

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

VICTOR DA ROSA

SEGUNDA ESCRITA:

FLORIANÓPOLIS
2010

VICTOR DA ROSA

SEGUNDA ESCRITA:
a profanação do objeto em Joan Brossa

Dissertação, sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Medeiros, apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

RESUMO

A proposta desta pesquisa consiste na visualização e análise do modo como a imagem, na obra de Joan Brossa, pode alterar as formas de escrita. Para isto, desde uma discussão realizada na teoria da literatura – aquela que entende a escrita da literatura enquanto um lugar possível de destruição – pretendo abrir algumas linhas analíticas dentro da obra do artista catalão. De início, interessa perceber a maneira como a escrita aparece na forma de uma ausência ou de um espelho – ou seja, somente através de alusões simbólicas e materiais e, portanto, não enquanto um processo comunicativo ligado à formação de qualquer sentido. A idéia, sobretudo, é sugerir que, ao incorporar a escrita em sua obra visual, Joan Brossa também apaga da escrita justamente aquilo que constitui seu atributo mais imediato: o comentário. Neste processo, afinal, a escrita deixa de se constituir enquanto profundidade para talvez tornar-se poeira.

ABSTRACT

The purpose of this research consists in the visualization and analysis on the way the image in Joan Brossa's work can modify the pattern of the writing. From the debate in the theory of literature – that one that perceives the writing of literature as a place feasible of destruction- I intend to open some analytical lines in Brossa's work. At first, it's interesting to detect how writing appears as an absence or a mirror- that's it only through symbolic and material references therefore not while a communicative process connected to some formation in any sense. The idea is, above all, to hint that in assimilating writing in his visual work, Joan Brossa also put out exactly its direct attribute: commentary. In this process, after all, writing turns from depth, maybe, into dust.

SUMÁRIO:

MODOS DE REFLETIR [nota de apresentação]	06
ABRIR UMA PÁGINA BRANCA FOLHAS SOLTAS VER E NÃO VER: CALEIBOTTE A ÚLTIMA CARTA	12
FOLHA E OLHO LIVRO DE POEIRA #PROCESSO DE PESQUISA DUAS TRADUÇÕES, DUAS TRADIÇÕES	21
NOME, OUTRO NOME O MÁGICO TEM AS MÃOS VAZIAS #PROCESSO DE PESQUISA #PROCESSO DE PESQUISA	33
A ESCRITA EM RISCO A GRAFIA PARA NADA	45
QUEM SE APROPRIA DIZ: QUEM DIZ? #PROCESSO DE PESQUISA	60
LEITORES DE JORNAIS UM ENSAIO DE CORRESPONDÊNCIAS	66
A PÁGINA ANTERIOR A QUARTA DIMENSÃO DO POEMA #PROCESSO DE PESQUISA	76
UMA ESCRITA AUSENTE ESCRITA E EXPERIÊNCIA POESIA: PESO	88
QUANDO DIZER É FAZÊ-LO # PROCESSO DE PESQUISA	111
AGRADECIMENTOS	117

ao que resta

1. BROSSA f.

|| 1. Conjunt de plantes petites (herbes i arbustos); cast. maleza, broza. Mai recorda aver atravesat un bosc tant ple de brossa, Massó Croquis 18.

|| 2. Conjunt de fulles, branquillons i altres despulles vegetals; cast. broza. Dirà nostre Senyor, axò broça es de riu, Sermo St. Pere 127. Hi dexa los solchs tan nets de la broça, Proc. Olives 1153. Per sa casa de brossa enorme biga, Canigó x. Que vols dir que no trobariem brossa per encendre foc?, Ruyra Parada 36.

|| 3. Coses que ja no fan servei; cast. trastos. La embarraren tota de banchs e arques e altres broces, Pere IV Cròn. 236.

|| 4. Partícula o partícules despreses d'alguna cosa (Cat.); cast. mota. Es un minyó que té una brossa al ull, Vilanova Obres, iv, 55.

|| 5. Escombraries, conjunt de partícules o coses inservibles (Camp de Tarr.); cast. rampoina, desperdicios. E traure ab besties tota la brosa que era exida del picament de les pedres, doc. a. 1434 (Arx. Gral. R. Val.). Damunt d'un drap que sens dupte's feyan càrrech de tirar a la brossa, Querol Her. 308.



|| 6. Part d'un licor que queda assolada formant una massa espessa o sòlida (Cat.); cast. zurrapa.

|| 7. Matèria purulenta (Mall.); cast. pus. «Aquest bony t'ha tret molta brossa».

|| 8. Conjunt de peix menut (Alcocebre).

|| 9. Gent baixa; cast. purria.

|| 10. Paraules inútils dins un raonament; cast. hojarasca,

fàrrago.

2. BROSSA f.

|| 1. Raspall que els impressors usen per fer net el motlo després de fer la tirada; cast. broza.

|| 2. Planta de la família de les ericàcies: *Calluna vulgaris*; cast. bruza, carpaza.

Etim.: del cast. broza.

3. BROSSA

Llin. existent a Badalona, Barc., Cabassers, Caldes de Montbui, Canonja, Castelló d'Empúries, Collbató, St. Esteve de Castellar, Margalef, Montbrió de Tarr., Reus, etc.

Etim.: pot esser una aplicació de brossa art. 1 com a sobrenom.

MODOS DE REFLETIR

[nota de apresentação]

Concordo com a idéia de que toda análise crítica solicita um procedimento, um método, enfim, uma estratégia de leitura. É provável que a pergunta o que ler?, inevitavelmente, seja acompanhada por outra: como ler? É como se o objeto acabasse impondo um deslocamento necessário na escrita crítica. Desde o início, a idéia de segunda escrita é mesmo a de uma escrita que reflete. E quais são as implicações desta reflexão? De fato, qualquer separação entre sujeito e objeto, entre quem lê e quem é lido, aparece mesmo apagada. Um exercício crítico sobre Joan Brossa, assim, sempre quis se mostrar como um exercício crítico brossiano, sobretudo. Ler é se posicionar diante de um espelho. É pôr as mãos assim na própria imagem. Livros, aqui, serão espelhos.

A obra de Joan Brossa, como a obra de todo artista ou escritor com alta definição de complexidade – e paradoxo, portanto – sugere extremas dificuldades de leitura. A primeira dificuldade que qualquer leitor encontra diante da obra de Brossa está ligada a uma contingência impossível de escapar: o seu tamanho. Arrisco dizer inclusive que não são muitos os leitores brasileiros que têm a dimensão da quantidade de poemas que Brossa escreveu – como eu próprio não tinha mesmo depois de ter publicado dois ensaios sobre o autor.¹ Só seus poemas visuais, por exemplo, parte mínima de sua obra, chegam a quase duas mil unidades. Sua obra teatral, completamente desconhecida no Brasil – na sei que na Argentina, por exemplo, alguns textos teatrais de Brossa têm uma recepção maior – chega a seis ou sete livros de quinhentas páginas, mais ou menos. Não é necessário sequer citar o número de poemas verbais, poemas-objeto e outros meios ainda.

¹ O número de traduções de Joan Brossa no Brasil representa apenas uma pequena parte de sua vastíssima obra, embora não se possa dizer que o poeta passe completamente despercebido por aqui. Um dos livros mais representativos de Brossa, por exemplo, traduzido por Poemas civis – livro que carrega, aliás, os primeiros resultados de um diálogo muito duradouro com o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto – foi publicado no Brasil em 1998, ano do falecimento de Brossa. Depois ainda apareceu Sumário Astral, em 2003, último livro do poeta catalão, e duas antologias: Poesia Vista, em 2005, e 99 poemas, em 2009, além de uma discreta participação na Bienal de São Paulo, em 1994, e uma grande exposição que circulou por algumas cidades brasileiras no ano de 2006.

Uma das dificuldades da pesquisa, portanto, diz respeito aos poucos exemplares de Brossa publicados no país, naturalmente, mas também – e principalmente talvez – a quase inexistência de textos críticos sobre o poeta. É impensável qualquer tipo de elaboração crítica com algum fôlego sobre a obra de Brossa sem a realização de uma pesquisa em sua cidade, Barcelona. Seus catálogos mais fundamentais, em torno de dez – que se referem a exposições que Brossa realizou a partir do ano de 1984 – estão todos lá. Toda sua obra pública, que não é pequena, também não pode, evidentemente, sair do lugar. Na Fundació Joan Brossa temos contato com grande parte de seus objetos. Depois, tive a sorte de pegar uma exposição com grande parte de seus livros de artista – livros que realizou em parceria com dezenas de artistas visuais, desde os mais consagrados, como Joan Miró e Tàpies, até os mais novos, como Perejaume. Grande parte de sua poesia visual, ainda, transforma-se quando temos a oportunidade de pegá-la nas mãos, já que muitas são realizadas com colagens e recortes de pedaços de papel retirados dos jornais e revistas. Enfim, tudo isso a distância e o livro impresso apagam.

De qualquer modo, o tempo que tive para realizar pesquisa em Barcelona, um pouco mais de um mês, não foi, nem mesmo de longe, elementar. Pois o tamanho de sua obra, ainda, é proporcional à variação. É até razoável resumir a trajetória de Brossa segundo a categoria de poeta – de fato, Brossa sempre me pareceu essencialmente um poeta – mas nem de longe tal categoria é suficiente para dar conta de tanta multiplicidade.² Entre a literatura e as artes visuais, sobretudo, Brossa vive em um recorte de tempo que vai dos

² Pilar Parcerisas, por exemplo, em suas *Claves para la interpretación de la obra objetual de Joan Brossa*, escreve o seguinte: “(...) aunque tanto los objetos como la obra visual, a causa de su concepción poética, se resisten a ser consideradas plenamente dentro de las coordenadas de la plastica. (...) El conflicto proviene de la concepción central de su autor. En primer lugar, Brossa es un poeta que piensa como un poeta”, p. 115. Pere Gimferrer, por sua vez, enfatiza a palavra como o centro cabal da poética de Brossa: “El primer tema de la poesía de Brossa – de hecho, el primer tema de cualquier poeta – es la palabra. Esta preocupación es, en el caso de Brossa, tan capital que determinará progresivamente el desnudamiento de su poesía (...)” *Temas y procedimientos en la poesía de Joan Brossa*, p. 72. A crítica Glòria Bordons, ainda, no prefácio de *Poesia vista*, também não deixa de enfatizar que é em torno mesmo da idéia de palavra que o poema se organiza: “O centro cabal da sua poesia é a palavra. É no entorno deste elemento que ele organiza o poema. Utiliza as palavras pelo que há de objeto nelas e pela possibilidade de sua representação visual (...)”, p. 8. Enfim, o próprio Brossa, ao ser perguntado se seu ponto de partida é o poético, responde o seguinte: “O ponto de partida e o ponto de chegada”. *Revista Cult*, p. 41.

resquícios da vanguarda, ainda na década de quarenta, até o último dia de 1998, quando se preparava para publicar *Sumário Astral*. Depois, em nenhum momento de sua vida Brossa parou de produzir. Seus procedimentos são os mais variados. Seus interesses, por sua vez, vão desde os problemas mais formais da literatura – como o ritmo do soneto e a relação sempre mais crescente com a imagem – até um modo de intervenção política mais direta. Trata-se afinal de um leque inapreensível, eu diria, quase interminável.

Se aparece, por vezes, em meu trabalho, certa imprecisão quanto às fontes, isto diz respeito também a sua própria natureza errática. Há poemas realizados no período da ditadura de Franco e que, uma vez censurados, são publicados décadas depois. Para piorar, geralmente são modificados.³ Há muitos poemas que permaneceram inéditos durante um largo período de tempo e há outros que continuam inéditos até hoje. Outros poemas são publicados em edições mínimas e retornam em antologias mais conhecidas. Quando o regime franquista perde a força, por exemplo, no início da década de setenta, parte da obra poética de Brossa é publicada nos dois grandes volumes de *Poesia rasa*.⁴ Muitas vezes todos estes dados são fundamentais; outras vezes, a meu ver, em alguns focos de leitura, são dispensáveis. Desde o início, por vários motivos, procuro abrir mão de uma leitura cronológica, evolutiva. No entanto, quando eu sinto que os poemas pedem certa articulação com o ano de seu aparecimento, esta relação é enfatizada. O único cronos, aqui, de qualquer modo, está no instante.

Na primeira idéia para o ensaio, há dois anos, Brossa aparecia como um artista no meio de outros. Havia uma questão conceitual bem definida e Brossa aparecia como mais um artista da segunda metade do século XX que ofereceu uma resposta ao modo como

³ Há uma série de notas na edição de *Poemas Cívicos* que explicitam algumas destas mudanças. O poema “Personagem”, por exemplo, foi censurado na primeira edição de *Poemas cívicos*, de 1961, e se tornou público apenas em 1977, sendo que em 1979 foi novamente publicado com uma variação no último verso; o verso passou de “E a voz e o traseiro de Isabel a Católica” para “E a bunda e a voz de Isabel a Católica”. Outro exemplo interessante de alteração aparece no poema “Escamoteio de cinco poemas”, que reflete o próprio gesto da censura e que por isso, naturalmente, também foi censurado na primeira edição; e também reaparece em 1979 com um título mais direto: “Escamoteio franquista de cinco poemas”.

⁴ A crítica Glòria Bordons, no mencionado texto que abre o *Poesia Vista*, oferece um panorama mais completo e esclarecedor da trajetória poética de Brossa, de suas relações e de seus principais interesses.

literatura e artes visuais podem se relacionar. Depois de algumas hesitações, quando cheguei na Fundació Joan Brossa, em Barcelona, e me deparei com o tamanho real da obra do escritor, confesso que fiquei um pouco atordoado. Passei mais de um mês lendo os materiais que, com muita gentileza, Glòria Bordons considerou apenas fundamental. Não dei conta. Assim como não dei conta de inúmeros momentos de sua obra.

A cada dia eu me aproximava mais da idéia de que falar qualquer coisa sobre a obra de Joan Brossa exigia de mim um esforço que até então eu havia ignorado. Tratava-se, antes, de um esforço corporal mesmo, um peso insuportável de leitura. As relações que eu perseguia na obra do escritor então se mostravam e se escondiam mesmo de outras maneiras, inúmeras. Por outro lado, com extrema coerência, tudo parecia uma peça única – um texto puxava o outro de modo quase sem fim. Um envolvimento mais intenso com os textos de Brossa acabou se tornando inevitável e, quando voltei para o Brasil, em outubro de 2008, com inúmeras notas, livros não lidos e cópias de ensaios, sem muitas outras saídas, talvez, acabei optando por concentrar minha energia inteira em sua obra. E mesmo assim continuo considerando que não dei conta.

A primeira possível conclusão para um procedimento de leitura foi a seguinte, portanto: refletir sobre a obra de Brossa implica na aceitação da precariedade também de uma apreensão crítica. Se for levado em consideração, ainda, todas as performances (sempre efêmeras) – que ocupavam lugares como uma mesa-redonda, mas também a própria mesa de sua casa e de seu ateliê, colocando em questão os limites entre arte e vida – devemos dar por perdido qualquer desejo de totalidade. Há um ano, por exemplo, através de um troca de mensagens eletrônicas, o poeta e crítico Antônio Cícero relatou a performance que Brossa realizou quando veio ao Brasil: uma peça poética até então invisível, sem qualquer registro.⁵ É como se, inversamente, o objeto mesmo me sugerisse um modo de

⁵ A troca de e-mails acabou em um pequeno texto que termina da seguinte maneira: “Depois de Brossa, foi relativamente fácil conseguir Ashbery e Cabral. A noite dos três poetas no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio foi extraordinária. Todos eles falaram coisas surpreendentes e memoráveis. Mas vou descrever apenas a performance poética feita por Brossa. Ele havia trazido um tinteiro e uma pena de pato. Molhou a pena no tinteiro e saiu do palco, ostensivamente para escrever alguma coisa. Voltou, molhou novamente a pena e saiu. Fez isso mais uma vez, e trouxe dos bastidores um envelope fechado. Escolheu uma moça bonita na

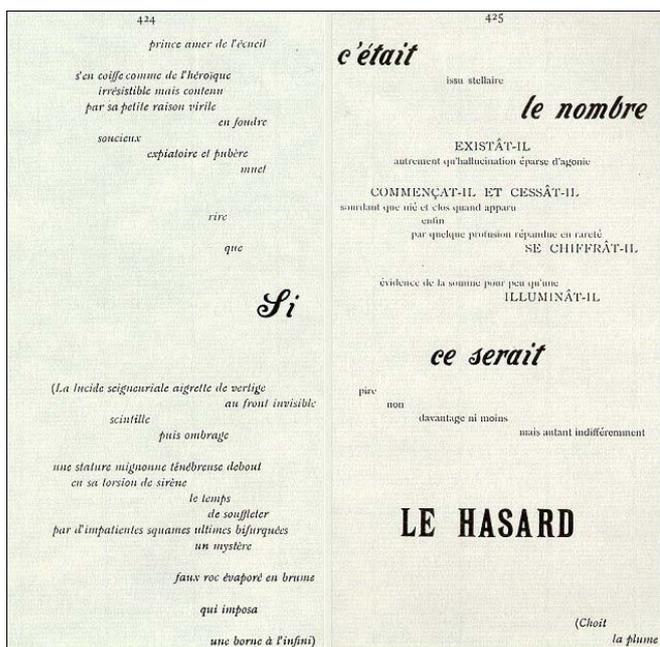
ler, colocasse problemas – dispensar as teses, seguir intuições, fazer ficções, lidar com a própria invisibilidade, com o fragmento, enfim, especular. Nasce daí, de maneira inevitável, um ensaio em pedaços. Em um gesto: o corte.

Ao mesmo tempo, com alguns dispositivos tão amplos – armadilhas tão perigosas para a generalização, imagino – passei também a considerar que a leitura não poderia abrir mão de duas definições, dois focos, mesmo fragmentada. Primeiro há o interesse em verificar uma espécie de hipótese na obra de Joan Brossa – hipótese que, se não é inteiramente nova, a meu ver, continua sendo produtiva: a saída de um regime escrito em direção a uma série de possibilidades visuais para a literatura.⁶ Minha intuição inicial era esta: a arte contemporânea apresenta um espaço privilegiado para a constituição de um pensamento mesmo sobre a escrita – de algum modo fora da escrita. A pergunta, paradoxal, pode ser elaborada da seguinte maneira: de que modo é possível formar uma escrita sem ela? Esta pergunta, de algum modo, é provável, aparece em grande parte da obra de Brossa, segundo respostas das mais imprevisíveis. De algum modo, também aparece em algumas localizações de debates sobre a escrita. Espero que, durante todo o ensaio, portanto, esta pergunta esteja colocada de modo incondicional.

platéia – por acaso era a Renata Sorrah – entregou-lhe o envelope e lhe pediu que o abrisse dali a três minutos. Os três minutos pareceram três horas. Ao abrir a carta, estava escrito: FIM.” CÍCERO, Antônio. Fim. Caderno Cultural do Diário Catarinense, 8 de março de 2008. Brossa realizou esta performance outras vezes e um dos registros da edição realizada no CCCB, Centro de Cultura de Barcelona, em maio de 1997, pode ser visto no site Youtube.

⁶ O filósofo Arnau Puig – que, assim como Brossa, também foi um dos membros da revista de vanguarda catalã *Dau al Set* – em um texto que intitula como *La trama constitutiva de Joan Brossa*, já intui que um dos problemas centrais da obra do poeta catalão consiste em certa passagem do registro escrito escrito para o visual: “Lo que sí hay en la obra de Brossa es un progresivo abandono por su parte de la fuerza de la palabra escrita, que el poeta va cediendo a beneficio de la imagen plastica de la misma; como si fuera aceptando el deterioro o descrédito del lenguaje.” p. 17. Meu ensaio, por sua vez, procura analisar os modos como este abandono pode acontecer – e é possível desde já tornar complexa a hipótese afirmando que Brossa continuou usando o registro verbal até o último de sua vida – e discutir quais são suas possíveis implicações no campo de algo que podemos chamar provisoriamente de uma poética contemporânea. De qualquer modo, é válido ter em mãos, desde o início, a formulação de Jacques Derrida sobre a escrita enquanto *phármakon*: da escritura, não podemos jamais decidir se é remédio ou veneno. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, p. 14-15.

Depois, procuro seguir – correndo o risco de finalizar um ensaio menos teórico, talvez – uma relação de leitura mais perto do material. Mas isto não por defesa estrita de tal procedimento, e sim porque as relações que procuro estabelecer entre escrita e imagem, a meu ver, acabam pedindo determinadas posturas analíticas diante do texto. De qualquer modo, as notas de rodapé servirão para explicitar de modo paralelo algum debate em torno da obra de Brossa que tangenciam a discussão mais central. O percurso que procuro traçar durante toda a análise, de fato, quer tornar visível exatamente outra relação de Joan Brossa com o material da escrita – muito embora, é verdade, as conseqüências desta passagem encontrem ressonâncias inevitáveis em um plano imaterial, digamos. O que quero mostrar, enfim, é o modo como a escrita passa e retorna, segundo uma série de paradoxos decisivos, de um plano material para o imaterial mesmo.



Há análises que insinuam uma escrita crítica mais rápida, aberta. Se existe uma unidade, deve haver também estilhaço, corte, inacabamento. Inserir algumas notas de pesquisa, por exemplo, principalmente de algumas situações ocorridas durante as semanas que passei em Barcelona, além de acentuar o caráter efêmero e contingencial de um processo, aparecem também como alternativa de reflexão sobre os limiares

arte/vida. De outro modo, as estratégias de comparação entre Brossa e outros artistas, escritores ou teóricos, através de pequenos fragmentos aparentemente independentes – quando busco fugir, então, do uso mais hediondo que podemos fazer de um objeto ou de uma teoria de arte, ou seja: a ilustração ou mesmo a legitimação – também aparecem para abrir os espaços vazios, enfatizar os cortes. O que se pretende, afinal, não é definir uma

imagem clara e transparente da obra de Brossa, mas, sobretudo, por assim dizer, contornar a sua silhueta no espelho.

ABRIR UMA PÁGINA BRANCA

(...) e todas as palavras devem apagar-se.

Mallarmé

Qualquer escrita dissimula outra – e todo processo extremo deve suportar o movimento para um segundo espaço: a abertura de um silêncio. Alain Badiou inicia seu ensaio sobre Mallarmé justamente com a seguinte afirmação: “Mallarmé indica sem rodeios que o seu método e a sua lógica são precisamente aquilo do que o poema inscreve a carência, ou o ‘calar’. Assim o poema é ‘escritura cifrada’ [chiffraction]”⁷ Tal procedimento, depois, será levado às mais variadas conseqüências. Com a elipse, existe uma linha invisível e provavelmente imprevisível que corre perto, outra escrita, mas permanece aberta, portanto. É quando a literatura torna-se número; desata uma constelação. O paroxismo estará na página branca, opaca, vazia.

Imediatamente Badiou prolifera sua própria constelação que se movimenta em torno do silêncio de Mallarmé – desvanecer, subtrair, isolar: desaparecer. “Agora, a subtração refere-se à morte”, escreve Badiou.⁸ A primeira imagem: o naufrágio da sereia. De fato, da sereia afogada, desaparecida, restam sobre a água somente os seus cabelos brancos. A segunda imagem, no entanto, é tudo: nuvem, espuma. Em uma palavra, Badiou quer construir a idéia de que o poema, apagando a cena para sugerir sua ausência somente, ou reconstruindo o acontecimento através de sua própria falta, o poema nomeia o nome. Navio e sereia, rasurados, desde o início, estão perdidos. O acento acontece na ausência.

É no interior desta posição de leitura que Badiou descreve o que considera o método de Mallarmé: haverá ainda – e o extremo está nisso – uma segunda indecisão. Na medida em que a escrita se refere à sereia já enquanto desapareção, então a presença da sereia só pode ser colocada em dúvida. Sendo uma sereia, aliás, o que será um naufrágio? Haverá, portanto, para Badiou, uma segunda anulação. “Assim, o segundo termo evanescente inscreve-se na carência do primeiro, carência radical por referir-se não já ao termo (o

⁷ BADIOU, Alain. O método de Mallarmé: subtracción e illamento. Tradução: Emilio Araújo. Santiago de Compostela: Amastra, 2004, p. 5. Tradução livre.

⁸ Idem, p. 20.

navio), senão a sua desapareção (o naufrágio, o navio)”, escreve o crítico.⁹ Em resumo, se há um espelho, haverá também uma escrita que fala apenas de si mesma – ou falta.

Assim, o branco. Em suas anotações sobre o livro, Mallarmé não cansa de fazer retornar uma imagem que se torna talvez o maior fantasma de sua escrita: a página vazia. Trata-se então de um dispositivo de literatura imaterial, digamos, sem peso. Em uma carta de 1892, por exemplo, Mallarmé escreve sobre o livro de outro escritor: “Obrigado, querido poeta, por estas páginas, em que o branco final incluso é precioso; pois de maneira vasta o sonho continua.”¹⁰ Em outra correspondência, agora de 1866 – quase trinta anos antes, portanto – Mallarmé escreve a seu editor: “Eu desejaria uns caracteres bastante apertados, que se adaptassem à condensação do verso, mas também ar entre os versos, espaço, a fim de que se destaquem bem uns dos outros, o que é necessário inclusive com a sua condensação.”¹¹

A metáfora do ar é repleta de desdobramentos. Marcel Duchamp, por sua vez, em 1919, presenteia a irmã e o recente marido com um *readymade*, digamos, bastante literário – que pode ser lido junto com a ampola de seu *Ar de Paris*, de 1919 (data de nascimento de Joan Brossa, aliás) em que a ênfase do título está não no objeto, mas no vazio que o objeto instaura. Por carta, de Buenos Aires à Paris, não sem ironia, Duchamp sugere que pendurassem um livro de geometria no balcão do apartamento para que o vento, ao folheá-lo, fosse virando e talvez rasgando suas páginas. A inflexão é evidente – a forma da geometria e mesmo a forma do livro, compactas, se desfazem. Se a literatura moderna, que se repousa de modo fundamental sobre o conceito de autoria, pressupõe a estabilidade documental – e a estabilidade, em linhas gerais, encontra sua forma ideal na invenção do livro¹² – então o jogo passa a se constituir no interior dos próprios mecanismos que definem o literário. Tal livro, de fato, jamais foi visto. Calvin Tomkins,

⁹ BADIOU, Alain. O método de Mallarmé: subtracción e illamento. Tradução: Emilio Araúxo. Santiago de Compostela: Amastra, 2004, p. 11. Tradução livre.

¹⁰ MALLARMÉ, Stéphane. Fragmentos sobre el libro. Tradução: Juan Gregorio. Valencia: Colección de Arquitectura, 2002, p. 91. Tradução livre.

¹¹ Idem, p 90-91.

¹² GUMBRECHET, Hans Ulrich. Modernização dos Sentidos. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Coleção Teoria. Editora 34, 1ª. edição, 1998.

biógrafo de Duchamp, escreve que existe apenas o registro de uma fotografia feita pela própria irmã.¹³ O livro é processo, portanto; é desapareição. A escrita é um sopro.¹⁴

Por outro lado, ainda, há um poema de Mallarmé intitulado justamente “Petit air”, um poema evanescente, aliás, como muitos outros: *ciel, oiseau* – e que Augusto de Campos traduz por “Pequena Ária”, enfatizando mais a relação com a música e menos com o ar. De qualquer modo, nas mãos de Mallarmé, a escrita torna-se imaterial, leve: *infraleve* – torna-se um aspecto, portanto, ou um espectro, mesmo, e não mais uma definição, tampouco uma mimese. A página vazia de Mallarmé torna-se talvez o espaço privilegiado da escrita virgem e nua – ou o resumo de tantas superfícies vazias que também retornam em seus poemas. Em “Brise Marine”, talvez um de seus poemas de maior impacto, nada ilumina – “*ni la clarté deserte de ma lampe*” – o papel vazio e seu anseio. Já em “Salut”, é possível imaginar o desespero do escritor diante da dificuldade do primeiro verso: “*Rien, cette écume, vierge vers*”.¹⁵

A página branca, por fim, é o maior testemunho da esterilidade de Mallarmé: o poema inacabado, a produção intensa, porém mínima. O poeta, como se sabe, permanecia um verão inteiro alterando meia dúzia de versos – até o limite da recusa, até o encontro com uma “arte de recusas”, como quer Augusto de Campos, segundo Valéry. Em sua Carta sobre Mallarmé, Valéry acentua uma relação entre recusa e ética: “O rigor das recusas, a quantidade de soluções que são rejeitadas, as possibilidades que o escritor se proíbe, manifestam a natureza dos escrúpulos, o grau de consciência (...) É nesse ponto que a

¹³ TOMKINS, Calvin. *Duchamp - uma biografia*. Tradução: Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 238.

¹⁴ Não me detenho nas relações entre a obra de Marcel Duchamp e as metáforas do vazio porque certamente as relações são intermináveis, mas tenho como referência algumas obras. Raul Antelo, por exemplo, em seu exaustivo *Maria con Marcel*, permanece durante longo tempo tratando das imagens do céu e mar – “Octavio Paz, *asumiendo la premisa de que todo arte es autobiográfico, ve en la estereoscopia un anagrama del autor. Marcel = Mar/Cel. Duchamp mismo jugaría en más de una ocasión con la superposición de agua y cielo (o, anagramáticamente, OSIL i.e, o+s+i+l= eau et ciel (...)*”, p. 88 – mas também da imagem do espelho – “*Pero al margen de la resonancia del boudoir, el espejo, en la hipótesis de que nos reconozcamos en su imagen, nos presenta un problema complejo: ¿quién es esa segunda persona que surgeal mismo tiempo que nosotros? ¿Quién es ese doble?*”, p. 114.

¹⁵ CAMPOS, A. de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

literatura atinge o domínio da ética”.¹⁶ A página branca encontra assim um enlace forte do político com o estético na literatura de Mallarmé.

Em uma palavra só, depois de Mallarmé, a escrita deve encontrar sua saída inevitável, sua maior inflexão, assim, no ato de se voltar contra si própria; ou, o que é quase o mesmo, no ato de se lançar para fora de si. De fato, a construção de uma escrita vaga, indeterminada, inapreensível – e poderíamos, em vão, multiplicar os termos: branca, vazia, estéril – organiza talvez seu espaço mais extremo na imagem de uma página branca. Desespero de todo o começo; destruição de qualquer fim. Neste ponto é possível estabelecer um lugar de indecisão entre escrita e imagem. Livros, talvez assim, serão espelhos.

ERRATAS:

I – FOLHAS SOLTAS

Em um breve texto de 1859, intitulado “O jornal e o livro”, no interior de toda a discussão sobre o progresso e o fortalecimento da imprensa nacional – texto em “cujas veias ferve o licor da esperança”, como é mencionado¹⁷ – Machado de Assis se pergunta justamente sobre o fim do livro. “Tudo se regenera: tudo toma uma nova face”, escreve – para depois fazer o seguinte diagnóstico: “O jornal é um sintoma, um exemplo desta regeneração”. Para Machado, com certa ingenuidade, o jornal será o meio que representa a democracia, a literatura comum, a reprodução do espírito do povo, espelho dos fatos; o jornal, ainda, nas palavras de Machado, será o

¹⁶ VALERY. Carta sobre Mallarmé. Apud: CAMPOS, Augusto de. Via Linguagem. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 14.

¹⁷ ASSIS, Machado. O jornal e o livro. Apud: ANDRADE, Ana Luiza. Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Chapecó: Grifos, 1999.

responsável por uma grande revolução literária e social. Por fim, acredita: “Não é uma aurora de felicidade que se entreabre no horizonte?”¹⁸

Em linhas gerais, o argumento consiste em enunciar certa idéia de progresso e democratização a partir do surgimento da imprensa: primeiro com o livro e, sobretudo, com o jornal. Nada pior. Mas haverá, mesmo nisso, no interior de uma história das formas, a identificação de um corte. “A imprensa devorou, pois, a arquitetura”, escreve Machado¹⁹ – e esta constatação não é de todo desinteressante. Pode-se dizer, a partir daí, acentuando o mesmo enunciado de outro modo: o fragmento destruiu a forma compacta; a dispersão disseminou a unidade.

Depois, de qualquer modo, Machado elabora uma pergunta que ainda deve produzir eco: “O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?”²⁰ Apesar do argumento imediato, a reflexão parece de grande interesse, pois é atravessada por imagens abertas, ambíguas, espécie de fantasmas que rondam o argumento central, suplementos: a catedral enquanto arquitetura, luz; o livro, por sua vez, enquanto a parte do fogo; o jornal, dispersão e máquina – e estas imagens, a meu ver, ainda apontam para lugares que raspam a idéia da escrita enquanto algo em movimento. Digo, lidas em tensão mesmo com o próprio argumento machadiano. Em outras palavras, neste breve texto, a despeito de todas as suas ingenuidades, Machado deve apreender certo problema da escrita que irá, digamos, definir o século XX.



¹⁸ ASSIS, Machado. O jornal e o livro. Apud: ANDRADE, Ana Luiza. Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Chapecó: Grifos, 1999.

¹⁹ Idem, Ibidem.

²⁰ Idem, Ibidem.

Sabe-se a determinação que o jornal tem sobre a literatura de Machado de Assis. Alguns de seus romances, por exemplo, foram publicados primeiro em folhetim; muitas de suas temáticas, por sua vez, nascem na crônica. O jornal, ainda, de muitas maneiras, dispara e dissemina relações entre escrita e imagem. No entanto, há níveis mais rarefeitos de ressonância. A crítica Ana Luiza Andrade, em um ensaio que desde o título anuncia a idéia de passagens, nota certa estrutura de abismo na escrita de Machado e associa o corte com as recorrentes erratas publicadas principalmente nos diários realizados ainda de modo artesanal. Ou seja, qualquer erro tipográfico produzia erratas, duplos. De outro modo, a impressão acontece com as letras invertidas.²¹

São duas as metáforas que atravessam este momento da reflexão de Ana Luiza Andrade – a letra espelhada e a folha solta. A técnica de impressão altera mesmo a escrita, assim como no cinema, exibindo sua segunda face: informe. Assim é possível pensar de outro modo a imagem de um conto como “O espelho”. A folha solta é uma escrita ausente, fora da narrativa, descartável, contingente – a folha solta é uma espécie de espelho informe do livro. Não é aleatório, portanto, como escreve Ana Luiza, que Machado se refira ao homem, em Memórias Póstumas de Brás Cubas, como uma “errata pensante”.²² A errata é paradoxal porque corrige e ao mesmo tempo chama atenção para o erro. Haverá sempre, portanto, além de uma segunda escrita, também uma segunda errata.

De tudo, talvez seja fundamental reter a seguinte idéia: o que está em jogo é uma escrita que falta em seu lugar. Em outras palavras, ainda parafraseando Ana Luiza, trata-se de um procedimento em que a escrita se desloca da matéria. Machado tematiza o problema com recorrência, principalmente no jogo que realiza com a estrutura dos capítulos, mas darei apenas dois exemplos. Em um capítulo de Memórias Póstumas, intitulado “Inutilidade”, a única frase que se lê: é a seguinte “Mas, ou muito me engano, ou acabo

²¹ ANDRADE, Ana Luiza. Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Chapecó: Grifos, 1999, p. 165. É bastante conhecida, na trajetória de Brossa, a produção do que ficou sendo chamado de “poesia tipográfica.”, um pequeno gancho de sua poesia visual. Com todo malabarismo que Brossa faz com as letras, também aparecem justamente inversões. Um poema visual como Coito, em que duas letras R se penetram ou se espelham, parece um exemplo bastante pontual.

