sala de reunião de professores desta universidade chavascal em que me encontro purutacotataco preso há mais de um mês diacho.” (Catrâmbias!)

**Chibança** – Fanfarronice

**Chinfrim** – Insignificante, reles: “Confusão daquelas ih público vaiando sem dó ih assim que chegar nos bastidores mágico me mata ai-jesus estou frito também pudera! onde já se viu coelho se recusar a sair da cartola em sinal de protesto dane-se saio não puf cenoura cada vez mais rareada neste circo chinfrim.” (Erefuê)

**Coroboca** – Habitação longínqua

**Coscuvilhice** – Mexerico

**Coxamblância** – Coisa indeterminada

**Crepitoso** – Estalejar de madeira a arder: “A-hã sim bem lembrado querido a-hã bicheiro; seu avô era contraventor; mas esta palavra xô nem pensar hã pronunciada vez em quando muito raramente à capucha pelos cantos da casa; mamãe me dizia tempo todo ad nauseam: seu pai é ban-quei-ro; nham nham nham gosto do som crepitoso delas jabuticabas ploft no céu da boca.” (Catrâmbias!)

## D

**Dançar as tripecinhas** – Ver-se em embaraços

**Dar ao badalo** – Ser linguarudo

**De candeia às avessas** – Em desarmonia com; zangado com

**De cafiroto aceso** – Em desarmonia com; zangado com

**De cutiliquê** – De pouca importância: “Vida dele ascensorista de cutiliquê aí sim cheia de altos e baixos.” (Araã!)

**De chofre** - Logo

**Dédalo** – Coisa obscura e complicada

**De entuviada** – Depressa; desordenadamente

**De espavento** – Aparatoso, luxuoso, pomposo

**De gangaras** – De má vontade

**Delambado** – Afetado

**De Lana-caprina** – Insignificante: “Muitos maioria talvez são atraídos de modo irresistível por carros luxuosos viagens barcos cousalouza; para esta velha de lana-caprina aqui nada infunde mais prazer que ploft nham nham nham este fruto esférico roxo-negro de polpa alva doce huuumm.” (Catrâmbias!)

**Derrengado** – Descadeirado: “Mãos calombentas aie preciso achar outra luva menos surrada nhém nhém nhém nhém ufa ladeiras ainda me matam do coração nhém nhém nhém vida besta de carga essa puh sair estrotejando todo dia feito pangaré nhém nhém nhém diacho não sei quem está mais derrengado hã esta minha carrocinha de madeira apre ou eu; obrigado doutor Caixeta Deus lhe pague aúpa ainda não me acostumei com esses jornalões de domingo; nhém nhém nhém obrigado doutora Joana aúpa panela de pressão quase nova eh-eh; epa segunda-feira logo de manhãzinha ixe temporal fora de hora creio-em-deus-pai vento tredo levou meu chapéu de apara-castigo ixi não contava com esse troz-troz hã vou ficar debaixo daquela marquise nhém nhém nhém santa Bárbara minha parenta abrandai esta tormenta nhém nhém nhém.” (Zaratepô!)

**Desempoadado** – Que não tem preconceitos

**Desguedelhado** – Desgrenhado; despenteado

**De sobejo** – De sobra

**Desobitar os olhos** – Arregalar

**De socate** – De repente

**De soslaio** – De esquelha, de través: “Menelau pobre-diabo quando olhava de soslaio pra nós jurados inspirava paixão em si mesmo apre isso é tão constrangedor quanto o auto-elogio.”

(Erefuê)

**Detraquê** – Sujeito amalucado

**Díscolo** – Que tem mau gênio

## E

**Ebrifestivo** – Alegre de embriaguez

**Eh-eh!** – Exprime surpresa, receio, espanto: “Criaturas incorpóreas aquelas Serafins Querubins Arcanjos que tais eh-eh utopia cristã ou Deus confia realmente cada indivíduo à guarda de um anjo?” (Zaratemô!) “Ah doutora-candorosa-de-olhos-amendoados huifa curioso lembrar agora da cidade ideal de Platão eh-eh onde todas as mulheres são esposas comuns de todos os homens.” (Catrâmbias!) “Eh-eh ele jurado 2 é daquele tipo pretensioso que se acha capaz de desenhar hoje o rosto de uma pessoa que ele verá amanhã pela primeira vez; tem o monopólio da ironia; é (como direi?) um deus-para-si-mesmo.” (Erefuê!)

**Eia!** – Para animar, excitar; espanto: “Vivesse ele em tempos idos eia nem precisaria apelar para uma das provas do juízo de Deus medieval germânico há segundo a qual vertia sangue o cadáver em presença do assassino.” (Erefuê!)

**Embeleco** – Embuste, engodo; coisa supérflua

**Emboança** – Conversa fiada; lorota

**Embófia** – Mentira

**Embondado** – Dificuldade, embaraço: “Nham nham nham huifa gostoso som crepitoso delas jabuticabas ploft no céu da boca; huifa ela minha jabuticabeira é meu nunc stans arboriforme eh-eh meu agora permanente em forma de árvore; A GENTE BRIGA DIZ TANTA COISA QUE NÃO QUER DIZER BRIGA PENSANDO QUE NÃO VAI SOFRER QUE NÃO FAZ MAL SE TUDO TERMINAR; nham nham nham ploft; ah sim meu bem a-hã pode vem hum hum hum sei sei entendi a-hã também gosto de ficar aqui neste banco escamurrengado vis-à-vis dela jabuticabeira tentando chegar ao deslinde do mistério vida-morte cousalouosa; hamadriade-revelhusca eh-eh tentando driblar os embondos cotidianos.” (Catrâmbias!)

