

Quase-Teatro: o pensamento-escrita de Paula Glenadel

Manuela Quadra de Medeiros
UFSC / CAPES

Resumo

O último livro da escritora contemporânea Paula Glenadel, intitulado *Rede* (2014) é classificado, em sua ficha catalográfica, como poesia, mas é escrito em forma de peça de teatro. A própria autora refere-se ao trabalho do livro, em diferentes momentos, como “prosa poética teatralizada” e como um trabalho de “pensamento-escrita”. Diante dessa classificação escorregadia, característica cada vez mais comum da poesia contemporânea – considerada como um desdobramento da crise da poesia moderna – pensamos a escrita de Paula Glenadel como um quase-teatro em que o que está em jogo é a própria linguagem colocada em cena, ou a linguagem teatralizada. Para isso, partimos do pensamento de Jacques Rancière acerca do “teatro imóvel”, que seria uma nova ideia de pensar o teatro como um teatro sem ação.

Palavras-chave: Paula Glenadel; Poesia contemporânea; Teatro; Jacques Rancière.

Resumen

El último libro de la escritora contemporánea Paula Glenadel, titulado *Rede* (2014) es clasificado, en su ficha catalográfica, como poesía, pero está escrito en forma de pieza de teatro. La propia autora se refiere al trabajo del libro, en diferentes momentos, como “prosa poética teatralizada” y como un trabajo de “pensamiento-escritura”. Ante esta clasificación resbaladiza, característica cada vez más común de la poesía contemporánea - considerada como un desdoblamiento de la crisis de la poesía moderna - pensamos la escritura de Paula Glenadel como un casi-teatro en que lo que está en juego es el propio lenguaje colocado en escena, o el lenguaje teatralizado. Para ello, partimos del pensamiento de Jacques Rancière acerca del “teatro inmóvil”, que sería una nueva idea de pensar el teatro como un teatro sin acción.

Mots-clés: Paula Glenadel; Poesía contemporánea; Teatro; Jacques Rancière.

1 SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”, 2007, p. 182.

2 Na edição brasileira MALLARMÉ, Stéphane. “Crise de verso”, 2010, p. 17.

3 SISCAR, Marcos. Poetas a beira de uma crise de versos, 2010.

Quem de nós não sonhou, em dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e variada para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações da fantasia, aos sobressaltos da consciência?

Le spleen de Paris, Charles Baudelaire

Desde o tempo dos modernos, a poesia é vista em crise, especialmente pelas colocações de Baudelaire e de Mallarmé. Com Baudelaire, por meio de seus poemas, principalmente os poemas em prosa do *Spleen de Paris* (1869), a questão do gênero poético como expressão do belo e do sagrado é colocada em jogo – e a própria figura do poeta também vê-se em conflito, em lugar de sacrifício, já que está em jogo a posição do discurso poético que o sustentaria. Desse modo, o poeta “faz do poema o altar no qual a poesia, vítima profanada, torna-se cúmplice do ritual de sua própria profanação.”¹ Em Mallarmé, a crise da poesia é teorizada no célebre texto “Crise de vers”² (1890), que significa o verso em crise, mas também a crise do verso. Ou seja, essa crise não quer dizer uma interrupção histórica do verso, mas, sim, uma espécie de irritação do verso, “um modo de nomear um estado de poesia, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do ‘quase’.”³ A crise de verso, então, abriria espaço para novas estratégias de versificação, sendo, ao mesmo tempo, a sobrevivência de um verso.