²² ANDRADE, Ana Luiza. Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Chapecó: Grifos, 1999, p.167.

de escrever um capítulo inútil”,²³ apontando para o próprio capítulo enquanto lugar de ausência. Já o capítulo “De como não fui ministro d’Estado”, uma antecipação perfeita do concretismo, logo depois, sequer existe a formação de uma escrita, mas apenas pontos na página, pois não se pode narrar o fracasso – e esta constatação se acentua mais com o capítulo seguinte: “Que explica o anterior”, uma errata visível. E de fato, sua primeira frase reafirma a vazios: “Há coisas que melhor se dizem calando”.²⁴

II – VER E NÃO VER: CAILLEBOTTE

O crítico Victor I. Stoichita, em uma parte de seu *Ver y no ver* – ensaio sobre prováveis inversões entre visibilidade e invisibilidade em algumas pinturas impressionistas, em resumo – se detém em uma enigmática imagem de Caillebotte, “Interior”, de 1880. Para Stoichita, desde o ponto de partida, trata-se de uma intriga visual, expressão que aparece no título de seu ensaio e retorna segundo nomes mais variados: artifício, engano, simulação. De fato, a tematização do olhar – personagens estão sempre olhando para algum lugar desconhecido, por exemplo – é um campo de discussão constante na obra de Caillebotte. Se interessa mais para Stoichita, de qualquer modo, acentuar os enigmas e as relações de olhar mesmo, o crítico também comenta um elemento da cena que acaba recuperando um debate sobre possíveis lugares da escrita: o que afinal está legível ali?²⁵

²³ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1997, p. 158.

²⁴ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, p. 160.

²⁵ A noção de enigma é ambivalente. Se, por um lado, o enigma sugere uma aproximação com um texto ilegível – “texto de difícil compreensão”, diz qualquer verbete – por outro ele constrói uma expectativa do sentido. No limite, podemos pensá-lo mais como aquela categoria textual descrita por Barthes em que não é mais possível qualquer leitura, qualquer interpretação, mas somente sua recepção: “Imagino agora (certos textos que me são enviados o sugerem) que existe talvez uma terceira entidade textual: ao lado do legível e do escriptível, haveria qualquer coisa como receptível. O receptível seria o ilegível que prende, o texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função – visivelmente assumida por seu escriptor – seria a de contestar o constrangimento mercantil do escrito; esse texto, guiado, armado por um pensamento do impúblicável, atrairia a seguinte resposta: não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu o recebo, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática.” BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 135.

Há dois índices de escrita na cena: o jornal lido pelo homem, sentado, em primeiro plano; e o letreiro semi-coberto pela cortina, sobretudo, em segundo plano.²⁶ Entre os dois índices, então, um jogo de contrastes e relações muito discretas logo disparam, mas há um traço que quer parecer fundamental: a escrita está citada e ao mesmo tempo cerrada, incompleta. O jornal funciona mais como metáfora do fragmento, já que não se trata de um livro, mas de uma alusão à leitura; enquanto o letreiro ilegível, no fundo, que quebra a escrita, parece a atualização mais manifesta de que não é possível apreender o todo. Tal relação certamente é acentuada pelo tema principal da tela: pra onde olha a mulher, através da janela? – ou, mais uma vez: o que afinal está visível ali?

Stoichita não deixa de notar, segundo sua maneira, que o letreiro, mesmo sendo escrita, marca certa passagem de um regime legível para outro, visível. Em suas palavras: “pusto que la sucesión entrecortada de las letras enmascara el sentido de la inscripción, dejando vía libre a una especie de veneración por el poder de la letra en cuanto letra, una veneración no tanto por lo valor semántico del signo (la sucesión <NT ... RBU> permite pocas posibilidades de éxito al intentar descifrarla) como por su próprio impacto visual.”²⁷ Se a janela é a fenda para o visível ou para a luz – leia: para a possibilidade do sentido – a cortina então é o obstáculo que impede a paisagem. A escrita, mesmo exibindo a presença de sua face material, permanece enquanto segredo. Temos notícias apenas de sua presença. Não será este um enunciado que define as vanguardas do século seguinte?

III – A ÚLTIMA CARTA

²⁶ Na verdade, há um arquivo de imagens absolutamente interminável, sobretudo na pintura e no cinema, em que a escrita, através da leitura de livros que jamais saberemos quais são, aparece em estado alusivo; presente e ausente de uma só vez. Um blog como O silêncio dos livros: <http://www.osilenciodoslivros.blogspot.com/> se dedica, com algum rigor, à formação deste arquivo. Acessado no dia 20 de fevereiro de 2010.

²⁷ STOICHITA, Victor. Ver y no ver: la tematización de la mirada em la pintura impresionista. Madrid: Siruela, 2005, p. 52. É interessante notar, aliás, a semelhança entre o aparecimento das letras na placa da pintura de Caillebotte – NT...RBU – e o poema “Texto Perdido”, de Brossa, que é formado por um verso apenas: “Não o quero nem o os teus parentes”, em que a ênfase está dada mais ao corte central do que à formação de um sentido propriamente.

Há uma breve passagem em *Um amor de Swann*, afinal, que encena com precisão um lugar de falta para a escrita – e dá outro passo na medida em que também posiciona um leitor diante da falta: o próprio Swann. De fato, Swann está enredado em uma dissimulação que é a própria armadilha da escrita: uma continuidade de erratas. Odette, a mulher que supostamente ama, pede para que Swann leve algumas de suas cartas ao correio, e então Swann, antes de despachá-las, movido pelo ciúme, abre a carta endereçada a Forcheville, provável amante de Odette. Toda a cena é descrita de modo a acentuar a posição de Swann diante do envelope fechado – possível metáfora para o leitor diante da palavra obliterada. Há um segredo – mas este segredo é separado por uma fina superfície: o papel branco do envelope – e há a possibilidade de declaração. O primeiro movimento de Swann diz respeito a uma difícil tentativa de reconciliação: ler o segredo sem romper a superfície – o personagem então aproxima o envelope da luz, busca mover a carta através do envelope, lê palavras soltas: vê as palavras dançarem na frente de seus olhos sem poder tocá-las. Depois, enfim, abre inteiramente a carta.

De início, a figura do ciúme está presa ao sujeito – neste caso, um sujeito amoroso ou um leitor – que acredita na apreensão, no valor do fixo e não do fictício, ou seja: no entendimento e no domínio pleno do objeto. Haverá uma tensão de leitura entre ler e não ler, portanto; ou mais do que isso: entre atribuir um sentido ou não. A cena, está claro, dramatiza o movimento de aproximação de Swann em direção ao conteúdo da carta de Odette – diga-se, de qualquer modo, um conteúdo desconhecido ou mesmo proibido. O momento definitivo é quando Swann, com a carta ainda fechada, consegue identificar algumas palavras, que permanecem vagas, mas já apontam para sentidos possíveis, ausentes: “Fiz bem em [...]”²⁸ – e é quando então, imaginando a sequência, e caindo na armadilha do sentido, abre inteiramente o envelope. A escrita da carta, antes ausente, obliterada por um envelope entre opaco e transparente, é uma espécie de segunda escrita que Swann acredita poder revelar. A maior armadilha, porém, ainda está na continuação da narrativa: depois de uma carta pouco ou nada reveladora, resta a Swann multiplicar suas dúvidas. Há coisas que melhor se dizem calando.

²⁸ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2006, p. 345.

FOLHA E OLHO

A relação de Joan Brossa com a folha – com a literatura, então – é sempre uma relação de economia, embora nunca dispense a face excessiva da repetição. Primeiro por uma condição de ordem política, em seu sentido mais transparente: durante décadas, devido principalmente ao regime de Franco, e com a opção de permanecer em Barcelona, Brossa também permanece em uma posição de ilegalidade, digamos – sendo difícil, seja por falta de dinheiro ou de permissão, qualquer acesso a materiais.²⁹ Antes, ainda, no final da década de trinta, Brossa participa da Guerra Civil Espanhola e um dos seus olhos é atingido por estilhaços de um morteiro. Esta primeira imagem, se não determina uma poética, deve aparecer como uma linha que atravessa tudo. Depois, na década de quarenta, dentre outras atividades, Brossa passa a vender livros proibidos em seu país.

As metáforas não são aleatórias – sobretudo quando se trata de um artista que faz tocar, no extremo, os limites entre arte e vida. Qualquer acidente é sempre uma passagem e também um encontro com a própria dureza da matéria. Por um lado, o olho debilitado, imperfeito, que vê a imagem segundo uma perspectiva nebulosa e incompleta; por outro, o livro enquanto um objeto imediatamente fora da norma, da lei, que não se adequa na cena que o espera, a folha solta. Brossa chega a mencionar em algumas de suas entrevistas que o acidente na Guerra coincide com a decisão, se podemos dizer nestes termos, de se tornar poeta.³⁰ E trata-se de uma poética constituída, em concepções variadas, segundo possíveis teorias do olhar.

²⁹ A economia é um dos traços da poética de Brossa que João Cabral enfatiza através de seu poema “Fábula de Joan Brossa”, que aparece no livro *Paisagens com figuras*, ainda em 1956: “Joan Brossa, poeta frugal, / que só come tomate e pão, / que sobre papel de estiva / compõe versos a carvão, / nas feiras de Barcelona, / Joan Brossa, poeta buscão, / as sete caras do dado, / as cinco patas do cão [...]”

³⁰ Na entrevista concedida para João Bandeira e Noemi Jaffe, parte do dossiê de Brossa realizado pela Revista Cult, o artista chega a afirmar o seguinte: “Eu lutei na Guerra Civil, pela República, com pouco menos de 20 anos. Meus primeiros escritos literários são desta época. Numa das batalhas, fui ferido no olho e essa experiência funcionou para mim como uma espécie de iniciação. Não lia muita poesia durante a guerra, mas lembro que levava sempre comigo uma edição de bolso do *Romancero gitano* de Lorca, que foi feita quando o assassinaram. Tenho este livro até hoje, apesar de estar bem sujo e usado” Entre o semântico e o visual. Revista Cult, p. 40.

De início, há uma série de manuscritos e rascunhos de poemas sobre jornais, cartas de publicidade, papéis encontrados, em que a escrita de Brossa, muitas vezes, precisa fazer um caminho sinuoso no papel e de algum modo competir com a escrita anterior, fixa. Depois, em versões mais acabadas de seus primeiros poemas visuais, quando Brossa usa papéis mais nobres – muitos de seus poemas visuais, por motivos óbvios, aparecem primeiro na forma do manuscrito e não do impresso – pude encontrar sobreposições justamente entre palavras ou letras escritas a lápis e outra escrita, atrás, o vestígio de outra: é quando o traço, mesmo apagado, ainda se acusa enquanto ausência e erro. Esta escrita, que está apagada por uma economia mesmo, mas permanece com suas linhas quase invisíveis, seus mínimos acidentes no fundo branco do papel – e que, no limite, só pode reaparecer enquanto fantasma ou resto – deve ser uma espécie espelho, afinal.³¹

Por sua vez, o poema-palavra “fULLa”³² – que, na língua catalã, compõe folha, olho e o indicativo do verbo fazer: ull, full e fa, respectivamente – elabora então todo um projeto poético com cinco letras somente e mais o restante da página branca. Pela força sintética, talvez seja o poema que de modo mais radical (e ao mesmo tempo mais sutil) diz sobre uma possível aproximação entre escrita e imagem – e diz na própria insinuação do contato entre a folha, suporte privilegiado da escrita, e a imagem do olho. Esta aproximação ainda aparece nas alterações mínimas de maiúsculas e minúsculas: o poema

³¹ Em parte de outro ensaio, procurei chamar atenção para o modo como esta economia de papéis estava presente em outro artista da vanguarda catalã, o pintor Joan Miró. “É a mesma Victoria Combalia quem diz da amizade e dos diálogos artísticos entre Brossa e o também catalão Joan Miró – e afirma: ‘Brossa vió em Miró la gran poesia que puede derivarse de los materiales humildes e cotidianos (...)’. Miró, de fato, é um dos primeiros pintores do século XX a se interessar pelo resto. Os materiais clássicos da pintura não são desprezados, no entanto Miró amplia o olhar para outras possibilidades formais a partir da superfície dos papéis. Na verdade, o artista se abre para qualquer coisa. Ao ser perguntado sobre ‘cartones irregulares e desgarrados’ que se encontravam sobre sua mesa, na longa entrevista que concede a Georges Raillard, Miró responde: ‘No, no hay diferencia, todo es igual. Aprovecho todo lo que encuentro. Si me envían una paquete, guardo el papel de embalaje; otras veces me envían desde el Japón algún papel precioso, y también lo utilizo. (...) Mire aquél: era um cartón viejo que estaba por ahí... un material magnífico que he utilizado’.” ROSA, Victor da. As duas faces do branco. http://www.revistazunai.com/ensaios/victor_da_rosa_joan_brossa.htm, Acessado em 10 de janeiro de 2010.

³² BROSSA, Joan. Askatasuna. Barcelona: Alta Fulla, 1983, p. 159.

dá outra visualidade para a palavra e já excede sua função única ou privilegiada – ou seja, é também através da visualidade que o jogo semântico passa a existir.

Em outro poema, agora um poema maior, pode-se dizer: “Escutem este silêncio”,³³ a escrita se volta para si através de outro procedimento: o efeito mesmo de seu enunciado. Haverá um acúmulo de inflexões. A própria ambivalência do pronome, este – que aponta para o vazio do silêncio (o impossível, portanto) ou para o instante do verso enquanto tentativa de silêncio? – já torna difícil a apreensão de qualquer sentido. Em outras linhas, o enunciado é contraditório: silêncio e escuta, a rigor, não concordam. É como se a escrita se apagasse nela, então – como se o poema provocasse sua auto-destruição. Brossa parece acentuar o aspecto mais contingente da escrita, apesar de sua monumentalidade: o instante mesmo do aparecimento. E é o comentário que se apaga.³⁴

A extrema brevidade de muitos de seus poemas – que é ainda diferente da elipse ou talvez seja a própria elipse de um texto inteiro, ou seja: o traço mínimo sobre a página branca – reduplica o aspecto fantasmagórico da escrita. Há poemas que se formam com uma palavra somente, no meio da página, como é o caso de “Tosse”,³⁵ poema sem título; ou “Escarradeira”,³⁶ também sem título, mas com uma diferença fundamental: a palavra agora se posiciona abaixo e no canto da folha, sugerindo a posição do objeto no espaço –

a redundância entre o sentido da palavra e sua posição na página também deve se comportar como um modo de exceder o valor de sentido da escrita. Enfim, um poema como “Bosque”,³⁷ que fica no limite entre a palavra e a



to e ainda está inédita, assim como algumas outras que citarei Brasil, presente no volume de Poesia Vista, feita por Vanderley escutar aparece no singular, e não no plural. Tratarei sobre a dança mais adiante.

emete a uma ampla discussão realizada em grande parte da obra ente em seus cursos O neutro e A preparação do romance I, mas nciado de que o comentário gera uma doxa; e gera, portanto, um

Alta Fulla, 1985, p. 174.

s del poeta (1973). Barcelona: Alta Fulla, 1986, p. 111.

³⁷ Idem. Askatasuna. Barcelona: Alta Fulla, 1983. 359 p. 43.

sintaxe – “bê o esse quê u é”, diz o poema – ainda oferece uma terceira forma de proceder com a palavra solta, agora despedaçada: soletrando o som de cada letra.

Mas há ainda diversos poemas que, além da visível brevidade de suas formas rápidas, também tematizam certo modo de aparecimento; ou seja, são poemas que fazem repetir ou ecoar, para lembrar uma imagem brossiana, o procedimento da escrita no próprio efeito de seu sentido. Um poema como este: “Você virou a folha”,³⁸ duplicado com o próprio ato de leitura, somente nomeia e reflete um gesto já existente – um gesto repetitivo de leitura, aliás, e também um gesto efêmero e mecânico. “Só o eco responde”,³⁹ diferente, na medida em que se repete nas duas páginas – é possível ler o verso na página esquerda e vê-lo repetido na página direita, da mesma maneira, como se fosse uma espécie de sombra ou, naturalmente, de eco – abre uma circularidade não menos instável. Por fim, recorto dois versos que introduzem uma imagem fundamental: “Este poema é um / vestígio da minha passagem”⁴⁰ - a imagem da escrita enquanto resto.

O poema jamais será ele mesmo, assim, mas a poeira que fica – o traço de sua passagem na página: a linha quase invisível que não se apaga afinal.

ERRATAS:

I – LIVRO DE POEIRA

Ne plus déchiffrer, mais déchirer.

Jean-Luc Nancy

³⁸ Idem. *Els entra-i-surts del poeta*. Barcelona: Alta Fulla, 1986, p. 154.

³⁹ Idem, *Ibidem*, p. 50-51.

⁴⁰ Idem. *Askatasuna*. Barcelona: Alta Fulla, 1983. p. 164.

A poeira possui leveza, mas não precisão: a poeira se dissemina e sua espessura é falsa, de algum modo – não será mesmo a desintegração de qualquer definição do material? De fato, trata-se de uma imagem que, ao abrir conceitos fundamentais, pode atravessar a obra inteira de Brossa: contingência, opacidade, invisibilidade ou o resto de uma destruição. Há uma fotografia muito conhecida de Joan Brossa em que, sentado em uma cadeira de balanço – uma cadeira encontrada na rua, aliás, como muitos de seus objetos: restos, também – o escritor aparece no meio de um excesso de papéis: é possível reconhecer livros e jornais, certamente jornais velhos, mas deve haver também folhas soltas, cartas, correspondências publicitárias, rascunhos, textos perdidos, poeira, enfim: papéis úteis, inúteis, pouco importa.

O retorno desta cena, em seu estúdio – que era visitado por outros artistas e críticos – aparece em vários textos e depoimentos sobre Joan Brossa. O crítico Lluís Permanyer, em um texto que se intitula curiosamente Joan Brossa, ciudadano de Barcelona, comenta a cena, seu assombro e enfatiza, de outra maneira, a própria solidez do pó, de tão presente: “el polvo solido y sobre todo unas pilas de papel impreso que no paraban de crecer abrumadoramente y que hicieron desaparecer el espacio, todo esto más era lo que provocaba asombro (...)”.⁴¹ Victoria Combalía, por sua vez, escreve: “Su horror a la limpieza es proverbial. En su taller de la calle Balmes no se puede abrir la ventana de la



terraza porque la montaña de papel tapan la salida”.⁴² O próprio Brossa comenta, com uma ponta de ironia: “El polvo me gusta, no me molesta. Y además, todos nos hemos de convertir en polvo.”⁴³

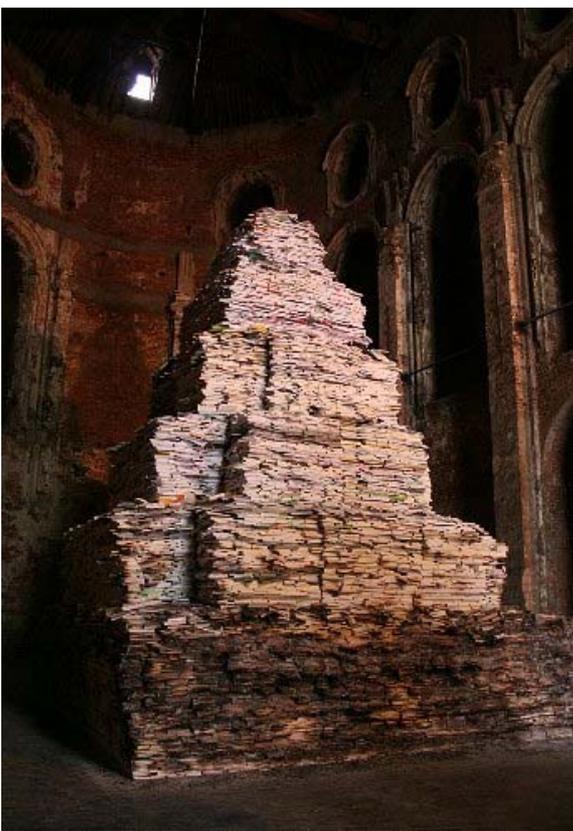
Apesar da presença tão visível do pó, não devemos esquecer que existe algo

⁴¹ PERMANYER, Lluís. Joan Brossa, ciudadano de Barcelona, p. 42.

⁴² COMBALIA, Victoria. Joan Brossa, el último vanguardista, p. 20.

⁴³ BROSSA, Joan. Apud: COMBALIA, Victoria. Joan Brossa, el último vanguardista, p. 21.

também que se esconde, quer dizer: o pó é visível enquanto imagem, mas sempre oblitera. Em outras palavras, o excesso – de papéis, aqui – oblitera primeiro o espaço (os corredores, as cadeiras), depois a paisagem e impede, por fim, o funcionamento dos próprios papéis, visto o caos aparente. De fato, qualquer noção trivial do espaço é desfeita. E também do tempo, já que cada página está impregnada de memória. O que importa, neste caso, não será a leitura destas páginas soltas, mas o modo como elas se relacionam, o imaginário que envolve tudo. O acento de ambos os comentários, o que causará assombro e corte, está sempre no que a cena oferece de visualidade. Por outro lado, não estaremos diante da encenação de um livro total, afinal? – um grande livro que se espalha no espaço, fragmentário, anulando a si próprio e anulando tudo?



Por outro lado, escreve Georges Didi-Huberman em seu *Génie du non-lieu*: “la poussière réfute le néant”,⁴⁴ ou seja: a poeira oblitera, mas não enuncia o nada, e sim o vestígio. Ou Mallarmé, em seu argumento de *Igitur*: “Plus rien, restait le souffle, fin de parole et geste unis (...)”⁴⁵ A leitura que Didi-Huberman realiza da obra de Cláudio Parmiggiani afirma a destruição da matéria, mas retém o resto. Diferente, talvez: a matéria está em movimento. A poeira, indestrutível, não forma sentido – porque não torna acabada nenhuma forma. E a matéria, neste caso, se movimenta segundo impulsos mínimos, invisíveis, sopros, como quer Didi-Huberman novamente: “D’abord, que la matière

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Les éditions de minuit: Paris, 2001, p. 55.

⁴⁵ MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1985.

visuelle se forme dans le mouvement soufflé, atmosphérique, exhalé, des particules de combustion émises par le feu de pneus: volutes d'une épaisse fumée qui s'immisce partout et 'moule', pour ainsi dire, chaque chose, chaque accident"⁴⁶



⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Génie du non-lieu. Les éditions de minuit: Paris, 2001, p. 30.



A única matéria presente é efêmera, então: um molde provisório que dura o tempo de um sopro, não um monumento, não um livro. O tempo de um sopro é tempo algum. O sopro é o que concilia a relação entre matéria e forma móvel – informe. A poeira torna-se material de impressão. Deste modo, anula radicalmente qualquer possibilidade de monumento. Inevitável, como escreve Didi-Huberman, lembrar de *Élevage de poussière*, de Duchamp, imagem que se

altera o tempo inteiro, imprevista, desaparece. “Le souffle n’est pas séparable de la matière, dont il manifeste justement la puissance propre”, ainda escreve o crítico.⁴⁷ A poeira também é uma espécie de fantasma.

A definição que mais poderia nos aproximar da idéia de fantasma – de fato, é uma idéia possível de apreender apenas de modo impreciso, incerto, negativo mesmo – é a mesma que Didi-Huberman desenvolve no início de outro ensaio, O que vemos, o que nos olha, quando comenta a cena da morte da mãe vista por Stephen Dedalus: o fantasma está em um lugar de falta, é a falta que nos olha, algo que nos escapa. Dedalus vê a mãe no mar, ele está diante do mar, mas não toca. O mar é a mãe morta que de repente o olha. Não há perda de memória nisso, pois há a memória dos



⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu*. Les éditions de minuit: Paris, 2001, p. 94.

materiais: a poeira e a espuma, talvez, mas há lapsos. Fecha os olhos – debilita o olho: a experiência surrealista do corte, mas também a experiência anarquista do fogo em Brossa – fecha os olhos e vê.⁴⁸

De fato, depois de passar pelas tradições da pintura e da escultura, depois de cobrir o monumento com um véu e realizar um retrato apenas com a sombra, silhueta impessoal, há um momento em que a obra de Parmiggiani também se encontra com a literatura – ou com o livro, o mesmo. De qualquer modo, a própria escrita reaparece em sua obra, nos quatro cantos de uma sala branca, para repetir uma palavra só: Silenzio. Silenzio. Silenzio. Silenzio, e a literatura se torna assim um iniciação mesmo ao silêncio. O livro, por sua vez, para Parmiggiani, deve ser um lugar de histeria, mas não sua imagem. Na obra de Parmiggiani, o livro se torna uma natureza morta – ou seja, o que nos olha depois da morte, sobrevive. O artista não hesita ainda em afirmar sua preferência pelo silêncio: “Je préfère le silence au son, aux mots et aux sons je préfère les images parce qu’elles sont silencieuses”.⁴⁹

Em “Polvere”, Parmiggiani imprime com poeira uma série de livros empilhados sobre uma parede escura, suja. É possível saber que se trata de livros devido a algumas alusões, mas é sombra: a disposição na estante, o empilhamento, o desenho aproximado. Parece, primeiro, que o livro se desfaz, se desmonta na parede para o chão, leve, mole, se arrasta, vai desaparecer, mas não se sabe. Didi-Huberman acentua um detalhe do desenho que parece especialmente importante: a espessura de cada folha; depois, um traço da idéia: a ilegibilidade. Cito: “Les empreintes de bibliothèques, dans les récentes Deslocazioni, laissent encore voir, lorsqu’on regarde attentivement, les feuilles de chaque livre em leur épaisseur; mais tout cela demeure aussi illisible que le livre noirci de 1985 ou que le

⁴⁸ A ambivalência desta imagem, é amplamente desenvolvida por Didi-Huberman no ensaio O que vemos, o que nos olha, a partir de um trecho de Ulysses, de James Joyce, e se torna de fato o esboço de uma teoria do olhar. DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 29-35.

⁴⁹ DIDI-Huberman, Georges. Génie du non-lieu. Les éditions de minuit: Paris, 2001, p. 45.

Libro muto de 1976. Vieille question alexandrine: que reste-t-il dans la mémoire lorsque les livres ont tous brûlé?”⁵⁰

De certa leveza ao peso extremo, da invisibilidade ao empilhamento, recentemente Parmiggiani realizou uma instalação com 40.000 livros, peça que associa escultura e literatura, uma babel de volumes desconhecidos, “L’isola del silenzio”. Os primeiros livros, talvez os primeiros 10.000, na base, estão queimados, irão desaparecer com o tempo, como acentua Jean Luc-Nancy em um belo texto que escreve não sobre a instalação, mas com a instalação, pois lê com uma bailarina e os livros ao redor: “Prenez bien garde, car dans peu de temps il ne restera rien de vous (...)”⁵¹ De fato, a instalação está posicionada diante de um grande sino da própria construção, oposto: a marca da história, da permanência, a matéria que o fogo não destrói. Os livros estão fechados e o sino torna os livros ainda mais frágeis. Mas o que está sendo destruído não são somente livros, e sim toda a ordem do discurso e do saber; o que está sendo incediano é o signo, o sentido, a legibilidade do papel. “Il ne parlera plus du sens. Il ne le déchiffre plus. Il ne l’interprétera plus. Tout simplement, il ne le comprendra plus. (...) et tout ira s’abîmer ou s’exalter dans l’acte pur.”, ainda escreve Nancy, diante da iminente cisão entre o sentido e as cinzas: sens ou cendres.⁵²

PROCESSO DE PESQUISA

Por todas as salas da Fundació Brossa há cadeiras de balanço espalhadas. Logo de entrada nos deparamos com cinco ou seis, todas enfileiradas. Na sala onde passei a realizar minhas leituras diárias, há outras quatro, cinco. Está claro que não desempenham nenhuma função útil. É impossível não percebê-las. Depois de alguns dias na Fundació, quando perdi um pouco a timidez, perguntei para Pepa, viúva de Brossa, de onde vinham

⁵⁰ DIDI-Huberman, Georges. Génie du non-lieu. Les éditions de minuit: Paris, 2001, p. 87.

⁵¹ NANCY, Jean-Luc. Dans ma poitrine, hélas, deux âmes... <http://remue.net/spip.php?article1325> Acessado em: 21/09/2009

⁵² NANCY, Jean-Luc. Dans ma poitrine, hélas, deux âmes... <http://remue.net/spip.php?article1325> Acessado em: 21/09/2009.

todas aquelas cadeiras, qualquer coisa assim. Pepa respondeu que Brossa costumava levar para seu estúdio muitos objetos que encontrava na rua, algumas vezes no lixo.

Estas cadeiras, provavelmente, nunca serviram para nada, nem mesmo para Brossa - e muito menos para sentar. De qualquer modo, ocupam bastante espaço. É verdade que Brossa criou uma instalação com uma cadeira de balanço, “Desnudamento”, de 1991, mas é verdade também que o acúmulo de mais de vinte cadeiras absolutamente iguais excede qualquer interesse utilitário - mesmo que seja, assumindo uma contradição evidente, o interesse na criação de um objeto de arte. Quer me parecer provável, então, a hipótese de que a relação entre Brossa e os objetos se posiciona além da idéia de arte. Em outras palavras, a presença de todas aquelas cadeiras na Fundació, para mim, era o próprio apagamento do limite entre arte e vida visto do avesso, ou seja, visto segundo o ponto de vista não da arte - não a vida na arte - mas da vida mesmo.

No entanto, existe ainda algumas variantes. Na mencionada fotografia em que Brossa aparece em seu estúdio, no meio de pilhas de papéis, também aparecem algumas das mesmas cadeiras que agora estão na Fundació, por exemplo, mas se trata de uma aparição um pouco distinta. As cadeiras de balanço, no estúdio de Brossa, em linhas gerais, servem de prateleira para o apoio de papéis. A inversão torna a cena curiosa, de fato - parece que os papéis ganham uma vida qualquer, ou a escrita mesmo, ao ocupar o espaço destinado aos homens. Assim as cadeiras perdem sua primeira função para ganhar outra, agora mais imprevista. De qualquer modo, haverá certa forma de economia na transformação dos objetos.

II – DUAS TRADUÇÕES, DUAS TRADIÇÕES

O poema-verso “Escolheu aquest silenci”, publicado pela primeira vez em 1969, aparece no Brasil segundo duas traduções. Em 2005, na antologia Poesia vista, organizada e traduzida por Vanderley Mendonça, aparece a primeira tradução do poema: “Escute este silêncio”. Em 2009, em outra antologia que tem como título justamente a segunda tradução: “Escutem este silêncio”, de Ronald Polito, o poema aparece com uma pequena

diferença: a marca de plural no imperativo. Ou seja, a diferença de uma letra apenas – e que, por sua vez, reelabora de algum modo o jogo sintático – acaba alterando, afinal, o próprio sentido da palavra mais importante do poema: silêncio.

Em outras palavras, na medida em que o poema reivindica a interlocução de uma possível comunidade – talvez a comunidade catalã – e não mais a interlocução somente do leitor, como parece sugerir a marcação no singular, é inevitável que a palavra “silêncio” também prolifere seus sentidos. De fato, não seria o único poema de Brossa que faz referência ao leitor no instante mesmo em que acontece a enunciação – poderia citar mais uma vez “Você virou a folha”, mas também um verso em que a relação está mais sutil: “Me concentro na respiração”⁵³ ou ainda o mais conhecido “Chinesco”: “O poema recebe a sombra das mãos, / o equipamento de cinema mais antigo”.⁵⁴ Por outro lado, também não seria o único poema que, com a ambiguidade e extrema sutileza que toda escrita crítica a um regime de ditadura necessita, aponta para a prática autoritária no poder de Franco. O que pensar do silêncio?

Alguns dos poemas mais políticos de Brossa tematizam algo que podemos chamar não de silêncio, mas de silenciamento – de outra maneira, tornam visível justamente a medida de censura realizada pelo estado das coisas. Um poema como “Espanha”, por exemplo, publicado já no ano de 1980, em outro momento político do país, opera justamente levando ao excesso – ou seja, ironizando ao exibir um enunciado com extrema deformidade – algumas máximas como a de que não existe censura: “Não existe a censura / o que existe é um Serviço de Informação Bibliográfica / para evitar possíveis prejuízos econômicos aos editores.”⁵⁵ Censura e silêncio, neste caso, são sinônimos, como deve indicar outro poema, agora de 1995, intitulado “Entre silêncio e silêncio”: “Quero colocar em evidência que abaixo de uma ordem aparente / se escondem muitas contradições (...)”.⁵⁶

⁵³ BROSSA, Joan. Tarannà. Barcelona: Alta Fulla, 1988, p. 49.

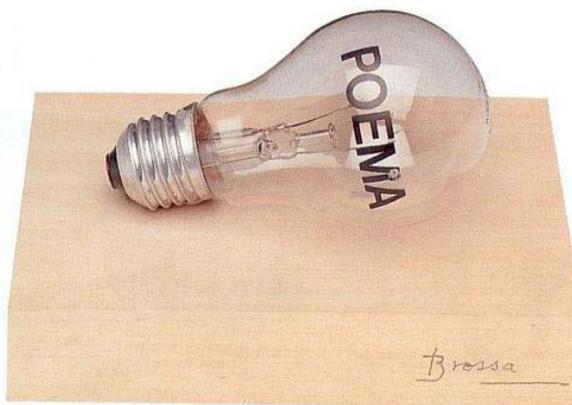
⁵⁴ Idem. Poesia vista. São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p. 75.

⁵⁵ Idem. La piedra abierta. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003, p. 323.

⁵⁶ Idem, ibidem, p. 459.

Mas estas tensões são, de fato, para trás ou para a frente, incansáveis retornos na obra de Brossa. Em um momento de “Antoni Tàpies”, poema-carta que Brossa envia ao amigo e artista catalão, com data de primeiro de maio de 1951, por exemplo, a palavra “silenci” já está presente – e próxima, neste caso, de uma conotação que traz indiscutível negatividade. Escreve Brossa: “Que nada disso se torne letra / morta, fosforescência de espírito livresco. / Sim, Tàpies, aqui embaixo quem manda / ainda é o silêncio. (...)” – sendo que, já na parte final do poema, a palavra “quietud”, do catalão (e que é traduzida para “silêncio” no espanhol e “quietude” mesmo no português) também parece de algum modo fazer eco a estas reflexões: “(...) Tudo / vibra de quietude. Todo mundo protesta”.⁵⁷ Ou seja, o silêncio aparece como espaço de autoridade, como um processo que ainda existe – a palavra “ainda” marca a clara oposição entre o acontecimento e o desejo de quem enuncia – e que confirma, de algum modo, o enunciado anterior: a letra está morta, portanto; ou não estará.

Por último, há um poema que, de todo modo, deve esclarecer qual seria a função do silenciamento no regime de Franco. O poema é intitulado “Escamoteio franquista de cinco poemas” e está escrito em espanhol, originalmente, com exceção do título e dos sub-títulos em catalão – de fato, trata-se de uma apropriação, já que sua estrutura leva a pensar que as únicas linhas escritas por Brossa não estão no texto, mas nos paratextos; sem esquecer dos cortes na sintaxe, que definem a passagem da prosa para o verso e, em última análise, marcam o limite da apropriação e da deformidade. A ênfase se encontra na palavra “escamoteio”, certamente, quase um eufemismo usado por Brossa de modo irônico: roubar com sutileza, em silêncio. O poema é dividido em duas partes: “O ofício” e “Papel adjunto”. “O ofício”, documento de censura padronizado, não diz nada, como todo documento; “Papel



⁵⁷ Brossa, Joan. La piedra abierta. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003, p. 151.

adjunto”, por sua vez, indica quais são os poemas que não poderão continuar no livro: “Suprimam-se os poemas na página 33, / 45, 60, 64, 70 (...)”⁵⁸ Em um poema de 1969, ainda, o tema da censura retorna com outro perspectiva: “A censura suprimiu nove poemas: / sinal de que os outros não valem nada”.⁵⁹

O que pensar afinal da palavra silêncio? Que aparição é esta que mesmo ela oscila? Na primeira tradução de ““Escolteu aquest silenci”, o silêncio parece ser o silêncio da página branca, em um gesto nominalista da escrita se voltando sobre si: Escute, leitor, este silêncio, que é o silêncio da página, o poema inoperante. Na segunda, talvez, ao evocar uma interlocução plural, possivelmente uma comunidade que se faz no momento da leitura – um espaço de política, portanto, pois só há política no plural – o silêncio do poema torna-se medida de silenciamento. Na primeira tradução a escrita se volta contra si, é um círculo; na segunda, a escrita é lançada para fora da página. O silêncio oscila. Em uma letra apenas, duas tradições se repartem.