**Embrechado** – Pessoa importuna; empecilho

**Empangado** – Inerte; friorento; sem ânimo

**Êmulo** – Competidor, rival: “Somos todos êmulos dele uruboro monstro aquele que nhaque devora a própria cauda.” (Erefuê)

**Enfatuado** – Cheio de si; arrogante: “O sucesso são emanações-eflúvios delas nossas mentes enfatuadas.” (Catrâmbias!)

**Engazopador** – Embusteiro, mentiroso

**Entremezada** – Coisa ou ação ridícula

**Entrolhos** – Apetite, antojo, entojo, vontade

**Entubigaitado** – Confuso, desordenado, desorientado: “Enfermeiro ozostomia daquelas aquele puh tempo todo de viseira caída eh-eh agora entubigaitado andando às aranhas ixe pobre-diabo pelo jeito completou ainda dinheiro dela passagem puh vida assim mesmo há quase sempre não se consegue nada sem suar as estopinhas; curioso lembrar agora dela tese socrática aquela segundo a qual o tirano é o mais infeliz dos homens.” (Catrâmbias!)

**Erefuê** – Fluído negativo, de espírito ruim

**Esbandalhado** – Roto, esfarrapado

**Esofado** – Cansado: “Apre doutora-candorosa-de-olhos-amendoados esofada veio se despedir a-hã mais um dia turbulento ixe mas convenhamos nun-ca-jamais enfastioso tedioso cousalouosa eh-eh.” (Catrâmbias!)

**Escarrapichar** – Abrir muito as pernas

**Escatimoso** – Que tem má vontade

**Esconso** – Oculto, escondido: “Partner dele atirador de facas apre ser-esconso-de-miolo que contraria máxima tomista aquela que afirma que há em todo ser humano uma inclinação natural para agir segundo a razão.” (Catrâmbias!)

**Espalha-brasas** – Espalhafatoso; desordeiro: “Curioso lembrar agora dele enfermeiro-régulo-badalhoco (ozostomia daquelas) há anhangá espalha-brasas aquele não está agora certamente se preparando para o prebisterado; mas talvez esteja assimilando o angustiante reconhecimento da própria culpa; infeliz deveria aproveitar viagem longa para ler belíssimo ensaio dele Montaigne sobre o arrependimento; pensando bem catrâmbias! não se endireita a sombra de uma vara torta; bois tordu ne se redresse pás.” (Catrâmbias!)

**Esparvoado** – Tonto; maluco

**Estar de ripanço** – Não fazer nada

**Estrabuleguice** – Doidice: “Filho o-don-to-lo-gis-ta está chegando apre pobre-diabo azamboado aquele pensa que velhustra dissimulada aqui há estrabuleguice só há pensa que não posso catrâmbias! responder por minha própria existência eh-eh simulações à maneira de Ulisses Hamlet Tristão quejandos. ” (Catrâmbias!)

**Exulcerante** – Que fere mortalmente



## F

**Facécia** – Dito chistoso: “É cômodo impedir o curso do consenso com bufonerices facécias que tais.” (Erefuê)

**Fanfreluche** – Leve

**Faramalhice** – Vigarice, fanfarrice: “Estamos todos cansados; retrocedendo destorcendo caminhos; agindo obliquamente; assim diacho essa nossa faramalhice vai durar quem sabe vinte e sete anos feito ela guerra do Peloponeso; imitando o senhor jurado ó digo que não estamos aqui para discutir (por exemplo) os paradoxos metafísico-dialéticos da filosofia medieval; ou a tese aviceniana de uma emanção eterna dos possíveis regida pela necessidade do entendimento divino.” (Erefuê)

**Farruma** – Estardalhaço

**Fazer traulhices** – Fazer o que não deve: “Fundamental sempre lembrar que Helena (tempo todo fazendo traulhices) é a aberração sexual em pessoa; só não aderiu à adelfogamia por um único motivo: o marido não tem irmão.” (Erefuê)

**Fazer tucura** – Dar beijos curtos e repetidos

**Fazer zumbaias a alguém** – bajular, adular

**Feofó** – ânus, fiofó, oritimbó, quiosco

**Ferruncho** – Despeito amoroso; ciúme

**Fiar mais fino** – Mudar de figura

**Ficar no ora-veja** – Não alcançar o que queria

**Finfa** – ânus

**Fiúsa** – Que está fora de uso

**Flabelar** – Abalar, agitar, bracejar, reboir

**Flibusteiro** – Trapaceiro; ladrão

**Fúfia** – Mulher pretensiosa e ridícula

**Fúfio** – Ordinário, reles, desprezível: “Pobrezinha cambanganza ali andando aos boléus desatou às gargalhadas eh-eh sempre assim não pode ouvir badaladas de sino dela igreja vizinha quáquáquá fu! filha caçula dezesseis dezessete se tanto fugiu com ele pároco fúfio quarenta anos mais velho; paixão moralidade ixe dois substantivos dissonantes; ele amour-passion é carro-de-combate-blindado transpondo a trouxe-mouxe obstáculos de todos os naipes; vida assim mesmo hã rodízio constante eh-eh antes confessor agora penitente; pobre-diaba dela mãe sofreu as conseqüências hã descarrilou-se.” (Catrâmbias!)

**Fuinha** – Bisbilhoteiro, intrigante, mexeriqueiro

**Fumega** – Baixinho sem importância

**Fumenga** – Sem préstimo

**Funambulesco** – Excêntrico, extravagante

**Funâmbulo** – Que muda facilmente de partido: “Jurada 2 funâmbula puh mutável feito camaleão.” (Erefuê)

**Furreca** – Insignificante: “Ministrincha está se debulhando em lágrimas, duas horas sem parar, carrega consigo o oceano Atlântico parece, vida toda nunca levei jeito pro choro, não sei exprimir tristeza com soluços, ministrincha duma figa sim está conquistando a passos largos simpatia dos circunstantes hã sinto que eles estão me dizendo, em uníssonos, nem no velório do marido furreca infeliz consegue superar amante.” (Grogotó!)

