



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Rabo de Baleia', de Alice Sant'Anna]

Marília Garcia

Para citar este documento / To cite this document:

Marília Garcia, "[Recensão crítica a 'Rabo de Baleia', de Alice Sant'Anna]", *Colóquio/Letras*, n.º 186, Maio 2014, p. 281-284.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

alguma da década de 1970, por exemplo a de António Franco Alexandre). Não se trata, propriamente, de influência, talvez antes de afinidade estilística, que se prende com um idêntico modo de encarar certa espessura não realista do texto poético.

O interesse pela retoma de certos modelos centrais da tradição clássica, a que já me referi, em clave de «liberdade livre», já o podíamos encontrar neste soneto de *A* (2006):

Aberto o livro, a tez que eu conhecia
Mais que silêncio um despertar-se cedo
Voz que devora as meninges do medo
Tudo no quarto o princípio do dia.

Não mais aponto a certa ou outra via
Se aberta a cama, ao chão os olhos, cedo
Em cataclismo ao craterial segredo
Da cova viva onde uma mão colhia

O mês em carne, osso, mês e boca
Aberta em livro de espessura leve
Os pés voando, a pele de outra marca.

No abismo a baixo a voz demora a chave
A língua imensa, a tez aguda e rouca
O mês em carne, osso, sangue e cave.

A ideia de, por não conhecermos a data do seu nascimento, não podermos saber qual o verdadeiro signo de Camões está, como vimos, na origem do jogo que define a natureza deste livro.

Poderia supor-se que a multiplicidade dos doze signos conduziria a bem marcadas diferenças de linguagem e de visão do mundo, de poema para poema, na admissão de que os astros alguma coisa condicionam na existência dos homens e na sua atuação, seja em que plano for.

O resultado que Maffei nos apresenta dessa interessante pesquisa é, afinal, um Camões único, com um discurso poético que só pode ser uma releitura da obra

que conhecemos, a mais segura realidade a que temos acesso, independentemente do conhecimento, que não possuímos, do dia, do mês, e até do ano, em que o poeta nasceu.

O poeta é o seu estilo, a sua linguagem. Relê-lo implica criar um mundo poético que está e não está em rutura com o do poeta relido.

A experiência camoniana de Luis Maffei põe diante de nós, no seu maneirismo liberto e exacerbado, a voz autónoma de alguém que, já não sendo o autor-ponto-de-partida, não deixa de dever a esse autor mítico a sua existência como linguagem. Luis Maffei pode, pois, como, de resto, já vimos, legítima e justificadamente, afirmar: «Penso com cada vez mais força que escrevo poesia para ler melhor a de Camões.»

Gastão Cruz

Alice Sant'Anna **RABO DE BALEIA**

São Paulo, Cosac Naify / 2013

Na conhecida passagem inicial de *Alice no País das Maravilhas*¹, de Lewis Carroll, Alice está deitada no colo da irmã totalmente entediada. Ela espia o livro que a irmã lê e fica se perguntando: «Para que serve um livro sem figuras nem diálogos?» Nesse momento, vê um coelho branco passar correndo, um coelho branco atrasado que fala. Ela não se espanta; pelo contrário, «ardendo de curiosidade», resolve seguir o coelho para dentro da toca e, então, começam as suas aventuras. É possível criar um paralelo entre essa cena e o poema «Rabo de Baleia», texto que dá nome e abre o novo livro de Alice Sant'Anna. Ali, em vez de um coelho falante, «um enorme rabo de baleia / cruzaria a sala nesse momento» (p. 7), funcionando também como antídoto contra «o tédio pavoroso

desses dias de água parada». O desejo é o de «abraçar a baleia mergulhar com ela» (*ibid.*) e, se a vontade parece ser apenas potencialidade («o que eu *queria* [...] era abraçar a baleia»), por outro lado, o leitor é levado, de imediato, a mergulhar nas tábuas corridas da sala seguindo o rabo da baleia e despencando para dentro deste universo cotidiano, mas repleto de animais e seus tentáculos, patas, rabos, cascas e ruídos, onde ocorre uma constante metamorfose do mundo e das coisas.

Neste universo, a personagem também muda de tamanho («por alguma falha na proporção / eu agora também era montanha», p. 31), sente-se perseguida, observada («tanta gente em volta e eu nem me preparei / de repente ela me olha», p. 45) e desorientada («não sabe se o que ouve é eco / ou sua própria voz distante», p. 13). Mas essas distorções surgem num tom prosaico e contemplativo, que descreve o mundo ao redor enquanto se dá conta, em detalhes e recortes, do instável, da ameaça, do imprevisível. Assim, chama a atenção, ao longo do livro, esta alternância entre algo que está parado e firme e o movimento daquilo que passa e se desloca: por um lado, o ponto de vista estático de quem está na sala observando e, por outro, o ágil rabo da baleia. Entre esses dois polos, a curiosidade ardente, o desejo de *seguir*, de ir atrás, de se deslocar; entre esses dois polos, a metamorfose que vai contaminando e nublando o que se vê, que acaba, como uma cobra, surpreendendo quem prossegue a leitura.