⁵⁸ Idem. Poemas civis. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 57.

⁵⁹ Idem. 99 poemas. São Paulo, Annablube/DemônioNegro, 2009, p. 71.

NOME, OUTRO NOME

Este poema tem fundo falso

Joan Brossa

Se a escrita de Brossa ficcionaliza o seu espaço de aparecimento é para não enganar a si. Acentuar a página branca é ter a noção precisa de suas condições de aparecimento. Por outro lado, nomear a escrita é também um gesto de retirada e afastamento. “Escrever é um jogo insensato”, escreveu Mallarmé. Qualquer afastamento constitui um espaço vazio. Um livro, por sua vez, talvez seja um Museu. Abrir um livro, de qualquer modo, é se inserir em um espaço normativo. A página nos olha. Quem olha primeiro? O livro, a todo momento, nos insinua o sentido. Brossa então prolifera todo um vocabulário em torno da escrita. A estratégia auto-referencial, na obra de Brossa – e poderíamos chamá-la de nominalista – encontra procedimentos dos mais variados. Trata-se de uma estratégia contra a escrita, vamos dizer. Brossa dobra, corta ou ficcionaliza a própria escrita na medida em que repete de modo indiscriminado sua nomeação. De maneira contínua, a literatura parece se movimentar em queda.

Há inúmeros poemas de Brossa que tematizam o procedimento mesmo da nomeação. A nomeação primeira e mais imediata está nos títulos, certamente, mas não é a única e nem mesmo procede de modo regular. Palavras como “poema”, por exemplo, intitulam uma série de poemas segundo muitas variações: “Este poema, vejo-o assim”, “Poema em cores”, “Poema em 1893”, “Poema com fundo preto”, “Poema floral”, “Poema visual”, “Poema para representar”, “Escamoteio franquista de cinco poemas”, “Projetos de poemas”, “Livro de poemas”, “Poema modernista”, “Poema chinês”, “Poema para a voz feminina”, “Poema de uma só palavra”, “Poema”, etc – mas outras palavras também com o campo semântico aproximado, sempre fazendo referência a sua cena de aparecimento, também retornam nos títulos: “Uma palavra”, “Palavra”, “Nomes”, “Linguagem”, “Narrativa figurada”, “Título luminoso”, “Texto perdido”, “Texto”, “Folha”, “Página

branca”, “Letra vista por uma mosca”, “Letra para bordar”, “Palavra em um mar de letras”, “Frases”, etc.⁶⁰

Se a repetição, assim, em uma chave mais valorativa, costuma ser lida enquanto esgotamento puro, é possível pensá-la também como um modo circular e até maquínico de proceder com a escrita – uma estratégia talvez de levá-la ao limite do cansaço. De qualquer modo, é possível recuperar a idéia de esgotamento fora da dicotomia cerrada em que frequentemente é inserida.⁶¹ Em outras palavras, através da repetição, do esfolamento mesmo da escrita, de seu uso excessivo – e devemos acentuar de todas as maneiras a palavra “uso” – Brossa parece dar lugar a um espelho na página. Repetir é simular – e é criar uma imagem que, no limite, torna-se falsa. A repetição infinita será um abismo de espelhos, então. Quer dizer, a repetição acaba provocando uma cisão ainda maior entre a escrita e seu objeto ou sua representação. A diferença talvez é que agora a cisão entre as palavras e as coisas – que constitui qualquer exercício de linguagem, como mostrou Michel Foucault – aparece declarada e nomeada no poema.⁶²

⁶⁰ Esta estratégia, como é de esperar, também se repete em sua obra visual. O poema-objeto – intitulado “poema-objeto” mesmo – em que Brossa apenas escreve a palavra “poema” sobre a lâmpada apagada, apenas para citar algum, torna evidente a passagem.

⁶¹ O crítico Andrés Sanchez Robayana, em um pequeno texto que Haroldo de Campos classificou como sendo essencial, intitulado Joan Brossa ou a visualidade paradoxal, em que a imagem do paradoxo já aparece no título mesmo, chama a atenção para um caráter de despesa que estaria presente na obra de Brossa: “(...) uma revolta contra a ordem burguesa através de uma crítica radical da função do objeto na sociedade da convenção e da poupança. A imaginação surrealista (como, neste caso, a imaginação barroca) é uma despesa de sentido frente à economia burguesa. O surrealismo propõe uma subversão (é um alvo ou um objeto filosófico-moral). A beleza do objeto surrealista é convulsiva, para dizê-lo com um termo predilero de Breton.” Revista Cult, p. 44.

⁶² Ronald Polito, em um ensaio que será discutido mais adiante, lê o excesso da obra de Brossa a partir do desejo até certo ponto compulsivo do artista de transformar tudo em arte, e atribui a este desejo sua força e também seu malogro: “Assim, a correspondência entre vida e arte foi experimentada na expectativa de que qualquer circunstância humana, cultural ou natural fosse necessariamente arte, pudesse naturalmente ser representada como arte, a depender das formas de sua utilização. Daí a idéia e a prática de que todo e qualquer fenômeno possa e deva se deslocar para a página do livro ou para qualquer suporte para se transformar em poema. Isso permite entender a natureza compulsiva da obra, o fato de ela se desdobrar em muitos milhares de objetos poéticos, manifestando essa sofreguidão e dando a ilusão de que a transposição integral estaria ocorrendo. (...) Assim, do criador se exige que ele seja como um moderno Midas: tudo que tocar deverá se tornar poesia”, Uma relação concordante ou discordante, p. 170.

Um dos poemas de Brossa mais conhecidos, intitulado justamente “Uso”, torna mais declarada a quebra entre as palavras e as coisas, a saber: “Mesa. / (Não me refiro ao nome, / mas ao que designa.) // Mesa. (Não me refiro ao que / designa, mas ao nome.)”⁶³ O poema é muito veloz, de fato, e até mesmo ensaia – sempre com alguma ironia – certa dicção explicativa, didática. O título, por sua vez, deve apontar para uma relação nada essencialista com a linguagem: uma relação de uso, como queira. O poema se divide em duas estrofes cindidas: o que Brossa chama primeiro de referência ao nome e depois de referência ao objeto – e encena um paradoxo na medida em que o objeto (a mesa-objeto) é recolocado no nível escrito. Há dois procedimentos que interessa reter, portanto: primeiro o modo como o poema faz a palavra “mesa” oscilar através de dois sentidos; e segundo o fracasso do próprio poema para designar o objeto. O fracasso finalmente pode ser lido enquanto ironia contra a própria escrita. A saber, o que o poema talvez tematiza é justamente que a escrita impõe um limite que é, em todo caso, um limite irreduzível.

Quer dizer que a escrita impõe um limite ao mesmo tempo em que arranja um modo de se relacionar com os objetos – rodear as coisas, contorná-las, tematizar os modos de contorno, permanecer em um campo que é sempre suspenso e solto, mas jamais apreendê-las. Outra vez, com Nancy, é possível aproximar Parmiggiani e Brossa através de uma idéia de escrita que enlaça, abraça, cobre: “La cendre couvre les signes et les nouveaux signes sont eux-mêmes incinérés. On peut en tirer un supplice atroce, mais on peut aussi la comprendre comme l’annonce de toute langue, comme l’appel à toute langue et à toute nomination - c’est-à-dire au désir d’étrointe, à ce désir exaspéré d’être enlacé aux choses par leurs noms.”⁶⁴ Ou é o mesmo que dizer que a escrita, enquanto representação transparente, dá testemunhos de seu próprio fracasso.

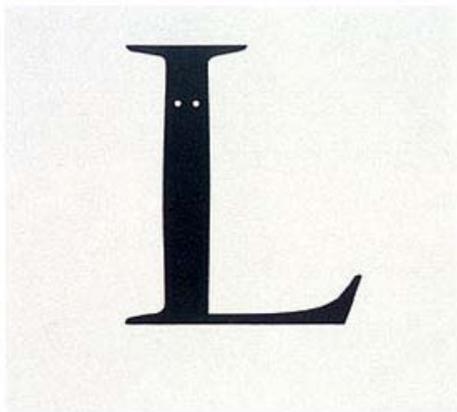
Há pelo menos duas consequências críticas para as nomeações do poema, na obra de Brossa, em linhas gerais. Primeiro, e mais evidente: é colocada certa ênfase no caráter literário – ou ficcional, falso – do texto que vem. Não basta que o poema seja um poema – devemos também dizê-lo e portanto duplicá-lo. Haverá uma manobra que é de

⁶³ BROSSA, Joan. Poesia vista. São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p. 77.

⁶⁴ NANCY, Jean-Luc. Dans ma poitrine, hélas, deux âmes...
<http://remue.net/spip.php?article1325> Acessado em: 21/09/2009.

afastamento e ao mesmo tempo de excesso: na medida em que o poema é referido enquanto poema, na medida em que é duplicado, há um espaço antes previsto que agora é instabilizado; há duas dicções correndo juntas. Quando Brossa incorpora, então, no lugar do poema, qualquer notícia franquista recortada do jornal, uma carta enviada a Tàpies, o convite para a exposição de um amigo e outros inúmeros gêneros de discursos não-literários, a consequência ganha outros contornos, ainda: escutem este silêncio, todo discurso é construído, tudo pode se tornar ficção.

Segundo, haverá um programa de Brossa – vários, de fato – para a própria literatura. Ou seja, trata-se de nomear algo que, caso não for nomeado, não será literário, como sua lâmpada, em que escreve a palavra poema sobre o vidro, ou inúmeros outros objetos e procedimentos; ou seja, o que se diz poema, aqui, é apenas resto, coisa delirante, sentido difuso. A idéia consiste em trazer para dentro da literatura alguns materiais ou procedimentos mais dissociados. Neste caso é possível imaginar que se trata mesmo de um poema porque o autor diz – um poeta – e não por suas características, digamos. Há uma tensão entre título e texto, uma negatividade: é um poema, não é. O enunciado de que



“isto não é um poema” acaba sendo jogado para o leitor, o que sugere outro paradoxo afinal: ao nomear um anti-poema, mesmo com alguma ironia, Brossa torna-o poema outra vez. De qualquer modo, sempre “O leitor do poema / é quem executa”.⁶⁵

Depois, Brossa parece se aproximar de uma forma de escrita mais reflexiva sobre o próprio objeto literário, talvez, para construir o poema não no espaço do poema, mas tematizado,

refletido mesmo, aceitando a ambiguidade do ato de fazer refletir – um poema possível, uma sombra. O movimento é duplo, de fato: escrever e repercutir, ecoar. Em um poema como este: “Não se trata de textos em que já tenha havido / uma intenção poética: me

⁶⁵ BROSSA, Joan. Poesia vista. São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p. 43.

interessam / textos neutros, funcionais, que eu posso converter / em poéticos pelo fato de tê-los selecionado”⁶⁶ – já aparece marcada uma posição crítica sobre como proceder diante da literatura; ou nestas linhas de “Avante”: “(...) se a esperança fosse / pouca e mal desenhada e se / a palavra não fosse um ato, / estas linhas também não / seriam um poema”,⁶⁷ em que algo de fundamental para a sua obra está encenado: não pode haver limite entre arte e vida. Volto a estas hipóteses, pois será inevitável discuti-las, mas por enquanto interessa apenas a identificação de um procedimento: o poema se voltando infinitamente na própria direção.

É como se autor olhasse e ao mesmo tempo fosse visto; em outras palavras, é como se olhasse um espelho. De fato, não é apenas nos títulos que as auto-referências da escrita aparecem. Elas escorregam também – ou sobretudo, eu diria – para o próprio texto, constituindo pequenas redes de fuga. E novamente Brossa ataca os mesmos motivos por todos os lados e segundo diferentes maneiras. E neste caso as relações são provavelmente mais complexas, instáveis, pois se transformam de um poema para outro. Esgotar a análise destes procedimentos será impossível, mas há um traço pelo menos que não é inútil reter: o traço do vestígio, mais uma vez, recuperando o verso já citado: “Este poema é um / vestígio da minha passagem”, sendo possível perdê-lo. Quero dizer, não é apenas o poema que aparece, mas também seu processo.

Um poema como “Ponte”, muito conhecido, é até mesmo ilustração disso: “Este é o caminho / que serve para passar / do poema anterior ao seguinte”⁶⁸ – ou seja, o foco está justamente na ambiguidade do pronome “este”, que faz referência a ponte e ao mesmo tempo ao poema. As constantes alusões que Brossa faz ao material literário dão toda

⁶⁶ Idem. 99 poemas, p. 115.

⁶⁷ Idem. Poesia vista, p. 63.

⁶⁸ BROSSA, Joan, Poesia vista, p. 103. A imagem da ponte é fundamental por enfatizar que o poema não está na chegada, mas no processo. Tal metáfora reaparece em vários momentos ao longo de sua obra. Há um poema muito semelhante – “Uma ponte é uma construção feita / sobre um obstáculo que serve / para passar de uma margem à outra” – mas que é realizado com uma diferença fundamental, de inviável reprodução aqui: quando o leitor abre o livro, o poema aparece entre uma página e outra, ou nas duas, jogando com a própria forma do livro, na medida em que extrapola a margem da página, sendo que o limite que separa uma página da outra acaba cortando a escrita em dois.

ênfase ao processo de construção da escrita, não ao seu fim: o poema não é o ponto de partida e nem de chegada, mas o caminho. A escrita de Brossa, repito, ficcionaliza e reflete – devo insistir nisso – o próprio modo de aparecer. É possível dizer afinal que sua literatura enfrenta uma luta irreduzível: sair da escrita por ela mesma. Não é em vão que, apesar de tudo, embora sua obra tenha o levado também a outros caminhos, o poeta continua escrevendo até o último dia de sua vida. Enfim, devemos imaginar que a mesa do poema “Uso” retorna na obra de Brossa sob a forma de objeto mesmo. Retornarei a isso.

“Este verso é o presente”, escreve Brossa no poema “O tempo”. Um de seus procedimentos mais recorrentes, assim, será a construção de uma coincidência entre o tempo da leitura e o tempo de acontecimento do poema, como parece sugerir o título. É como se o poema estivesse sendo executado pelo leitor, de fato, no momento em que lê. Não é aleatório que inúmeros poemas de Brossa são escritos no tempo presente, acentuando certa contingência e até mesmo certo caráter performático da escrita. “O verso que você leu é o passado”, ou seja: é resto, não existe mais exatamente porque já foi perdido no tempo da leitura. E continua: “O que resta do poema é o futuro, / que existe fora da sua / percepção”, apontando para a existência do poema fora do livro e abrindo outro modo de duplicação, neste caso: o poema não está mais naquilo que da escrita permanece, mas no vácuo aberto por sua rápida passagem. “Página” torna mais tangível esta forma de escrita que lança seu centro para fora de si: “Depois de escrever o poema, / os limites da página já não estão / onde foi cortado o papel”.⁶⁹

Em “Entreato”, ainda, levando a teoria da leitura para uma encenação teatral da escrita, com a inversão meio carnavalesca e animada da tese nominalista, as palavras do poema tornam-se atores se preparando para a cena – “As palavras correm para trocar / de roupa. Desce o pano e os frisos / ficam de novo sobre os bastidores. / Sujeitos, verbos e advérbios, / já vestidos de outra maneira, voltam / à cena. Fica um grupo / de adjetivos olhando pela / fresta do telão. // O poema seguinte vai começar.”⁷⁰ Este poema, de certo

⁶⁹ BROSSA, Joan. Poesia vista, p. 49.

⁷⁰ Idem, Ibidem, p. 99.

modo, além de ser próximo dos anteriores por mais uma vez anunciar um poema fora de si – já que o instante seguinte jamais existe fora da leitura – também fica no limite da passagem da escrita de Brossa para o que é chamado em sua obra de poema visual, em que as letras perdem suas funções e ganham aparências humanas: olhos, pernas, boca, chapéu.

E finalmente, segundo outro itinerário, há o poema para dentro dele, pode-se dizer. Mais uma vez o procedimento consiste em traçar dois caminhos paralelos, em dois tempos que se cruzam, seja em sincronia ou em mínimos retardamentos: a máquina da escrita funciona no mesmo momento em que o poema mostra sua operação de funcionamento. Além do já citado “Bosque”, que propõe este jogo segundo a descrição dos sons do próprio título, há mais dois poemas que levam o procedimento a um lugar mais extremo. O primeiro: “Pego a palavra / caminhar. / Antes dela, ponho / Gostaria de poder. / E tenho / Gostaria de poder caminhar”,⁷¹ que acentua e procede mais com a relação sintática; e o segundo: “Este poema / tem duas estrofes. // Entre uma e outra / há uma distância / de um centímetro”,⁷² que acentua, por sua vez, a visualidade que abre uma estrofe, ou seja, o espaço mais vazio do poema. O efeito, em ambos, talvez seja um só: não pode haver singularidade em uma escrita sem a abertura de um segundo espaço perfurado pela própria escrita. Em uma palavra, toda escrita dissimula outra.

ERRATAS:

I – O MÁGICO TEM AS MÃOS VAZIAS

El arte es vida y la vida transformación

Leopoldo Fregoli

A escrita desaparece ou se transforma em sua própria aparição. A idéia de desaparecimento pode ser lida na obra de Brossa segundo outra chave, ainda: a mágica, o

⁷¹ BROSSA, Joan. Poesia vista, p. 61.

⁷² Idem, Poemas civis, p. 151.

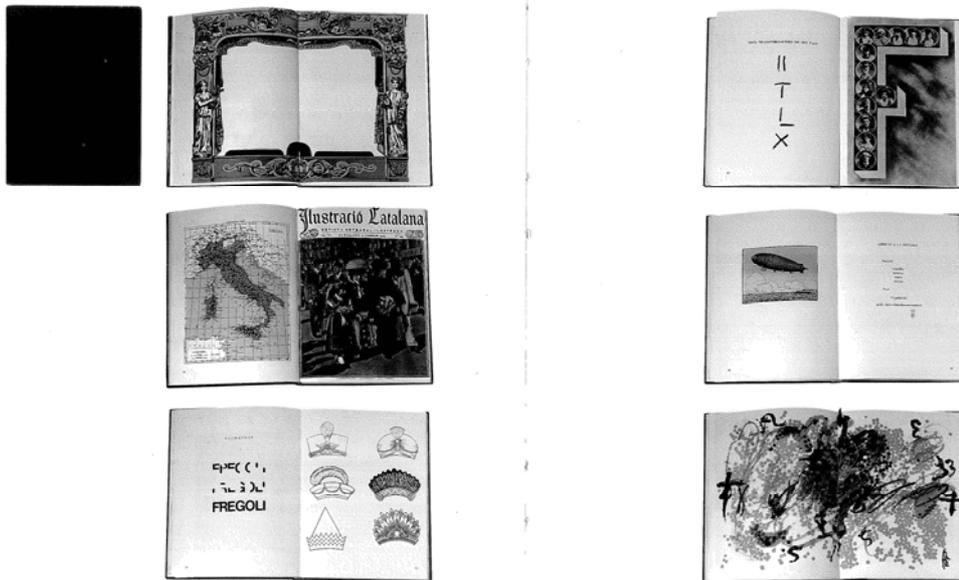
transformismo. Brossa, como se sabe, era aficionado por jogos de mão. Uma parte representativa de sua biblioteca era dedicada ao assunto. O artista, inclusive, chegou a escrever um prefácio para uma destas edições. Depois, era incentivador e até responsável, em certo momento, pela manutenção de uma tenda de mágicas que esteve prestes a acabar, em Barcelona. E mais uma vez o limiar entre arte e vida não encontrará limites em sua obra-vida. De fato, em muitas de suas entrevistas, provavelmente com alguma graça, Brossa costumava dizer que não há qualquer diferença entre poesia e magia – “He ido descubriendo que no hay diferencia entre un juego de manos y un poema: los dos son una metamorfosis de la realidad, una sorpresa para la persona inteligente”⁷³

Este enunciado, em toda sua obra, deve aparecer em ato. Há um transformista especialmente admirado por Brossa, o italiano Leopoldo Fregoli. Sua marca estava na velocidade com que trocava de roupas e mudava a própria aparência no palco. Um poema como “Entreato”, para citar um exemplo mais próximo, dificilmente teria acontecido sem a relação de Brossa com Fregoli. Mas Fregoli ressoa em Brossa segundo maneiras muito distintas. Há alguns procedimentos e habilidades do mágico que serão fundamentais para toda a obra do escritor – a transformação, a velocidade, a capacidade de criar surpresa, a ilusão. De fato, o mágico atua com o corte. O universo da mágica dará um forte contorno simbólico para inúmeras realizações do escritor, desde a poesia escrita até os objetos e os livros visuais. Aliás, há um livro visual de Brossa intitulado justamente “Fregoli”. O mágico, afinal, está sempre iludindo a si mesmo.

Neste livro, os jogos que Brossa realiza com os tipos – em duas acepções do termo, aliás: caracteres tipográficos e tipos subjetivos – encenam de algum modo o procedimento de Fregoli. Toda a tensão da mágica está no desaparecimento. Há uma espécie de poema visual, por exemplo, intitulado “Três transformações de dois paus”, que apresenta apenas duas linhas que vão se modificando e formando composições diferentes, letras: T, L, X, acentuando assim o próprio traço da letra, o processo mesmo de composição. Há outro poema visual que procede de modo semelhante – com o apagamento mesmo de alguns traços do nome de FREGOLI. De outra maneira, sobre uma letra “F” que ocupa toda a

⁷³ BROSSA, Joan. Añafil 2. Madrid: Huerga e Fierro editores, 1995, p. 128.

página, Brossa imprime diversas imagens do rosto de Fregoli sempre com um personagem diferente, quer dizer: os modos de desaparecimento também acontecem no avesso da falta – justamente pela multiplicação.



Não é aleatório que quando Brossa se refere às atuações de Fregoli, procurando refletir sobre a própria obra, o escritor comenta que se trata já de um teatro sem o literário. De fato, segundo Brossa, o teatro estava doente de literatura. O que ganha acento, por outro lado, é o caráter performático do

texto, a ação, o jogo. É como se o texto desaparecesse na cena e ficasse apenas o ato. Não parece um equívoco imaginar que a noção que Brossa desenvolve do happening, em sua

obra, ainda nas décadas de quarenta e cinquenta, ou o modo mesmo como concebe suas ações poéticas, em forma de rubricas teatrais, deve homenagem ao transformista italiano. Em outra entrevista, Brossa comenta que seu acesso ao teatro significava a busca de uma quarta dimensão do poema. Sobre Fregoli, ainda diz Brossa: “Por outra parte, un poema es una idea tanto si se expressa con palabras como sin”⁷⁴

De modo menos direto, alguns poemas de Brossa, principalmente uns poemas mais curtos, parecem lidar com o universo da mágica segundo seu modo de aparecer ou desaparecer, como é o caso do poema “Fato”: “O poema acaba e vocês não tiveram outra / surpresa que a de não tê-la visto”⁷⁵ – ou até mesmo destes versos sem título: “Este poema me ocorreu / quando eu menos esperava / e precisamente quando pensava / em coisas bem diferentes.”⁷⁶ O truque com a escrita está evidenciado na curva que o poema sofre em direção a seu vazio. Até mesmo a mágica, então, no limite, pode ser um ato poético. Em outras palavras, o poético é tudo aquilo que não poderá ser chamado de poético.⁷⁷ O transformismo, em última análise, é a imagem de que não há um lugar para o literário. No fim, a escrita desaparece e agora o escritor, sob um pequeno foco de luz, tem as duas mãos vazias. A mágica – já ouvi dizer – é a arte do desaparecimento.

PROCESSO DE PESQUISA

Eu, Pepa e Lorenzo conversávamos sobre algum assunto e chegamos em uma das últimas instalações de Brossa, “Cadeias de Damocles”, de 1994. Na verdade, eu tinha uma dúvida. A instalação consiste em inúmeros objetos meio fálicos – parecem falsos

⁷⁴ BROSSA, Joan. *Añafil 2*. Madrid: Huerga e Fierro editores, 1995, p. 83.

⁷⁵ BROSSA, Joan. *99 poemas*, p. 62.

⁷⁶ Idem, *Ibidem*, p. 67.

⁷⁷ Em *Resistência da Poesia*, ensaio que nos diz respeito, Jean-Luc Nancy desenvolve a idéia de que a poesia está em outro lugar diferente do lugar da própria poesia; em outras palavras, que o lugar da poesia é fora de si. Por isso Nancy uma idéia da escrita enquanto construção poética através da negatividade e da recusa: uma excrita: “Daí resulta que a poesia é igualmente negatividade, no sentido em que nega, no acesso ao sentido, aquilo que determinaria esse acesso como uma passagem, uma via ou um caminho [uma ponte, poderíamos dizer], e o afirma como uma presença, uma invasão. Mais do que um acesso ao sentido, é um acesso de sentido. De repente (facilmente), o ser ou a verdade, o coração ou a razão, cedem o seu sentido, e a dificuldade aparece, surpreendente.”, p. 12-13.

microfones – pendurados cada um com uma corrente todas anexadas no teto. Conteí mais de duzentos. Falei para ambos que não conseguia identificar que objetos eram aqueles, com certo receio de revelar minha leitura - e eu sabia, afinal, que era uma leitura improvável demais – cheia de conotações sexuais. Pra dizer a verdade, a instalação “Cadeias de Damocles” sempre me pareceu uma série de pintos voando. Mas como havia também ainda uma dificuldade com a língua, pois ambos falavam catalão na maior parte do tempo, eu preferi não entrar em detalhes. Até que Pepa me disse que objeto era aquele, mas eu não conhecia a palavra que deveria conhecer. Já não sabia mesmo se Pepa estava falando espanhol ou catalão ou uma mistura de ambos ou algo próximos do português, no fim. Talvez Pepa estivesse se referindo a "Damocles", palavra que até hoje não descobri o significado. E ficamos um tempo neste desacordo até que Pepa, muito paciente, me chamou para segui-la. Eu queria desistir, a esta altura, não queria mais entender a instalação, não tinha problema, não era importante pras coisas que eu estava pesquisando, mas Pepa insistiu e Lorenzo aconselhou que eu não dissesse o contrário. Fui. Pepa foi na frente, muito decidida, entrando pelos corredores. Eu somente a seguia, calado. Até que Pepa abriu uma porta e fiquei um pouco surpreso quando percebi que se tratava da porta de um banheiro. Ela entrou e eu fiquei esperando na porta. Disse pra eu entrar. E então me mostrou, com a ponta dos dedos, a corrente de descargas do vaso sanitário. É como se a obra de Brossa estivesse ali, presente no objeto, disponível aos olhos, antes ou mesmo fora de qualquer nomeação.

PROCESSO DE PESQUISA

Logo que cheguei na cidade de Barcelona, em uma sexta-feira ensolarada, eu quis sair na rua pra ver a obra de Brossa. Havia ganhado um catálogo de suas obras públicas: Itinerários brossianos – e, como eu só tinha encontro marcado na Fundació Brossa alguns dias depois, quase uma semana, pensei que seria interessante aproveitar o tempo e conhecer algumas destas intervenções. De qualquer modo, conhecer as intervenções públicas de Brossa era também um modo de conhecer a cidade segundo sua sensibilidade. Depois, certo entusiasmo tomava conta da situação - era maior inclusive do que o cansaço. Suas principais intervenções - as maiores, pelo menos - ficam mais longe do

apartamento onde eu estava. E eu só queria sair, caminhar pela cidade e encontrar Brossa nela, de algum modo. No catálogo, havia a indicação de uma pequena intervenção em La Rambla, espécie de calçadão muito movimentado que atravessa pontos fundamentais da cidade. La Rambla não estava tão longe e conhecê-la, nesta situação, até pra poder se localizar bem na cidade, seria fundamental. Pareceu perfeito, portanto. Anotei rapidamente a indicação do catálogo, peguei um mapa e fui.

Trata-se de uma intervenção muito simples: nada mais que o desenho de uma pequena máscara carnavalesca impressa em um azulejo, no chão. O azulejo tem o tamanho de um pé, mais ou menos. Eu já conhecia a obra através de sua foto, não teria muita surpresa. Eu pensava nisso enquanto caminhava, mas hoje não penso mais assim. Lembro que eu não estava necessariamente distraído, mas um pouco tenso, ainda. De fato, jamais havia pisado na Europa. Depois, era a primeira vez que encontraria uma obra visual de Brossa. Não imaginava que a língua catalã fosse tão presente. Ouvia muita gente falando catalão, não entendia muita coisa, só umas palavras. E havia uma arquitetura monumental, eu caminhava justamente pela parte romana de Barcelona: Barcino. Quando cheguei em La Rambla, ainda caminhava olhando para o alto. A dificuldade de olhar para o chão era grande. Encontrar a obra de Brossa, no meio disso tudo, seria uma espécie de conforto.

Mas não encontrei. Fiquei alguns minutos dando voltas em torno do local indicado, mas realmente não consegui encontrar a máscara de Brossa. A princípio, ainda, sem muita sobriedade pra perceber que o mais importante do acontecimento era o desencontro, mesmo, fiquei um pouco frustrado. No outro dia, com o catálogo na mão - e era como se eu quebrasse as regras do jogo - percebi que a intervenção fica meio escondida em um canto e o azulejo tem praticamente a mesma cor da calçada. A cada minuto, centenas de pessoas pisam sobre a máscara e quase ninguém a percebe. Mas não ter encontrado a intervenção de Brossa, no primeiro dia em Barcelona, foi uma espécie de lição. Quer me parecer que, diferente do monumento, só encontra esta intervenção quem está distraído, quem não quer encontrá-la. Em La Rambla, a maioria das pessoas passa olhando para o alto. Assim como eu, aliás, naquele dia. E a intervenção de Brossa, como se sabe, está no chão. Ela nos olha a todo o momento, mas se esconde. O modo como a intervenção é realizada já está previsto no próprio anonimato que a máscara sugere.



A ESCRITA EM RISCO

(...) fazer no extremo, onde o risco começa

João Cabral de Melo Neto

Ao ser questionado sobre sua iniciação com a escrita, o filósofo Michel Foucault, em entrevista concedida após a publicação de *As palavras e as coisas*, diz que uma de suas lembranças mais constantes é a das dificuldades que tinha, quando criança, para escrever de maneira legível – “Acredito (...) que, em minha classe e minha escola, eu era o mais ilegível”.⁷⁸ Se ao realizar tal lembrança, Foucault parece querer construir o argumento de que sua relação com a escrita mudou alguns anos depois, na medida em que passou a levá-la “mais a sério” e atribuir a ela um valor maior, tentando mostrar neste gesto primeiro um inicial desinteresse seu com o ato de escrever, sugiro pensar tal confissão, ao avesso, como uma possível metáfora que atravessa um procedimento, um ato de escrita – gesto possível de deformação até o apagamento.

Na seqüência, Foucault diz que o fato de ter vivido algum tempo na Suécia sem dominar completamente o sueco ou o inglês e na evidente impossibilidade de usar o francês, quando tinha em torno de 30 anos, lhe fez perceber que a língua não é feita de uma “transparência absolutamente insensível”, e sim “de uma espessura e uma consistência” – e que, portanto, a língua possui uma fisionomia: “seus corredores, suas linhas, seus declives, suas costas, suas irregularidades”. Então Foucault diz que a partir destas constatações, pelo fato de ver as palavras que queria dizer sendo simplificadas, tornando-se como pequenas marionetes irrisórias a sua frente no momento em que as pronunciava, passou a dar maior importância ao discurso, pois começou a perceber que existe um funcionamento que lhe é próprio e leis que o constituem. Dessa maneira, como diz o próprio filósofo sobre si, passou a ter um prazer maior no ato de escrever. Este prazer, no entanto, e aqui é onde sugiro um pensamento avesso, só pode aparecer ligado com a morte e com a destruição.

⁷⁸ FOUCAULT, Michel. *A Palavra nua* – entrevista a Claude Bonnefoy. Trad. Clara Allain. Caderno Mais! Folha de São Paulo. 21 nov. 2004.

Foucault prossegue dizendo, talvez com certa ironia, que sente uma impressão de veludo e doçura quando escreve, e que a doçura é uma espécie de impressão normativa para sua escrita – aparecendo nas expressões que utiliza e no próprio movimento que impõe ao seu texto. Porém, em determinado momento da entrevista, quando diz ficar espantado ao ouvir as pessoas falando de sua escrita como algo seco e mordaz, Foucault interrompe, recomeça sua fala e, como se traísse a si próprio, rasura seu discurso anterior: “Refletindo sobre isso, acho que são elas que têm razão”. E ainda diz: “ Imagino que deve existir, em minha caneta, uma velha herança do bisturi. Talvez, afinal, eu trace sobre a brancura do papel os mesmos sinais agressivos que meu pai traçava sobre os corpos dos outros que ele operava. Transformei o bisturi em caneta. Passei da eficácia da cura à ineficácia da livre proposta, substituí a cicatriz sobre o corpo pela grafitação sobre o papel, substituí o inapagável da cicatriz pelo sinal perfeitamente apagável e rasurável da escrita.”⁷⁹

A doçura, num giro momentâneo, torna-se rasura e risco. É dessa maneira, a partir deste ponto preciso, deste buraco aberto na superfície da história, que corto a cena e sugiro um salto para quase dez anos depois. Em outra entrevista, outro Michel Foucault fala justamente de seu incômodo com o ato mesmo de escrever e respeitar certa forma normativa de escrita – ou de uma sacralização que constitui esta escrita por parte dos discursos que a envolvem. O filósofo diz que escrever tornou-se um ato por demais solene e até mesmo institucionalizado, dentro de uma ordem absolutamente marcada, que “implica todo um ritual, toda uma dificuldade”.⁸⁰ Escrever constitui uma dificuldade na medida em que entrar no campo da escrita, ensaiar a primeira palavra de um texto a vir, enfim, iniciar este gesto significa entrar em um sistema de regras que devem ser seguidas com rigor.

Dessa maneira, Foucault imagina e deseja outra escrita – um procedimento que passe por uma reinvenção do modo de escrever que nos é reservado e determinado pelas redes

⁷⁹ FOUCAULT, Michel. A Palavra nua – entrevista a Claude Bonnefoy. Trad. Clara Allain. Caderno Mais! Folha de São Paulo. 21 nov. 2004.

⁸⁰ Idem. Michel Foucault – entrevistas a Roger Pol Droit. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. São Paulo: Graal, 2006, p. 80-81.

discursivas que o cercam: “Eu gostaria que ela [a escrita] fosse um algo que passa, que é jogado assim, que se escreve num canto de mesa, que se dá, que circula, que poderia ter sido um panfleto, um cartaz, um fragmento de filme, um discurso público, qualquer coisa...”.⁸¹ A escrita já aparece no campo do comum, do “qualquer coisa”. O que está em jogo, então, é pensar a possibilidade de uma escrita como algo arremessado, que se volta contra suas próprias regras e que se lança no risco e no momento de uma morte.