**Furrusca** – Algazarra, barulho

**Furungar** – Mexer, remexer (papéis)

**Futre** – Homem desprezível

## G

**Gabarolas** – Jactancioso, vaidoso, fanfarrão

**Garbulha** – Confusão; trapalhada

**Gargântua** – Glutão, comilão

**Garrulice** – Tagarelice: “Apre garrulice daquelas ixé o senhor jurado 2 veio ao mundo para servir de timbre quilate padrão para toda a humanidade; é um homem inexcédível íntegro incólume eh-eh compêndio de todas as virtudes; guardião da ortodoxia; papa publicando bula de advertência; Hércules purgando a terra de monstros de malfetores; discordo radicalmente de quem disser alto bom som que ele é a própria sementeira da discórdia.” (Erefuê)

**Garunha** – Mulher avarenta

**Geboso** – Corcunda

**Genebundo** – Gemente

**Gogoroba** – Ébrio

**Grão tinhoso** – Diabo

**Graveolente** – Que cheira mal

**Grenhudo** – Cabeleira mal cuidada

**Gregueu** – Biscate, bico, negócio ilícito

**Grogotó!** – Agora é tarde; acabou-se!: “Trinta e cinco anos fazendo roupas de talhe masculino, eah, trezentos e cinquenta ternos talvez, tesourei um sem-fim de casimiras linhos que tais, vida

toda quase, debruçado sobre aquela Singer velha de guerra, infarto maldito me trouxe de repente pra esta UTI, destino fez chanfreta comigo, gostaria tanto de fazer o meu próprio jaquetão de oito botões pra chegar vistoso que só vendo diante do criador do Univer..." (Grogotó!)

**Grugrulhar** – Entrar em ebulição; ferver: "Acho que são eles eflúvios natalinos ufa igreja perto de casa semana toda assim delas almas grugrulhadas; alguns penitentes mais crédulos vivendo talvez huumm momentos hierofânicos." (Zaratempô!)

**Grulhaço** – Valentão

**Guampa-torta** – Valente: "Eu guampa-torta deveria ter desistido mais vezes ao longo dela minha vida." (Zaratempô!)

**Guedelhudo** – Cabeludo

**Guenzo** – Muito magro; adoentado: "Obliterar tudo-todos para sempre hã impossível como entrançar corda de areia; queria lembrar nunca-jamais dela minha mãe setuagenária desde sempre altiva ixe últimos meses de existência vivendo aos baldões naquele apartamento sob os precários cuidados dele meu pai guenzo octogenário tempo todo praticando despropósito; queria esquecer para sempre noite insólita triste aquela hã chego de súbito nele apartamento deles vejo meu pai de quatro esfregando carpete bostado fu fedentina daquelas; constrangedor triste demais para ambos principalmente ela minha mãe altivez em figura de gente terminar os dias defecando às escâncaras pernas abaixo casa adentro a todo instante; curioso lembrar agora dele Henoc aquele arrebatado da terra sem sofrer a morte." (Erefuê)

**Guampa-torta** – Valente: "Eu guampa-torta deveria ter desistido mais vezes ao longo dela minha vida." (Zaratempô!)

## H

**Hagiológico** – Tratado sobre a vida dos santos: "Desnecessário lembrar que não estamos aqui para fazer nenhum brainstorm para se criar um hagiológico; ou discutir a prática do trívio e do quadrívio no século XI; ou a classificação aviceniana das faculdades da alma; precisamos decidir o destino de um homem que descarregou sua ira sobre o próximo; cortou a teia da vida de um ser humano; espalhou luto e dor com profusão horrorosa." (Erefuê)

**Hic et nunc** – Aqui e agora: "Felizmente adquiri hic et nunc depois de longa tumultuosa tarde o poder bramânico de suportar sem a menor inquietação as honras e os insultos." (Erefuê!)

**Hidrófobo** – Indivíduo colérico, furioso: “Ainda acho que o réu merece o sono das leis; homem de boas entranhas; alma reta digna; ela Helena sim cadela hidrófoba há ovelha desmalhada; ele Menelau aie tempo todo diante dele juiz excitando à compunção.” (Erefuê)

**Horribile dictu** – Horrível de se dizer

## I

**Impérvio** – Impenetrável, intransitável: “Eis a costumeira ironia do senhor jurado 2; desde sempre desempenhando seu papel de ser ineclipsável; quando fala os dez mil mundos tremem doze vezes; seja como for não podemos (tal qual preceito socrático) esconder a verdade e recorrer ao engano; Menelau escorregou na ladeira do crime; faltou à dignidade própria; não há expiação para homicidas assim gélidos impérvios glaciais pétreos quejandos.” (Erefuê)

**Ímpio** – Aquele que não tem piedade: “Deus apre invenção de Abraão talvez há sou ímpia feito ele Zaratustra.” (Catrâmbias!)

**Incréu** – Incrédulo: “Ai Cristo olhai para isto ixé tempos desditosos cruzes povo cada vez mais incréu descrido há vivendo a Deus e à aventura fiau! vamos em frente não abro mão da pontualidade há missa das dez começa às dez sempre mesmo com quatro gatos-pingados.” (Grogotó!)