Ao compreender a poesia contemporânea como um desdobramento da poesia moderna – tanto em suas avenças quanto em suas desavenças –, ainda é possível entrever a questão da crise da poesia como um traço constitutivo do discurso poético. Penso, principalmente, na poesia francesa e na poesia brasileira contemporâneas, com nomes como Jean-Marie Gleize, Pierre Alferi, Michel Deguy, Marcos Siscar, Alberto Pucheu, Paula Glenadel, entre outros. Nesses e em tantos outros escritores, a poesia ainda está sendo colocada em lugar de crise, buscando aberturas a novas formas de se fazer poesia, ou de pós-poesia, de apoesia, de poesia rumo à prosa, de exercícios de escrita não criativa, de tensões e distensões tanto na forma como no conteúdo do que seriam os modos tradicionais de escrita poética. Segundo Célia Pedrosa, em texto sobre a poesia e a crítica de poesia que se fazem hoje,

As questões que mobilizam a crítica de poesia contemporânea podem ser compreendidas como efeito do enfrentamento da heterogeneidade da cena literária. Dessa decorre, desde logo, a inevitabilidade de uma discussão radical sobre o valor mesmo das noções de poesia e de crítica. E ainda o reconhecimento de que, ao contrário de referir-se apenas a um vínculo unívoco entre uma demarcação cronológica e um conjunto de autores e obras, a situação de contemporaneidade serve para deixar em

aberto o sentido e os limites da prática poética e de sua inscrição temporal.⁴

Uma espécie de sobrevivência do verso, então, estaria na capacidade de enxergar que a poesia abre a possibilidade de colocar em crise a sua própria prática poética – poesia e crise fazendo parte da mesma *rede*. Assim, como que abraçando a sua crise, a poesia se abre para o interdito, para o informe, para o abjeto, para outras formas não só de se fazer poesia, mas de se pensar a poesia.

Paula Glenadel, poeta brasileira contemporânea, que também é tradutora, professora e ensaísta, é uma dessas escritoras que além de teorizar a crise do discurso poético e suas novas formas de fazer poesia também o coloca em prática em sua escrita. Após três livros de poesia com versos mais tradicionais, versos livres e poemas em prosa – *A vida espiralada* (1999), *Quase uma arte* (2005) e *A fábrica do feminino* (2008) – seu último livro, *Rede* (2014), parece radicalizar a crise não só do discurso poético, mas de todo um discurso que se quer próprio a um gênero – seja ele da crítica, da poesia, da filosofia ou da ficção. *Rede* traz a menção ‘poesia’ logo abaixo de seu título na folha de rosto do livro, mas é escrito em forma de peça de teatro, com descrição das cenas, lista de personagens e inúmeros diálogos entre eles.

As resenhas encontradas a respeito e na ocasião do lançamento de *Rede* em dois dos maiores jornais do Brasil, “O Globo” e “Estadão”, os professores da Universidade Federal de Santa Catarina, Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros, respectivamente, procuraram apresentar o livro ressaltando uma certa crítica à arte contemporânea e ao academicismo que perpassam os diálogos deste livro “sem gênero definido”, como o descreve Dirce. A professora de Artes Cênicas continua: “Diria que é uma crítica poética em forma de drama. O livro discute, de forma leve e humorada, conceitos como leitura e crítica acadêmica.”⁵ Para Sérgio Medeiros, o livro “é absolutamente contemporâneo” e “inclassificável, nem poema filosófico nem conjunto de ensaios críticos, mas as duas coisas juntas.”⁶ Além disso, no posfácio ao livro, escrito por Paula Glenadel, a autora fala em uma “ficção crítica” que seria um jogo de não separação de coisas e seres, no qual o *que* e o *quem* confundem-se em um impasse que nunca é resolvido, mas que se revela/desvela a cada momento. Por fim, o *site*⁷ da autora apresenta o livro *Rede* como uma “prosa poética teatralizada”. Todo esse levantamento serve-nos, pois, para afirmar que a questão dos gêneros textuais enquanto espécie de protocolo de leitura confunde-se com a matéria da escrita de Paula Glenadel, desenhando o texto como um lugar “onde os discursos se afrontam em prol de um questionamento dos clichês, lugares fixos da linguagem e do

4 PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos avançados*, 2015, p. 321- 333.

5 AMARANTE, Dirce Waltrick. Paula Glenadel busca diálogos com a arte contemporânea em “Rede”, 2014.

6 MEDEIROS, Sérgio. Contemporâneo, livro de Paula Glenadel tenta capturar o mundo de hoje, 2014.

7 <http://paulaglenadel.com/>.