Maurice Blanchot, por sua vez, em seu ensaio “A literatura e o direito à morte”, fala do escritor enquanto aquele que precisa destruir a linguagem em sua transparência e normatividade para, somente assim, criar outra forma de escrita – “Para escrever, [o escritor] deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob uma outra forma”.⁸² Se a linguagem é aquilo que, a todo tempo, está nos arrastando para a determinação do nome e da norma, espaço onde as palavras somente aguardam o chamado para entrarem em uma cena de ordem, é preciso que o escritor, por outro lado, crie movimentos torções que abram a linguagem para seu exterior – ponto onde a escrita pode encontrar novas formas de existência.

A idéia de morte, em grande parte dos ensaios de Blanchot, é construída enquanto uma possibilidade de escrita – experiência onde é possível vislumbrar estados de impermanência: quase o desaparecimento. Dessa maneira, nas palavras de Blanchot, a literatura deve ser o espaço que nos leva da generalidade ao singular, da presença concreta das coisas para a radicalidade de suas ausências – enfim, do reino seguro da verdade ao abismo errante do desconhecido. E esta espécie de movimento para o erro e para a imperfeição (para o desaparecimento mesmo) só acontece e pode acontecer na destruição da escrita. Escrever, então, passa a ser um gesto paradoxal de destruição da própria escrita: um ato de instabilidade e risco, enfim: a ausência de obra: “O exterior, a ausência de obra: reservo tais palavras sabendo que seu destino é ligado a esta escrita exterior à linguagem que todo discurso, inclusive o da filosofia, recobre, recusa, ofusca,

⁸¹ Idem. Michel Foucault – entrevistas a Roger Pol Droit. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. São Paulo: Graal, 2006, p. 81.

⁸² BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 303.

por uma necessidade verdadeiramente capital. Que necessidade? Aquela à qual, no mundo, tudo se submete e que convém primeiro nomear, sem ostentação nem hesitação, sem precaução tampouco, pois é a morte, quer dizer, a recusa da morte, a tentação do eterno, tudo que conduz os homens a preparar um espaço de permanência onde possa ressuscitar a verdade, mesmo se ela perece. O conceito (toda linguagem, pois) é o instrumento neste empreendimento para instaurar o reino seguro”.⁸³

Foucault chama de “enunciado” esta permanência de onde renasce um lugar estável da linguagem. Em um dos ensaios que Gilles Deleuze escreve sobre Foucault, o filósofo fala de “regularidades enunciativas” como uma superfície de acúmulo que determina anteriormente a formação de novos dizeres, uma ordem que cerca as possibilidades de outras formações discursivas dentro da história. Para Deleuze, ainda a partir de Foucault, estes enunciados, que se relacionam com lugares discursivos, instituições e mesmo com outros enunciados – é provável que a própria literatura seja um deles, portanto – constroem regras de formação que operam sobre sujeitos e constituem estes mesmos sujeitos no momento em que inscrevem seus dizeres na ordem do discurso.⁸⁴

Dessa maneira, todo dizer – e todo o significante mesmo – estaria ligado a uma função estabelecida dentro de uma formação prévia de outros dizeres. Entrar na ordem do discurso, portanto, é entrar para este “reino seguro” em que a possibilidade da fala é determinada e normalizada por um conjunto de já-ditos – o acúmulo de “estoques”, segundo Deleuze – que se fixam e são conservados mesmo sobre a superfície da história. A função do autor seria aquela que de algum modo se enquadra no interior deste espaço. E já que nenhum dizer estaria remetendo a um sujeito que transcenda o enunciado, mas a este estoque que justamente forma os enunciados, a questão da originalidade, enfim, encontraria toda sua impertinência.

⁸³ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, p. 73.

⁸⁴ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 16.

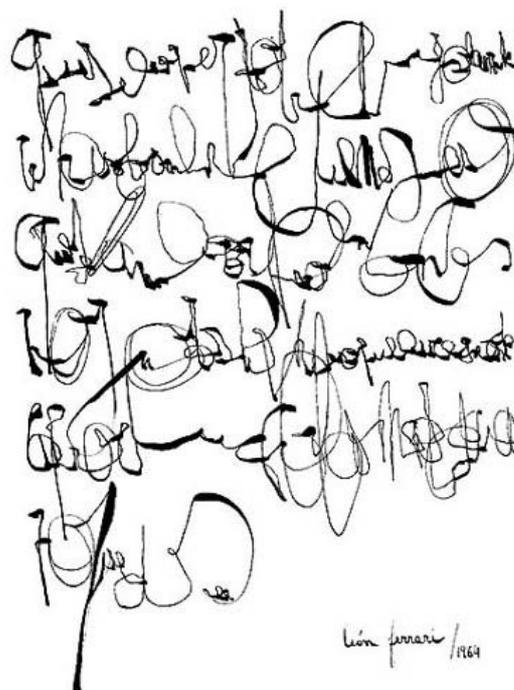
A rachadura a essa espécie de prisão que Foucault constrói encontra sua ressonância e seu choque justamente nos textos que Blanchot sugere uma imagem do “fora” – o ponto onde a linguagem encontra uma passagem para sua exterioridade. Nos seus ensaios sobre literatura, Foucault analisa o modo como a linguagem se dobra e reflete sobre si própria, criando movimentos que levam a uma abertura infinita para seu exterior. A linguagem, assim, neste fio tênue que anuncia a desapareção, neste limite que é também o limite de um tremor e de uma ausência, deixa de ser representação para ser pura linguagem: puro reflexo sobre si. Desse modo, em *O pensamento do exterior*, Foucault escreve: “A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma”.⁸⁵

⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 221.

Assim, entre Blanchot e Foucault, é possível pensar numa aproximação pela idéia de morte, “espaço virtual onde a palavra encontra o recurso infinito de sua própria imagem”, “o mais essencial dos acidentes na linguagem”.⁸⁶ A morte, este estado extremo, aparece enquanto ponto de impermanência e instabilidade para onde o escritor se lança no momento em que se propõe a vestir outra máscara da linguagem. No entanto, o escritor não realiza tal movimento sem enfrentar um paradoxo. Para realizar tal destruição, aquele que escreve precisa agir no interior da linguagem – por dentro de seu próprio funcionamento – e agir neste lugar de criação é, sempre, cair na generalidade, no mesmo: “Vimos que a linguagem só é real na perspectiva de um estado de não-linguagem que ela não pode realizar”.⁸⁷ Em traços gerais: somente a linguagem é possível – estamos fadados a ela – e esta mesma linguagem coloca ao escritor o impasse de permanecer no ordinário. A pergunta que Blanchot formula, portanto, passa a ser: de que maneira é possível nomear o silêncio? – e de que maneira, ainda, é possível construir uma escrita que seja apenas eco de uma mudez?



A
liçã
o
de
Blanchot,
segund
o
out



ros itinerários, também diz respeito ao enfrentamento do mesmo paradoxo: tornar presente a ausência das coisas; ou seja: – “(...) fazer com que

⁸⁶ Idem. A linguagem ao infinito. In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 48-49.

⁸⁷ BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo, p. 29.

as palavras possam se tornar imagens, aparências – e não signos, valores, poder de verdade”.⁸⁸ Imagens ou aparências, com Blanchot, são superfícies sem fundo; ou de profundidade vazia. Em dos ensaios que escreve sobre Kafka, Blanchot traduz a passagem entre escrita e imagem por outro nome: “do Eu ao Ele”.⁸⁹ Assim, Kafka seria um dos escritores que, como um segredo evasivo que deseja escapar ao olhar do outro, escreve anulando a própria subjetividade para fazer aparecer um estado neutro, outro: “Ele se põe em questão, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dele que trata a questão e é ele que está em questão – no limite, suprimido”.⁹⁰

ERRATAS:

I – A GRAFIA PARA NADA

Tenho uma doença: eu vejo a linguagem.

Roland Barthes

Em um pequeno depoimento sobre as artes visuais, “O grau zero da colorização”, Barthes fala de sua relação com o traço, o colorir: “(...) desenho? pintura, grafismo? O que faço não tem nome; é mais da ordem do colorir, do grafite”.⁹¹ Barthes, que costumava se denominar um pintor de domingo (ou amador da pintura) começa a se interessar pela prática do grafismo depois de uma viagem que faz ao Japão – e para além de sua prática, a noção de grafismo começa a aparecer em seus escritos durante vários momentos da década de 70 e será determinante em algumas de suas elaborações teóricas mais instigantes. Interessava no grafismo, sobretudo, os limites em contato entre escritura e desenho, a materialidade do traço ou o movimento da mão.

Escrita ou imagem; trata-se talvez de uma superfície arremessada contra a outra: escrita contra imagem. O que aparece desse contato pode constituir um terceiro espaço; daí

⁸⁸ BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo, p. 15.

⁸⁹ Idem, Ibidem, p. 27.

⁹⁰ Idem. O espaço literário, p. 28.

⁹¹ BARTHES, Roland. O grau zero da colorização. In: Imagem e Moda. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 211.

talvez uma noção de resíduo ou resto. A idéia de grafismo, em Barthes, faz desaparecer qualquer relação estabelecida com a escrita para ser puro movimento de mão. A prática do grafismo de Barthes pode ser lida como um desejo mesmo de abandono da escrita em nome de um contato com sua matéria – “o valor passado ao grau suntuoso do significante”.⁹² Ou ainda: “(...) aquilo que o prazer suspende é o valor: significado: a (boa) Causa”.⁹³

Dessa maneira, a cor oferece o própria peso da materialidade. Pergunta Barthes: onde ler a idéia de uma sexualidade feliz, suave, erótica – um texto erótico, portanto? Justamente na materialidade da cor. Diz o escritor: “Se eu fosse pintor, pintaria apenas cores: esse campo também me parece liberado da Lei (...)”.⁹⁴ Por não remeter a nada, por não apontar para fora de si, enfim, por ser isenta do sentido, a cor seria a matéria erótica e superficial por definição. Fugir da boa Causa, então, é também fugir de uma espécie de profundidade – pois é justamente na noção de profundidade que repousa a ficção do sentido. Assim, seria interessante pensar uma palavra que fosse cor, ou mesmo uma escrita que repousasse sobre o pictórico – uma escrita-cor. Barthes sugere, então, a imagem de uma “espécie de pressão sobre o significante”.⁹⁵ Até o apagamento, o escritor deve levar a língua ao silêncio e encenar somente sua superfície através de mínimas tensões e dispêndios no significante mesmo. O sentido, por sua vez, deve aparecer sempre em isenção, fugidio – “há sentido, mas esse sentido não se deixa ‘pegar’; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição”.⁹⁶ O sentido, enfim, deve permanecer contaminado e deformado.

Em 1962, o artista argentino León Ferrari desenvolve uma série de grafismos “Sem título” que constituem um aspecto comum entre si: a presença forte de cores. De maneira geral, em suas escrituras, León utiliza somente o nanquim e a grafite, pois são os materiais suficientes para um tipo de procedimento em que o artista deforma as palavras,

⁹² BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 77.

⁹³ Ibidem, p. 76.

⁹⁴ Idem. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação liberdade, 2003, p. 160.

⁹⁵ BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes, p. 151.

⁹⁶ Ibidem, p. 113.

mas nesta série usa também pastel, aquarela e têmpera. A cor, então, invade a superfície branca do quadro e, sobretudo, invade a escrita para constituí-la de outra maneira – em uma revanche da pulsão, recupera da escrita somente uma possível materialidade. Imagino esta série de León como escrituras-cores. Se a escrita é constituída como o recalque da cor – não é necessário o azul na palavra azul para fechar um signo, criar o significado – León contamina seu traço com materiais em que existe grande ênfase no colorir. Na imagem que cria para o poema “Sermão do sangue”, de Rafael Alberti, León põe em contato os traços do nanquim com arremessos do vermelho – a cor parece derramada, jogada: existe certa indiferença e descontrole no traço – criando toda uma recuperação do “sangue” a partir de sua cor. Trata-se de um procedimento de tradução: León realiza seus grafismos a partir das palavras do poema de Alberti – quer dizer: diz estas palavras de outra maneira ou, ainda, inventa outros modos de dizer a escrita.

Em outras superfícies, León mistura nanquim, aquarela e pastel. Por vezes, o artista utiliza somente poucas cores e em outras as cores proliferam – traços amarelos, azuis, alaranjados, pretos e vermelhos se tocam todos e se confundem em uma superfície só. Um vestígio da escrita ainda está presente nesta série de León – seja no caso anterior, através da referência ao poema de Alberti, ou mesmo através de uma certa disposição espacial na superfície do quadro, as linhas, o ritmo – mas a pulsão da cor passa a ser o elemento central da cena. Quase não há mais escrita e, no entanto, ela ainda está presente, de alguma maneira. De resto, imagino uma escrita completamente contaminada e realizada pela cor.

Sobre a mesa, as escritas de León se sobrepõem umas sobre as outras. A noção de escrita se mostra nestas imagens de León, por sua vez, no limite entre a matéria deformada e uma ausência completa do signo. Neste limite que é também entre a própria escrita e sua dobra para a imagem; ou mesmo entre a imagem e sua dobra para a escrita. Pela força dos riscos que se fazem e refazem na superfície do quadro, pela repetição do gesto que se desdobra até perder sua razão, pelo desvio incessante de um funcionamento, pelo desenho e pelo traço, estas imagens e estas escritas deslizam de um lugar para o outro até

encontrar pontos de limite e esvaziamento. Elas vibram – se movimentam neste trânsito. De uma atividade incessante, excessiva, resta a mudez e o cansaço.

Qualquer escrita de León já nasce afetada pelo desenho – “Ferrari busca a fronteira arbitrária entre a escrita e o desenho”.⁹⁷ Se a escrita precisa do domínio de um sistema para criar seus signos, e isto implica a precisão do movimento da mão que irá, com a perfeição da grafia, formar as palavras – afinal, somos todos educados e alfabetizados para este fim – León deforma a materialidade mesmo da linguagem em seu ponto preciso de aparecimento. Provoca deformações, acidentes na linguagem – que podem levar a escrita ao apagamento. Onde a palavra precisa da linha perfeita para formar o signo, e para formar seus dizeres, o artista deriva e deforma através do princípio do desenho: da linha – do informe. Dessa maneira, a letra já aparece em seus limites instáveis.

Muitas vezes, León desenha suas escrituras a partir de textos já escritos, como propagandas em jornal, poemas e fragmentos da bíblia, e outras vezes desenha a partir de textos de sua autoria. Em seu manuscrito “Quadro escrito”, de 1964, León desenha o próprio delírio – “Si jo supiera pintar, si Dios en su apuro y turbado por error confuso me hubiera tocado” é a maneira como inicia o texto que ocupa o quadro inteiro e descreve uma obra pintada com palavras. Neste manuscrito de 66 x 48 cm, comumente disposto na altura dos olhos, embora seja possível realizar a leitura – não sem dificuldades – as linhas se confundem, e as palavras, na iminência da queda, de tamanhos e formas das mais diversas, como se estivessem em incessante movimento, se tocam e se sobrepõem umas sobre as outras. Enfim, se desenhavam, como se fosse possível pintar com as palavras.

Aqui a tensão entre escrita e visualidade já é sugerida desde o título, que faz referência aos dois campos de linguagem. Torna-se interessante notar também que na medida em que tomamos alguma distância do quadro, com dois passos para trás, as letras perdem sua função, seu fim mesmo – não somos mais capazes de distingui-las, de formar nenhum signo – para dar lugar ao próprio movimento das linhas e a visualidade da escrita. Ao

⁹⁷ CAMNITZER, Luís. Latrinas, letrados e letras. In: GIUNTA, Andréa (ed.). León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006. Cosacnaify, Imprensa oficial: São Paulo, 2006, p. 45.

darmos dois passos em direção ao quadro, voltando para perto e, reconhecendo a menor palavra, o texto volta a resistir e passa a criar significação mais uma vez. O limite entre escrita e visualidade, além de não depender somente da obra, mas também do leitor, passar a ser muito sutil.

Em “Esta é uma obra de arte”, de 1983, vinte anos depois, León cria um movimento de tautologia entre o título e a superfície do quadro. Com a própria grafite, o artista ocupa todo o limite de um quadro de 92 x 92 cm com a frase “Esta es una obra de arte”. Letras bonitas, caprichadas, ilegíveis, pequenas ou grandes, borradas, limpas, todas se sobrepondo umas sobre as outras e se repetindo de maneira obsessiva – a ponto de o leitor acreditar que aqueles dizeres são, de fato, uma obra de arte – criam uma babel de palavras que formam, enfim, a própria obra. O título aponta para a obra, e a obra de arte aponta para si. A obra de arte, então, é a própria escrita desenhada, deformada e, enfim, de algum modo esvaziada.



Neste jogo, torna-se interessante enfatizar o pronome referencial “esta” para imaginar a a que está se referindo. Trata-se, certamente, de um jogo de espelhos. Da linguagem arremessada ao infinito. O pronome “esta” do título se refere ao mesmo pronome da obra, da superfície do quadro – e o pronome da obra, por sua vez, se auto-referencia. Cria-se um jogo tautológico que não cessa de trabalhar. Ou, por outro lado, se

resolvemos abandonar o jogo, ficamos com o puro vazio, já que o pronome é uma categoria vazia, sem referência. A promessa da obra de arte, agora frustrada, passa a ser a própria trama que se constrói entre referências visuais e escritas.

Os títulos, como gestos nominalistas – o mesmo acontece com a obra de Brossa – costumam ser elementos importantes nas obras de León. Estas duas obras de arte são ativadas pelos seus nomes. Nestas imagens, no que diz respeito às relações entre visualidade e escrita, tudo gira em torno dos títulos. Eles agem e provocam colisões com as superfícies do quadro. Criam referências, negações, enunciações e anúncios. Em “Quadro escrito”, o título aponta para uma pintura profanada, posto que contaminada pela escrita desde o seu nome. Em “Esta é uma obra de arte”, por sua vez, existe esta duplicação da obra (escrita) pelo próprio enunciado. Lembro, ainda, as várias obras com o título “Sem título”, como índice de uma escrita vazia – um título nulo.

Nestas imagens, enfim, a materialidade torcida e confusa das palavras cria tensões com os próprios dizeres do texto – não menos confuso e não menos contaminado pelas relações entre escrita e visualidade. Dessa maneira, o próprio modo de escrever constrói e afeta o sentido da escrita. Impossível realizar a leitura de “Quadro escrito” ou “Esta é uma obra de arte” e esquecer as letras deformadas, a própria materialidade que se arremessa para fora da superfície agindo sobre o corpo do leitor e sobre a própria significação que constrói – a todo tempo e numa relação irreduzível dos sentidos, estamos vendo e lendo em uma só vez.

Enfim, o desejo de capricho e a aparência de um ritmo lento do escrever de “Quadro escrito”, percebido pelas palavras com formas arredondadas, pelas letras todas ligadas entre si, na busca de uma grafia perfeita, quando se entrelaçam com a instabilidade das linhas tortas e sinuosas, lembram uma escrita infantil – como uma criança que aprende e se esforça para escrever suas primeiras palavras: força a ponta do lápis, morde a língua. Existe uma fase de alfabetização onde a escrita se encontra justamente neste momento de contato com o desenho, as formas anteriores de experiências com o grafite, a figuração lúdica. Abro a possibilidade de remissão a um estado de infância, portanto, pela tensão entre o capricho e a imperfeição da caligrafia, o esforço para escrever de maneira legível e seu relativo fracasso, a determinação a um sistema normativo de escrita e sua suspensão: a escrita, aqui, está ainda no limite entre legível e ilegível. Dessa maneira, é

possível imaginar estas imagens precisamente no ponto onde a linguagem é realizada na passagem do falante para o in-fante⁹⁸ – no ponto onde a escrita de León começa a ruir.

Na série “Arte visual escrita”, León realiza ainda uma inversão – se antes a visualidade representava a escrita, agora a relação se inverte. Trata-se de quatro descrições absolutamente visuais, anexadas nas paredes, com formatações e suportes dos mais neutros possíveis – o que a diferencia de “Quadro escrito”. A série “Arte visual escrita” pode ser imaginada como uma espécie de projeto escrito para construção de imagens – sobre esta série, aliás, disse León: “São quadros puramente literários: arte visual escrita”.⁹⁹ As imagens, aqui, são construídas depois do concreto, atrás dos olhos, na imaginação. Quero dizer, são obras visuais – expostas em Museus, inclusive, e sem o suporte de nenhuma outra obra – que renunciam completamente ao uso da matéria e dão lugar ao uso da palavra. A escrita, então, se entrelaça com a imagem e a representa, invisível no espaço.

Os riscos de León, quando dobrados para o ilegível, no limite do signo, não comunicam mais. Existe um momento da escrita do artista em que não é possível reconhecer mais nenhuma letra, nenhuma palavra. Como escreve Regina Teixeira de Barros, o afeto do desenho faz a escrita quase desaparecer e a incomunicabilidade dos escritos passa a ser constituinte da própria escrita: “Assim como no desenho, León não se inquieta com a incomunicabilidade dos escritos, pois trata as caligrafias como elementos líricos, construtores da superfície pictórica”.¹⁰⁰ De que maneira, portanto, pensar estas superfícies pictóricas como possíveis escritas em risco?

Em seu “Livro de Artista”, de 1962 – de que se trata, afinal? um poema sem palavras, um objeto ou, finalmente, um livro de artista? – León recupera certa (e vaga) idéia de continuidade das páginas para remeter a este objeto que, desde a invenção da imprensa,

⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 62.

⁹⁹ GIUNTA, Andrea. *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*, p. 228.

¹⁰⁰ BARROS, Regina Teixeira de. *Pinacoteca do Estado de São Paulo: Em busca de León Ferrari*. In: GIUNTA, Andréa (ed.). *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. Cosacnaify, Imprensa oficial: São Paulo, 2006, p. 314.

foi o principal suporte da escrita. O livro de León, porém, possui um funcionamento distinto de um livro tradicional: permite sua abertura completa, criando uma superfície lisa e contínua, sem o virar das páginas, e aludindo, portanto, ao elemento plástico. Poderia dizer que o livro de León é, de fato, um livro – mas no instante seguinte, na medida em que este livro, provisório, se abre e se remodela diante de nosso olhar, cria outras superfícies e outro funcionamento, eu deveria rasurar: não se trata exatamente de um livro.

Ora, ao se referir ao seu objeto como livro, no título, e não sendo este objeto necessariamente um livro – ou sendo um livro somente por uma fina linha alusiva – León cria uma tensão inevitável entre palavra e imagem: entre a promessa do título e sua atualização pelo acontecimento, o próprio objeto. Para alongar mais a tensão, ainda: lembro a noção de “livro de artista” que surge nas décadas seguintes ao livro de León para sugerir uma linha avessa da história – aqui, o anacronismo torna-se interessante porque permite arrastar os conceitos de um lado para o outro. O “livro de artista” é pensado como suporte de imagem, desprendido da caracterização que teve o livro durante toda a Modernidade. A pergunta, então, se refaz: o que León constrói é um livro? – ou um objeto? E a tensão da pergunta, assim, só pode permanecer aberta.

É possível imaginar, dessa maneira, não uma completa ausência de escrita – pois a escrita está sendo a todo tempo aludida, seja pelos seus suportes ou até mesmo pelas linhas e pelo ritmo dos grafismos – mas uma ausência daquilo que na escrita constitui uma forma acabada. Existe, aqui, um atravessamento da presença da matéria num campo ausente de significação – que forma, por sua vez, uma mancha no vazio. Cito um fragmento de *Perturbadora beleza*, ensaio de Andréa Giunta, curadora e pesquisadora da obra de León: “Suas escrituras são antes desenhos para depois se tornarem textos. Ferrari desvairou a linha com tantas variantes que os desenhos abstratos surgiram primeiro, com traços superpostos em pautas que imitam a escrita tradicional, mas que não podem conter palavra alguma”.¹⁰¹

¹⁰¹ GIUNTA, Andrea. *Perturbadora Beleza*. In: León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006, p. 20.

Os traços de León não formam palavra alguma. Trata-se de uma escrita que se desfaz nela mesma – ou que se suspende precisamente porque se ausenta de seu fim. León arremessa escritos no ar. Em um livro que constrói com o poeta Rafael Alberti, “Escrito en el aire”, de 1964, o artista traça algumas linhas no papel a partir de poemas já escritos para recuperar toda uma metáfora e, sobretudo, um procedimento de suspensão e desaparecimento de uma evidência. Aqui, mais que alusão, pois o título está a todo tempo apontando e enfatizando uma escrita indecisa, León constrói o procedimento de uma escrita perdida e desprendida das coisas.

Na medida em os traços de León são colocados ao lado dos escritos de Alberti com uma disposição espacial equivalente, insinuando uma sutil semelhança, toques e relações, cria-se um movimento de passagem entre as duas cenas de linguagem – uma escrita com as palavras que formam signos (os poemas) e uma escrita ainda não formada (os desenhos). Palavra e rasura oscilam, escrita e desenho se tocam – e formam talvez uma superfície só. O que León constrói neste livro suspenso, como mostra a evidência das coisas, são desenhos, ilustrações, mas estes desenhos só podem aparecer numa relação irremediável de contato com as palavras. São desenhos, mas são também textos. Em traços.

Chega-se ao ponto em que a escrita de León não diz mais nada. Silencia. Agora, são encenadas somente as ruínas destas palavras perdidas – palavras em destruição. Tal noção de escrita, dessa maneira, na medida em que abandona os dizeres e toda sua constituição pelo signo, é recuperada somente a partir de seus restos. Imagino as palavras, depois de arremessadas no ar, se movendo, e suspensas por uma linha fina e oscilante. Sugiro, então, a imagem de uma escrita em restos – para dizer, com Barthes, que o “essencial de um objeto tem alguma relação com o que dele resta (...) o que é jogado porque não se quer mais usar”.¹⁰² A escrita de León é feita no arremesso de um gesto, se derrama. Seria possível pensar, enfim, que León escreve não mais pela forma, mas pela força. Do objeto, temos apenas o seu vestígio.

¹⁰² BARTHES, Roland. *Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum*. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 144.

QUEM SE APROPRIA DIZ: QUEM DIZ?

Quem se apropria escreve um texto que não é seu. Em um ensaio sobre a colagem na obra de Picasso, Rosalind Krauss elabora uma pergunta que, apesar da rapidez, da aparente desproporção, parece fundamental para abrir uma reflexão justamente sobre o gesto de se apropriar – “Quem está falando? E em nome de quem?” De fato, o material apropriado se submete a uma significação, a um funcionamento mesmo dentro do jogo dos signos, mas sempre por pouco tempo, talvez – “quem diz?” Na medida em que o texto realiza certa passagem de um regime funcional mais estável para o espaço da apropriação, na medida em que escapa da ordem do discurso, há algo que se torna instável e provavelmente inapreensível. Há um traço na voz que oscila – “a voz de quem, afinal?” A apropriação é também um espelho.¹⁰³

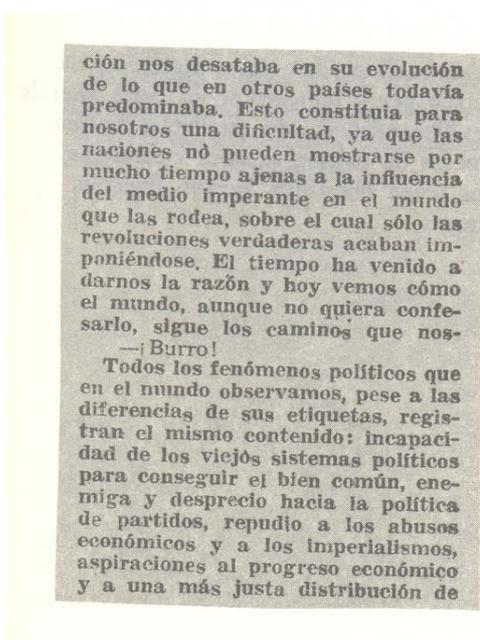
Um dos processos mais recorrentes em toda a trajetória de Joan Brossa é a duplicação, a cópia, o gesto mesmo de se apropriar. Entre o objet-trouvé e o ready-made – não é fácil definir – Brossa conduz todo um dispositivo de construção do poema-objeto. Seu primeiro poema-objeto, por exemplo, que recebe o título de “Cortiça”, de 1943 – título falso em sua aparente literalidade, talvez, já que não parece se tratar mais de uma cortiça, mas de um volume vazado – é realizado com uma casca de árvore suja e torcida. A variação de procedimentos na construção dos objetos que aparecem depois é imensa, mas é possível reter pelo menos uma repetição no modo de proceder de Brossa – dificilmente há alteração na materialidade dos objetos. Como herança do surrealismo, em um campo de analogias e semelhanças, o que Brossa realiza é uma alteração no afeto simbólico destes objetos – quer dizer: a memória funcional do objeto é lembrada e subvertida – mas esta alteração dificilmente acontece a partir de intervenções em sua estrutura material. Há colagem, de algum modo, e também apropriação.

O gesto de Brossa, de fato, é recortado pelo limite. Provavelmente a falta de recursos obriga o artista a trabalhar com objetos simples, cotidianos, baratos e até mesmo descartáveis. Há um objeto de 1968 que é realizado com um batom e um palito de dente;

¹⁰³ KRAUS, Rosalind. Os papéis de Picasso. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 43.

outro, de um ano depois, realizado com um alfinete e um pedaço de pão. Muitos de seus objetos são encontrados e aproveitados – nunca é demais lembrar que Brossa mantinha em seu estúdio dezenas de cadeiras de balanço que encontrava nas ruas de Barcelona. Mas é possível pensar, por outro lado, que Brossa amplia e abre um espaço quando se volta para dentro. Quer dizer, será preciso certa habilidade nas manobras porque o limite é curto. “Por falta de medios aprendi a dar mucho con poco”, dizia o artista.¹⁰⁴

Os objetos, assim, mesmo no interior do jogo da apropriação, não perdem a memória de seus sistemas de funcionamento. Em outras palavras, Brossa não altera os objetos a ponto de torná-los irreconhecíveis. Pelo contrário, é possível pensar que a apropriação também acontece na medida em que possibilita a recordação da função de um objeto dentro de determinado sistema. O poema-objeto, então, por um lado, está repleto de memória; por outro lado, no entanto, há um ponto em que esta memória falha. Trata-se de um



movimento semelhante ao pêndulo. É possível imaginar que a indeterminação do poema-objeto – o próprio hífen que separa e aproxima dois campos de discursos variados: o campo poético agindo em direção ao sistema dos objetos – joga justamente com a duplicidade do a-funcional. A falha acontece devido a um desvio radical da função. O poema-objeto, enfim, como na colagem, sugere um sentido no mesmo movimento em que o desfaz.

A duplicidade, desde o início, está no hífen. O hífen marca limites, sua posição na escrita provoca uma indecisão mesmo entre dois termos, marca sobretudo o limite entre escrita e visualidade. Ainda, o hífen acentua certa passagem do espaço da escrita para o espaço da visualidade: a literatura agora é poema-objeto ou poema e objeto. Quando Brossa imprime a palavra “poema” em uma lâmpada apagada e a posiciona sobre um suporte de

¹⁰⁴ BROSSA, Joan. Añafil 2. Madrid: Huerga e Fierro editores, 1995, p. 72.

madeira, quando o artista intitula este poema-objeto apenas com o nome de “Poema”, o que está em jogo, está claro, é a exploração da passagem do literário para fora de si. O lugar da literatura assim é onde ela não existe, não pode existir, só pode existir. O hífen marca uma cisão entre dois radicais, dois extremos, mas também aproxima e movimenta dois significantes irreconciliáveis.

O poema-objeto de Brossa, muitas vezes, aproxima dois significantes por semelhanças inesperadas – é geralmente onde acontece a invenção ou certa inversão mesmo – mas também, sobretudo, por diferenças. Não importa tanto descrever as implicações de tal processo, muitos críticos já o fizeram; o que importa aqui é reter uma idéia, apenas: há sempre uma forma de desacordo que permanece, já que não há pacto final entre as duas partes. E o desacordo, aqui, diz respeito precisamente a um modo de proceder com a apropriação. Quer dizer, Brossa torna um dispositivo inerte sem apagá-lo inteiramente. Enfim, a função do objeto reaparece no poema-objeto somente enquanto citação, vazia, ausente. O movimento com a escrita – a escrita imaginada também como objeto funcional, normativo – será afinal semelhante.

Depois, a apropriação acontece também no poema, segundo a frase feita, a colagem ou o apagamento do limite arte-vida. Brossa opera com a escrita de outro, com uma segunda escrita. De qualquer modo, muitas vezes, opera com uma escrita necessariamente anti-literária. Então o processo de inflexão – de mancha poética, digamos – acontece no gesto de se apropriar e se trata de uma curva realizada em um instante mesmo do processo. Há um poema que deve abrir uma série porque, de fato, faz uso de um modo até transparente da apropriação: o deslocamento para o espaço do livro de um texto-carta realizado pela censura e que apenas sofre intervenções de Brossa nos para-textos, título e subtítulo. É um dos únicos poemas de Brossa, primeiro, que aparece no idioma espanhol, não no catalão, e o que está apropriado então é também o idioma do poder. Com o título de “Escamoteo franquista de cinco poemas”, o poema consiste na reprodução de um comunicado feito a Brossa exigindo que determinados textos fossem suprimidos de seu livro.

O modo inicial de proceder do poema é semelhante a qualquer ready-made duchampiano: a realização da passagem de um objeto comum para o espaço do Museu – aqui, o mesmo: do Livro – posiciona o objeto na categoria de obra de arte. Esta discussão, porém, se não é estranha para a obra de Brossa, também não é suficiente, assim como não devia ser também para Duchamp – a idéia de que não havia escolha de seus objetos, mas um encontro casual, parece fora de propósito.¹⁰⁵ Agora a especificidade do objeto escolhido é mais acentuada, de qualquer modo: trata-se da carta de um censor. O efeito da ironia na apropriação, de fato, está mais relacionado com o próprio objeto apropriado. E há um traço, ainda: Brossa corta o texto da censura em versos, subverte sua lógica segundo um procedimento com a escrita e mantém, enfim, com mínimos desvios, uma tensão irresoluta entre um texto e outro.

Em outro poema – agora um poema-visual, vamos dizer – “O guerrilheiro linotipista”,¹⁰⁶ a inflexão é semelhante: mais uma vez o processo de desvio acontece segundo a apropriação e principalmente segundo o acento dado pelo título. Há uma diferença em relação ao poema anterior que, de algum modo, lança o foco em outro lugar: Brossa agora recorta não apenas o texto, mas também a imagem. Ainda há corte: re-corte. De fato, Brossa recorta do diário “La prensa”, de Barcelona, o trecho de mensagem do ditador Franco por ocasião do ano-novo – e marca no título, como uma rasura, o caráter bélico da mensagem, afastando a conotação comemorativa da efeméride. A intervenção aparece no gesto de tornar visível uma série de não-ditos. A guerra afinal é sobre o efeito de sentidos.