**Ingarilho** - Doente

**Ingranzéu** – Linguagem ininteligível; barulho; balbúrdia

**Ingrenço** – Que só serve para embaraçar os outros

**Inhengo** – Imbecil, pateta, palerma

**Iniquidade** – Falta de equidade, de retidão: “Não quero cometer iniquidades há fugir aos ditamos da lei; pretendo guardar tempo todo a linha de imparcialidade; exorbitar jamais das atribuições; não vou hora nenhuma (ao contrário de certos jurados) arrogar privilégios.” (Erefuê)

**Injucundo** – Sem graça

**Injucundo** – Sem graça

**Insídia** – Emboscada, cilada: “Helena aquela avatar de Afrodite há tem a insídia da serpente.” (Erefuê)

**Intrêmulo** – Destemido, audaz

**Inzoneiro** – Mexeriqueiro, intrigante

**Ir aos fagotes** – Bater

**Ir de abalada** – Ir muito depressa

**Ir de fiunça** – Ir rapidamente

**Ir na esteira de** – Seguir o rasto de

**Irra!** – Exprime raiva

## J

**Jalofo** – Rude; boçal, bárbaro

**Jarabandaia** – Pessoa de grande influência

**Jerimbamba** – Briga de que resulta morte

**Jimbelê** – Papa feita com milho verde

**Jiricote** – Trapaceiro

## L

**Labambeiro** – Desordeiro, arruaceiro

**Labreado** – Sujo, emporcalhado

**Labrego** – Malcriado; grosseiro; diabo

**Labrusco** – Rude, tosco, inculto, sáfaro, selvagem

**Lacrecanha** – Mulher velha e desdentada; “Gosto de andar com esses perendengues no pescoço, gosto mesmo, noutra encarnação fui rainha do Egito parece; veja, colar de tampinhas aqui demorou meses pra ficar pronto, é, tampinhas raras, bebidas estrangeiras, água refrigerante cerveja tudo; qual o quê, bondade do moço, já fui mais bonita, bonita gostosona peituda mesmo; hoje tô assim, esmamalhada lacrecanha desleixada mal vestida, matrafona mesmo; tempo passa depressa, moço, muito depressa mesmo; veja, colar de ossos de faisão, é, demorou mais tempo, dois anos quase; obrigada, gentileza sua trazer biscoito de polvilho, gosto muito de biscoito de polvilho, demais mesmo; cruz-credo, moço, pára de me chamar de mãe; toda vez que você vem me visitar, mesma ladainha sempre, mãe, mãe, mãe.” (Grogotó!)

**Lagalhé** – Insignificante

**Lambaio** – Servente de baixa condição

**Lambamba** – Beberão de cachaça

**Lambeteiro** – Bajulador: “Claro não nego hoje aqui átopos neste corredor sinistro faço mea-culpa: consciente-inconscientemente não sei sempre fiz vista grossa; fico constrangido bisonho esquivoso comigo mesmo quando penso nisso mas huifa tempo todo achei excitante lamber xenhenhém aquele visitado por manzapes de todos os naipes; helena-lascívia perspicaz sabia eh-eh na hora do gozo sempre murmurava lambe gostoso Menelau banazola alambazado

huuumm lambe gostoso esse xenhenhém de possuintes múltiplos; lambeteiro aqui fazia ouvidos moucos: a cada um convém uma coisa." (Erefuê)

**Lançadiço** – Que só serve para deitar fora

**Lançar ao almargem** – Abandonar

**Landraia** – Mulher antipática

**Lanfranhudo** – Desajeitado; mococongo

**Lêmure** – Espectro, fantasma: "De manhã espelho reflete com mais nitidez meu lado lêmure." (Araã!)

**Leréia** – Conversa mole

**Lesco-lesco** – Lida cotidiana

**Levar para tabaco** – Levar uma descompostura

**Levar tudo a flux** – Não deixar escapar nada

**Léxicon** – Dicionário dos vocábulos usados por um autor ou por uma escola literária

**Lubambeiro** – Desordeiro, arruaceiro

**Luculento** – Ótimo, excelente

**Lufa-lufa** – Pressa, agitação

**Lusco-fusco** – O anoitecer: "Casal de velhos passando ali de mãos dadas huifa enternecedor puh tanto tempo esqueci quantos trastalhão mal-ajambrado aqui apre desassistido de palavras-gestos afetuosos; sete oito anos atrás talvez no lusco-fusco dele cinema nham nham nham Helena lambendo minha orelha sussurrou: hum gosto de ficar filme todo assim huuumm apertando devagarinho sua-minha-nossa bolsa escrotal huuumm." (Erefuê)

## M

**Macaio** – Ruim, gasto, imprestável

**Macambuzice** – Melancolia, amuo: "Semana inteira daquele jeito hã burro olhando para palácio; querido vem futebol vai começar; neca neres nenhum sinal de vida; macarrão huifa gostosura que só vendo; qual nada hã sono muito sono; veja ixe macambuzice tomou conta do infeliz; semana inteira daquele jeito puh desde que se aposentou hã sentindo muita falta; vou pedir pro ex-chefe lá do cemitério deixar coitadinho dele meu marido enterrar vez em quando algum defunto vou sim." (Grogotó!)

**Machacaz** – Espertalhão, astucioso

**Maita** - Tagarela

**Malacafento** – Adoentado; indisposto

**Malhar em ferro frio** – Perder o tempo: “Empirismo à parte hum é preciso agir de ânimo deliberado ainda que chovam mós de moinhos; chega de navegar entre duas águas; malhar em ferro frio; não estamos aqui para esclarecer de uma vez por todas se a alma é ou não uma substância incorpórea completa em si mesma; ou para decifrar a noção agostiniana de um Deus essentia; Menelau se vendeu ao diabo; assassino frio cruel; indivíduo de consciência cauterizada; incidiu na sanção do Código Penal; jeito puh apelar para os designios salvíficos da Providência; aqui na terra há pena máxima!” (Erefuê)

**Mandrião** – Preguiçoso

**Mané-do-jacá** – Tolo

**Mangona** – Preguiça; homem preguiçoso

**Mangorra** – Tristeza, melancolia

**Mangüera** – Fraco, débil: “Há quantos anos meio século talvez velho mangüera aqui não ficava assim nesta quietude budística sentado num banco de igreja olhando para lugar nenhum.” (Araã!)