8 GLENADEL, Paula. *Nathalie Quintane*, 2012, p. 10-11.

9 Disponível em francês em <http://remue.net/cont/alferi1.html>. Em português, na tradução de Masé Lemos e Paula Glenadel, Rumo à prosa. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 421-427, 2013.

10 Em “Fazer, a poesia”, Nancy vai dizer que “Poesia’ não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer. A poesia é, por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou então: a própria poesia pode muito bem se encontrar lá onde não há mesmo poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, faça propriamente a poesia. [...] A poesia é, pois, a negatividade em que o acesso se faz o que ele é: isso que deve ceder, e, para isso, de saída deve se esquivar, se recusar. O acesso é difícil, não é uma qualidade accidental: isso quer dizer que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz. Ela faz o difícil”. NANCY, Jean-Luc. *Fazer, a poesia*, 2016, p. 146.

11 Sarah Kofman, em seu livro *Comment s'en sortir?* (1983) alerta que há dois tipos de caminho segundo a cultura grega. O *poros* seria a via aberta, um caminho que se faz e se desfaz em seguida, e o *hodos*, que é também o radical da palavra método, seria o caminho estruturado, a via instituída. Assim, é preciso atenção para não confundi-los,

pensamento.”⁸ Por isso, como dissemos, na escrita de Paula Glenadel está colocada não somente a crise de verso e a crise da poesia, mas a crise de toda uma linguagem que se quer própria a um determinado discurso – seja filosófico, seja poético, seja teatral etc. Assim, nessa prosa poética teatralizada, podemos dizer que a poesia faz-se rumo ao teatro, para brincar com a poesia *vers la prose* de Pierre Alferi.⁹ É preciso, porém, entender a poesia, aqui, não como mais um gênero textual, mas sim, com Jean-Luc Nancy, como uma possibilidade de *acesso*¹⁰ ao excesso de sentido. Nesse caso, o acesso se dá nas duas direções: um acesso ao teatro pela poesia e um acesso à poesia pelo teatro – em nenhum dos dois casos há a pretensão de alcançar algo, pois o que importa é o caminho, a possibilidade de acesso, a via do *poros*¹¹ que faz-se no próprio abrir, faz-se no momento mesmo da abertura, é o caminho que ainda não está dado, um caminho que ainda não se abriu, mas carrega consigo a possibilidade de abrir-se, mesmo que não se abra. O que buscamos, aqui, portanto, é seguir alguns desses fios que formam a linguagem do livro *Rede* em sua possibilidade de *acesso*, na medida em que eles estão sendo fiados, a fim de abrir ainda mais caminhos, não importando a direção nem o destino, em uma espécie de caminho sem começo nem fim para tentarmos compreender essa dupla via de acesso *entre* poesia e teatralidade.

*

No texto “O teatro dos pensamentos”,¹² o filósofo Jacques Rancière pergunta-se sobre o que aconteceu entre o pensamento, a palavra e a ação no teatro moderno, e é essa mesma pergunta que vai movimentar esse ensaio a fim de pensar nessas relações entre pensamento, palavra e ação na escrita poética de Paula Glenadel – essas três instâncias seriam, segundo o autor, os poderes em jogo no teatro. Para Rancière, além de ser uma metáfora da ordem social, o teatro é também uma metáfora do pensamento. Até o século XIX, houve duas grandes figuras da relação entre pensamento e teatro: o modelo da caverna de Platão, que seria o modelo negativo no qual o teatro é o contrário do pensamento, pois está no reino das imagens e das ilusões – de modo que, aqui, o espectador é passivo –, e o modelo da *Poética* de Aristóteles, modelo positivo em que a ação dramática seria o pensamento em ato: “a construção de uma intriga como encadeamento de ações segundo a necessidade e a verossimilhança”¹³ – esse modelo de drama é o modelo da racionalidade que contaria com uma organização de causas e efeitos. Em ambos os casos parece haver um requisito mínimo para uma peça de teatro: o de ter um começo, um fim e um meio, que é o veículo que regularia o trajeto do começo até o fim.