Brossa se apropria do espaço do jornal – do espaço da notícia e seu efeito de realidade – mas também de outros gêneros, outros formatos de escrita, como uma carta afetiva, um

¹⁰⁵ Quero dizer apenas e precisamente o seguinte: há uma assinatura que realiza o recorte, embora isso não dispense necessariamente a presença do acaso. É esta assinatura – ou a repetição de um vestígio – que possibilita a leitura do masculino em Duchamp, por exemplo, como realiza o crítico David Hopkins. “Independientemente de los que pueda revelar la anécdotara sobre las inclinaciones antiartísticas de Duchamp, o sobre los primeros indicios de su concepto de ready-made, permite calibrar hasta qué punto la era de las máquinas, y de la modernidad em general, modificó las condiciones del arte” Poética masculina, p. 76-87

¹⁰⁶ BROSSA, Joan. Ot. Barcelona: Alta Fulla, 1984, p. 77.

convite, o letreiro de um hotel, um enunciado publicitário. Muitas vezes é mais determinante, portanto, o jogo de aparecimento da escrita dentro de seu círculo de normatividade do que necessariamente o sentido que a mesma escrita constrói. Isso quer dizer que Brossa se apropria também das condições de possibilidade de um discurso. Em poucas palavras, cada formato impõe uma norma discursiva e é com esta norma que Brossa irá jogar, refletir. Há um procedimento implicado nisso: a escrita se relaciona de modo determinante com seus limites, as regras do jogo, e se constrói mesmo no interior de um limite, uma moldura.

Mais uma vez, de outro modo, o processo aparece também refletido nos poemas de Brossa. É no processo, de qualquer modo, que a norma passa a ser ficcionalizada. De fato, escrever sobre um processo, descrevê-lo, se situa talvez em uma posição suspensa entre exercício crítico e exercício poético mesmo. A indecisão retorna. É como se Brossa tornasse sua escrita poética – agora o próprio motivo do poema, tema – uma peça ausente. Por outro lado, na medida em que a literatura reflete sobre sua forma ficcional – quer dizer, quando a literatura passa a dessacralizar o valor de verdade de qualquer discurso a partir de si própria – então é a própria trajetória de dessacralização que torna-se também uma pequena ética.

Há pelo menos três poemas – três pequenas notas, eu diria – que refletem mesmo sobre o procedimento da apropriação. Em um poema intitulado justamente “Poema”, Brossa descreve, em primeira pessoa, o gesto de descolar um objeto (a escrita) e recolocá-lo em outro contexto – ou em outra “realidade”, seja como for – para torná-lo então insólito ou estranho: “Lema: cadeira // Resgato este objeto / do fluir do tempo / e o apresento na realidade / mais cotidiana, / que se torna insólita”.¹⁰⁷ Em outro poema, sem título, embora o acento esteja mais na natureza do texto apropriado em sua primeira aparição – “neutros, funcionais” – o processo de passagem pela apropriação também aparece tematizado, principalmente através do verbo “converter”, que marca o exato limite de algo que se altera: “Não se trata de textos em que já tenha havido / uma intenção poética: me

¹⁰⁷ BROSSA, Joan. 99 poemas, p. 109.

interessam / textos neutros, funcionais, que eu posso converter / em poéticos pelo fato de tê-los selecionado.”¹⁰⁸

E existe, ainda, em um terceiro poema, agora provavelmente mais enigmático do que os dois anteriores, carregando dicções muito opostas, existe uma metáfora interessante – que serve, de qualquer maneira, para imaginar o lugar de Brossa diante da escrita: ator ou testemunha? O poema, sem explicação mais imediata, é intitulado como “Segundo final” – “Releio os poemas anteriores para escrever /o seguinte e me estranha a minha maneira agora / alegre e melancólica. Junto os jogos de cartas e colho / o pão que pisoteio. Deixe de ser o ator para ser / apenas testemunha.” A passagem de ator para testemunha não estará marcando justamente a passagem daquele que repete uma ação dramática (e entra para uma ordem do discurso, portanto) para aquele que se distancia – e a idéia de distanciamento é fundamental – e observa e recorta? O testemunha está fora de cena, afinal. É o mesmo que diz: preferiria não.

ERRATAS:

PROCESSO DE PESQUISA

A força de toda a obra de Brossa parece conservada em seus inúmeros manuscritos. Durante alguns dias, na Fundació, pude acompanhar um arquivista ainda no processo de catalogação de todo o material. Se sua obra é imensa, então seu arquivo de manuscritos – quase um gênero de escrita no meio de tantos outros gêneros com os quais Brossa atuou, podemos imaginar – não será diferente. De fato, seus manuscritos merecem uma análise particular. Brossa aproveitava cada papel e cada pedaço de papel, obrigando seu texto muitas vezes a fazer manobras para desviar de anúncios publicitários, por exemplo. Mas os anúncios, mesmo eles, mesmo quando apenas oferecem uma espécie de obstáculo para a escrita, agora apropriados, também se tornavam material poético. É como se a escrita ganhasse peso. A formação de sua poética, a meu ver, estava principalmente ali: no erro, no desvio, na improvisação, no inacabamento. Ver os manuscritos, de fato, era ver o

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 115.

processo ou o movimento da escrita no momento em que acontecia. Em outras palavras, era ver a escrita, afinal, suspensa de qualquer separação entre arte e vida.

LEITORES DE JORNAIS

Em uma de suas ensaios sobre a poesia de Oswald de Andrade – outro artista que, como se sabe, não tomou conhecimento da linha que separa arte e vida – intitulado Uma poética da radicalidade e escrito no ano de 1965, Haroldo de Campos não deixa de notar alguns procedimentos que, de modo definitivo, no que diz respeito à relação entre escrita e imagem, deve aproximar os lugares de Joan Brossa com o do modernista brasileiro, a saber – a montagem e a apropriação. Ou seja, primeiro, como escreve Haroldo, é do contato com a imagem (tanto a imagem das artes plásticas quanto do cinema) que Oswald entende – como quer Giorgio Agambem, aliás – que o poema acontece no fragmento: no corte, e não na continuidade e tampouco na retórica. Depois, quando trata da apropriação, Haroldo traça os devidos paralelos justamente com o procedimento de Marcel Duchamp, lembrando que Décio Pignattari definiu a poesia de Oswald como justamente uma “poesia ready-made”. Mas não coloquemos as carroças diante do bonde.

A montagem – termo que, ele mesmo, remonta às técnicas industriais; remonta, portanto, aos fantasmas do moderno – é uma armação de máquinas. E é numa restrição de Mário de Andrade em relação à poesia de Oswald, a saber: a ausência de mistério (ou seja, é num valor negativo) que Haroldo sugere pensar que a radicalidade de Oswald está ligada a seu aspecto objetivo, antiilusionista – ou superficial, poderíamos acrescentar. Escreve Haroldo: “Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo” (22)

É pela sintaxe, por sua agramaticalidade – como, aliás, é característica da poesia de Mallarmé (outro poeta que sugere inúmeras restrições a Mário de Andrade) – que os lances de cortes ocorrem. O que Haroldo enfatiza como a participação do leitor no processo de criação, talvez esteja ligado justamente a estes espaços vazios que a sintaxe

fragmentada abre pelo caminho.¹⁰⁹ A sintaxe na poesia oswaldiana, segundo a análise de Haroldo, nasce não do ordenamento mais ou menos lógico do discurso, como dita a primeira norma da apostila de retórica, mas da montagem de peças que parecem soltas, como no poema “nova iguaçu”, citado pelo crítico concretista: “Confeitaria Três Nações / Importação e Exportação / Açougue Ideal / Leitaria Moderna / Café do Papagaio / Armário União / No país sem pecados”¹¹⁰

Ora, não são poucos os poemas de Joan Brossa que, para dizer o mínimo, recordam o “nova iguaçu” de Oswald – e não se pode dizer que Brossa tenha freqüentado os livros do poeta brasileiro. Em “Este poema, assim o vejo”, por exemplo, Brossa faz uma lista de coisas aleatórias: “58 cartas de baralho / 28 pedras de dominó / Um par de luvas / As 4 fases da lua / 84 semanas / 2 cabines de teleférico / As 7 maravilhas do mundo / 5 notas musicais / 5 continentes / 2 dados / 3 dias de carnaval (...) O Sputnik III completou 10.000 voltas / ao redor da terra” – e em uma estrofe de outro poema, sem título, o poeta catalão apenas incorpora alguns nomes de lugares por onde passa: “Travessa Mulet, Guillem Tell, Praça / de Mañé i Flaquer, Francolí, Pádua / até Ballester (...)”¹¹¹

O procedimento consiste em lançar mão de uma composição entre espaços diferentes ou campos simbólicos separados. O sentido recai a cada novo enunciado, como se fosse uma máquina, e então em algum momento se esvazia. Alguns críticos de Brossa, aliás, vêm nestas formas de combinação – muitas vezes Brossa monta analogias entre elementos de um mundo mágico e de um mundo cotidiano, por exemplo – um traço muito distante da herança surrealista. Seja como for, e parece desnecessário dizer, trata-se de um gesto

¹⁰⁹ O cineasta Wim Wenders, ao tratar do enquadramento, no trecho de uma entrevista que curiosamente ficou de fora do documentário *Janela da Alma*, diz algo que nos interessa aqui, na medida em que enfatiza que a ênfase do corte está no vazio: “O enquadramento é algo muito estranho porque o que está fora é quase mais importante do que está dentro. Costumamos olhar um enquadramento pelo que ele contém, num quadro, numa foto ou num filme. Normalmente pensamos no que está no interior. Mas o verdadeiro ato de enquadrar consiste em excluir algo. Acho que o enquadramento consiste muito mais pelo que não mostra do que pelo que se mostra. Há uma escolha contínua quanto ao que será excluído.” Acessado em 15 de janeiro de 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=mFIHn14rmd0>

¹¹⁰ Poesia Pau Brasil, p. 147. Haroldo também cita “biblioteca nacional”, em que Oswald lança mão de procedimentos muito semelhante.

¹¹¹ Poemas civis, p. 75; p. 15.

A economia da apropriação – ou seja, o reposicionamento, sem qualquer investimento do esforço, de um objeto já existente – é dobrada ainda pelo procedimento da elipse. E mesmo a apropriação, na obra de ambos os escritores, também encontra caminhos dos mais diversos e semelhantes. A afirmação de Décio Pignattari de que Oswald faz uma poesia ready-made, afinal, ressoa no importante texto que Arthur Terry escreve sobre os poemas escritos de Brossa, em 1977, quando sua fortuna crítica ainda era escassa: “Un cierto numero de poemas de Brossa son equivalentes verbales (y, a veces, visuales) de los objetos trouvés o de los ready-made al estilo de Duchamp, donde todo gesto del artista consiste en firmar un objecto ya existente (en terminos verbales, cualquier frase hecha o chiste popular), con el fin de encontrar las nociones habituales del objeto artístico”¹¹⁴

A frase feita, de fato – aliada curiosamente a uma colocação imprevisível dentro do poema, tornando o senso comum talvez a matéria mais privilegiada da poesia – será um procedimento recorrente e fundamental, digamos, para a realização de uma segunda escrita. A expressão “segunda escrita” aliás, com a frase feita, até ganha contornos mais ambíguos – a segunda escrita aparece também como uma escrita descartada, ignorada ou baixa mesmo. A literatura torna-se o baixo. Não é casual que uma das primeiras opiniões sobre Pau Brasil, de Oswald, emitida por Mário de Andrade num texto escrito em setembro de 1925, já na primeira linha, diz respeito ao seu aspecto “mal feito” – “Quando acabei de ler este livro excitante mal feito bem feito, (...)”

A apropriação da frase feita quase nunca diz respeito ao enunciado nobre – a não ser que seja para ironizá-lo. A ênfase no erro gramatical, no caso de Oswald, como ponto muito provável através de onde dispara a singularidade de uma escrita, em que altera o próprio registro verbal através de uma busca pela apreensão da oralidade, dos modos de dizer, torna-se afinal exemplar. Um poema como “capoeira”, a um só tempo, lança mão de uma apropriação da estrutura de diálogos, do erro de fala e ainda da velocidade que o procedimento da elipse impõe ao poema – o último verso, sobretudo, na medida em que funciona pela metonímia e pelo não-dito, corta a leitura de modo surpreendente porque,

¹¹⁴ TERRY, Arthur. Pròleg a Poemes de seny i cabell de Joan Brossa, Barcelona: Ed. Ariel, 1977.

ao mesmo tempo, paradoxalmente talvez, não oferece tempo para meias palavras: “– Qué apanhá sordado? / – O quê? / – Qué apanhá? / Pernas e cabeças na calçada”

Ora, já no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924, Oswald não deixa esconder que o erro torna-se um programa de escrita: “A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionário de todos os erros”. O modo como o manifesto termina, ainda, através da expressão “Leitores de jornais”, permite traçar um triângulo entre os programas de Oswald de Andrade, Joan Brossa e Machado de Assis – o já mencionado sistema de erratas é um índice estrutural valioso, a meu ver, para um pensamento sobre a literatura destes escritores, mas também, novamente, o interesse pelo baixo, pela velocidade, o ritmo fragmentário e, sobretudo, como se quer, por uma condução não-literária da literatura.

Depois, a frase feita é o equivalente verbal, no caso de Brossa, do aproveitamento de papéis velhos e já usados; ou seja, as frases feitas são espécies de rascunhos, de materiais fora de uso. Mas também os poemas escritos de Brossa incorporam com surpreendente semelhança uma série de técnicas que aparecem com alguma novidade na literatura oswaldiana durante a década de vinte, mas já no final da década de dez, com a experiência d’O Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo.¹¹⁵ Em Poemas civis há alguns exemplos, como esta estrofe de “Montanha à Beira-Mar”, que lembra a técnica de “capoeira”, mas talvez seja ainda mais fragmentado, já que o diálogo não carrega uma lógica interna como no poema oswaldiano: “ – Linguarudo, em que posso servi-lo? / – Bocarra, tem muita neve. / – E daí? Não calo / nem calarei (...)” – ou ainda este poema sem título, que, embora não seja construído com os travessões característicos dos diálogos, leva mais longe o uso dos clichês, da cópia: “Quem cala consente. / Mais vale um pássaro na mão que dois voando. / Em boca fechada não entra mosquito. / Quem não arrisca não petisca. // E aí, meu irmão?”

¹¹⁵ Em uma página do Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo, Oswald de Andrade, se apropriando da escrita de um carimbo tropical: Amaral Araras – segundo o procedimento da impressão, portanto: do vestígio – em um lance evidente de poesia pré-concreta, ainda, já antecipa com sensibilidade algumas destas questões.

Outro registro que aparece em ambos os escritores, como consequência, neste sentido, é a apropriação do gênero epistolar, mas sem qualquer aura. O mesmo formato de bilhete de “passionária”, por exemplo, de Oswald – “Meu amigo / Foi-me impossível vir hoje / Porque Armando veio comigo / Como se foras tu ... – se repete nas cartas que Brossa suportamente envia para Cabral e Tapiès – “Tàpies: Recebi a tua carta. Muito, / muito agradecido pelos postais de Miró. / Agora já não me falta nenhum. Creio firmemente / na sinceridade de tua carta ...”¹¹⁶ A forma do bilhete, mais do que um motivo para a literatura – nele a expressão “poema-minuto” tem conotação temática também, como se o bilhete diário fosse por si um fato poético e a autonomia da arte, com o entendimento de que a literatura acontece em alguma forma que transcende o cotidiano, por exemplo, caísse por terra – enfim, a forma do bilhete torna-se matéria mesmo, um reflexo, do poema.

Vale dizer que, em ambos os poetas, a apropriação da oralidade, de gêneros eventuais, a imposição de uma velocidade para a escrita, a transgressão da gramática (mais em Oswald) a escolha lexical, enfim, tudo é de algum modo uma resposta crítica a questões das tradições onde se inserem, a saber: uma resposta ao uso arcaico da língua, ao erudito, bacharelesco. Tanto a literatura de Brossa quanto a de Oswald participam de um mesmo esforço de trazer a literatura para um pouco mais perto do chão – leia-se: um esforço que, em outras palavras, traduz o contato entre arte e vida e procura, portanto, devolver à literatura, no interior de um ambiente normativo (ou seja, dentro de uma própria tradição) o que da literatura deve ser o comum.

Afinal, se no prefácio de João Cabral para o livro de Brossa, ainda, lê-se o seguinte: “Contrariamente a toda poesia catalã atual, preocupada sempre com o vocabulário nobre, pouco coerente, erudito ou arcaico, era na realidade mais humilde, no léxico de cozinha, de feira e de oficina, onde Brossa ia buscar o material para elaborar suas complicadas mitologias”¹¹⁷, no ensaio que Haroldo de Campos escreve sobre Oswald, por sua vez,

¹¹⁶ BROSSA, Joan. La piedra abierta (antologia bilingue). GALAXIA GUTENBERG, Barcelona, 2003, p. 151.

¹¹⁷ MELO NETO, João Cabral. Me fez Joan Brossa, In: Desde Barcelona ao Novo Mundo, p. 58. Adolfo Montejo Navas, em texto intitulado “Entre a poesia e o objeto”, texto em que cita Cabral, aliás, e presente no mesmo catálogo, enfatiza também o caráter falsamente discursivo

encontramos as relações colocadas de modo praticamente idêntico: “Qual a linguagem literária vigente quando se aprontou e desfechou a revolução poética oswaldiana? O Brasil intelectual das primeiras décadas deste século, em torno à Semana de 22, era ainda um Brasil trabalhado pelos ‘mitos do bem dizer’ (Mário da Silva Brito) no qual imperava o ‘patriotismo ornamental’ (Antonio Candido), da retórica tribunícia, contraparte de um regime oligárquico-patriarcal, que persiste República adentro”.¹¹⁸

Quer dizer, se a elipse ganha em Oswald uma conquista de posição contra toda uma tradição bacharelesca, que é a tradição Parnasiana, e se o motor da elipse – a montagem, a síntese, a apropriação – nasce também de um encontro do poeta modernista com as artes visuais, como enfatiza Haroldo, pode-se perceber neste sistema de espelhos o que está em jogo afinal quando se quer tratar da passagem entre escrita e imagem. Em outras palavras, não é descabido sugerir que na passagem de um regime discursivo e retórico da escrita, para outro, absolutamente despojado, curto e veloz, o que está implícito é um programa para a literatura que quer escapar de uma idéia de arte que, como dizia Cabral sobre Miró, embora ainda seja nossa, já não é mais a nossa.

ERRATAS:

I – UM ENSAIO DE CORRESPONDÊNCIAS

Tanto a técnica da montagem quanto o procedimento da associação podem ter outro nome na obra de Joan Brossa – correspondência. A hipótese de Ronald Polito sobre a obra de Brossa, desenvolvida em recente e longo ensaio publicado no posfácio de 99 poemas, está ligada justamente ao esforço de Brossa em associar e fazer corresponder

de muitos dos poemas de Brossa – embora não seja possível ignorar que Brossa também tenha feito muitos poemas discursivos: “E mais, grande parte de sua poesia discursiva é falsamente discursiva, está cheia de acidentes, intervenções, estranhezas, surpresas, aparições. Bem próxima de uma ‘antipoesia’ (Nicanor Parra também é criador de artefatos poéticos e poemas que explodem nas mãos) e de um ‘antilirismo’ (primeiro magistério de João Cabral de Melo Neto para distanciar-se da ‘poesia literária’) (...)”, In: Desde Barcelona ao Novo Mundo, p. 75

¹¹⁸ CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade, p. 8.

tudo: “(...) o que parece unificar as tentativas artísticas de Brossa talvez seja o modo específico de sua interpretação sobre a teoria das correspondências”. O tudo a que me refiro diz respeito a inúmeros problemas, quase sempre absolutamente distintos – como magia e censura, por exemplo, mas também como arte e vida – que Brossa quis abordar e sobretudo relacionar de algum modo com a sua obra. A correspondência, como sugere Ronald Polito, será uma espécie de fio que pretende articular – mas não prender – todas as peças soltas.

A idéia de correspondência torna-se ao mesmo tempo uma formulação política contra um estado de coisas em que o fundamental é a marcação de fronteiras, como foi a ditadura franquista; e, por outro lado, uma espécie de resposta aos procedimentos de vanguarda, ou seja: a possibilidade também de articular a arte para fora de seus limites de gênero e de suas técnicas tradicionais. Antes de analisar algumas implicações, Ronald Polito começa oferecendo um panorama preciso das correspondências envolvidas na obra de Brossa: “Alguns modos bem seus de misturar ou atravessar fronteiras para atingir uma unidade superior e expandir a natureza do poético e da arte seriam o teatro visto como ‘poesia cênica’, ou a instalação e objeto entendidos como poema, ou a linguagem (o caractere: letras, sinais, símbolos, números) explorada como objeto plástico revelado em suas dimensões poéticas, ou o povoamento da realidade pela linguagem, como letras colossais espalhadas num espaço público”.¹¹⁹

Como já foi dito, Joan Brossa procura sempre uma espécie de movimento duplo em sua obra, que é também um movimento crítico; o escritor lança mão de certos modos de proceder com a arte ao mesmo tempo em que tematiza os procedimentos. A correspondência da arte com a vida, por exemplo, tão enfatizada por Ronald Polito em seu ensaio, além de encontrar respostas variadíssimas em toda sua obra, também aparece tematizada em um poema como “Assim”, quase uma explicitação de seu programa poético: “Gosto de escrever uma coisa e dizê-la / depois de lê-la, e logo fazê-la”, assim

¹¹⁹ POLITO, Ronald. Uma relação concordante ou discordante, p. 164.

como em algumas entrevistas, mas não tantas, como esta: “minha poesia está feita de correspondências que dão como resultado a surpresa da imagem e do objeto”.¹²⁰

Há muitos exemplos na obra de Brossa – mais evidentes talvez na obra objetual, sobretudo quando o artista monta um objeto com outros dois, mas verificável também em grande escala nos poemas escritos, que é por onde podemos começar – que dão a dimensão do quanto a idéia de correspondência lhe atravessa. A estrutura do dístico e de poemas com duas estrofes – sendo que uma não tem uma relação direta com a outra, mas associativa – facilita, pelo acento mais forte no corte, a percepção de tal procedimento. Em um poema como este: “A lâmina da lua / é muito estreita // Três mulheres / somam sessenta / unhas”, por exemplo, é possível visualizar que a primeira estrofe se relaciona de modo muito rarefeito com a segunda; ou este: “Filé com fritas 20 / Um anis 4 / Dois cafezinhos 7 / Sobremesa dois sorvetes 6 / Vinho 12 / Serviço 17,85 // A carteira”, quando as duas estrofes se relacionam de modo mais direto, mas ainda imprevisível. Se no primeiro poema, de fato, o efeito é mais poético – embora a associação, digamos, pelo seu imprevisto, provoque sempre um motivo de riso – no segundo poema o efeito é mais lúdico mesmo. Seja como for, o poema parece se apoiar sempre – e ao mesmo tempo é nisso que se instabiliza – no corte e na montagem de um ensaio de correspondências.

Mas este recurso não terá fim; e aparece tanto em uma crítica política – “La bandera bicolor, roja y gualda, / como pabellón de España. // Um estanco”¹²¹ – quanto traduzido em metalinguagem: “Pela palavra pela começa / este poema onde // a terra se transforma / em água, a água / em ar, o ar / em fogo”,¹²² como de inúmeros outras maneiras.¹²³ É difícil fazer uma afirmação totalizadora, mas na maioria dos poemas o procedimento consiste em sugerir aproximações entre coisas, objetos, ritmos ou formas que são

¹²⁰ Ronald Polito escreve, ainda: “Portanto, em sua obra conhecemos não apenas uma coleção já em si milionária de experimentos em torno do problema da correspondência na poesia e demais artes que praticou, mas um modo de organização dessas perspectivas, alicerçada numa correspondência a mais vasta possível, a da vida como arte e vice-versa. Brossa realizou talvez um dos maiores esforços do século passado para responder esteticamente, ou mais ainda, viver essa questão”, p. 168.

¹²¹ BROSSA, Joan. Poemas civis, p. 68.

¹²² Idem, Ibidem. P. 125.

¹²³ Talvez seja em Poemas civis, aliás, que esta técnica mais apareça.

distintas à primeira vista. A graça do poema estará ligada portanto à imprevisibilidade. Um poema como “FLAMA”, por exemplo – “Órgão da Federação / de Jovens Antifascistas / dos Países Catalães” – na medida em encontra uma associação demasiadamente óbvia e panfletária, mostra o malogro do procedimento.

Em outras palavras, Brossa lança uma sucessão de paradoxos, a partir sempre de uma estrutura que se repete mas se refaz com diferença, na medida em que sugere uma estrutura que se equilibra não sobre um sistema de oposições, e sim sobre uma superfície lisa, indistinta – já que em nenhum momento, no interior do poema, um enunciado se sobrepõe ao outro. Mesmo que muitas vezes o poeta lance mão de formas distintas para a realização das correspondências – até porque as correspondências realizadas nos poemas com verso livre, por exemplo, não terão o mesmo funcionamento daquelas realizadas em um poema visual, provavelmente mais simultâneo – o movimento entre contrastes vai de um extremo a outro rapidamente.

Uma das conclusões a que Ronald chega, depois de verificar em larga medida a existência de tais procedimentos, a natureza de seus funcionamentos, o modo como se comportam, parece afinal de extremo interesse: “Brossa retirou o corolário de que só nas aparências as coisas parecem ser díspares...”¹²⁴ – afirmação que parece tão verdadeira quanto seria talvez o seu oposto, já que há coisas distintas que se aproximam através da aparência mesmo, como o ovo frito e a hóstia de “Eclipse” – Brossa retirou o corolário de que é só nas aparências – pois o jogo inteiro aparece ali – que todas as coisas parecem se corresponder....

¹²⁴ POLITO, Ronald. Uma relação concordante ou discordante, p. 146.

A PÁGINA ANTERIOR

Não se trata apenas de poemas breves, mas de poemas que procedem e tematizam com o próprio branco, com o seu contorno – quer dizer, o poema não está somente em uma formação que acontece na escrita, no significante, mas também no que constitui sua condição de possibilidade e sua situação de falta: o vazio da página. Um poema como “Texto perdido” – outro poema de um verso apenas, mas com a entrada de pontos sucessivos no meio da frase que, por apontar para uma escrita perdida, anunciada desde o título, é afinal o que há de mais importante: o texto mesmo que não podemos ler – pode ser lido justamente através de um procedimento da falta:

Não o quero nem o os teus parentes ¹²⁵

Brossa levará este projeto, vamos chamar assim, em direção a diversos limites. De início, pode-se imaginar, é como se a escrita procurasse se diluir na superfície da folha. A página, aliás, em outro momento transparente, não exibindo a própria opacidade – ou é possível dizer de outro modo: o livro, em outro momento um suporte passivo – entra também na própria cena da escrita enquanto matéria. Folha e olho são talvez uma coisa só. Em outras palavras, na medida em que apaga a função da página e assim a acentua, no mesmo movimento, em uma inflexão incessante entre ausência e presença, a escrita de Brossa terá um contorno apenas: branco.

A crítica e curadora Victoria Combalía, no texto que marca uma importante exposição de Brossa no Museu de Reina Sofía, no ano de 1991, já havia anotado que as páginas muitas vezes aparecem na obra brossiana como informação plástica, ou seja: “[las] paginas se han utilizado no sólo como superficies en las que dibujar o pegar algo, sino también como superficies a manipular plásticamente” ¹²⁶ Esta passagem quer parecer fundamental para um entendimento de que, para dizer o mínimo, a escrita incorpora sua

¹²⁵ BROSSA, Joan. La piedra abierta, p. 76.

¹²⁶ COMBALÍA, Victoria. Joan Brossa, el ultimo vanguardista. In: Catalég Brossa 1941-1991. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1991, p. 32.

própria situação de incompletude; e depois, certa idéia de imagem se declara no lugar da página mesmo para ocupar assim o espaço escrito sem nenhuma distinção mais.

A cor branca, por sua vez, parece fundamental para Brossa. Além da ênfase na materialidade vazia da página, o branco reaparece em alguns poemas com inúmeras descrições, em uma série de metáforas opacas. Um poema como este, por exemplo: “Uma folha de papel branco apenas com / a palavra obrigado escrita à mão”¹²⁷ – parece colocar mais ênfase na folha branca de papel, visto sua posição sintática, do que na palavra, suplementar e, de imediato, sem muito sentido. E o branco, de fato, se prolifera – desde imagens que se espalham nos poemas mesmo: “Uma parede branca pode servir de carta”¹²⁸ ou “E, quando se apaga o projetor, não resta / senão uma tela branca”¹²⁹, até a provocação de sua não-ação teatral provavelmente mais conhecida, datada de 1947 e intitulada sintomaticamente de “Surdo-mudo – peça em um ato”:

ATO ÚNICO

Sala esbranquiçada. Pausa.

Telão.

O significante surdo-mudo talvez seja a afirmação de que a escrita se torna indistinta: não diz, não escuta e também não vê, lembrando a cena do estilhaço no olho de Brossa – em outras palavras, aceitando um trocadilho, a escrita perdeu os sentidos.¹³⁰ Para Barthes, aliás, a escrita do neutro é indistinta justamente porque foge do lugar das oposições. Assim, embora o branco não seja, na leitura de Barthes, a realização plena do neutro –

¹²⁷ BROSSA, Joan. 99 poemas, p. 109.

¹²⁸ Idem, *La piedra abierta*, p. 460.

¹²⁹ Idem, *Ibidem*, p. 259.

¹³⁰ O crítico Manuel Guerrero, através sobretudo das idéias de silêncio, vazio e indeterminação, compara a peça de Brossa com a peça anti-musical de John Cage, que aparece cinco anos depois: “Si comparamos *Sord-Mut*, obra fechada en 20 de noviembre de 1947, con otra obra radical, con la célèbre pieza 4'33 (1952), de John Cage, constatamos un mismo interés por el silencio, por el vacío y la indeterminación”, *Joan Brossa o la revolta poètica*, p. 30.

pois, assim como a figura do silêncio, embora não se possa dizer que as figuras do silêncio e do branco sejam estritamente equivalentes em sua reflexão, também pode acabar constituindo um signo¹³¹ – é possível sugerir, sobretudo a partir da relação do branco com o hai-cai, que remete a noções de claridade e discricção, que o branco abre uma imagem ou um limite de escrita talvez “antes do sentido”.¹³²

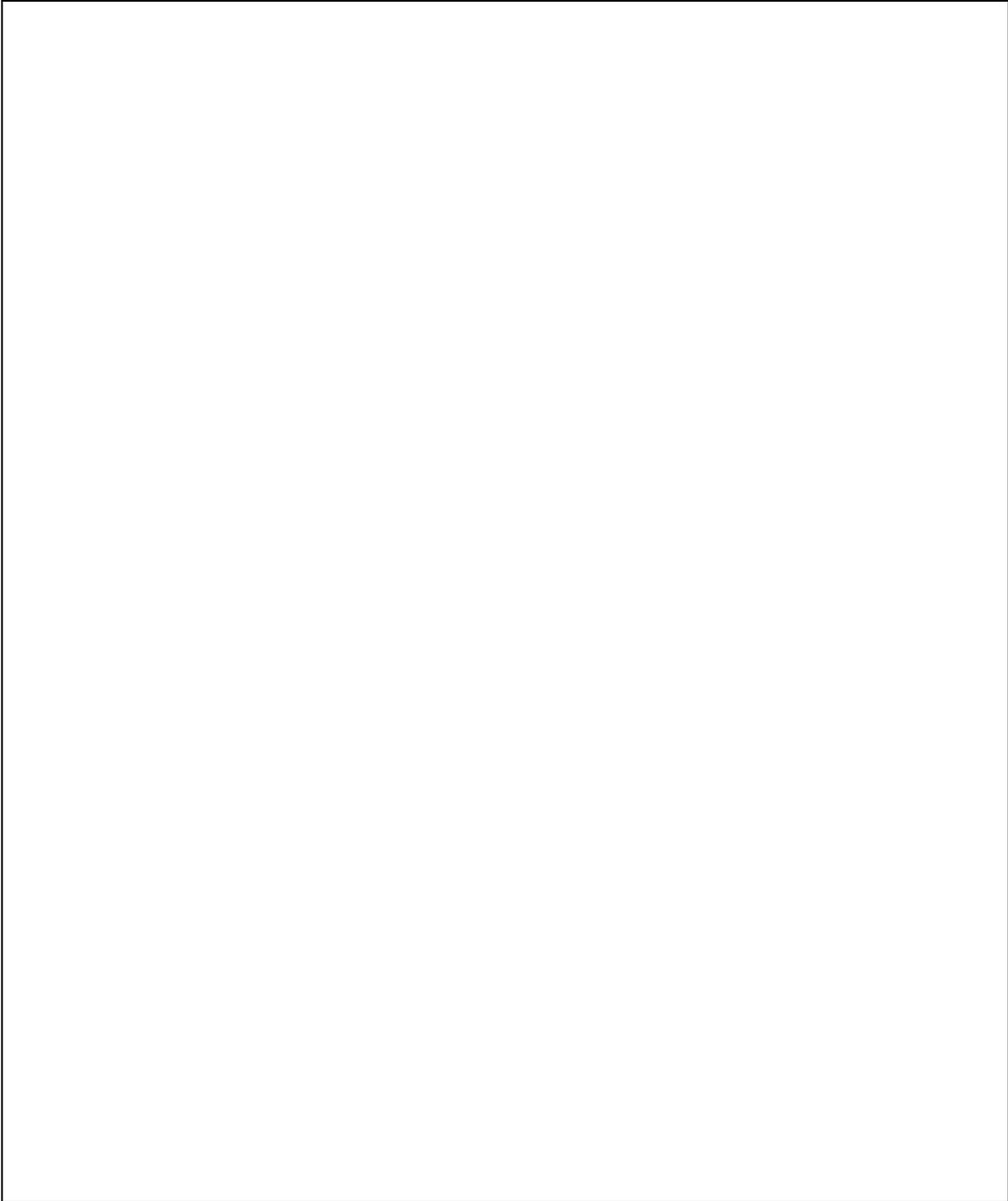
A peça de Brossa – falsa, digamos – tematiza afinal uma encenação que termina sem nem mesmo começar; em Surdo-mudo, descrita ironicamente como uma peça que acontece em um ato, não há personagens, cenas, texto, cenário, não há nada, de fato, mas apenas um grande vazio – e talvez por isso a idéia de indistinção se posicione também entre os gêneros: o enunciado de que se trata de uma peça é negado por outro, não-dito, mas sugerido pela própria inviabilidade da encenação: isto não é teatro. Em outras palavras, o branco força um recuo do sentido na medida em que encena justamente algo que, por algum motivo, ainda não começou a ser encenado e sequer será capaz de começar.

Assim, há outra série de poemas em que a página branca é a própria condição da escrita, digamos, ou a própria escrita mesmo – já não aparece mais na posição de espera, pode-se imaginar, mas de movimento. Ou seja, deixa de ser pano de fundo para encostar na superfície destinada ao registro escrito, em outro lugar discursivo, talvez em um espaço figural, mais perto do olho. Há dois poemas, se podemos chamá-los assim, que quase se repetem de um livro para o outro: “Página branca” e “Folha”. Nestes poemas, de modo inevitável, o leitor não pode deixar de perceber que – embora seja guiado ainda pela

¹³¹ Escreve Barthes: “Sabe-se que em música o silêncio é tão importa quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo. Encontramos aqui um processo que me impressionou já em O grau zero da escrita e que a partir de então se tornou idéia fixa: o que é produzido contra os signos, fora dos signos, o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burla os signos: o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estóica, ‘sábua’, heróica ou sibilina: é uma pose > fatalidade do signo: ele é mais forte que o indivíduo”. BARTHES, Roland. O neutro, p. 58.

¹³² “Neutro: tempo do ainda não, momento em que, na indiferenciação original, começam a desenhar-se, tom sobre tom, as primeiras diferenças: madrugada; espaço daltônico (o daltônico não consegue opor vermelho e verde, mas distingue áreas de luminosidade, intensidades diferentes); rebento, ovo ainda não eclodido: antes do sentido”, p. 108.