Essa tensão se multiplicará ao longo do livro em diversas imagens: o avião que passa no alto projetando a sombra para quem está com o olhar fixo no chão (p. 33); o duro fiscal de trem que, embora «bem firme nos trilhos», fantasia com maremotos e ondas gigantes (p. 8); um sonho no qual se corre subindo uma ladeira, mas uma placa permanece estática

no alto por mais que se movimenta na sua direção (p. 41). Ou como no poema a seguir, que pode ser lido como uma *poética*: «há aquilo que fica firme (um poste) / e não comove e há o que se mexe (uma árvore) / e faz barulho e chega a parecer um polvo com tentáculos / tentando agarrar as nuvens, ao contrário das montanhas muito firmes / e sérias e certas de onde estão» (p. 12). Montanha e poste são «firmes», «sérios», mas a árvore lembra um polvo com tentáculos em pleno movimento. E adiante: «há também o que se movimenta rápido demais na moldura da janela: um pássaro / sempre pode ser uma andorinha ou uma águia / e um avião nunca sabemos / de onde parte para onde segue». Diante do ponto fixo (moldura da janela), o movimento rápido, perigoso e inesperado (tentáculos do polvo, os pássaros). Os dois polos se formam, mas aos poucos tornam evidentes a dúvida e a distorção que o movimento impõe: porque inesperado e incontrolável, não sabemos de onde parte — porque veloz, não sabemos para onde segue.

Assim, é possível dizer que há os dois polos, mas eles se confundem, se coadunam e tornam as fronteiras indefinidas, nubladas. A tentativa de ver o mundo e descrever, por exemplo, o que se passa na janela, vem acompanhada da dificuldade de manter o que é visto: como um bloco preto de madeira na noite escura, que aparece em outro texto (p. 10). Como percebê-lo no escuro? Algo tão concreto acaba revelando uma carga de indeterminação a partir do olhar; ou, ainda, a marca do chá preto na xícara escura, que está ali, mas não é visível. O próprio rabo da baleia também traz, metonimicamente, essa ideia. Tal jogo com o olhar contribui para imprimir uma carga de dúvida ao que se vê, ao que acontece: afinal, onde estaria a mudança? Seria apenas uma falha na proporção e uma distorção visual?

Este movimento também está presente no uso que Alice faz de uma linguagem mais prosaica e fluida, quase sem pontuação, mas que tem, ao mesmo tempo, uma porção de cortes, *enjambements*, frases nominais e estruturas paratáticas que produzem uma alternância entre um discurso fluido e cenas congeladas, fotogramas, como no poema citado acima, em que árvore e poste aparecem entre parêntesis, figurando de modo ilustrativo e entrecortando o discurso.

Posso dizer que a presença dos animais neste *Rabo de Baleia* é estruturante de tal movimento. No primeiro livro de Alice Sant'Anna, *Dobradura* (2008), já havia uma presença constante dos animais, como peixes, gatos, mariposas, formigas. Ali, eles podiam falar («Diálogo dos Peixes») e deixar suas marcas («a fuligem das mariposas»). Neste *Rabo de Baleia*, contudo, a sua relação passa menos pela observação, como no livro anterior, e mais pela possibilidade de metamorfose. A aranha, por exemplo, «pendurada no teto em um fio invisível [...] *poderia pôr tudo a perder*» (p. 16; itálico meu). É uma questão de tudo ou nada, de *ser* ou *se perder*. Às vezes, os objetos metamorfoseiam-se em animais («os carros chegavam como besouros lentos e gordos» (p. 11) ou «os pés das cadeiras quando tombam / apontam para cima / são insetos de casca redonda / que não desviram sozinhos» p. 30), outras vezes os animais invadem e ocupam o espaço, como a gigantesca aranha com «pernas / contorcidas quase troncos / de uma árvore nascendo do chão e do teto» (p. 18) e que, depois, se transforma em aço maciço, revelando ser a escultura *Maman*, de Louise Bourgeois. Neste texto também está clara a oscilação entre fixidez e movimento; mas, se até aqui os animais davam indícios de perigo e pareciam ser o pólo do deslocamento, neste belo poema ocorre uma inversão: diante da aranha «o sus-

to me recomendava / a correr tomar um táxi / mas ao mesmo tempo me forçava / a caminhar lentamente em torno da aranha / e olhar bem de perto» (p. 18). O movimento está do lado de fora da aranha e consiste inicialmente numa reação ao susto, ao medo. Mais adiante, a oscilação aparece ao se aproximar «das pontas / das pernas que não são pés / lanças apontadas para o chão / que a qualquer momento se desgarram / e enlaçam a presa, têm vida própria / os tentáculos de aranha / eu sozinha com ela / não espantaria ninguém / *se ela sumisse comigo*» (p. 18; itálico meu). Se no poema «Rabo de Baleia» o observador deseja *sumir com ela*, aqui é a aranha que pode *sumir com o observador*, dando a ver a confusão entre os dois lados: trata-se de captar o movimento, de perceber seus rastros, sua inclinação; de abrir os olhos para não perder de vista o real e de fechá-los, para permitir que o mundo se desloque e seguir com ele.