**Marafalhento** – Sem energia

**Marafona** – Mulher reles

**Maranhoso** – Mentiroso, fofoqueiro

**Maravalha** – Frívola: “Nasceu predestinada a obumbrar a concorrência maravalha; desde sempre figurando na primeira plana; mármore das montanhas de Carrara; Omnis consubstancia o âmbito da cultura humana; quase dez mil verbetes todos eles substanciosos; sim meu jovem tudo também sobre forças armadas: poder militar missão características organização operações tudo; comentário dele Abraham Lincoln quando acompanhava funeral de certo general extremamente vaidoso: se ele soubesse que ia ter enterro tão concorrido teria morrido há mais tempo.” (Araã!)

**Melúria** – Pessoa dissimulada

**Mendaz** – Hipócrita

**Mestrunço** – Que não presta para nada: “Gênero humano inventa cafanga dizendo que patrazana feito eu gosta de viver nelas pocilgas fu! sou suíno aparentemente mestrunço mucufo molongó por acaso exe homens desventurados determinaram nossa porquidão mas dura lex sed lex desforra eh-eh post mortem ulalá deixamos colesterol deles há altíssimo.” (Zaratempô!)

**Meter-se a fogueteiro** – Sair-se mal

**Meter-se a tralhão** – Atrever-se

**Mirabile Visu** – Coisa admirável de ver

**Mirabolância** – Coisa surpreendente

**Mofumbal** – Esconderijo

**Mongonga** – Homem alto

**Motejar** – Fazer zombaria: “Vida puh tudo aquilo que desemboca na morte apre troça chasco motejo de mal gosto diacho; se é para acabar pra que criar hã; vida fiau! ironia pungente riso mefistofélico; resultado: louquejamento epidêmico desvairança ramerraneira; vida erê! antologia de hinos órfãos.” (Catrâmbias!)

**Mumbica** – Sem graça

**Mundongo** – Indivíduo sujo, desmazelado

**Mundrungueiro** – Mandingueiro; feiticeiro

## N

**Não tugar nem mugir** – Não dizer nada

**Nefelíbata** – Que anda nas nuvens

**Nem chique nem mique** – Coisa nenhuma

**Neres de neuribes** – Coisa nenhuma

**Ningres-ningres** – Pessoa acanhada, tímida: “Amiga-companheira-de-quarto caindo de sono eh-eh protegendo-se deles aspectos tirânicos da consciência; triste doloroso demais colocar filho no mundo pra vruummm décimo-nono andar hã trapuz!; culpa nenhuma pobrezinha hã filha cortou teia da própria vida de moto próprio claro; ningres-ningres aí caída em sonolência hã protegendo-se inconscientemente talvez da necessidade de punição; mas diacho impossível hã viver é amalgamar culpas de todos os naipes. ” (Catrâmbias!)

**Noitibó** – Mulher pouco sociável

**Nuvem de gafanhoto** – Coisa que perturba a serenidade

## O

**Obstúpido** – Pasmado, atônito

**Onzenice** – Intriga, mexerico

**Opífero** – Que socorre

**Onzenice** – Intriga, mexerico

**Opífero** – Que socorre

**Oritimbó** – Ânus: “Estrabuleguice sim diacho fuque fuque fuque manzape entrando saindo tengo-tengo dentro dele oritimbó dela ai ui gostoso gritava gemia mordida pescoço dela helena-





empregam em sarrupiar alguma coisa são úteis à coletividade pois obrigam o indivíduo a cuidar do que é seu." (Araã!)

**Pantufão** - Orgulhoso

**Panzuá** – Sujeito corpulento; muito gordo

**Paparrotice** – Impostura; parlapatice: "Apre texto dela professora careca quarentona roubou meu sossego aie coração arrefentado desta velha aqui cheia delas paparrotices propendeu desde sempre pra tristeza há insuportável esse endêmico tónus dramático dela vida." (Catrâmbias!)

**Parracho** – Que tem pouca altura

**Parrana** – Mal vestido

**Parrança** – Gabolice; fanfarronice

**Parvalhão** – Bestalhão

**Patareco** – Doido, não regula bem

**Perder a cachimônia** – Perder a calma: "Aie! não diga isso senhorita agora fiquei feito burro olhando para palácio catrâmbias! ele não deveria ter feito isso comigo não mesmo horário agendado semana passada há não faça a outro o que não queres que te façam há vocês certamente nunca ouviram falar dele imperativo categórico kantiano; perdão minha jovem perdi a cachimônia sim claro você tem culpa de jeito nenhum." (Araã!)

**Perder a tramontana** – Perder a cabeça, perder o rumo

**Pesporrência** – Exibição de autoridade; arrogância: "Verdade doutora ajudei sim pobre-diabo aquele cheio delas pesporrências eh-eh bis dat qui cilo dat; enfermeiro-osostomia-daquelas faz o mal pelo prazer de fazê-lo há maldade já está amalgamada neles poros todos do mastronço; sabia não doutora a-hã entendi estóicos sei sei segundo seguidores de Zenão os males não são realmente males porque necessários à ordem à economia do universo puh nossos cocurutos desde sempre intumescidos data venia discordam frontalmente." (Catrâmbias!)

**Petarola** – Trapaceiro

**Pintar a saracura** – Pintar o sete, praticar travessuras: "Santinha do pau oco aquela já pintou a saracura, pintou bordou saracoteou, carinha santimonial dela comoveu o filho Dele há Pedrinho solerte da silva aqui não, entendo do riscado, infeliz vai ficar uns tempos no Purgatório, podemos abrir precedentes de jeito nenhum senão teremos lá fora fila gigantesca de outras Marias Madalenas arrependidas." (Grogotó!)