FULL



indicação do nome, os títulos – seu olhar se dirige diretamente ao vazio da folha, ou seja: a sua mais profunda mudez.

Em “Página branca” já não há nada, somente o título – ou quase nada, aliás, já que com o livro apoiado na mão, olhando para a página branca, é possível ver uma espécie de sombra do poema anterior, invertida, no verso da página, como se fosse uma errata mesmo – e a página complementante vazia, de fato. Em “Folha”, um pouco diferente, logo abaixo do título, há uma linha que demarca toda a extremidade da página e forma um retângulo na posição vertical, como se fosse uma folha menor dentro da folha, quer dizer: ainda recorta o vazio e de algum modo, através de um elemento mínimo – a linha – acentua a ocupação.

Em outro poema, de algum modo semelhante com “Folha”, mas sem título, aparece uma dobradiça entre duas páginas também vazias.¹³³ Ou seja, como em “Folha”, trata-se de uma espécie de instalação – um site-specific – na página mesmo ou no livro, já que o poema acontece só mesmo naquele suporte.¹³⁴ A dobradiça de algum modo recupera e impulsiona o gesto de virar a página (o próprio movimento de leitura, a força do corpo em relação ao livro) e por outro lado esvazia o espaço destinado ao registro literário. A estratégia dos dois poemas consiste em enfatizar aquilo que já está presente, através da inserção de uma imagem – praticamente não há acréscimo de informação, mas uma redundância que funciona também como espelho, já que dobra um gesto já presente – e desta maneira o poema joga para outro lugar o foco que tradicionalmente pertence à escrita. O leitor vira a página, por assim dizer, e a literatura não existe mais.

¹³³ BROSSA, Joan. Taranná. Barcelona: Alta Fulla, 1998, p. 240-241.

¹³⁴ Ronald Polito faz um comentário específico sobre o desejo de Brossa – e até certo ponto uma utopia – de se instalar nas coisas, de modo concreto, mesmo que ainda através da linguagem, naturalmente, e não apenas de referir o mundo, idéia que este poema-instalação parece levar às últimas consequências. “Muito da poesia de Brossa não se constitui pelo fato de as coisas do mundo ou da linguagem aparecerem referidas, mas sim instaladas de forma bem concreta, de diversos modos presentificadas. Lembrando o título de um de seus livros, ele era também um calcomaniaco, e praticamente transcreve um verbete de dicionário no poema “Calcomania”, que aborda um imaginário procedimento de se pegar um fato ou uma idéia e grudar seus traços a uma folha de papel, descolando-os de sua realidade, o que ele soube praticar com virtuosismo” POLITO, Ronald. Um relação concordante ou discordante, p. 165.

A crítica Pilar Parcerisas faz um comentário preciso sobre o que chama de “el tiempo visual de la lectura” na obra de Joan Brossa, sugerindo que o livro, muito além de suporte, funciona como uma espécie de quarta dimensão do poema: “El libro como poema que se desgrana en el tiempo visual de la lectura, como secuencia temporal equiparable a la acción y a la vida; el libro, pues, como cuarta dimensión del poema.”¹³⁵ Em outras palavras, a passagem da escrita para a imagem, nesta série de poemas, está ligada especificamente pelo fio do tempo (o instante único e singular da leitura, neste caso) e não por qualquer materialidade – ou então podemos entender que o tempo, neste caso, adquira um peso material. De fato, todo o espaço em torno da escrita – ou todo imaginário que envolve a formação de um livro, sobretudo, mas não apenas isso – deve constituir enfim a matéria da literatura. O números de livros de artista que Brossa desenvolveu não me deixa mentir.



E é aqui um lugar interessante para retomar a idéia das passagens entre escrita e imagem. O vazio da página é o modo mais imediato em que a escrita torna-se imagem – o ponto

¹³⁵ PARCERISAS, Pilar. Los libros visuales de Joan Brossa, In: Joan Brossa o la revolta poètica, p. 466.

exato em que, antes da escrita ou após seu apagamento, seja como for, nos deparamos com o branco. É possível sugerir, por exemplo, que tal passagem – passagem que, como se disse, é também um processo de esvaziamento – está ligada a uma economia, ou seja: a um estado em que, após sucessivas depurações, como no gesto do escultor, o que resta é somente o vazio da matéria.¹³⁶ É neste sentido que, a meu ver, podemos repensar a idéia de “benefício da imagem plástica”, sugerida por Arnau Puig: “Lo que sí hay en la obra de Brossa es un progresivo abandono por su parte de la fuerza de la palabra escrita, que el poeta va cediendo a beneficio de la imagen plastica de la misma; como si fuera aceptando el deterioro o descrédito del language.”¹³⁷ A segunda escrita, digamos, quer ser uma escrita sem nenhum valor.

ERRATAS:

I – A QUARTA DIMENSÃO DO POEMA

E assim talvez seja possível repensar a dicotomia que ainda parece tão cerrada entre, aceitando por um momento os estereótipos, arte formalista e arte política. Afinal, na obra de Joan Brossa, além de haver pouco espaço para dicotomias e oposições, há um sentido forte de política que se realiza mesmo naquilo que pode ser chamado de formalismo – ou, em outras palavras, uma peça continua sendo “humana” (já que é esta a expressão usada por João Cabral para se referir a uma guinada de Brossa) mesmo parecendo, muitas vezes, digamos, inumana ou excessivamente objetual. É provável que Cabral esteja certo ao apontar que a poesia de Brossa, na década de cinquenta, salta de um sentido de vanguarda mais imediato – lembrando que, grosso modo, as experimentações da década anterior ainda eram extremamente ligadas aos jogos surrealistas, por exemplo – em direção “a uma poesia amplamente humana”, segundo suas palavras; no entanto, talvez o poeta brasileiro, a depender muito do que entende por formalismo, não esteja

¹³⁶ A través de um poema, intitulado “Monumento”, Brossa sugere exatamente esta idéia, mas em outros termos: “Consiste em esculpir / o interior de um buraco / monumental de modo / que o vazio afete a / forma de uma estátua (...)” BROSSA, Joan. 99 poemas, p. 55.

¹³⁷ PUIG, Arnau. La trama constitutiva de Joan Brossa. In: Catàleg: Brossa, Poemas Visuales 1975-1997, p. 17

inteiramente certo ao sugerir que este reencontro com a temática humana signifique necessariamente uma “superação do formalismo”, como escreve em seu prefácio.¹³⁸

O argumento de João Cabral não é assim tão simples, no entanto. Colocá-lo diretamente no jogo das oposições seria reduzir sua complexidade e até mesmo seus paradoxos, que podem ser apreendidos, acredito, através de algumas imprecisões. Ao tratar do que chama de superação do formalismo, por exemplo, Cabral não pretende fincar o pé em defesa de certo retorno à “representação clara do objeto” – “O primordial não consiste em abandonar a deformação ou a estilização, nem sequer voltar a uma representação clara do objeto. O primordial é saber que objeto pintar, que objeto é digno de ser pintado. É fazer regressar a arte ao tema dos homens”, escreve o poeta brasileiro.¹³⁹ Ora, depois de argumentar que um trompe-l’oeil – “a cópia exata de um objeto” – não passa de academicismo e que, por outro lado, a importância de “uma bandeja com maçãs e um quadro com círculos de cor é absolutamente a mesma”, Cabral parece ponderar tal dicotomia e propõe: “Enjoado também contra toda esta magia, que chegou acreditar ‘mais real que o real’, Brossa contrariamente a todos esses homens que se debatem na atual busca da ‘forma realista’, conseguiu o caminho oposto: cantar o ‘real’ com a forma que dispunha”

Talvez seja interessante tangenciar o foco de discussão através de outra reflexão de Cabral, escrita quase paralelamente ao prefácio para Brossa, no interior de uma série de interesses que se repetem: o ensaio sobre Joan Miró. O que está em discussão neste longo e conhecido ensaio, sua linha argumentativa principal, se refere ao modo como Miró responde, com a sua obra, com a artesanania mesmo de sua pintura, a problemas

¹³⁸ MELO NETO, João Cabral. Me fez Joan Brossa, In: Desde Barcelona ao Novo Mundo. Em uma carta de João Cabral a Joan Brossa, que não está datada, escrita provavelmente de Londres, novamente aparece menções ao termo “formalismo”. Primeiro Cabral escreve: “Nós, artistas formalistas, temos de renovar completamente nossa sensibilidade”. No último parágrafo, novamente diz: “Ando trabalhando muito e lendo bastante. Tenho lido tudo que tenho podido, do ‘outro’ lado. E o efeito é que vou despertando para uma série de valores novos. Paralelamente, todos os formalismos, surrealismos e outros, vão ficando distantes” In: Desde Barcelona ao Novo Mundo, p. 93. Esta leve contradição parece evidenciar que a idéia de formalismo, no mínimo, era uma espécie de fantasma para Cabral.

¹³⁹ MELO NETO, João Cabral. Me fez Joan Brossa, In: Desde Barcelona ao Novo Mundo, p. 58.

fundamentais da história da pintura moderna; se refere mais especificamente ao modo como Miró, através de algo que Cabral irá chamar de dinamismo, questiona o caráter representativo que a técnica do ponto de fuga impõe aos pintores.

É no Renascimento que, segundo a reflexão Cabral, “a terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico”.¹⁴⁰ Em outras palavras, a terceira dimensão em pintura é responsável pela constituição de um ponto fixo no quadro, que lhe dará equilíbrio – mas lhe roubará o ritmo. As condições de possibilidade da pintura moderna, neste sentido, estão ligadas a alguns valores fundamentais: equilíbrio, ilusão, beleza. Pensando sobre o que seria uma pintura estática, Cabral escreve: “A busca do equilíbrio é, assim, subjacente a todas as leis que constituem o bem-compor renascentista – ainda o nosso bem-compor”, escreve Cabral.¹⁴¹ O significante “nosso”, é bom dizer, não significa que seja seu, ou muito pelo contrário, como explicita o jogo de palavras que faz logo depois: “Idéia de beleza que ainda é nossa, embora já não seja a nossa (...)”.¹⁴²

Então Cabral passa a analisar o que constitui uma pintura – a de Joan Miró – que se faz “contra a pintura”. Cabral passa a enfatizar justamente um aspecto da pintura de Miró que até então a crítica não dava tanto valor – que preferia sempre, segundo o poeta, prestigiar o Miró colorista. Será a linha, expressão do movimento, que garantirá que a pintura de Miró não se limite a fixar o olho de quem vê, fazendo-o andar constantemente pelo quadro. A linha, diferente da cor, que não necessita de um ato temporal para apreendê-la, dita uma dinâmica. Mais do que isso, no caso de Miró, na medida em que impõe ritmo – e pode-se dizer que a noção de ritmo está mais relacionada a uma força do que necessariamente a uma forma – também suspende o conceito de ponto de fuga e equilíbrio. “O que estas linhas vos dão, não é uma ilusão de movimento. Elas vos impõem um verdadeiro movimento”,¹⁴³ escreve Cabral.

¹⁴⁰ Idem, Joan Miró, In: Obras Completas, p. 692.

¹⁴¹ MELO NETO, João Cabral, Joan Miró, In: Obras Completas, p. 693.

¹⁴² Idem, Ibidem, p. 693.

¹⁴³ Idem, Ibidem, p. 703.

Não é difícil imaginar que, por distintos que possam parecer, os dois textos de Cabral – o pequeno prefácio sobre Brossa e o grande ensaio sobre Miró – estão se cruzando. Aliás, os três artistas – e não apenas os dois – no começo da década de cinquenta, se encontram em uma espécie de ponto cego da história: na saída do imaginário mais imediato do surrealismo. João Cabral, que é marcado por influências surrealistas em seus primeiros livros – embora não se possa dizer que são livros surrealistas, já que Cabral jamais fez uso de um procedimento maquínico, por assim dizer – não deixa de comentar, por exemplo, em ambos os ensaios, suas restrições ao aspecto maneirista do surrealismo. Cabral afirma que Miró jamais se fixou em uma solução para torná-la maneira. Depois, tal afirmação torna-se uma espécie de profecia na medida em que percebemos os desdobramentos na obra de Miró, que experimenta diferentes soluções materiais para sua obra, por exemplo, mas não apenas isso, até o fim de seus dias – o artista chega a fazer esculturas com ferro e mesmo a pintar com linhas de bordado.

Cabral acentua o que chama de “não-agramaticalidade” de Miró. Seu procedimento não é baseado em sistemas. Nas palavras de Cabral: “Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova preceptiva paralela à dos pintores renascentistas.”¹⁴⁴ Isto quer dizer precisamente que a pintura de Miró, como Cabral comenta também de Brossa, não é apenas um formalismo a mais. E não é apenas um formalismo a mais porque há algo em tudo que permanece vivo.¹⁴⁵ Em uma carta a Augusto de Campos, aliás, escrita em 1957, comentada por Haroldo de Campos em seu pequeno texto sobre Brossa, Cabral sugere uma alegoria que diz respeito a seu modo de envolvimento com a poesia concreta e que talvez possa de algum modo iluminar esta discussão: “... se há algo que justifique o que tenho realizado é o fato de ver que vocês me entendem. E que não apenas me entendem, mas me

¹⁴⁴ MELO NETO, João Cabral, Joan Miró, In: Obras Completas, p. 700.

¹⁴⁵ “Na curta conversa de Miró, uma palavra existe: vivo, a meu ver muito instrutiva. Vivo é o adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano do teórico, onde jamais se sente à vontade. Vivo parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo caso, expressão de qualidade. Essa palavra a meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade e, por ela, sua pintura. Essa sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida” MELO NETO, João Cabral, p. 718.

consideram uma espécie de trampolim para o salto que estão dando. Somente, deixem-me dizer a vocês, saltadores, que exageram na possibilidade de que o trampolim possa também saltar; ele tem uma extremidade solta, que vibra como se fosse capaz de saltar, mas tem a outra ponta firme, aderente à borda da piscina”.¹⁴⁶

Este caráter ambivalente da arte – que cria condições para afirmar, por exemplo, que um pintor faz sua pintura contra a pintura – é o que confere ao pensamento de Cabral, a meu ver, uma potência extremamente política; ou uma posição, podemos dizer. No posfácio que os tradutores Sérgio Alcides e Ronald Polito escrevem para a edição brasileira de *Poemas Civis*, quando tratam da relação entre Brossa e Cabral, é justamente esta via dupla que aparece acentuada, embora elaborada com outro jargão conceitual: “Cabral constantemente chamava a atenção para a necessidade de uma arte engajada ao mesmo tempo na política de esquerda e na estética de vanguarda”.¹⁴⁷ O que interessa pensar, em outras palavras, é que ambas as categorias não são estancadas e de algum modo se iluminam. Um significamente como movimento, tão acentuado durante toda o ensaio sobre Miró, acaba ganhando também uma leitura mais ambivalente. O que estou querendo acentuar como pequena hipótese na literatura de Brossa, de outro modo, é que se trata de uma literatura contra a literatura. Quando Cabral comenta que a pintura de Miró é não-agramatical, pode-se ler como não-literária, como evidencia esta inusitada diferença entre domínio idiomático e caligráfico.¹⁴⁸

¹⁴⁶ CAMPOS, Augusto. Apud: Haroldo de Campos. Joan Brossa e a poesia concreta. In: *Poesia vista*, p. 13.

¹⁴⁷ ALCIDES, Sérgio; POLITO, Ronald. “A harpa viva: natureza civilidade e poesia em Joan Brossa.” In: *Poemas civis*, p. 263. Em outro momento do posfácio, a discussão reaparece: “Como Joan Brossa diz, retomando João Cabral, existiriam duas formas de compreender a literatura: a literatura de revolta e a literatura de revolução. A literatura de revolução seria ‘aquela que indica uma solução e exigiria uma filiação partidária’. Por literatura de revolta, Cabral entendia ‘aquela que expõe as contradições do regime em que se vive, mas não aponta soluções’. O poeta brasileiro aconselhava os artistas catalães a praticarem a segunda, de modo a evitarem a prisão. Esse pragmatismo marxista foi incorporado por Brossa a sua poética como estratégia de sobrevivência nas condições adversas da ditadura”

¹⁴⁸ Esta pequena passagem é reveladora e será retomada mais adiante; no entanto, é necessário citá-la também agora: “Uma estrela ou uma lua, num quadro, podem pertencer ao domínio do idiomático ou do caligráfico. Mesmo em épocas em que parece mais interessado em fazer uma pintura literária (isto é, em empregar um idioma) é fácil constatar como o pintor vai corroendo internamente seu vocabulário – essa lua ou essa estrela – até deixá-lo inteiramente vazio de

Enfim, ainda no mesmo ensaio, Cabral também comenta rapidamente da relação de Miró com os papéis humildes e até mesmo da importância que terá a economia (leia-se, o esvaziamento) em seu processo de abandono cada vez mais extremo da terceira dimensão da figura. Prefiro ler a “superação do formalismo”, então, não necessariamente como um completo desprezo da forma, portanto, mas como uma espécie de conversão da idéia de formalismo para a idéia de procedimento, de modo a não abrir mão de uma relação corpo-a-corpo com a materialidade, seja da escrita ou da pintura; em outras palavras, uma espécie de conversão da forma à força.

#PROCESSO DE PESQUISA

A recepção da obra de Joan Brossa no Brasil, seu recorte, parece muito ligada – e não poderia ser diferente – a certa história e tradição da poesia brasileira. Tal constatação tornou-se mais clara quando pude entrar em contato com outras perspectivas da obra de Brossa completamente desconhecidas no país – ou ignoradas, talvez – como os poemas mais líricos, as peças teatrais e os poemas hipnagógicos, apenas para citar poucos exemplos. Por outro lado, os poemas visuais e mesmo os poemas rápidos com traços metalinguísticos ou com características mais lúdicas – algumas vezes lembrando a poesia concreta, como sugere Haroldo de Campos em uma rápida resenha, em outras lembrando certo humor oswaldiano, rápido e imagético – são privilegiados no país.¹⁴⁹ Ora, quando se entra em contato com a parte que falta, digamos, então é possível perceber com clareza que aquilo que se conhecia até então é algo construído. E não se pode dizer que exista muitas equivalências entre a parte mais conhecida da obra de Brossa e a mais privilegiada no Brasil – a ausência completa de seu teatro entre nós, muito reconhecido na Catalunha, não me deixa mentir. De qualquer modo, não se pode dizer também que tal corte seja unívoco: um livro como Sumário Astral, publicado no Brasil no ano de 2003, poema pouco mencionado, aliás, ainda deve causar muito estranhamento por aqui.

qualquer valor semântico” MELO NETO, João Cabral, Joan Miró, In: Obras Completas, p. 712.

¹⁴⁹ CAMPOS, Haroldo. Joan Brossa e a poesia concreta. In: Poesia vista.

UMA ESCRITA AUSENTE

(...) acabou vendo, Joan Brossa,
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás
eram só palavras, não.
Agora os olhos, Joan Brossa
(sua trocada instalação),
voltou às coisas espessas
que a gravidez pesa ao chão (...)
João Cabral de Melo Neto

O resultado mais imediato da passagem entre escrita e imagem na obra de Joan Brossa pode ser visto, naturalmente, através da constituição de sua obra visual. Como venho tentando mostrar, no entanto, parece limitador ler o modo como se forma a sua obra visual separada de sua obra escrita; há nisso mais perdas do que ganhos. Considero ainda que grande parte das questões de que trata sua obra visual, bem como inúmeras de suas referências, tem como ponto de partida um debate que se trava dentro da literatura; sendo que o mesmo pode ser afirmado em relação a sua obra escrita, que carrega uma tradição e uma série de procedimentos da imagem. Não está em jogo o que aparece primeiro, de fato, pois não considero razoável a idéia de que exista uma hierarquia entre imagem e escrita. O que quero dizer é que, dentro de determinada perspectiva, a resposta que Brossa oferece aos problemas da retórica e da escrita discursiva, digamos – e esta resposta parece fundamental em sua obra – leva sua prática literária, de modo irremediável, em direção ao campo da imagem. E é neste ponto que nos Brossa nos oferece algumas conclusões possíveis.

Trata-se de aparência porque o que está em jogo é a imagem. O abandono da profundidade – que é também o abandono de um sentido unívoco, já que, como nos ensina Roland Barthes, não se constitui um sentido firme na superfície – pode ser traduzido agora pelo encontro da escrita com a imagem. Antes de ser uma literatura de

imagens por conta de suas relações com as práticas do objeto ou da instalação – ou seja, pela inserção dentro de uma história, de uma tradição das artes visuais no século XX – a literatura de Brossa é visual, sobretudo, porque está ligada a um procedimento que consiste em usar a imagem para transgredir, por dentro, uma idéia de escrita. Ou seja, a imagem torna-se não necessariamente um lugar de permanência, mas um dispositivo de uso. Quando Brossa inicia sua produção de poemas-objeto, por exemplo – que é praticamente paralela de seu começo na literatura, aliás – já está tomado pelo espírito do contingente. O interesse na imagem afinal está intimamente ligado à destruição de uma terceira dimensão do poema. Pode-se dizer, enfim, que Brossa se posicionava constantemente por deslocamento. É poeta no meio de pintores; é artista no meio de poetas.

Há uma série de obras visuais de Brossa que envolvem a escrita segundo modos, a meu ver, bastante singulares. De início pode-se dizer que a escrita torna-se uma espécie de tema – um dos principais temas, provavelmente – de seus trabalhos visuais. Em outras palavras, o escritor escreve olhando pra si. Além de seus livros-objeto e também de sua conhecida obsessão pelos caracteres de qualquer natureza, sobretudo as letras do alfabeto – mas não por aquilo que representam dentro do sistema de signos, e sim pela possibilidade visual mesmo que passam a oferecer, ou seja: no lugar em que o vínculo entre as palavras e as coisas é repartido em dois – Brossa mantém uma produção visual intensa em que a escrita, sendo peso material ou objeto de contemplação (e não mais uma máquina de fazer sentido) aparece em uma espécie de campo aludido: presente e ausente de uma só vez.



Mas não só isso. Tenho a intuição de que, em contato com a escrita, vários de seus poemas visuais, poemas-objeto e instalações, de algum modo, levam ao extremo de suas possibilidades – e suas condições de aparecimento oferecem justamente este extremo possível a que pretendo ainda chegar – um outro modo de uso da escrita. Em outras palavras, o espaço da visualidade pura torna-se um campo privilegiado para um modo de conceber a escrita que leva em conta sua própria destruição. Joan Brossa, como já foi dito, jamais abandonou o registro escrito e escreveu poemas mesmo tradicionais até o fim de sua vida, embora também tenha feito objetos e poemas mais experimentais desde o começo. No entanto, ao mesmo tempo, afirmava que o que está em jogo na concepção de um poema não é sua construção lingüística, mas sua idéia; ou seja, uma concepção da literatura que extrapola sua forma mais fundamental na medida em que quebra a construção do signo linguístico e sugere, enfim, uma quarta dimensão do poema.

* * *

“Foi sorte que o fundador da poesia moderna tenha sido um feticheista!”

Giorgio Agamben

O primeiro poema-objeto de Brossa, “Cortiça”, é de 1943¹⁵⁰ – com pouquíssimos poemas escritos, Brossa tinha apenas 24 anos na ocasião – e já consiste na repetição do gesto ready-made de Marcel Duchamp, mas que pode ser lido em uma chave, digamos, mais povera: Brossa se aproveita de uma casca de árvore encontrada no lixo, seca e um pouco suja de terra, que ganha uma singela dimensão escultórica no momento em que é posicionada sobre um pequeno suporte de madeira – ou uma espécie de versão mais pobre (e menos irônica, certamente) do belo banquinho de Duchamp onde fica sua Roda de bicicleta. O suporte de madeira, que de algum modo também subverte a lógica do monumento, será característico e constante na obra de Brossa, tornando-se até mesmo uma marca de autoria.

¹⁵⁰ “El primer poema-objeto de Brossa, fechado en 1943, es simplemente un objet-trouvé, una corteza de árbol (de un hilo) encontrada tal cual en la calle” COMBALIA, Victoria, COMBALIA, Victoria. Joan Brossa, el último vanguardista, p. 37

“Cortiça” já antecipa uma série de procedimentos e interesses que irão se repetir em outros poemas-objeto de Brossa, principalmente nos primeiros trinta anos de sua produção. O interesse por coisas sem valor, por exemplo, que perderam seu lugar ou seu funcionamento no mundo – ou seja, o artista não apenas subtrai o valor das coisas, mas já encontra os objetos perdidos – será um traço que nos interessa especialmente. Não é inútil lembrar que uma das traduções possíveis da palavra Brossa, no catalão, se refere justamente a “coisas que já não servem”. Talvez a leitura de Brossa como um artista conceitual – “mínimo material com o máximo mental”¹⁵¹ – embora não seja inteiramente verdadeira, já que muitas vezes o objeto oferece um forte interesse material e até mesmo escultórico, parece de algum modo produtiva, pois em pouco tempo sua assinatura colocará toda sua ênfase em uma dimensão imaterial da arte.

Em “Cortiça”, ainda, além do objeto já pertencer a uma esfera da separação – justamente sua condição de falta de qualquer serventia – ele parece também sugerir outra ausência que é construída como uma espécie de imagem alusiva. Através de uma figura de linguagem como a sinédoque, o objeto de Brossa – uma casca (de árvore) – no mesmo movimento, lembra e nega o objeto maior a que se refere. De fato, pode-se dizer que, se o poema-objeto de Brossa chama a atenção para sua própria materialidade, também não deixa de apontar para um vazio, ou seja: em direção a um lugar que, seja como for, encontra-se sob o signo do inacabado. Pilar Palomer não deixa de notar que o efeito das figuras que Brossa lança mão acaba fazendo recair toda a “carga significativa” sobre elementos ausentes: “Del mismo modo, las figuras poéticas pueden ejercer substituciones mediante metáforas, metonimias o sinédoques, o bien relaciones como analogias,

¹⁵¹ Adolfo Montejo Navas, ao traçar possíveis relações entre Joan Brossa e alguns artistas brasileiros, constrói uma proximidade de Brossa com Cildo a partir sobretudo do que chama de sua inscrição na arte conceitual. “Porém, na medida em que a obra de Brossa se inscreve na arte conceitual (‘mínimo material com o máximo mental’, Alexandre Cirici), as sintonias com as poéticas de Cildo Meirelles e Waltércio Caldas se fazem inevitáveis. Além da coincidência no uso preferencial do objeto, o primeiro se vale sempre de uma subversão da função, introduzindo uma torção linguístico-crítica, uma quebra da norma, desvirtuando-a, colocando-a em dúvida, como procede em uma poética intervencionista e libertária” NAVAS, Adolfo Montejo. Entre a poesia e o objeto, p. 81-82 Também o crítico Manuel Guerreto sugere uma hipótese que chega à arte conceitual através de outro caminho, o da literatura: “Por lo cual, no es necesariamente la lengua el ingrediente básico del poema, sino la idea”, GUERRERO, Manuel, Joan Brossa o la revolta poètica, p. 83.

paronomasias, comparaciones de contraste o paradoja, polisemias, antítesis, contradicciones o enumeraciones. Los objetos toman del mundo teatral y mágico el poder metafórico y el equívoco y del escamoteo la elisión, de manera que la carga significativa recae en un elemento ausente¹⁵²

A ênfase em elementos ausentes – em outras palavras, imateriais ou infraleves – será um dos traços da obra de Brossa que nos interessa guardar. O que pretendo chamar de segunda escrita consiste afinal em uma escrita que, a seu modo, como um fantasma, se precipita no vazio. Se a literatura moderna se define pela imagem do fragmento, já que remete a algo que não pode ser evocado integralmente, mas só se torna presente mediante a sua negação, é possível imaginar que ausência e presença tornam-se equiparáveis, indissociáveis. Em um belo ensaio sobre objeto e fetiche, presente no livro *Estâncias* – que traz em um de seus subtítulos a significativa expressão “Objeto perdido” – Giorgio Agamben nos lembra justamente que a sinédoque, ainda – assim como sua parente próxima, a metonímia – estabelece uma relação controversa entre a parte e o todo: “o termo substituído é, pelo contrário, ao mesmo tempo negado e lembrado pelo substituto, (...) e é justamente dessa espécie de ‘referência negativa’ que nasce o potencial poético particular de que fica investida a palavra.”¹⁵³ Agamben está descrevendo o processo de fetiche – ou seja, o processo religioso do feitiço, segundo uma etimologia refeita pelo autor; o processo da própria adoração imaterial.

A adoração do fetichista não está ligada diretamente à materialidade do objeto, mas ao que nela aponta para o vazio, ou seja: não está ligada à parte, mas ao todo – por isso a relação com o inapreensível, já que o todo aparece infinitamente ausente.¹⁵⁴ Quando Agamben enfatiza que a relação entre parte e todo não acontece segundo uma analogia superficial porque não se trata da pura e simples substituição de um termo por outro, mas de um paradoxo que prevê a lembrança pela negação, o teórico está descrevendo o caráter

¹⁵² PALOMER, Pilar. Claves para la interpretación de obra objetual de Joan Brossa, p. 27.

¹⁵³ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*, p. 60.

¹⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. “Precisamente por ser negação e sinal de uma ausência, o fetiche não é um unicum irrepitível, mas, pelo contrário, é algo substituível ao infinito, sem que nenhuma das suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar completamente o nada de que é a cifra”, *Estâncias*, p. 62

inapreensível do potencial poético. E é com o aparecimento da mercadoria, ou seja: dos “objetos feéricos” das Exposições Universais do século XIX – e o conceito de mercadoria, na reflexão de Agamben, não pode ser descolado do conceito de fetiche – que o objeto transfigura seu puro valor de uso (a saber: sua presença, a verificação de sua função no mundo) em valor de troca. Em outras palavras, como sugere Agamben, ainda, trata-se da “sobreposição de um valor simbólico particular sobre o uso normal do objeto.”¹⁵⁵ A esta sobreposição, como se verá, darei o nome de segunda escrita.

Talvez o objeto de Brossa, sua insistência pela precariedade, diga respeito não mais a este excesso de valor simbólico que marca o objeto industrial com o nascimento do capitalismo, digamos – que está dentro também do deslumbramento industrial do artista moderno – mas tampouco pode-se dizer que os objetos de Brossa sugerem um retorno ao valor de uso, naturalmente, já que o valor de uso está duas vezes perdido. É provável que o momento histórico de Brossa já coloque o artista diante de outro paradigma político e portanto de outro paradigma das formas; paradigma que diz respeito não a uma anulação da mercadoria pelo excesso de valor – como diz Agamben sobre Baudelaire¹⁵⁶ – mas em sua falta absoluta. Se Baudelaire encarna a figura do dandy; Brossa está mais para um andarilho.

Mas isto não impede a leitura de que Brossa, a partir da análise de Agamben, possa manter uma relação fetichista com os objetos – em outras palavras, o artista continua

¹⁵⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*, p. 68.

¹⁵⁶ “Mas o que confere à sua descoberta um caráter propriamente revolucionário é que Baudelaire não se limitou a reproduzir na obra de arte a cesura entre valor de uso e valor de troca, mas se propôs a criar uma mercadoria na qual a forma de valor se identificasse totalmente com o valor de uso, uma mercadoria, por assim dizer, absoluta, na qual o processo de fetichização fosse levado até o extremo de anular a própria realidade da mercadoria enquanto tal. Uma mercadoria em que o valor de uso e valor de troca se anulariam mutuamente, e cujo valor residiria, por esse motivo, na inutilidade, e cujo uso, na sua intocabilidade, não é mais uma mercadoria: a mercadorização absoluta da obra de arte é também a abolição mais radical da mercadoria.”, p. 75. E ainda: “Sem a experiência pessoal da milagrosa capacidade do objeto-fetiche de tornar presente o ausente, através da sua própria negação, talvez ele não tivesse ousado atribuir à arte a tarefa mais ambiciosa que jamais um ser humano confiou a uma criação sua: a apropriação mesma da irrealidade”, p. 76.

sendo uma espécie de colecionador¹⁵⁷ – embora já não se possa dizer, na minha leitura, que sua poética compartilhe do imaginário que envolve de modo direto a produção industrial no final do século XIX. Os objetos escolhidos por Brossa, desde o início, já estão desprovidos de qualquer autoridade derivada da utilização; e uma rápida catalogação mostra que suas escolhas geralmente se referem a coisas sem qualquer valor, a saber: um alfinete, cliques, lápis, prego, sabonete usado, palito de dente – ou a lixo mesmo: chaves esquecidas, lâmpadas apagadas, folhas secas, casca de árvore ou coisas encontradas nas ruas, como as inúmeras cadeiras de balanço que mantinha em seu ateliê.

Se por um lado, então, ainda segundo a leitura de Agamben, encontra-se em Baudelaire uma estratégia de inoperância da norma do mercado a partir de sua radicalização pela obra de arte, na medida em que leva ao extremo todas as suas contradições, talvez seja possível pensar que Brossa, de outra maneira, construa sua obra a partir mesmo do nada. Seus objetos – como aliás acontece também com os brinquedos, mas segundo outro itinerário¹⁵⁸ – já estão desligados de qualquer sistema de norma, antes mesmo da entrada na esfera da arte; assim como não possuem qualquer aura, eles também já não possuem qualquer valor. Não se trata, por fim, de um objeto, mas de um ab-jeto, talvez.

* * *

As alterações que Brossa irá imprimir em tais objetos, depois, levarão até o limite a afirmação de que sua obra se constrói em direção a um vazio. Se a escolha de todos os seus objetos já acontece neste momento em que não há mais valor e nem função – ou seja, neste ponto exato em que o objeto perde seu sentido – então seu gesto de alteração deve ainda, segundo pequenos desvios, enfatizar outra falta. A crítica Estrella de Diego,

¹⁵⁷ “O que o colecionador procura no objeto é algo absolutamente impalpável para o não-colecionador, embora também use ou possua o objeto, assim como o fetiche não coincide de modo algum com o objeto em sua materialidade.” AGAMBEN, Giorgio, p. 65.

¹⁵⁸ “Este sistema de regras é, em nossa cultura, embora aparentemente não sancionado, tão rígido que, tal como o mostra o ready-made, a simples transferência de um objeto de uma esfera a outra basta para torná-lo irreconhecível e inquietante. Mas existem objetos que estão desde sempre destinados a um uso tão particular, que se pode afirmar que realmente fogem a qualquer regra de uso. Trata-se dos brinquedos”, p. 95.

por exemplo, em um texto onde reafirma a noção de metáfora enquanto nomeação através de um campo aproximado – e portanto enquanto figura que recorre mais uma vez a um espaço ausente – descreve dois objetos de Brossa justamente a partir da imagem de uma perda de identidade: “(...) el paraguas y la máquina de coser han perdido su identidad para conformarse en una nueva imagen”¹⁵⁹

Afinal o que pretendo mostrar é que esta mesma relação – de um fetichismo do objeto sem valor, primeiro, que nos leva a uma dimensão imaterial da arte (ou conceitual, como queira) e que, por fim, torna possível imaginar um acúmulo de faltas – pode ser estendida para pensarmos o modo como a escrita é inserida – e sobretudo alterada ou mesmo transformada, lembrando a lição de Fregòli – dentro da obra visual de Joan Brossa. Se a imagem, ao se inserir na escrita, através de procedimentos como a montagem, como foi visto, provoca um abalo irremediável nas estruturas discursivas e no entendimento que se tem, ainda no século XX, do que seja o poético, também a escrita, na medida em que ocupa o espaço do poema-objeto – e ocupa desde a própria nomeação, já que o objeto é agora também um poema – também modifica suas condições.