Tendo chamado-o de quase-teatro, é evidente que a prosa poética teatralizada de Paula Glenadel não faz parte de nenhum desses dois modelos

clássicos da relação entre pensamento e teatro. Formado por vinte e uma cenas, atos ou capítulos, o livro *Rede* não apresenta uma história linear, com começo, meio e fim. Pelo contrário, muitos dos diálogos parecem desconexos, fragmentados e fragmentários, interrompidos, por vezes. São cenas que apresentam uma espécie de continuidade descontínua, uma vez que algumas delas até apresentam relações de causa e efeito, mas outras parecem que estão ali somente para distrair o leitor, para fazê-lo criar caminhos somente para desfazê-los em seguida. Como exemplo de cenas fragmentárias e aparentemente sem sentido, há a cena XI, intitulada “Comer é preciso”, da qual fazem parte os personagens Maria Rima e Hipnos que discutem sobre uma receita de macarrão com cogumelos, “spaghetti doppia natura”, uma vez que os cogumelos são “criaturas ambivalentes, na fronteira entre vegetal e animal”:¹⁴

Spaghetti doppia natura

Ponha água para ferver.

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

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

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

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

Se tiver conseguido fazer a massa, sirva com os cogumelos por cima, espalhados num movimento em espiral partindo do centro do prato. A espiral é ótima para a digestão e estimula os movimentos peristálticos.¹⁵

Ou, ainda, outra cena emblemática, “XV – Chamada”, que consiste na professora Maria Rima fazendo a chamada da sua turma de história da arte. A rápida descrição das cenas poderia nos levar a entender o quase-teatro de Paula Glenadel erroneamente como uma atitude de negação a qualquer tipo de ação.

Nesse sentido, é necessário demorar um pouco em outro texto de Jacques Rancière, “O teatro imóvel”, no qual o autor analisa, a partir de um artigo do dramaturgo e teórico do teatro Maurice Maeterlinck (1894), considerado como uma espécie de manifesto, uma nova ideia de teatro: um teatro sem ação. Maeterlinck ressalta que não se trata de reduzir a ação ao âmbito da introspecção e da análise meticulosa dos sentimentos, mas sim à ausência de ação psicológica. O drama interior não é mais o das consciências atormentadas ou dos sentimentos incertos expressados em diálogos polidos, mas, sim, o drama das sensações mudas por meio das quais

uma vez que só a via do *poros* faz-se no próprio abrir, faz-se no momento mesmo da abertura, é o caminho que ainda não está dado, um caminho que ainda não se abriu, mas carrega consigo a possibilidade de abrir-se, mesmo que não se abra. Nesse sentido, a autora propõe a aporia do *poros* como um caminho sempre fecundo ao pensamento. Ou seja, estamos diante de uma espécie de não-caminho que é, ao mesmo tempo, possibilidade de excesso e de ploriferação de caminhos, um caminho que se faz no próprio caminhar. Cf. KOFMAN, Sarah. *Comment s'en sortir?*, 1983.

12 RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017, p. 123.

13 Ibidem, p. 128.

14 GLENADEL, Paula. *Rede*, 2014, p. 40.

15 Ibidem, p. 40-41.

um indivíduo qualquer experimenta a ação silenciosa do mundo. O drama imóvel, assim, se aproximaria da vida cotidiana. Diz Rancière que a ação rechaçada por Maeterlinck é precisamente a relação entre o pensamento e seu modo de manifestação sensível, visto que a primazia da ação definiria tanto o conteúdo de pensamento da tragédia quanto o tecido sensível em que esse se manifesta. É por isso que esse novo teatro, então, anularia a lógica antiga da ação teatral proposta por Aristóteles. O teatro imóvel quer, portanto, paralisar o regime de manifestação sensível do pensamento por meio de um sistema de correspondências. Isso pois o pensamento já não seria a interioridade do sujeito, mas sim uma lei do exterior, de modo que o drama sem ação opõe ao drama aristotélico o puro efeito do encontro com o desconhecido. Rancière afirma que o novo drama é antes de tudo um outro uso da palavra, que já não deve mais comentar a ação: a nova economia da palavra, então, é dar forma à presença sensível do pensamento: a cena deve manifestar a visibilidade latente que está na música das palavras.