**Pintingóia** – Coisa querida, estimada

**Pirangueiro** – Reles, desprezível, ridículo

**Potréia** – Coisa que não presta: “Curioso lembrar agora dele vizinho sambanga aquele de Paris hã toda manhã expunha gaiola-canarinho todos juntos ao sol fia! potréia-carcereiro ficava vinte trinta quarenta minutos seguidos olhando numa candura que só vendo pra ela sua presa passeriforme apre quem nos inventou — questão líquida-certa que fomos inventados por algum ser superior? — não estava convenhamos num dia de suprema criatividade.” (Catrâmbias!)

**Punfas** – Interjeição que exprime desagrado: “No fim dos tempos punfas! todos nós seremos realmente salvos? Quem segue os passos do calvinismo acredita que o número daqueles que serão para sempre amaldiçoados ixe melhor refrear a língua.” (Zaratepô!)

**Putéfia** – Prostituta

**Putuca** – Pessoa azarenta

## Q

**Queixume** – Queixa; lamentação; gemido: “Ui dor na coluna aie velhice ela sim hã a própria espada de Dâmocles ixe digo-repito envelhecer é desfiar um in-fólio de queixumes.” (Zaratepô!)

**Quérquera** – Acesso febril com calafrios

**Quetiliquê** – Pessoa de pouca importância

**Quiliógono** – Figura de mil lados: “Olá Títio dia hoje trágico carteira desapareceu zás-trás! feito sal na água; sim amigo nuvens negras no horizonte, marcha para o desconhecido, concordo, curva de cada esquina borda do abismo talvez; cidade hã alçapão-quiliógono; selva selvaggia; tempos inquietantes estes ufa! sair de casa é andar nos cornos do touro é caminhar sobre terreno resvaladiço é ter suores frios debaixo de sol a pino; ruas qual nada hã veredas juncadas de armadilhas; obrigado amigo suco de maracujá em boa hora, obrigado; contam que sujeito qualquer estava caindo num abismo gritando, valha-me meu são Francisco; de repente mão providencial invisível segurou infeliz no espaço perguntando se ele havia chamado são Francisco de Assis ou de Paula; resposta veio de pronto, de Paula, de Paula; mão soltou pobre-diabo lamentando dizendo, Eu sou de Assis.” (Araã!)

**Quizílias** – Brigas, rixas, desavenças: “Sim entendi a-hã vinte longos anos de esforços infrutíferos nelas lavras diamantinas; sei sei pai viu de perto quizílias às dúzias aie colegas exercendo cruéis instintos de ferocidade contra colegas; ladainha de sempre catrâmbias! desespero necessidade inveja ganância poder.” (Catrâmbias!)

## R

**Rafeiro** - Aborrecido

**Ramblesflangues** – Coisa reles

**Rascante** – Que deixa travo na garganta: “Agora sei por que esta voz rascante lúgubre que trago comigo vida toda carrega maus presságios; arremedando Medéia minha cólera também foi mais forte que a razão: coruja mãe poderia jamais matar feito eu filha adolescente rebelde que adquiriu de súbito hábitos essencialmente diurnos.” (Erefuê)

**Refasteleiro** – Irrequieto

**Refunfunar** – Resmungar

**Relambório** – Desinteressante, sem graça; de má qualidade

**Remancho** – Indolência, lentidão

**Remanisco** – Ligeiro, rápido

**Resmelengo** – Rabugento, resmungão: “Pensamentos dela resmelenga jurada 1 eh-eh fugindo para todos os lados feito as estátuas de Dédalo.” (Erefuê)

**Resmonear** – Resmungar: “Ah não se ingere quinze comprimidos/dia impunemente ih estômago apre ardência daquelas hã fazendo lume; envelhecer é resmonear amiúde.” (Zaratempô!)

**Retambana** – Descompostura

**Retrecheiro** – Preguiçoso, lerdo

**Retrincado** – Astuto, malicioso

**Revelhusco** – Um tanto velho: “Vida toda fui ser-édipo-cego andando às tontas mundo afora esmolando amor inimaginável guiado por antigonas invisíveis; água de barrela amigo hã brutum fulmen hã sorte de Ícaro; minha deusa-jambo sim desde sempre assoprada por eles pequenos sortilégios: ah meu poeta revelhusco dinheiro rareado vou jogar trocadinho qualquer nela máquina-caça-níquel hum dito-feito tinido delas moedas huifa sonata mozartiana; deusa-jambo-das-pequenas-carícias-da-fortuna puh deveria nunca-jamais ter seguido nova trilha tau! apre unido dela bala continua corvejando aqui neles meus ouvidos; aie saudade imensa dele corpo jambístico aquele hum vem poeta revelhusco vem hum deixa dedos trêmulos rastreamos através deles pêlos púbicos pulcros meu sexo-néctar vem hum hum huuumm.” (Trabuzana)

**Rezingão** – Resmungão

**Rezingar** – Arengar, altercar, porfiar, testilhar

**Romper as baetas** – Revoltar-se

**Rongó** – Meretriz

**Ruvinhoso** – Difícil de contentar; mal-humorado

## S

**Saca-trapo** – Astúcia, manha

**Salagre** – Que chora com qualquer coisa

**Sambanga**: Tolo: “Estou preocupado coisa nenhuma se Bentinho sambanga brocoió aquele tem a frente guarnecida por chavelos chifres que tais eh-eh.” (Catrâmbias!)