Como foi dito, o hífen que separa poema e objeto é marca, a um só tempo, de uma relação de correspondência entre os nomes (e não de oposição) – pois não há hierarquia e tampouco aparece um terceiro termo que imprima qualquer resolução. Ou seja, não se trata de poema ou objeto, mas de poema e objeto. De qualquer modo, toda a relação entre escrita e imagem, na obra de Brossa, aparece já sugerida e mesmo mimetizada em uma série de gestos nominalistas – como nos títulos ou, de modo mais geral, nos próprios conceitos, sendo que os conceitos de poema-objeto e poesia-visual são apenas os mais evidentes. É como a construção do duplo entre escrita e imagem, através do hífen,

¹⁵⁹ DIEGO, ESTRELLA DE. “Mirar después de ver”, In: catàleg XXII Bienal de São Paulo: España Ministerio de Asuntos Exteriores, p. 21. De outro modo, o conceito de estranho, que Agamben relê em Freud, sugere um movimento muito semelhante, pois é a identidade das coisas que nos garante uma provável familiaridade com elas: “É precisamente ao inquietante (...) que Freud dedica um amplo estudo publicado no quinto volume de *Imago*, cujas conclusões são realmente significativas. Ele vê no inquietante (*Unheimliche*) o familiar (*Heimliche*) removido. ‘Esse inquietante não é, de fato, nada de novo, de estranho, mas sim ao que desde sempre é familiar à psique, e que só o processo de remoção tornou outro.’” AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*, p.88.

colocasse tanto a escrita quanto a imagem dentro de um jogo em constante movimentação. É quando a escrita, de modo incessante, aparece apenas para desaparecer.

Os objetos – sendo agora poemas-objeto – mantêm firme com sua origem (ou seja, com sua forma e seu uso social) apenas um único fio, a saber: um resto de memória. Quero dizer, mesmo que, no momento em que Brossa se apropria destes objetos, suas funções já estejam perdidas, esquecidas, ausentes, e mesmo que suas formas, muitas vezes, já estejam modificadas e deformadas pelo tempo; seja como for, ainda é possível reconhecê-los. Aqui talvez seja possível identificar, ainda que de modo rarefeito, o interesse que o conceito de fetiche desperta em Agamben para a elaboração de uma teoria da arte contemporânea: é através da metonímia, que considera a parte pelo todo – ou seja, o objeto está perdido e nos resta sua notícia, que é de algum modo também a sua memória (basta pensar na relação que mantemos com os objetos de pessoas perdidas, por exemplo) – enfim, é através da metonímia que o fetichista torna presente aquilo que já está perdido.

Ou no sentido inverso: o fetichista quer tornar ausente – afinal o desejo se sustenta pela de falta – aquilo que está presente. Adolfo

Montejo Navas leva em consideração o uso da memória – que chama de “bagagem” e “acervo” – para sugerir um modo de operação poética que traduz certa ambivalência entre memória e esvaziamento: “(...) Brossa cria uma impostura na contemplação de seus poemas-



objeto: existe uma desestabilização iconológica pós-dadaísta, que joga com

nosso acervo e bagagem – com nosso repertório que fantasia com o estabelecido – assim que as operações semânticas sejam visíveis (desvios, deslocamentos,

descontextualizações, relações) (...)”¹⁶⁰ Assim, uma roda quadrada, poema-objeto intitulado justamente “Roda”, conduz o efeito de uma atribuição errônea apenas porque é possível reconhecer que se trata, afinal, de uma roda – o objeto está ao mesmo tempo ausente e presente – e lembrar portanto de sua forma original: redonda; o exato oposto acontece com “Dado redondo”, poema-objeto que, ao contrário da “Roda”, é redondo – já que o dado, ao contrário da roda, é quadrado. Em ambos, o que está em questão, além da memória formal, é também uma memória funcional, pois as alterações estão diretamente ligadas às suas condições de funcionamento.

É dentro desta perspectiva que a escrita reaparece. O modo como a escrita (uma idéia vaga ou muito leve da escrita) se sobrepõe a um conjunto de poemas-objeto de Brossa, de fato, sugere sua sombra no espelho. Se lembramos da hipótese construída por Arnau Puig, já desenvolvida em alguns pontos, de que o movimento de Brossa em relação à escrita é de abandono, também é possível sugerir – como um segundo itinerário para sua hipótese, talvez – que há uma espécie de retorno da escrita conduzido pela própria imagem; em outras palavras, se a escrita é de algum modo destruída, perdida mesmo, ela permanece presente enquanto ruína ou poeira – ou ainda, para usar um significante catalão, a escrita permanece como *brossa*.

A escrita perde o seu sentido. Há dois poemas-objeto que, de modo particular, disparam esta noção na obra de Brossa, a saber: “Lápis”, concebido em 1969 mas realizado apenas em 1982, e “Contos”, de 1986. É possível dizer que ambos encenam uma dimensão perdida da escrita. Neles a escrita, com toda sua força, reaparece somente para, no outro instante, como se fosse magia, desaparecer. Em “Contos”, o título promete e prevê justamente aquilo que no objeto fracassa: uma narrativa, um conto, uma escrita que construa qualquer sentido. No lugar destinado ao sentido, porém – no espaço em que a página, vazia ainda, mas devidamente encaixada na máquina de sentido, aguarda sua inscrição – surge uma metáfora apenas brincalhona (“a escrita é uma festa”, lembrando o

¹⁶⁰ NAVAS, Adolfo Montejo. Entre a poesia e o objeto. In: Desde Barcelona ao Novo Mundo, p. 74.

texto em que Manuel Guerrero aproxima a obra de Brossa e o carnaval¹⁶¹) que desvia a expectativa do conto e corta o sentido antes que se forme.

A imagem do erro também é constitutiva de “Lápis” – poema-objeto que, seja como for, pela manifestação do improvável, ainda traz vestígios do surrealismo. A tinta espalhada sobre o suporte – tornando a neutralidade do suporte sob suspeita, aliás, em todas as suas condições (a transparência de sua superfície torna-se opaca, digamos) – parece o ponto exato em que a escrita, na iminência do sentido, no instante em que, através do contato do grafite com uma superfície vazia, algum signo pode se formar (uma letra, uma palavra, qualquer sentido) a tinta espalhada, enfim, parece o ponto em que a escrita torna-se pura plástica; talvez pintura. Segundo procedimentos ou metáforas diferentes, ambos os objetos coincidem no ponto em que a escrita, agora refletida, torna-se ausente. Das coisas, resta todo o peso. Da escrita, o branco.

E o que se ausenta, da escrita, é o sentido. Deve haver um pensamento que se elabora na idéia de que a escrita, fora da literatura, como espelho da imagem, recua diante da formação de um signo. Tanto o poema-objeto “Contos” quando o outro, “Lápis”, empreendem um movimento duplo: tematizam a cena do erro e recuperam a escrita através de suas formas simbólicas. A literatura, então, na medida em que não forma o sentido definitivo de seu funcionamento – ou seja, ainda inacabada – torna-se sombra; potência pura. Pois, por outro lado, devemos aceitar a idéia de que estes poemas-objeto de Brossa, assim como grande parte de sua poesia visual e até mesmo de suas instalações, mais do que objetos literários, são literatura mesmo. “Por otra parte, un poema es una idea tanto si se expresa con palabras como sin”, disse o próprio Joan Brossa em uma de suas entrevistas.¹⁶²

Neste ponto a discussão torna-se talvez um pequeno nó a desatar. A indiferenciação do conceito mesmo de literatura que é construída na obra de Brossa, relacionada com o desejo de fazer as coisas se corresponderem – indiferenciação que se constrói na aparição

¹⁶¹ GUERRERO, Manuel. "Joan Brossa, poesia i carnaval", catàleg Joan Brossa, poesia i carnaval. Museu d'Art Jaume Morera, Ajuntament de Lleida, 1999.

¹⁶² BROSSA, Joan. Añafil 2. Madrid: Huerga e Fierro editores, 1995, p. 83.

de cada poema ou de cada nova idéia de poema, muitas vezes paradoxal em relação às anteriores – torna possível que um poema-objeto como “Contos” ou “Lápis”, desde sua nomeação, seja literatura. Por outro lado, considero que não nos levará longe a estratégia – que é até certo ponto normativa – de reduzir ou encaixar todas as complicações que a obra de Brossa oferece dentro de uma idéia de poema ou literatura; leia-se: uma idéia bastante moderna e que Brossa procurou sempre se afastar. De qualquer modo, voltamos ao que considero uma espécie de armadilha que Brossa criou para a leitura crítica de sua obra e até mesmo para si – a de que era essencialmente um poeta. Tal afirmação não deve ser feita, a meu ver, sem que, logo após enunciá-la, se crie um pequeno recuo diante do enunciado, lembrando um poema do autor: “O poeta escreve o poema / e se afasta uns passos para / ver o efeito que faz um pouco / de longe”¹⁶³

Se por um lado a indiferenciação pode ampliar a idéia que temos do que seja um objeto literário – e considero que a obra de Brossa oferece vestígios (ou esforços) suficientes para construir uma leitura que caminhe através desta direção – também pode, por outro lado, reduzir qualquer coisa a isso. Se tudo afinal recai naquilo que entendemos por literatura – ou seja, se Joan Brossa é essencialmente um poeta e se os valores de sua obra permanecem dentro disso (devemos por um momento aceitar esta hipótese; o recuo é feito em seguida) – como lidar com o hífen? Se a escrita é aquilo que constrói signo e se a literatura é realizada dentro desta expectativa, como lidar conceitualmente com sua parte apagada, que permanece apenas como espécie de sombra no fundo da página, como acontece em muitos de seus poemas visuais manuscritos? Ou, lembrando outro de seus inúmeros poemas que tematizam tal ambivalência, como lidar não com o som, mas com o eco que, de algum modo, permanece (ainda) material?

Em outras palavras, pode-se aceitar as complicações naquilo que elas sugerem para uma espécie de manutenção do aberto. O interesse de imaginar um poema-objeto ainda enquanto literatura aparece mais como possibilidade, como já se pode prever, não de normalizar a idéia de poema-objeto dentro da categoria provavelmente estável da literatura, mas de abrir uma fissura no entendimento do que seja a literatura mesmo.

¹⁶³ Idem. 99 poemas, p. 79.

Consiste nisso o esforço conceitual empreendido por Joan Brossa: tornar a literatura um campo de completa indecisão. Talvez por isso o conceito de correspondência, seguindo a proposta de Ronald Polito, ganhe tanta precisão quando se imagina um dispositivo de leitura da obra de Brossa, já que a correspondência enfatiza o processo. E por isso imagino que a imagem – ou a arte contemporânea, como queira – torna-se um espaço privilegiado para o aparecimento da escrita: não por reproduzir o signo em sua estabilidade, mas por quebrá-lo em dois. O que pode ser descrito como sua singularidade diz respeito ao fato de que Brossa quer realizar tal abertura por dentro dos próprios mecanismos literários, mas sem aceitá-los inteiramente.

Aqui o movimento estratégico de Baudelaire frente à mercadoria torna-se produtivo para repensar o modo como Brossa deve se relacionar com a escrita, quer dizer: a escrita se anula na medida em que é levada ao seu absoluto extremo – ou ainda, a máquina de sentido emperra. Pode-se dizer que Brossa, com estes poemas-objeto, aponta em direção àquilo que na escrita já está imanente: o próprio significante vazio. O esforço empreendido por Brossa para a realização de um recuo diante do signo (ou mesmo de uma aceleração, de uma duplicação mesmo, lembrando de sua dobradiça na página) – que aliás toda sua busca pelo silêncio, como quis mostrar, aliada paradoxalmente ao excesso de sua produção escrita, pode evidenciar – já está presente, de algum modo, na sua escrita verbal. Em uma palavra: a escrita sem signo é precisamente uma mercadoria sem valor.

Enfim, se a crítica Pilar Palomer está certa ao afirmar que “tanto los objetos como la obra visual, a causa de su concepción poética, se resisten a ser consideradas plenamente dentro de las coordenadas de la plastica.”¹⁶⁴, também devemos imaginar que, pela forte concepção visual de toda a obra de Brossa, torna-se redutora sua leitura através de categorias puramente literárias. Quero dizer que a escrita encontra seu ponto extremo, na obra de Brossa – ponto que é sinalizado e ao mesmo tempo limitado pelo registro escrito – talvez e apenas na imagem. “Por lo cual, no es necesariamente la lengua el ingrediente basico del poema, sino la idea”, escreveu Manuel Guerrero, após lembrar que durante

¹⁶⁴ PALOMER, Pilar. Claves para la interpretación de obra objetual de Joan Brossa, p. 115.

alguns anos a obra escrita de Brossa foi colocada à margem por grande parte da crítica literária, por considerá-lo não exatamente um poeta, mas um amigo de pintores.¹⁶⁵

Talvez seja válido insistir um pouco nisso. Em outra entrevista, lançando mão de conceitos que só aparecem para se contradizer, sem poupar a presença do hífen que, mais uma vez, serve para aproximar e mas também rejeitar, Brossa diz o seguinte sobre um novo livro: “Actualmente preparo un libro experimental: una mezcla de poemas, unos hechos con medios literarios no-poeticos y los demás con medios poeticos no-literarios”. Não parece o caso de se perguntar o que vem a ser um “meio literário não-poético” ou, de modo inverso, um “meio poético não-literário” – pois o esvaziamento conceitual, muito próximo das gags, também faz parte do jogo da contradição – mas não podemos deixar de enfatizar o modo como Brossa, constantemente, se insere em conceitos que só podem ser afirmados pela sua negação.

Tanto em “Contos” quanto em “Lápis”, dois poemas-objeto que considero particulares para seguir a sugestão de uma segunda escrita, o processo da escrita é aludido através da apropriação de materiais que lhe dizem respeito: uma máquina de escrever ou um lápis. Em palavras trocadas, Brossa busca certo equilíbrio entre uma alusão e uma elisão da escrita. Aliás, ambos os objetos dizem respeito justamente ao processo (movimento) de aparecimento mesmo da escrita. Mas não são efetivamente os únicos. De fato, pode-se dizer que Brossa transforma esta passagem em uma verdadeira obsessão.¹⁶⁶ Lançará mão dos mais variados processos ou das mais variadas formas do mesmo processo. Como todo equilibrista, porém, sua atividade se interessa apenas pela matéria em movimento. Enfim,

¹⁶⁵ GUERRERO, Manuel. "Joan Brossa, poesia i carnaval", catàleg Joan Brossa, poesia i carnaval. Museu d'Art Jaume Morera, Ajuntament de Lleida, 1999, p. 83.

¹⁶⁶ É verdade que Brossa também lançou mão, em várias peças – seja no próprio registro escrito, quando encontramos poemas líricos, absolutamente discursivos, quanto nos poemas-objeto – de uma noção de escrita que não está ligada a sua destruição, conferindo certamente à discussão um caráter paradoxal. Há vários poemas-objeto em que a escrita aparece recolocada, mesmo no jogo da imagem, através de uma estratégia de construção do signo, embora haja sempre algo que podemos chamar de instabilização. Dois de seus poemas-objeto mais conhecidos, por exemplo – refiro-me à lâmpada com a inscrição “POEMA” e a sola de sandália ou sapato com a inscrição “Cami” [Caminho] (um de seus primeiros poemas-objeto, aliás, que já joga com a figura da metonímia) – usam o que da escrita é também sua possibilidade de sugerir sentido.

a segurança só aparece quando o equilibrista perde o jogo e neste momento o fixo não passa de um encontro com o fim.

ERRATAS:

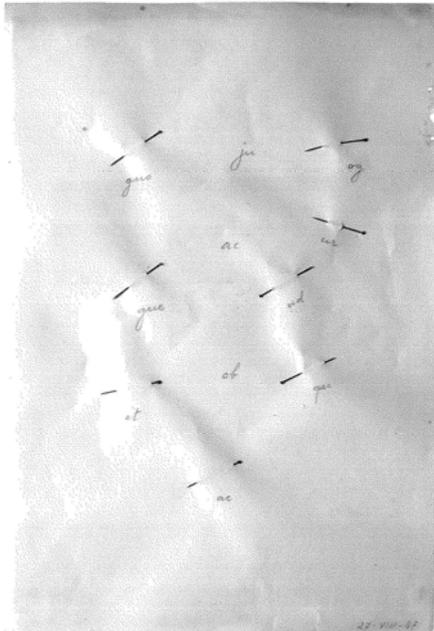
I – ESCRITA OU EXPERIÊNCIA

Como é possível ter experiência não de um objeto,
mas da própria linguagem?

Giorgio Agamben

Em *Infância e história*, Agamben desconstrói a noção de experiência na Modernidade para recolocá-la a partir de seu contato com a linguagem. Dessa maneira, o filósofo

formula e vislumbra um novo conceito de experiência, agora desprendido do condicionamento do sujeito através de uma “teoria da infância”.¹⁶⁷ Se, para o linguista Émile Benveniste, o sujeito se constitui somente a partir da linguagem em ato¹⁶⁸, este novo conceito de experiência, de maneira inevitável, deve se chocar com qualquer formulação da linguagem – “Uma proposição rigorosa do problema da experiência deve, portanto, fatalmente deparar-se com



¹⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, p. 67.

¹⁶⁸ BENVENISTE, Émile. *Da subjetividade na linguagem*. In: *Problemas de lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes e Editora da UNICAMP, 1995, p. 286.

o problema da linguagem”.¹⁶⁹ Da linguagem e, portanto, da própria escrita.

Para Agamben, esta nova experiência deve partir de uma pergunta sobre o extremo e o inexperienciável – de “experiências que não nos pertencem, que não podemos dizer <nossas>”.¹⁷⁰ Em um fragmento sobre o inconsciente, Agamben recupera dois episódios semelhantes: em que Montaigne e Rousseau, após sofrerem uma queda de seus cavalos, perdem a consciência dos acontecimentos. Aqui, interessa para Agamben justamente os instantes que separam a perda dos sentidos e o seu retorno lento e gradual – neste estado de sono e balbúcio: entre o reconhecimento e o esquecimento de si. A escrita é uma queda, então. Porém, se a ênfase de Montaigne é no lance para a morte, a de Rousseau, ao contrário, é na descrição de um nascimento.

É no interior do conceito de inconsciente – “como o sintoma de um mal-estar” – que Agamben formula a crise da experiência moderna, ou seja, a crise “da experiência que se funda sobre o sujeito cartesiano”, e vislumbra uma experiência do Es: o saber sem sujeito, a experiência suspensa, enfim. Escreve Agamben: “Como manifesta claramente a sua atribuição a uma terceira pessoa, a um Es, a experiência inconsciente não é, de fato, uma experiência subjetiva, não é uma experiência do Eu. Do ponto de vista kantiano, não se pode dizer nem ao menos uma experiência, pois falta aquela unidade sintética da consciência (a autoconsciência) que é o fundamento e a garantia de toda experiência. Todavia, a psicanálise mostra-nos precisamente que as experiências mais importantes são aquelas que não pertencem ao sujeito, mas a <aquilo> (Es).”¹⁷¹

A noção de aquilo que Agamben recupera, no entanto, não está mais ligado a um estado de morte, pois o filósofo está propondo justamente uma inversão do limite da experiência – um arremesso do conceito não em direção à morte, portanto, mas em retrocesso à infância. É neste avesso, nesta passagem da primeira à terceira pessoa, que Agamben

¹⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, p. 54.

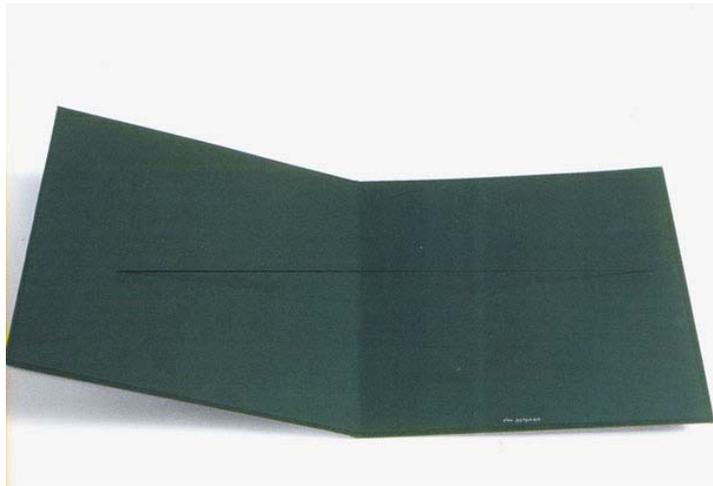
¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 50.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 51.

insinua não um “antes da linguagem”¹⁷², mas sua própria descontinuidade: os vestígios de uma nova experiência – vazia e, por dizer, absoluta. É neste giro dos limites que o filósofo, enfim, abre a possibilidade para pensar um estado de infância da linguagem – que nos faz recordar de algum modo sua teoria do brinquedo.

O que nos interessa é que, para Agamben, este estado de infância deve tocar uma idéia de desarticulação da língua – o próprio da-da-dá do dadaísmo. Se a lógica da construção lingüística nasce de uma relação com o discurso articulado, da inscrição da voz numa letra (um Grammata) e da representação alfabética como nos foi ensinada, Agamben propõe uma recuperação daquilo que resta na língua e que, de algum modo, não pode ser escrito, portanto – o que é subtraído da linguagem, o resto. As marcas de uma infância, enfim, são pensadas dentro de um projeto de tornar visível o silêncio, o murmúrio, o balbucio: o falar com a boca fechada, mas ainda dentro de uma idéia de experiência que, seja como for, não deve mais abrir mão linguagem.

É curioso que o título de uma série de poemas iniciais de Brossa, assim como acontece com “poema-objeto” (que, além de um conceito, torna-se muitas vezes um título) recebe justamente o nome de “poema-experimental” – sendo que a idéia de experimental, aqui, deve ser pensada como



experiência mesmo: processo, queda de sentido, Es. Um dos poemas, de 1947 – há outro “poema-experimental”, feito quatro anos depois, que consiste apenas num martelo ao lado de uma carta de baralho, sem nenhuma palavra, mas com uma letra B inscrita no cabo de madeira – parece ocupar um lugar de abertura na obra de Brossa. Victoria Combalía, por exemplo, chega a afirmar que “este poema es uno de los mejores de su

¹⁷² AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição da experiência e origem da história, p. 60.

producción, por su simplicidad y por su capacidad de evocar um mundo mágico sin hacer ausión a lo anecdótico de este mundo mágico.”¹⁷³

O poema é o primeiro a tematizar talvez um ponto de desarticulação da escrita. Consiste em diversas sílabas – e nem chega a formar sílabas, de fato, mas apenas sons: ju, ob, et, ur, ud e outros – que não constituem sentido algum, acompanhadas por alguns alfinetes presos à página. Escrita e imagem, ali, já se tornam uma coisa só: além de existir certa equivalência entre a desarticulação das letras e as mínimas perfurações na página, que formam uma espécie de constelação, também a página já é aproveitada como uma superfície plástica. Victoria Combalía ainda enfatiza certo caráter enigmático, misterioso e até mesmo críptico do poema; por outro lado, talvez, parece mais cabível ler o poema através da superfície do jogo – ou seja, ler o caráter críptico apenas como aparência, que é afinal o que parece sugerir Combalía – e não aguardar sentido algum. Seja como for, não há notícias de nenhum crítico que tenha se interessado em realizar qualquer leitura dos improváveis sentidos ocultos do poema.

Como investigação dos mecanismos que movem as formas de linguagem, da obra de Brossa dispara outras formas possíveis de desarticular a escrita. Seus inúmeros poemas tipográficos, por exemplo, podem ser repensados neste sentido: enquanto letras que se perdem da escrita e perdem, portanto, qualquer possibilidade de formar sentido. Mas há pequenas alterações da função semântica do alfabeto e mesmo dos números que, através da sugestão de outro contexto, deslocam de modo preciso a expectativa de nossa percepção. Penso em um poema como este: “Às andorinhas” – “333.333.333.333... / e assim até o infinito” – que transforma os traços do número três em asas de pássaros, ou seja: o símbolo em imagem; e lembra, à distância, de outro modo, um livro do artista brasileiro Waltércio Caldas, intitulado “Vôo noturno”.

¹⁷³ COMBALIA, Victòria (1998). “Joan Brossa, o las palabras y las cosas”, Vuelta núm.260 (julio) (amb il·lustracions de l’exposició al Museo de Arte Carrillo Gil de Mèxic, p. 32.

A alteração que Waltércio realiza, em “Vôo noturno”, porém, usa como matéria não o alfabeto, mas o próprio suporte da escrita – a alusão à escrita continua existindo, já que o que se transforma em asas de pássaro agora são as páginas de um livro. Se a semelhança ainda parece distante, de qualquer modo, as operações poéticas de cada artista não parecem tão distantes assim. O crítico Paulo Sérgio Duarte, por exemplo, em parte de seu ensaio sobre Waltércio Caldas, escreve justamente que qualquer acontecimento poético na obra do artista aparece ligado a uma suspensão da retórica: “[a obra de Waltércio] suspende o estardalhaço cultural ao mesmo tempo em que se evidencia como acontecimento poético. Dito assim parece simples. Mas esse contraste com o mundo paga um preço alto ao não se deixar contaminar pelo espetáculo exterior. Ao expulsá-lo de seu cosmos particular, elimina também os canais reconhecidos de comunicação: não há drama ou comédia, não há formas importadas da baixa ou alta cultura.”¹⁷⁴

Waltércio Caldas chega ao espaço da escrita seguindo talvez outro itinerário. Assim como Parmiggiani, Waltércio está mais ligado a uma tradição escultórica. Depois, uma leitura mais política de sua obra deve ser tão vaga – ampliada pela idéia de que o artista elimina radicalmente qualquer diálogo com o nível da cultura – que sequer é realizada. Diferente de Brossa, Waltércio tem um humor mais equilibrado. Seja como for, de modo muito particular, a escrita aparece em sua obra visual. Parece interessar ao artista o modo como os livros e as formas da escrita se oferecem enquanto construção visual – ou seja, a escrita vista por sua superfície mesmo – do que suas possibilidades de construir dizeres. Em uma palavra, a escrita aparece quando cessa a fala. É o que motiva a crítica Sonia Salzstein a identificar justamente um efeito de pura superfície em sua série de livros. “O livro (ou meta-livro) anarquicamente vai apagando, de página em página, as demandas de

¹⁷⁴ DUARTE, Paulo Sérgio. Waltércio Caldas. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 74. Em uma discussão que diz respeito à escultura, o tema da ausência é recolocado de maneira recorrente na obra de Waltércio. O mesmo Paulo Sérgio Duarte fala de um espaço substantivado. Aliás, por vezes também o tema e o uso da escrita são discutidos em suas esculturas, inclusive referenciados no título – como na escultura que se intitula justamente “Escrita” e que lembra também uma letra. Na construção poética de Waltércio quase não há referência a um exterior reconhecido ou mesmo reconhecível – ou, por outro caminho, o esforço passa a ser justamente o de apagar e suspender esta referência exterior – e a ênfase fica sendo na opacidade mesmo da matéria.

transparência e comunicabilidade dirigidas ao trabalho de arte, e assim reconduzindo-o à sua opacidade originária”, escreve Salzstein.¹⁷⁵ Um livro como “Vôo noturno” sugere um movimento narrativo mesmo a partir de indícios puramente visuais – e, diga-se de passagem, tradicionais na história da imagem – a saber: a linha, a cor e a própria forma do objeto-livro. Neste sentido, já não estamos tão longe de Joan Brossa.

E há outro poema de Brossa que, visando outro modo de desarticular a escrita, faz uso de uma forma visual na repetição da letra A. Segundo uma curiosa ficção anunciada pelo título: “Letra vista por uma mosca”, que recoloca a escrita sob o ponto de vista inumano, Brossa apenas repete a letra com certo espaçamento, criando determinada ilusão de movimento e ruído, reiterada novamente pelo título:

A A A A A A A
A A A A A A A
A A A A A A A

e refazendo através da imagem – já que tal poema só acontece mesmo com a visualidade (ou seja, como já é tradicional, com o espaçamento da escrita no quadrado da página) – refazendo uma passagem de um regime articulado da escrita, que Agamben chama da inscrição da voz numa letra (o *Grammata*) para outro: o puro zumbido da letra repetida, um resto de som, um timbre.¹⁷⁶

¹⁷⁵ SALZSTEIN, Sonia. Livros, superfícies rolantes. In: FARIAS, Aguinaldo. Livros – Waltércio Caldas. Rio de Janeiro: MAM, 1999, Catálogo de exposição, p. 12.

¹⁷⁶ Em anotações sobre os fragmentos, Barthes fala de um desejo de alcançar certo estado musical para a escrita – “o fragmento é como a idéia musical de um ciclo (...)”. E ainda escreve sobre certa idéia de condensação musical: “O fragmento é seu ideal: uma alta condensação, não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade (como na Máxima), mas de música: ao desenvolvimento, opor-se-ia o ‘tom’, algo de articulado e de cantado, uma dicção: ali devia reinar o timbre”. Roland Barthes por Roland Barthes. *Ibidem*, p. 110.

II – POESIA: PESO

Chega um momento em que a idéia de poesia ganha uma dimensão física. Nos últimos quinze anos de sua trajetória, em Barcelona, Brossa realizou um número considerável de obras públicas, com as mais variadas dimensões – sendo que, neste caso, a economia de sua obra teria que ser repensada, pois a inserção do artista em pequenos e grandes espaços institucionais possibilita diferentes condições para seu trabalho. Nelas, de qualquer modo, incide o peso. Seja pelo tamanho ou pela materialidade do suporte, mas também pelo desejo de que, lembrando o título de um pequeno ensaio de Perejaume sobre Brossa, “la literatura toque tierra”, a idéia de poesia encontra seu lugar no chão: “La idea de peso, de incidencia, queda ciertamente expresada por este surco que hace Brossa de inscribirse tan hondamente en la realidad y en la literatura. Más aún, solo con vistas a un peso mayor podemos concebir tal cantidad de obra que, de otro modo, para un poeta que se quería esencial, podría parecernos excesiva, superflua. Tanto por dónde ella misma se arrastre, tanto por dónde la hagamos avanzar, la obra entera actúa, hoy, como una enorme y pesada herramienta de escribir”¹⁷⁷

¹⁷⁷ PEREJAUME (2001). “Que la literatura toqui a terra”, catàleg Joan Brossa o la revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, p. 487.

Quando Giorgio Agamben conceitua gesto, por sua vez, é justamente uma noção de peso que está em jogo, pois não se trata mais de agir, e sim de suportar. Na formulação de Agamben, como se sabe, o gesto aparece enquanto comunicação de uma comunicabilidade. Trata-se de uma noção de escrita que assume ou se volta para a própria medialidade da linguagem; e se infla. “O que caracteriza o gesto é que nele a questão não seja mais nem de produzir e nem de agir, mas de assumir e suportar”, escreve o teórico.¹⁷⁸ Agamben usa a metáfora da dança. Na dança, o corpo se movimenta e tem como fim o movimento mesmo. Suportar a linguagem, então, talvez seja torná-la compacta ou espessa.



Parte das instalações públicas de Brossa, já que toda obra pública é de certo modo uma instalação – seja na cidade, seja na própria vida – se relaciona, em vários sentidos, com a matéria mesmo de sua escrita. Mais, diz respeito talvez a um modo de acentuar o que

¹⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. Notes sur lê geste. In: Moyens sans fins. Trad. Livre Pedro de Souza. Paris: Editions Payot Rivage, 2002, p. 67-71.

chamamos de matéria – e, sendo assim, o que chamamos de escrita. É conhecida, por exemplo, a obsessão de Brossa pela letra A – letra que estará presente em grande parte de sua poesia tipográfica ou visual, por exemplo – que parecia lhe interessar por dois motivos principais, como muitos de seus críticos acentuam: primeiro, a letra A consiste na entrada do alfabeto e isso, sem dúvida, adquire muitas conotações simbólicas; depois, se presta a inúmeras manipulações visuais, como escreveu Pilar Parcerisas sobre o alfabeto: “El abecedario es una fuente inesgotable de recursos visuales”.¹⁷⁹ Quando Brossa subtrai a letra do A do alfabeto e lhe posiciona no chão, digamos, pode-se dizer que a letra ganha peso.¹⁸⁰ Quando Brossa pega a mesma letra, transforma em uma instalação de cinco metros de altura e pendura em um prédio público, o que era uma idéia – uma representação – transforma-se em presença material. É quando a escrita incide sobre a própria realidade.

Mas a natureza destas obras também é indecível. Na apresentação de um catálogo com itinerários para as obras públicas de Brossa presentes em Barcelona – desconheço se há alguma obra desta natureza fora da cidade de Brossa – Glòria Bordons enfatiza que mesmo aqui se trata de literatura: “Brossa ha levado la poesía a la calle con monumentos que no pueden ser considerados ‘esculturas’ ni ‘intervenciones plásticas’. Son poemas visuales, diseñados y pensados pacientemente en su estudio, para ‘decir’ alguna cosa al viandante.” – e não podemos de deixar de colocar ênfase nas aspas sobre a palavra dizer. Segue Glòria: “Siguen el mismo proceso que un poema visual, pero, a diferencia de éste, la ‘corporeidad’ le permite jugar con el espacio e, incluso, con el tiempo. Por eso, además del dibujo, a menudo Brossa escribió su intención e hizo la descripción de lo que pretendía, a fin de que los arquitectos tuvieran todos los elementos para materializar la intención buscada por el poeta”¹⁸¹

¹⁷⁹ PARCERISAS, Pilar. “Joan Brossa. Poesia arran de terra”. catàleg Brossa. Poemas visuales 1975-1997, Diputación de Zaragoza, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 1997, p. 41.

¹⁸⁰ Há algumas obras públicas, assim como poemas visuais, em que Brossa encena letras que fugiram do alfabeto.

¹⁸¹ BORDONS, Glòria. Apresentação de Itinerarios brossianos. Fundación Joan Brossa: Barcelona, s/d.

O crítico Daniel Giralt-Mirade, por sua vez, em um texto intitulado sintomaticamente como “Del papel a la calle” – título aliás em que a relação de passagem entre o papel e a rua já está diretamente exposta – lembra que Brossa, em tudo que fazia, era tomado pela necessidade de pensar visualmente: “Incluso cuando escribía o dibujaba con lapis en sus pequeños cuadernos o en hojas de papel sueltas, aparece esta dimension visual, esta necesidad de pensar con los ojos, de tridimensionalizar físicamente las ideas.”¹⁸² Em um pequeno monumento que realiza no Passeig de Gracia, por exemplo, o livro – trata-se de um monumento ao livro, de fato – é nada mais do que peso: da ausência de título e de suas páginas completamente vazias (é possível vê-las) sabemos que a literatura é algo que pende ao chão. O que resta, paradoxalmente, pode ser poeira ou peso.

A escrita está recolocada no uso comum. Tornar a escrita uma presença literalmente física é posicioná-la em contato mesmo com a vida. A grande instalação presente no Parc de Velúdro, que chega a ter uma letra A com quase dez metros de altura – além de diversos pontos de interrogação, exclamação, aspas e todo o tipo de interjeição espalhados pelo parque – é o exemplo mais extremo. O material usado ali não é ferro, como em muitos outros, ou mesmo aço, mas cimento mesmo, ou seja: – sugerindo uma curiosidade ambigüidade – concreto. O cimento, como material, talvez seja o ponto de chegada mais irônico e radical de um concretismo: é possível sentar ou mesmo deitar, caso a pessoa tenha sono, sobre um ponto de interrogação ou entre as aspas. Enfim, o crítico Daniel Giralt-Mirade coloca ênfase justamente nisso, retomando a idéia de um desejo brossiano de se instalar diretamente nas coisas (seja na página ou, sobretudo, na vida) ao arrematar aquilo que, a estas horas, já é entendimento comum: “porque Brossa no hizo poesia, sino que fue poesía”¹⁸³

¹⁸² MIRADE, Daniel-Giralt. Del papel a la calle. In: catàleg Joan Brossa o la revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, p. 466-467.