Dessa forma, poderíamos dizer que o quase-teatro de Paula Glenadel participa desse teatro imóvel quando não busca representar nem significar a vida, mas busca realizar o poder latente da palavra no drama. Ainda tratando da chamada, somente por meio de palavras, transformadas aqui em nomes próprios – como Amnésia, Constância Bárbara, Filomena Sofia, Glauber, Ítala Helena, Regina Máxima e Vitória Augusta – a cena é capaz de indicar diversos caminhos que nos levam para fora do texto. Mas também é possível ser lida sem que nenhum sentido seja feito; o que importa é a abertura de possibilidades, ainda que nenhum caminho seja trilhado, a palavra pode ou não levar a alguma ação, que, claro, já não é mais a ação aristotélica que concatena causa e efeito, mas sim a palavra colocada em ato que a transforma em constelação – são, portanto, cenas sem hierarquização, sentidos que não se fecham.

No posfácio ao seu livro *Rede*, Paula Glenadel escreve que o trabalho que se desejou realizar, nesse livro, foi o de um “pensamento-escrita”. Escreve, ainda, que o livro, enquanto *teatro mental* garantiria a maior liberdade de criar personagens conceituais e garantiria, ainda, a alegria da inconclusão. As questões do *pensamento-escrita* e do *teatro mental* se aproximariam, novamente, do teatro como modelo do pensamento, como quer Rancière. Também no texto “O teatro dos pensamentos”, Rancière vai dizer que

O pensamento é excesso, excesso nos atos, excessos nele mesmo. Seu próprio efeito, também, só pode ser excessivo: escapando ao controle de indivíduos que buscam seus fins e determinam os meios para obtê-los: desconhecendo as relações normais que determinam que causas produzem que efeitos.¹⁶

No livro *Rede*, essa imagem de excessos pode ser vista quando, por exemplo, o personagem Buda, um menino de cabeça raspada, conta sobre o seu sonho após quase atropelar, de bicicleta, outros personagens:

Sonhei que eu era uma barata sonhando que era um rato que sonhava que era um menino de rua. Que sonhou que ia encontrar com vocês aqui hoje na rua, logo após terem sido quase atropelados por uma bicileta, lilás, aliás... Que ia ter essa conversa com vocês hoje. Que depois ia acordar e ver que era um rato. Que ia acordar e se dar conta de que era uma barata. Que...¹⁷