Jacques Derrida analisa, no livro *O Animal Que logo Sou*², um movimento semelhante que ocorreria na relação do homem com o animal: entre *ser* e *seguir*. O título do livro em francês torna mais explícito o pêndulo, *L'Animal qui donc je suis*, sendo o *suis* primeira pessoa do presente do verbo *être* (ser) e do verbo *suivre* (seguir). Logo, a alternância que ele busca está na homofonia presente na própria palavra, o animal que *sigo* e que *sou* quando estou diante do outro. O que está em jogo não é *ser firme* como poste ou *seguir* o rabo da baleia, mas a coexistência dos dois gestos e a forma como eles se relacionam. Derrida também aponta para a alteridade: nu diante do seu gato, ele se sente observado; mais ainda, sente-se envergonhado pela nudez. Nessa situação de embaraço diante do outro, chega-se à pergunta: *quem sou eu? E quem é o outro diante de mim? Quem vem antes e quem vem depois?* Segundo ele, essa cena já estaria no Génesis, quando

o homem deve *nomear* os animais: este homem que vem *depois* dos animais, mas que será responsável pela nomeação, retirando a possibilidade de os animais se autonomarem, isso é, de responderem por seu nome ou por si próprios. Os animais não podem *responder*, apenas *reagir* e receber. O homem é o que vem depois, o que *segue*, mas, ao mesmo tempo, é aquele que *nomeia*, podendo, assim, *ser*.

Curiosamente, no *Rabo de Baleia*, apenas três personagens ganham nome (com exceção do poema-homenagem a dois escritores brasileiros); os outros aparecem com iniciais: *m.*, *g.*, *l.*, etc. A primeira personagem está em um título («Retrato de Ingeborg») e aparece muito rapidamente; logo depois perde a importância no texto. Os outros dois nomeados são *Clara* e *Mistério*, nomes antitéticos, o que constitui um dado relevante pelas circunstâncias nas quais aparecem: «o nome do cavalo era mistério» (p. 16), isso é, seu nome é um enigma, mantendo a suspensão de nomear, já que ele ganha um nome, mas essa nomeação aponta para o indefinido. A outra personagem é *Clara*, que aparece duas vezes no livro: logo no início, como remetente de um cartão postal, e amiga que não pode compreender o que acontece aqui («o rumor das hélices do helicóptero», p. 19), e, mais para o final, em uma cena sobre *o ato de chamar*: o professor «começa [...] a chamada / em ordem alfabética / pelo sobrenome / não acerta nunca o nome da chinesa / que virou clara para simplificar / ele diz algo incompreensível [...] no que a chinesa corrige: / pode me chamar de clara» (p. 50). Ela se autoneia *Clara*, mas é um nome irônico, já que seu nome real não traz clareza alguma, é incompreensível e, portanto, inalcançável mistério, mantendo a curiosidade e o desejo de seguir o outro, de descobrir o nome, de saber de onde vem, para onde vai, de manter o deslocamento.

Cabe mencionar ainda que *Rabo de Baleia* é o primeiro volume da nova coleção de poesia da editora Cosac Naify, que publica autores jovens; aposta certa, pois a obra ganhou, merecidamente, o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor livro de poemas publicado em 2013.

Marília Garcia

NOTAS

- ¹ Lewis Carroll, *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, trad. Sebastião Uchoa Leite, Rio de Janeiro, Fontana, 1977, p. 41.
- ² Jacques Derrida, *O Animal Que logo Sou*, trad. Fábio Landa, São Paulo, Editora Unesp, 2002.

ENSAIO

João Cabral de Melo Neto NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL 'A CASA DE FARINHA'

Organização de Inez Cabral
Rio de Janeiro, Alfaguara / 2013

Em 1976, o(s) autor(es) Carlos & Carlos Sussekind publicou(aram) o romance *Armadilha para Lamartine*. Trata-se de uma trama em que Lamartine, o filho, apropria-se do diário de Espártaco, o pai, criando um novelo narrativo. O filho, dentro do livro, reescreve os diários do pai, deslocando e redimensionando autoria, personagens e narradores. Fora do livro, sabe-se, o autor Carlos Sussekind leu e reescreveu as trinta mil páginas que Carlos Sussekind Mendonça, seu falecido pai, havia escrito ao longo de trinta anos. O romance cria um híbrido ficcional que dá conta, por meio do procedimento de uma escrita em conflito, das relações igualmente atribuladas entre pai e filho. O texto do filho confunde o diário do pai ao manipulá-lo e rasurá-lo, estabelecendo