¹⁸³ Idem, Ibidem, p. 469.

QUANDO DIZER É FAZÊ-LO

Mi método de trabajo es la vida

Joan Brossa

Alguns críticos de Joan Brossa reiteram a idéia de que Brossa era essencialmente um poeta.¹⁸⁴ Brossa escreveu para teatro, fez performances, instalações, obra pública, poemas-objeto e poemas visuais, poemas de amor e experimentais, sonetos, críticas, prefácios para livros de magia, gerou polêmicas, vendeu livros proibidos, editou revistas de vanguarda, foi militante político e até participou da Guerra Civil Espanhola – onde teve um de seus olhos ferido, como foi dito – mas é possível afirmar, como queira, que de algum modo sua obra se organiza em torno da escrita, da palavra. No entanto, no mesmo movimento, como procuro analisar, é possível afirmar que um de seus grandes esforços consiste em esvaziar o literário de qualquer excesso discursivo – chegando àquilo que muitos críticos chamam de anti-poesia. É neste jogo de tensões que torna-se possível encarar também algumas de suas fotografias – fotografias que, verdade seja dita, jamais foram percebidas como participantes de sua obra canonizada (e isto quer parecer o mais atrativo, afinal) – a partir da concepção de um espaço que insistimos em chamar de segunda escrita.

Em um pequeno poema tão esquisito quanto revelador, Brossa escreve o seguinte: “Gosto de escrever uma coisa e dizê-la / depois de lê-la, e logo fazê-la”.¹⁸⁵ Em outras palavras, como se sabe, Brossa jamais separou arte e vida. Qualquer espaço era um espaço de

¹⁸⁴ Pilar Parcerisas, por exemplo, em suas *Claves para la interpretación de la obra objetual de Joan Brossa*, escreve o seguinte: “(...) aunque tanto los objetos como la obra visual, a causa de su concepción poética, se resisten a ser consideradas plenamente dentro de las coordenadas de la plastica. (...) El conflicto proviene de la concepción central de su autor. En primer lugar, Brossa es un poeta que piensa como un poeta” (p. 115) Pere Gimferrer, por sua vez, enfatiza a palavra como o centro cabal da poética de Brossa: “El primer tema de la poesía de Brossa – de hecho, el primer tema de cualquier poeta – es la palabra. Esta preocupación es, en el caso de Brossa, tan capital que determinará progresivamente el desnudamiento de su poesía (...)” *Temas y procedimientos en la poesía de Joan Brossa*. Por fim, a crítica Glòria Bordons, no prefácio de *Poesia vista*, também não deixa de enfatizar que é em torno mesmo da idéia de palavra que o poema se organiza: “O centro cabal da sua poesia é a palavra. É no entorno deste elemento que ele organiza o poema. Utiliza as palavras pelo que há de objeto nelas e pela possibilidade de sua representação visual (...)”, p. 8.

¹⁸⁵ BROSSA, Joan. 99 poemas, p. 99

encenação, cênico mesmo – desde a rua, a cidade, até a folha branca do papel – e portanto tudo se torna um espaço aberto de invenção.¹⁸⁶ É curioso perceber que pode existir íntima relação entre um poema de Brossa e o prefácio que escreveu para um livro de magia, por exemplo. E também isso deve ser pensado, acredito – e o enunciado de Arnau Puig de que Brossa aos poucos vai abandonando o registro escrito também vai nesta direção – como um esforço interminável de Brossa para traduzir o poético em outras direções além do escrito. De fato, o que quero mostrar é que Brossa foi um dos escritores do século xx mais inquietos e preocupados com a reinvenção ou o deslocamento das condições de possibilidade da escrita. Muitos de seus poemas, que podem ser refletidos com o seu próprio procedimento, tematizam estas questões – “Depois de escrever o poema, / os limites da página já não estão / onde foi cortado o papel”.¹⁸⁷

Alguns críticos – e inclusive o próprio Brossa, em algum momento – reivindicam uma antecipação conceitual de alguns de seus textos no que se refere às aparições do happening na década de 1960. A crítica e curadora Victoria Combalía, por exemplo, traça alguns paralelos entre o que Brossa chamou de poesia cênica – e que fazia já no final da década de 1940 – e as aparições do Fluxus, quinze anos depois.¹⁸⁸ Seja como for, não se

¹⁸⁶ Dentre muitas, há uma pequena anedota de sua vida que quero recuperar aqui – que pode ser lida como uma espécie de performances, digamos – e que se relaciona de algum modo com estas questões. De qualquer maneira, como estou querendo mostrar, falar da vida de Brossa é também falar de sua obra. De resto, essa anedota serve para elucidar o que pretendo chamar de performático. O texto foi relatado, após a troca de e-mails já comentada, pelo poeta Antônio Cícero – que, por sua vez, ouviu de João Cabral de Melo Neto, já quase no fim de sua vida. Cito Antônio Cícero: “A visita [a João Cabral] foi uma delícia. Cabral estava proibido de beber, mas nos serviu uísque e, de vez em quando, escondido de Marly de Oliveira, sua mulher, dava uma bicada no copo da Susana. Ele estava muito alegre e nos contou várias histórias sobre o jovem Brossa. Narrava-as com muito humor, mas com o rosto sério. (...) Uma das histórias ainda me faz pensar. Certa vez, ele e Brossa vinham pela rua, conversando, quando, sem mais nem menos, o poeta catalão começou a falar de modo desarticulado e a fazer gestos amalucados. Cabral só entendeu o que se passava quando percebeu que os avós de Brossa se aproximavam. É que este, embora já não fosse criança, continuava a ser sustentado por eles, que o consideravam deficiente mental – e ele fazia tudo para mantê-los nessa convicção.”

¹⁸⁷ BROSSA, Joan. *Poesia vista*, p. 49.

¹⁸⁸ COMBALIA, Victoria. “Interpretando hoy a Joan Brossa” en *Lápiz*, nº 173, Madrid, mayo de 2001, p. 40. Outra crítica, Pilar Parcerisas, também não deixa de anotar algo semelhante: “No es extraño, pues, que, desde 1954 hasta 1959, Brossa se anticipe en las Acciones Teatrales al happening que Kaprow experimentaría en la Galería Renden de Nueva York cinco años después.” *Claves para la interpretación de la obra objetual de Joan Brossa*, p. 4

trata de uma reivindicação que surpreenda, a meu ver, já que a obra de Brossa se localiza exatamente neste hiato de mais ou menos trinta anos que separa uma vanguarda da outra. Há um livro de Brossa, por exemplo, que descreve, em forma de teatro, mas como ações poéticas, vários stripteases de prostitutas parisienses. Esta idéia de “ação poética” ou de “ação poética na vida”, ainda, pode ser percebida de modo recorrente em vários de seus poemas. Cito apenas um exemplo, mas poderia citar vários: “Sob a chuva abro um mapa-múndi”.¹⁸⁹

Seja através do interesse pela mágica, pelo teatro ou mesmo no apagamento da autonomia da arte em relação à vida, parece evidente que a obra de Brossa é atravessada também por esta passagem entre um registro formal e outro performático – ou seja, por certa idéia de “ação poética”. E é possível pensar que essa passagem não deixa de ser uma forma vanguardista de destruição – em última análise, um desejo de destruição do registro escrito. Ainda, tal passagem pode ser ilustrada com duas falas do próprio Brossa, em duas entrevistas que concedeu em momentos bem distintos de sua vida: “En 1945 mi acceso al teatro significaba la búsqueda de una cuarta dimensión para los poemas escritos”;



outra fala, um pouco mais irônica, diz algo como: “De modo geral, nunca me entendi muito bem com os literatos”.

Essa relação hostil com a “escrita”, pode-se dizer, possui antecedentes na história. Não é difícil sugerir que se move a partir de um enunciado de vanguarda mesmo: destruição da

fronteira entre arte e vida. Podemos lembrar as performances de Hugo Ball no Cabaret Voltaire, por exemplo, uma ideia de contingência que definia os espetáculos dadaístas que aconteciam entre o final da década de 1910 e início da de 1920, mas também o enunciado

¹⁸⁹ BROSSA, Joan. Poesia vista, p. 93.

de Baudelaire que incluía o efêmero (contingência) na arte moderna.¹⁹⁰ Podemos lembrar as inúmeras fotografias que Marcel Duchamp, Man Ray e Francis Picabia faziam disfarçados.¹⁹¹ De fato, vinte anos depois, no início da década de 1940, mais precisamente em 1941, Joan Brossa entra em contato com os dadaístas através de revistas como a 391, de Picabia, encontradas na biblioteca de Joan Prats. Depois de um pouco mais de cinco anos, já no final da década de quarenta, na Dau al set, mais importante revista da vanguarda catalã, editada por Brossa e outros artistas, aparece o poema “Table detruit” e outros poemas de Picabia.¹⁹² Ou seja, as relações históricas entre Joan Brossa e o dadaísmo são intermináveis.

É nesse registro que sugiro pensar sobre algumas fotografias em que Brossa aparece – fotografias que, a princípio, realizam uma função puramente documental, como já foi sugerido; ou seja, não são consideradas artísticas, nem pela crítica de Brossa, nem pelo artista mesmo, já que nunca foram expostas e Brossa jamais se referiu a elas como obra.¹⁹³ De qualquer modo, importa menos os objetivos que motivaram o aparecimento das imagens do que a aparição em si. É possível facilmente perceber que, sobretudo nestas três fotos – uma mais que a outra, talvez – há qualquer interesse de elaboração, seja de luz, de plano, enquadramento e sobretudo isto: em todas as aparições há uma espécie de pose.



idade: o pintor da vida moderna. Trad. Teixeira
e o crítico desenvolve possíveis implicações do
Man Ray e e Duchamp. NAUMANN, Francis N.
I. Anarquía estética. In: Duchamp, Man Ray,
ional d'Art de Catalunya, 2008, p. 58-75.
para consultar e analisar os vários números da
cias e genealogias – pesquisa que espero realizar
odos estão acessíveis e devidamente organizados
. De qualquer modo, a passagem de Picabia por
me parecer significativa.
de Brossa, eu soube que, pelo contrário, Brossa
r essas fotografias, não gostava muito de ser
s ou jornalistas o pediam. Por outro lado, há uma
abraçado com um esqueleto de estudo científico,
e sabe-se que essa foto aconteceu a pedido do próprio artista ao amigo Catalá-Roca, no ano de
1993, mesmo ano em que Brossa realiza a performance “Fim”, no Rio de Janeiro.

A questão é que essas fotografias apresentam vários problemas conceituais – e parte de seu interesse está nisso – principalmente no que se refere a um desejo de categorização. Em outras palavras, estas fotografias realizam uma pergunta que já nos abre uma dúvida desde qualquer ponto de partida – são ou não são obras de arte? Podemos pensar que sua função, a princípio, é puramente documental ou afetiva. Por outro lado, é imediata a idéia – mesmo que seja ainda intuitivamente – de que pelo menos estas três imagens transbordam estes registros. E devemos nos perguntar – para além da intuição, porém de modo ainda incerto – os motivos que levam essas imagens a um estado de transbordamento.

Um dos motivos está ligado à posição de proximidade entre alguns temas dessas imagens e a própria obra de Brossa. Quando penso em um enunciado de Brossa, “Mi método de trabajo es la vida”, e quando penso, por exemplo, na proximidade de uma fotografia em que Brossa, ainda muito novo, aparece caindo de uma cadeira, no meio da cidade, com este poema: “Segunda / terça / quarta / quinta / sexta / sapato / domingo”, em que o procedimento do pequeno erro, do pequeno desvio cotidiano, se reitera; ou na conhecida imagem em que Brossa parece retirar inúmeras cartas de baralho de dentro da boca – a linguagem da fotografia aí oferece uma condição particular para enganar o tempo da leitura, pois na imagem estática não há passado nem futuro, a rigor – e toda a relação que Brossa estabelece incansavelmente entre poesia e magia, então quer me parecer que existe uma forte correspondência entre tudo.

Se o poético, para Brossa, pode se traduzir, dentre outras maneiras, pelas idéias de metamorfose e, em consequência, pela idéia de surpresa – ou seja, por este pequeno erro sem a explicação devida ou esta nova aparição que resiste a um discurso racional –, então a magia será definitiva em toda a sua obra. Em alguma de suas entrevistas, Brossa diz: “He ido descubriendo que no hay diferencia entre un juego de manos y un poema: los dos son una metamorfosis de la realidad, una sorpresa para la persona inteligente”. Se essas fotografias são “obras”, de alguma maneira – e vale aceitar provisoriamente que o são –, novas dúvidas se apresentam, por exemplo: quem é o autor? O autor é Brossa ou quem fotografa? Em que medida é possível avaliar e aplicar um regime de autoria para essas

imagens do mesmo modo que o aplicamos com alguma certeza para um romance de Machado de Assis ou até mesmo para um happening do Fluxus? De que modo, ainda, é viável recuperar essa origem – poética? documental? afetiva? – que insiste em afirmar que está perdida? Seja como for, tal origem não é uma origem, pois já nasce rebatendo ou respondendo a temas e procedimentos de outras localizações da obra do artista.

Podemos retomar uma discussão – de que Brossa era essencialmente um poeta – e insistir na idéia de que essas fotografias podem ser lidas segundo este traço – não como obra, necessariamente, mas como o processo de um texto. De fato, são fotografias de poeta. Para citar mais uma vez um de seus poemas – “Sob as palavras o papel se transforma / em ar e as letras em peixes” –, pode-se pensar que o desejo aí é de que o papel se transforme em ar e as letras mesmo em peixes. As fotografias aparecem enquanto um esforço para performar o poético, ou seja, levá-lo para além da instituição literária. Se essas fotografias estão ou não do lado da obra de Brossa, isto me parece uma hierarquia difícil ou mesmo inútil de estabelecer. O fundamental talvez esteja – para utilizar uma última imagem brossiana – na possibilidade de recolher ou mesmo engolir algumas cartas da mesa, lançar outras e, desse modo, embaralhar tudo outra vez.

PROCESSO DE PESQUISA

A crítica Glòria Bordons, na primeira vez que encontra Joan Brossa em seu ateliê, participa sem saber de uma espécie de “ritual de iniciación” – ritual que Brossa realizou com todos os estudantes ou interessados em sua obra que ainda não conhecia. Glòria entra no prédio, sobe os andares em um elevador de trabalho e, quando chega ao andar onde fica o estúdio de Brossa – o mesmo estúdio onde os papéis empilhados chegam até a altura da janela – a porta já se encontra um pouco aberta. Brossa, sentado confortavelmente em uma cadeira de balanço, de frente pra sua pequena mesa, permanece calado. Enquanto Glòria entra na sala e caminha entre os papéis, Brossa pede para que não toque em nada (é a primeira vez que diz alguma coisa) pois tudo, segundo o poeta, está na mais perfeita ordem. Glòria senta-se em uma cadeira de balanço furada (a única que existe à disposição, pois todas as outras estão atulhadas de papéis) e tem que se equilibrar na madeira da cadeira, segurando suas alças com as duas mãos e as duas pontas dos pés tocando no chão. A lâmpada que ilumina a mesa de Brossa agora é deslocada em



direção ao rosto de Glòria; Brossa permanece por trás da luz; e é só uma sombra, um vulto que não diz mais nada.

AGRADECIMENTOS:

Entrei em contato com a obra de Joan Brossa através de uma apropriação periférica da escrita: o xerox. A seu modo, uma segunda escrita. Através de uma cópia da revista espanhola “Lápiz”, Lucila Vilela apresentou-me alguns poemas-objeto de Brossa e o texto de Victoria Combalía, junto com seu desejo de estudá-los em um futuro curso de pós-graduação. De fato, Lucila foi a Barcelona, alguns meses depois, conheceu os objetos pessoalmente – quando a Fundació Joan Brossa ainda estava se estruturando – mas acabou desistindo da pesquisa. Lembro que durante este tempo eu comprei todos os materiais de Brossa que havia no Brasil para presentear-la, sendo que alguns estão comigo até hoje, mesmo com as dedicatórias. Agradeço a Lucila, primeiro, por não ter se aborrecido comigo, já que sempre tive o anseio de roubar seu objeto de pesquisa.

Depois, a primeira intuição da idéia de “segunda escrita”, quando passei a me envolver com arte contemporânea, veio em uma conversa com o poeta, artista visual e amigo, Cláudio Trindade. Em uma visita a seu ateliê, Cláudio me dizia – e talvez nem lembre disso – sobre um de seus objetos que recorda de modo determinante o poema-objeto “Contes”, de Brossa. Trata-se de um teclado de computador cujas teclas dão lugar a parafusos com porcas em forma de borboleta – uma espécie de “teclado preparado”, como notou Felipe Lins. Nesta ocasião, Cláudio se referiu a um modo de tratar a escrita, em seu trabalho visual, segundo metáforas, ou seja: ausências. Depois, seu interesse por Joan Brossa nutriu inúmeros diálogos e inclusive a construção de alguns objetos novos, sendo que em dois deles a homenagem ao poeta catalão aparece nomeada. Se existe algum valor na abordagem que faço da obra de Joan Brossa, devo ao Cláudio e a sua intuição.

A Ronald Polito, um dos maiores conhecedores da obra de Joan Brossa no Brasil, responsável por inúmeras traduções e dois textos críticos da mais absoluta relevância – um deles escrito em parceria com Sérgio Alcides – com quem troquei mais de cem mensagens eletrônicas sobre o poeta catalão (ou noventa e nove, talvez) durante o ano de 2008, devo o mais profundo agradecimento, sobretudo pela confiança e pela paciência.

Foi Ronald quem me mostrou, através de uma explicação detida da língua catalã, porque fULLa é uma pequena obra-prima.

Glòria Bordons, professora da Universidade de Barcelona e uma das maiores estudiosas da obra de Brossa, que sempre respondeu meus e-mails prontamente e fez questão de me receber pessoalmente em Barcelona, apresentando o que considerava o material bibliográfico mais importante para estudar no período de quarenta dias, com uma prontidão realmente surpreendente, também é uma das pessoas mais importantes desta pesquisa.

Aos meus familiares e amigos, que não possuem uma relação direta com esta pesquisa, mas são capazes de tornar a vida um pouco mais viável: ao Fernando Boppré, por compartilhar o interesse pela obra de Brossa e nunca pedir seu catálogo de volta; ao André Cechinel, que sempre lê as coisas que escrevo com toda a dedicação; ao Pedro Bennaton, por me ensinar que teoria e prática (arte e vida) andam juntas; ao Alexandre Nodari, por continuar insistindo que eu leia Adorno; à minha mãe, que sempre tomou as lições da escola quando eu era criança, hábito que criou as condições para que eu pudesse entrar em uma universidade pública; e ao meu pai, espelho mais paradoxal, por ter me ensinado o que pode ser a literatura, através de sua extrema capacidade narrativa, mesmo sem nenhum livro em casa.

Sendo este trabalho o começo de um fim, devo aos professores de Letras da UFSC, maiores responsáveis por minha formação desde o ano de 2003, os méritos de minhas leituras, caso existam os méritos; especialmente a Pedro de Souza, Raul Antelo e Sérgio Medeiros, presentes e ausentes. Pedro de Souza ensinou, na prática, ao riscar com caneta um exemplar de Michel Foucault que eu havia acabado de comprar na livraria, que não há escrita sem rasura. Raul Antelo e Sérgio Medeiros, sendo que o segundo é o orientador deste trabalho, além de tornarem possível, através de suas erudições, o contato com toda uma bibliografia indispensável, cada um a seu modo, souberam principalmente encorajar o caminho da dificuldade.

Ao curso de pós-graduação em literatura da UFSC e ao CNPq porque criaram as condições para que este trabalho se desenvolvesse do melhor modo possível, em um país onde as dificuldades para pesquisa são tão conhecidas de todos; à León Ferrari, que muito gentilmente me mandou materiais incríveis pelo correio, desde a pesquisa na graduação; à Fundació Joan Brossa, pela seriedade sem qualquer restrição aliada a um profundo afeto com que trataram minha pesquisa e minha presença em Barcelona, principalmente através de pessoas como Glòria Bordons, Pepa Llopis, Mercè Centellas e Lorenzo; a todos, meus mais sinceros agradecimentos.

BIBLIOTECA:

AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. Profanações. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Notes sur l'ê geste. In: Moyens sans fins. Trad. Livre Pedro de Souza. Paris: Editions Payot Rivage, 2002, p. 67-71.

_____. Estâncias. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ALCIDES, Sergio; POLITO, Ronald. "A harpa viva, natureza, civilidade e poesia em Joan Brossa", postfácio a Poemas civis em português, Rio de Janeiro, Livraria Sette Letras, 1998.

ANDRADE, Oswald. Pau Brasil. São Paulo: Globo, 2000.

_____. Ponta de lança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. São Paulo: Globo, 1992.

_____. Serafim Ponte Grande. São Paulo: Global, 1987.

ANDRADE, Ana Luiza. Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Chapecó: Grifos, 1999

ANTELO, Raul. Ontologia da potência. Conferência. Belo Horizonte, UFMG, 2006.

_____. Maria con Marcel: Duchamp em los trópicos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

_____. Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira. In: ANTELO, Raúl (ed.). Crítica e ficção. Revista do Núcleo de Estudos Literários e Culturais, UFSC, 2005.

_____. A (infinita) invenção do finito: o entre. In: CASA NOVA, Vera & GLENADEL, Paula. (Org.). Viver com Barthes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 195-210.

_____. Tempos de babel: anacronismo e destruição. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

ASSIS, Machado. Dom Casmurro. Editora Ática: São Paulo, 2002.

_____. Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo, Ática, 1997.

_____. Esaú e Jacó. São Paulo, Ática, 2002.

BANDEIRA, João (org.). Dossiê Joan Brossa. Revista Cult nº19. São Paulo: Lemos, 1999, p. 37-55.

BADIOU, Alain. O método de Mallarmé: subtracción e illamento. Tradução: Emilio Araújo. Santiago de Compostela: Amastra, 2004.

BARTHES, Roland. O neutro. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Aula. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

_____. Imagem e Moda. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. O prazer do texto. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação liberdade, 2003.

_____. O óbvio e o obtuso. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. A preparação do romance. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, vol. I.

_____. A preparação do romance. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, vol. II.

_____. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. O grão da voz (entrevistas). Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. Arte da desapareição. Trad. Ana Maria Skinner, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ N imagem, 1997.

_____. A Ilusão Vital. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: Problemas de lingüística geral I. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes e Editora da UNICAMP, 1995.

BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. A conversa infinita. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. La amistad. Traducción: J. A. Doval Li. Editorial Trotta: Madrid, 2007.

_____. L'écriture du Désastre. Trad. Livre André Cechinel. Paris: Éditions Gallimard, 1980, p. 117.

BRITO, Ronaldo. Aparelhos. Rio de Janeiro: Editora GBM, 1979.

BROSSA, Joan. Poesia vista. Trad. Vanderley Mendonça. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Sumário Astral e outros poemas. Trad. Ronald Polito. São Paulo: Ed. Amauta, 2006.

_____. Poemas civis. Trad. Ronald Polito. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1998.

_____. 99 poemas. Org. ROSA, Victor; POLITO, Ronald. Trad. Ronald Polito. São Paulo: Annablume/Demônio Negro, 1999.

_____. Poesia i prosa (1941-1992). Estudi introductor, selecció de fragments crítics, taules i propostes de treball de Glòria Bordons. València: Eliseu Climent, 1995.

_____. El saltamartí. Pròleg de Pere Gimferrer. 3. ed. Barcelona: Edicions Proa, 1986. 175 p. (Els llibres de l'Ossa menor, 134), 1969.

_____. Askatasuna. Presentació de Xavier Rubert de Ventós. Barcelona: Alta Fulla, (Els entre-i-surts del poeta, 1), 1969.

_____. Ot. Barcelona: Alta Fulla, 1984. (Els entre-i-surts del poeta, 2), 1972.

_____. Calcomanies. Barcelona: Alta Fulla, 1985. (Els entre-i-surts del poeta, 3), 1972.

_____. Els entra-i-surts del poeta. Barcelona: Alta Fulla, 1986. (Els entre-i-surts del poeta, 4), 1973.

_____. Cappare. Pròleg de Pere Gimferrer. 2. ed. Barcelona: Edicions Proa, 1984. (Els llibres de l'Ossa menor, 77), 1973.

_____. Poemes públics. Barcelona: Alta Fulla, 1987. (Els entre-i-surts del poeta, 5), 1974.

_____. Tarannà. Barcelona: Alta Fulla, 1988. (Els entre-i-surts del poeta, 6), 1975.

_____. Ollaó! Barcelona: Alta Fulla, 1989. (Els entre-i-surts del poeta, 7), 1975.

_____. El dia a dia. Presentació de Glòria Bordons. Barcelona: Edicions 62, 2007.

_____. Passat festes. Barcelona: Edicions 62/Empúries, 2000.

_____. La clau a la boca. Porxada por Pere Gimferrer. Barcelona: Editorial Barcanova, 1997.

_____. Novel·la (con litografías de Antoni Tàpies), Barcelona, Ed.Sala Gaspar, 1965.

_____. Pluja (libro singular hecho de páginas en blanco mojadas), Barcelona, editado por C.Ameller, C.Camps, X.Franquesa, J.Pablo, S.Pau, S.Saura y F.Torres, 1973.

_____. Añafil 2 (tercer libro de prosas de circunstancias traducido al español por Carlos Vitale. Inédito en catalán), Madrid, Huerga y Fierro editores S.L., 1995.

_____. Fotopoemario (poesía literaria, con fotografías de Chema Madoz y prólogo de Glòria Bordons), en catalán, en español y en inglés (Traducciones de Carlos Vitale y John London, respect.), Madrid, La Fábrica Ed, 2003.

_____. La piedra abierta (antología bilingüe). GALAXIA GUTENBERG, Barcelona, 2003

_____. Itinerarios brossianos. Fundació Joan Brossa: Barcelona, s/d.

_____. Joan Brossa. Desde Barcelona ao Novo Mundo. Barcelona, Institut Ramon Llull y Fundació Joan Brossa. (Existe también la versión en portugués bajo el título Joan Brossa. Desde Barcelona ao Novo Mundo), 2005.

_____. Poesia tipogràfica (poesía visual, con presentación de Isidre Vallès, prólogo de Santi Barjau y epílogo de Jaume Maymó), Barcelona, Fundació Joan Brossa – Ajuntament, 2004.

BORDONS, Glòria. "Poesia Rasa i la recepció de l'obra de Joan Brossa", catàleg Joan Brossa o la revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, 2001.

BORRÀS, M.Lluïsa. "Joan Brossa, el món de primera mà", catàleg Joan Brossa o lès paraules són les coses , Fundació Joan Miró (2 octubre- 16 novembre), 1986.

_____. "Tres Joans: Joan Brossa, Joan Prats i Joan Miró", catàleg Joan Brossa o la revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, 2001.

CALDAS, Waltércio. Manual de ciência popular. Texto de Paulo Venâncio Filho. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.

_____. O livro Velásquez. São Paulo: Editora Anônima, 1996.

CALVET, Louis-Jean. Roland Barthes, uma biografia. Trad. Maria Ângela V. Da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.

CAMPOS, Augusto de et al. Mallarmé, Perspectiva, São Paulo, 1991.

CÍCERO, Antônio. Fim. Caderno Cultural do Diário Catarinense, 8 de março de 2008.

COCA, Jordi. "La recepció de Joan Brossa", catàleg Joan Brossa, entre les coses i la lectura, Ajuntament de Barcelona i Govern d'Andorra (Palau de la Virreina 25 març-22 de maig i Sala d'exposicions del Govern d'Andorra 10 juny-15 juliol), 1994.

COMBALIA, Victòria. "La mirada perturbadora de Joan Brossa", catàleg Joan Brossa. Carmen Calvo. España en la XLVII Bienal de Venecia . Ministerio de Asuntos Exteriores (15 junio- 9 noviembre), 1997.

_____. "Joan Brossa, el último vanguardista", catàleg Brossa 1941-1991, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura (7 febrero-29 abril), 1991.

_____. "Interpretando hoy a Joan Brossa", Madrid, Lápiz-Revista internacional de arte núm. 173 (mayo) pp. 38-45, 1999.

DELEUZE, Gilles. Foucault. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. Crítica e clínica. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. La imagen mariposa. Barcelona: Mudito y Co, 2007.

_____. Génie du non-lieu. Les editions de minuit: Paris, 2001.

DIEGO, Estrella de (1994). "Mirar después de ver", catàleg XXII Bienal de São Paulo: España Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994.

DUCHAMP, Marcel. Notas, Introducción de Gloria Moure. Trad. Maria Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1998.

- EINSTEIN, Carl. La escultura negra y otros escritos. Barcelona: Gil y Gaya, 2002.
- FALCÃO, Luiz Felipe (Org.); SOUZA, Pedro de (Org.). Michel Foucault: Perspectivas. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.
- FERRARI, León. Prosa política. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). Escritos de artistas – anos 60 e 70. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.
- FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. A Palavra nua – entrevista a Claude Bonnefoy. Trad. Clara Allain. Caderno Mais! Folha de São Paulo. 21 nov. 2004.
- _____. Michel Foucault – entrevistas a Roger Pol Droit. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. São Paulo: Graal, 2006.
- _____. Isto não é um cachimbo. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. As palavras e as coisas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. O Que é um Autor? Conferência de 22 de Fevereiro de 1969 à Sociedade Francesa de Filosofia. Trad. portuguesa José B. de Miranda e Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Veja Passagens, 1992.

GIMFERRER, Pere. "Temas y procedimientos en la poesía de Joan Brossa", catàleg Brossa 1941-1991, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura (7 febrero-29 abril 1991), 1972.

_____. Pròleg a la reedició de Joan Brossa, El saltamartí. Barcelona: Ed. Proa (Llibres de l'Ossa Menor 134), 1985.

GIRALT MIRACLE, Daniel. "Del paper al carrer", catàleg Joan Brossa o la revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, 2001.

GUERRERO, Manuel. "Joan Brossa, poesia i carnaval", catàleg Joan Brossa, poesia i carnaval. Museu d'Art Jaume Morera, Ajuntament de Lleida (15 d'abril a 23 de maig). Sala Leandre Cristòfol, 1999.

_____. "Joan Brossa o la revolta poètica", catàleg Joan Brossa o la revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, 2001.

GIUNTA, Andrea. León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006. Cosacnaify, Imprensa oficial: São Paulo, 2006.

GLEDSON, John. Machado de Assis: Impostura e Realismo. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Modernização dos sentidos. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HANSEN, João Adolfo. Dom Casmurro: Simulacro e Alegoria. In: Machado de Assis: ensaios de crítica contemporânea. GUIDIN, Márcia Ligia; GRANJA, Lucia; RICIERI, Francine Weiss (Org). São Paulo: UNESP, 2008.

KRAUSS, Rosalind. Os papéis de Picasso. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LAGNADO, Lisette. Leonilson: **São tantas as verdades**. São Paulo: Projeto Leonilson/Sesi, 1995.

LEIRIS, Michel. A África fantasma. Trad. André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LINS, Felipe. Poesia-objeto de Cláudio Trindade. Caderno de Cultura do Diário Catarinense, 11 nov. 2006.

MALLARMÉ, Stéphane. Fragmentos sobre el libro. Tradução: Juan Gregorio. Valencia: Colección de Arquitectura, 2002

_____. Igitur. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1985

MEDEIROS, Sérgio. WALTRICK DO AMARANTE, Dirce. Poesia sem palavras. Caderno de Cultura do Diário Catarinense, 19 mar. 2005.

MEDEIROS, Sérgio. Alongamento. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. Obras completas. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

MESQUITA, Ivo. GARCIA, Bárbara. **Leonilson: Use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NANCY, Jean-Luc. La mirada del retrato. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorroutu, 2006.

_____. Dans ma poitrine, hélas, deux âmes...
<http://remue.net/spip.php?article1325> Acessado em: 21/09/2009.

NANCY, Jean Luc. Resistência da Poesia. Editora Vendaval, Lisboa, 2005.

NAUMANN, Francis M. Anarquía estética. In: Duchamp, Man Ray, Picabia. Barcelona: Tate Galery e Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALOMER, Pilar. "La génesis del objeto", catàleg Joan Brossa 1986-1991. Poemas objeto e instalaciones. Diputación de Huesca i Diputación Foral de Álava (30 enero- 12 marzo), 1992.

_____. "Claus per a la interpretació de l'obra objectual de Joan Brossa", catàleg Joan Brossa, entre les coses i la lectura, Ajuntament de Barcelona i Govern d'Andorra (Palau de la Virreina 25 març-22 de maig i Sala d'exposicions del Govern d'Andorra 10 juny-15 juliol), 1994.

_____. "Lectura visual de la poètica brossiana", catàleg Joan Brossa. Poesia visual, IVAM Centre Julio González (4 de novembre de 1997-4 de gener 1998), 1997.

PARCERISAS, Pilar. "Joan Brossa. Poesia arran de terra", catàleg Brossa. Poemas visuales 1975-1997, Diputación de Zaragoza, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 1997.

_____ . "Els llibres visuals de Joan Brossa", catàleg Joan Brossa o La revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, 2001.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

PERMANYER, Lluís. "La poesia visual de Joan Brossa", La Vanguardia (30 de Novembre de 1978).

_____ . "Joan Brossa, ciutadà de Barcelona", catàleg Joan Brossa o La revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, 2001.

PROUST, Marcel. No caminho de Swann. São Paulo: Globo, 2006.

PUIG, Arnau. "La trama constitutiva de Joan Brossa", catàleg Brossa. Poemas visuales 1975-1997, Diputación de Zaragoza, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 1999.

SALZSTEIN, Sônia. Livros, superfícies rolantes. In: FARIAS, Agnaldo. Livros – Waltércio Caldas. Rio de Janeiro, Edição MAM, 1999.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. "Joan Brossa o la visualitat paradoxal", presentació AL catàleg Joan Brossa. Poesia visual i poemes objecte. Barcelona (galeria Joan Prats), La Polígrafa, S.A, 1989.

_____ . "Em va fer Joan Brossa: la revolta social, la revolta poètica", catàleg Joan Brossa o la revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de La Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, 2001.

SOUZA, Pedro de. Escrita e corpo: vestígios subterrâneos de subjetivação. In: Orgnon, nº 40/41, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

_____. O sujeito fora de si: movimentos híbridos de subjetivação na escrita foucaultiana. In: Figuras de Foucault. RAGO, Margareth & VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.

STOICHITA, Victor. Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista. Traducción: Anna Maria Coderch. Ediciones Siruela: Madrid, 2005.

SCHWARCZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo. Editora 34/Duas Cidades, São Paulo, 2000.

TERRY, Arthur . Prólogo de Poemes de seny i cabell de Joan Brossa, Barcelona: Ed. Ariel, 1977.

_____. "Joan Brossa, poeta civil", catàleg Joan Brossa o la revolta poètica, KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa i Fundació Joan Miró, 2001.

TOMKINS, Calvin. Duchamp – uma biografia. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TRINDADE, Cláudio. Ruído branco. Santa Catarina: Edição do Autor, 2004.

_____. Poesia outro dia. São Paulo: Massa Ohno Editor, 1992.

VALLÉS, Isidre. Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1996.

_____. “Poesia visual i objectual en l’obra de Joan Brossa”, Carrer dels Arbres
núm.4, Badalona, pp.38-42, 1987.