Paula Glenadel parece aproveitar ao máximo a recursividade da linguagem para fazer Buda contar o seu sonho, que poderia contar-se infinitamente se não fosse interrompido pelo personagem Gottwald, que diz “Ai meu deus. Chega, menino” e muda prontamente de assunto. A linguagem do sonho, portanto, aproxima-se da linguagem do pensamento nesse *teatro mental*. A recursividade da linguagem nos apresenta uma linguagem espiralada – palavra que Paula Glenadel usa com certa frequência, inclusive no título de seu primeiro livro de poesia *A vida espiralada*. O movimento espiralado, como indica a receita do macarrão com cogumelos, é ótimo para a digestão e estimula os movimentos peristálticos. No jogo entre o próprio e o figurado, a espiral também é ótima para a digestão do pensamento e estimula seus movimentos. Dessa forma, além de ser uma imagem do pensamento, a espiral é também uma forma de interpretação dos caminhos e dos efeitos da ação. Esse trabalho do *pensamento-escrita* espiralado – que é, afinal, o trabalho de uma poesia contemporânea que estamos buscando aqui – leva-nos a pensar no trabalho da aranha, de que nos fala Rancière no texto “A República dos poetas”; e, ainda, o *teatro mental* nos aproxima de Paul Valéry, que também fala do trabalho da aranha em seus *Cahiers* – os cadernos de Valéry que também são uma espécie de pensamento-escrita, de teatro mental sem começo, meio e fim, um trabalho sempre se fazendo e sempre por se fazer. Rancière fala sobre o trabalho das aranhas diligentes, das aranhas sonhadoras, “de aranhas cujo trabalho é liberto de sua função utilitária, ou seja, de sua função predadora”.¹⁸ Paul Valéry fala sobre seu trabalho de escrita nos *Cahiers* que escreve as notas “assim como uma aranha fia a sua teia sem futuro nem passado”. A teia, assim como o pensamento-escrita, são ambientes para feitura de si próprios. E esse espaço é lugar de desierarquização pela “igualdade da teia que se estende infinitamente sem conhecer um lado de cima ou um lado de baixo, um verso ou um reverso.”¹⁹ Entretanto, isso não acontece pela ideia de conciliação universal dos contrários – como, por exemplo, sujeito e objeto, forma e conteúdo – “mas associa à violência da afirmação poética uma força em forma de abertura.”²⁰

17 GLENADEL, Paula. *Rede*, 2014, p. 18-19.

18 RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017, p. 84.

19 Ibidem, p. 90.

20 SISCAR, Marcos. *O animal que se desconhece*, 2005, p. 8.

21 RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*: ensaios sobre a ficção moderna, 2017, p. 84.

22 GLENADEL, Paula. *Rede*, 2014, p. 35-36.

Seguimos, agora, o fio contínuo-descontínuo de algumas cenas do personagem Judas Nefasto, um pintor com influências surrealistas, a fim de melhor compreender essa “confusão entre o trabalho e o descanso, entre a atividade finalizada e o devaneio sem destino” que, segundo Rancière, seria “o testemunho da grande reviravolta das condições e dos pensamentos produzida pela era revolucionária.”²¹ Na cena “IX – O Nefasto” vemos Judas Nefasto ler para Psiquê o catálogo da galeria onde suas obras serão expostas:

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

Nesta tela de reduzidas dimensões, o artista elaborou uma composição de duas figuras gêmeas do embotamento e abatimento que poderíamos designar talvez, como ‘O Despistado’ e ‘O Desdichado’, em função da expressão predominante na face de cada um. Aqui e ali sobrenadam rastros de Goya ou de Dali. Acolá o jogo de volumes remete ao impulso sombrio e luminoso dos mestres maneiristas. A legenda da faixa que os gêmeos seguram indica ‘J’ATTENDS COMME UN ÉVÈNEMENT’, misteriosa inscrição que coloca toda a tela em estado de absoluta iminência, contrastando violentamente com a desolação dos dois. Talvez o acontecimento tão esperado entre pela janela, única abertura visível na composição. O potencial criador de Judas Nefasto se iguala apenas à sua capacidade de realizar uma síntese paródica de toda a história da arte do Ocidente.”

Psiquê – Você gostou desse texto?

Judas Nefasto – Gostei, mas eu prefiro o outro. Talvez porque afinal eu goste mais do outro quadro, também.

Judas, *lendo* – “Título: O touro Mira-Espejos (50 x 100 cm, óleo s/ tela)

Nesta tela, o artista traz o touro miúra como correspondente animal do mito de Narciso, afogado no espelho de sangue escuro que cobre a parte inferior do quadro e ameaça invadir o espaço do espectador. Quem mira quem?, parece indagar displicentemente o touro, um segundo antes de acordar para uma outra realidade.”

Eu nunca pude esquecer o nome desse touro, escrito numa placa colada abaixo da sua cabeça cortada e empalhada, com a data da sua morte também, que vi dentro de um bar espanhol.