**Sancarrão** – Ignorante; estúpido

**Sanhudo** – Que causa medo; temível

**Sansadorinho** – Sonso

**Sarabanda** – Agitação, tumulto

**Sarambelada** – Tolice, asneira, bobagem

**Sarrabulhada** – Confusão

**Seresma** – Mulher mole ou indolente

**Ser filho das malvas** – Ser de nascimento muito humilde

**Sibilino** – De compreensão difícil: “Não sei se vocês perceberam os olhos sibilinos dele Menelau ixe dois abismos obscuros.” (Erefuê)

**Sit venia verbo** – Com perdão da palavra: “Ah querida foi difícil demais doloroso demais entrar com ele mano Giba naquele lugar sombrio lutuoso para providenciar aquilo que nosso saudoso-gongórico pai chamaria sit venia verbo de exéquias; fui confesso à sobreposse; fiquei feito ele mano Giba azabumbado-azaranzado; insólito demais também querida escolher um dos cinco/seis tipos de caixões disponíveis; sensato-lógico claro seria decidir pelo mais econômico; você sabe-sempre-soube que saldo bancário da família hã desde sempre de cacaracá; mas diacho de repente ficamos ali diante dele agente funerário num drama de consciência daqueles; optamos pelo meio-termo; como são vãs todas as coisas; menos os cheques pré-datados.” (Zaratempô!)

**Socancra** – Sonso

**Socarrão** – Velhaco, manhoso, astuto

**Songa-monga** – Sonso

**Sorte cotó** – Pouca sorte

**Sotrancão** – Dissimulado, sonso

**Sotrancão** – Dissimulado, sonso

**Subir a mostarda ao nariz** – Ter acesso de fúria

**Suçuarana** – Mulher de mau gênio

**Suspicaç** – Que tem suspeitas; desconfiada: “Você anda muito desconfiante, querida, muito desconfiante, suspicaç mesmo apre sinto isso no fundo da alma, de mais a mais preciso dizer que não existe homem em tais condições inteiramente fiel, não existe, nem mesmo Diógenes com sua lanterna conseguiria encontrá-lo em plena luz do dia, de modo que você precisa acabar de vez com isso, querida, do contrário hã neça neres trago não senhora mais flores nele próximo finados.” (Grogotó!)

## T

**Tabacudo** – Ignorante, bronco

**Tabarona** – Mulher caipira

**Tabífico** – Que faz apodrecer

**Tafulão** – Sedutor de mulheres

**Talhar carapuças** – Dizer indiretas: “Protesto! não agüento mais ver o senhor jurado 2 se prorromper a miúdo em assuadas puh talhar carapuças; ele é desrespeitoso sacrílego irreverente ultrajoso.” (Erefuê)

**Tangalomango** – Malefício; bruxedo: “Sim minha senhora entendi tangalomango talvez apre filho seu jovem ainda vinte e cinco incompletos sei sei com quinze anos já era dependente dela maldita cocaína sim concordo uma década de nirvana às avessas a-hã grau supremo de infelicidade.” (Erefuê!)

**Tanganheira** – Mulher de peitos pendentes

**Tanso** – Que não tem arrojo

**Tapanã** – Imbecil

**Taralhão** – Pessoa intrometida

**Tararaca** – Que anda às apalpadelas

**Tarouquice** – Idiotice, estupidez

**Tartalha** – Homem falador

**Tartarugoso** – Lento: “Sim minha senhora tempo lerdo tartarugoso horas não passam de jeito nenhum arre lá! espera angustiada ah sim isso mesmo pensamento platônico a-hã o castigo segue de perto o pecado.” (Erefuê)

**Tarugo** – Homem baixo e atarracado

**Tassalho** – Vil

**Tataranho** – Acanhado

**Tatibitate** – Pessoa acanhada; apatetada: “Não me iludo; Menelau aquele ficou tempo todo sentado diante do juiz casquinando risinhos irônicos; gênero dos beócios; foi pelo jeito desde a lua-de-mel solene e legitimamente suspenso de suas funções maritais; pulha; deve viver para sempre naquela região subterrânea tétrica noturna ligada ao reino dos mortos.” (Erefuê)

**Tefe-tefe** – O arfar do peito: “Tefe-tefe ufa recostar corpo escamurrengado nesta cama tefe-tefe aie respiração dificultosa-entrecortada arre hum hum hum agora sim huifa ih minha-amiga-companheira-de-quarto rendeu-se ao sono hã pobrezinha feito eu dorme tarde quase toda todo dia; huuumm huuumm Morfeu chegando a trouxe-mouxe.” (Catrâmbias!)

**Tembleque** – Trêmulo

**Tengo-tengo** – Devagarinho, sem muito esforço

**Tocar o ripanço** – Bater

**Totó-pirueta** – Pedante

**Tralaró** – Doido

**Trelente-treloso** – Intrometido, importuno

## U

**Úbere** – Abundante, fecundo, mimoso, profuso

**Ubíquo** – Que está ao mesmo tempo em toda parte

**Ultrice/Ultriz** – Que se vinga

**Urubuzar** – Dar azar a

**Umbroso** – Que dá sombra: “Hoje é domingo quase noite; estou tiquinho de nada ofegante mas súbito ixe lábios ficaram tremulosos hã olhos umedecidos; deve ser efeito da voz umbrosa dela Billie Holiday; mentira: saudade chegou a furta-passo.” (Zaratempô!)

**Urumbeba** – Sujeito fácil de ser enganado; crédulo: “Ufa ainda bem que só faltam quarenta dias pro urumbeba aqui sair de férias; não gosto de jeito nenhum quando fico engarrafado na porta dele IML lugar sombrio este aie; sempre lembro dela mulher que saiu sozinha lá de dentro ixe semblante entubigaitado arre desventurada criatura de Deus apoiou as costas no murinho ali hum desatou choros ixe infeliz foi ficando com as pernas bambas de tal jeito fracas que numa fração de segundo puh arranhando lentamente as costas no murinho arqueou-se de cócoras hã não sei se alguém parou pra aquietar o desespero da pobre-diaba apre acho que não hã pressa da cidade não permite que a gente se preocupe com miudezas emocionais deste calibre.” (Zaratempô!)

## V

**Vaso-de-nequícia** - Perverso

**Vavavá** – Barulho de vozes; algazarra

**Verbi gratia** – Por exemplo: “Sim senhor doutor psiquiatra exatamente conforme diz aí no folheto que deixei semana passada, exatamente, mais de trezentos colaboradores emprestaram seu concurso literário a esta enciclopédia; intelectuais das mais variadas raízes da árvore do saber; supra-sumos zênites súperos ufa! todos sem exceção sobrepujam todas as normas da praxe; sim senhor tudo também sobre filosofia: Etmologia conceituação evolução, assim por diante; outro dia fiquei sabendo verbi gratia que séculos antes dele Descartes dizer que aquele que procura a verdade deve tanto quanto possível duvidar de tudo, Aristóteles já havia dito que aquele que procura instruir-se deve em primeiro lugar saber duvidar, pois a dúvida do espírito conduz a descobrir a verdade; qual nada doutor apenas modesto arauto desta que é ad introitum a mais completa enciclopédia de todos os tempos; sim senhor seis cheques pré-datados, perfeito.” (Araã!)

**Ver flamengos à meia-noite** – Ver-se embaraçado, perdido

**Ver-se em palpos de aranha** – Achar-se em apuros

**Vespilheira** – Mulher intrigante

**Virado no tempero** – Travesso, traquinas

**Vísperes** – Interjeição que exprime ordem para mandar retirar: “Acho melhor a jurada 4 deixar de lado essas questões abstrusas obscuras metafísicas que estão fora das possibilidades do conhecimento humano; não estamos aqui para discutir (por exemplo) as homeomerias de Anaxágoras ou a atualidade gnoseológica das filosofias antigas; mas para (vísperes!) atirar o criminoso ao ostracismo definitivo.” (Erefuê)

**Viver na tinideira** – Aperto, falta de dinheiro

## X

**Xacoco** – (ô) Mal ajeitado; desenxabido, desengraçado: “Idéia xacoca aquela sobre cidade imaginária Pasárgada eh-eh tomando rumo favorável; Macunaíma será talvez o pároco do lugarejo; terá possivelmente recaídas a miúdo motivadas nunc et semper pelo seu passado de herói sem nenhum caráter; vez em quando ixe coscuvilhice daquelas puf! confidenciará a amigos segredos de confessional; mas por enquanto definição nenhuma: preciso digamos estabelecer preliminares ufa desmoitar terras arar terrenos cultivar solos cousalouza.” (Zaratempô!)



**Xambouqueiro** – Rude, grosseiro, tosco

**Xeleléu** – Bajulador

**Xendengue** – Ordinário, imprestável; magro, seco, franzino: “Filha minha desemparelhada aquela pensando agora quem sabe nele marido apre xendengue mergulhou nossa vida em sangue; triste doloroso demais gerar criatura pra mais tarde levar a reboque anhangá qualquer; crime apre duração da vida é naturalmente limitada mas diacho quando cortilhada cruelmente ixé; dizem que ela nossa morte natural é sabedoria da evolução biológica há já a morte trágica antecipada pela mão assassina dele nosso semelhante contraria qualquer tese digamos evolutiva; podemos catrâmbias! esquecer nunca-jamais dela nossa inclinação ingênita para o mal.” (Catrâmbias!)

**Xenhenhém** – Vulva: “Huifa tempo todo achei excitante lamber xenhenhém aquele visitado por manzapes de todos os naipes.” (Erefuê)

**Xi!** – Exprime espanto

**Ximbute** – Baixo e barrigudo

**Xoninhas** – Acanhado

## Z

**Zabaneiro** – Desavergonhado: “Eh-eh! casal ali beijos cinematográficos huifa! plena luz do dia há nada-nada preocupados com o argumento ontológico dele Anselmo em favor da existência de Deus; curioso lembrar certo filósofo zabaneiro surpreendido nuzinho em cima duma donzela há quando perguntaram o que fazia, respondeu, Planto um homem.” (Araã!)

**Zamboá** – Pessoa estúpida, idiota

**Zambro** – Cambaio, de pernas tortas

**Zanaga** – Estrábico: “A-hã a senhora tirou bruscamente pedaço de manga dela minha mão sei sei velha estrabulega aqui tomando leite ixé perigoso a-hã; catrâmbias! enfermeira cambaia zanaga feito ele Quasímodo puh ela sim ausente de razão eh-eh deveria sair nunca-jamais desta tulha vesânica; AI A RUA ESCURA O VENTO FRIO ESTA SAUDADE ESTE VAZIO ESTA VONTADE DE CHORAR; nham nham nham gostoso lamber dedos sucosos assim nham nham nham huuummm.” (Catrâmbias!)

**Zângano** – Tolo, parvo, bobo, truão; agiota fraudulento

**Zanguizarra** – Bate-boca; tumulto

**Zanho** – Fingido, dissimulado

**Zaragalhada** – Alvorço, tumulto

**Zaragateiro** – Desordeiro  
**Zaralha** – Mulher desleixada  
**Zarabelho** – Disforme  
**Zaranza** – Pessoa atabalhoada  
**Zarampô!** – Exclamação ao deus tempo  
**Zarelha** – Mulher abelhuda  
**Zarelho** – Homem intrometido; travesso  
**Zé-da-vestia** – Homem do povo  
**Zirabelho** – Aleijado  
**Zoupeira** – Mulher gorda, suja e desajeitada  
**Zumba!** – Pancada, queda, estrondo  
**Zumbaieiro** – Bajulador  
**Zuncho** – Que está de acordo  
**Zungu** – Cortiço