Psiquê – Judas, por que você me traiu? Éramos tão felizes.²²

Em primeiro lugar, o “sobrenome” ou “segundo nome” do personagem, que também dá título à cena, é o adjetivo nefasto, que vem do latim *nefastus* ou *nefaris*, palavras relacionadas àquilo de que não se deve falar. Seu primeiro nome, Judas, o traidor da bíblia, também vem reforçar essa ideia sobre algo do qual não deveríamos falar – uma maneira de colocar em jogo as relações entre autor e obra.

A descrição do primeiro quadro revela-se uma espécie de síntese paródica de toda a história da arte do Ocidente ao mostrar, ao estilo dos maneiristas, mas com rastros de Goya e Dali, por meio do jogo de volumes feito com luz e sombra, dois gêmeos de feições desoladas segurando uma faixa que descreve seu estado de iminência, esperando como algo que espera por acontecer. Os gêmeos, espécie de imagem do espelhamento de si em outro, que garante um ver-se sendo, mas ver-se enquanto outro, estão em uma espécie de suspensão do tempo, esperando um evento acontecer, esperando o puro acaso do encontro com o desconhecido. Evento que, aparentemente, só poderia chegar pela janela, a “Janela bifronte” que dá nome ao quadro, manifestada como uma (dupla) abertura imprevisível por onde a ação ficcional pode se desdobrar. No dicionário, “bifronte” aparece também, no sentido figurado, como algo que parece ser o que não é, algo traiçoeiro. Ou seja, a abertura, dupla ou falsa, permanece no indecível, também em estado de iminência. Mas Judas Nefasto, o pintor, prefere o outro quadro que vai figurar na sua exposição, um quadro de dimensões maiores chamado de “Touro Mira-Espejos”. Sendo uma espécie de animalização de Narciso, o touro olha a si mesmo em um espelho de sangue que quase invade o espaço do espectador. Mas afinal, qual seria o espaço do espectador? O próprio touro parece questionar isso, ao, segundo a descrição, trazer a indagação “quem mira quem?”. Ao mesmo tempo, o touro olha-se nesse espelho de sangue enquanto olha para o espectador, que, por sua vez, olha para o touro olhando-se no espelho de sangue. O espectador é como que colocado diante de um olhar animal a fim de, quem sabe, perceber a sua própria animalidade. Há, ainda, implicado nesse mirar, uma terceira coisa, o espelho de sangue, e “é essa terceira coisa de que nenhum deles [autor ou espectador] é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito.”²³ Rancière vai dizer que as palavras nunca mostraram o poder de um olhar. “Mas a força sensível do teatro é feita dessa própria distância, da ressonância das palavras, da incapacidade das palavras de dizerem um olhar, mas também da capacidade delas de dizerem o desabamento de toda a lógica dos meios e dos fins diante do poder de um olhar.”²⁴

É interessante notar como, por meio dos quadros de Judas Nefasto, Paula Glenadel parece jogar o tempo todo com a questão da realidade e da ficção ao fazer, por exemplo, o primeiro quadro ser uma espécie de síntese da história da arte ocidental, e o segundo quadro mostrar também uma relação com a realidade, quando Judas Nefasto conta que de fato viu a cabeça do “Touro Mira-Espejos” em um bar espanhol. Entretanto, a realidade do livro é já parte de outra ficção, já é um mundo no mundo – o que mantém a estrutura espiralada da linguagem e a indecibilidade entre realidade e ficção.

23 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*, 2012, p. 19.

24 Idem, *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017, p. 141.

Ao final, a cena parece interrompida por um pensamento quando a personagem Psiquê questiona Judas Nefasto: “Judas, por que você me traiu? Éramos tão felizes”. Aqui, outra indecibilidade parece ser colocada. Sendo, ao mesmo tempo, um sujeito e um objeto, um personagem e um conceito, fazendo parte, portanto, do mundo da filosofia e do mundo do mito, não sabemos se Judas traiu alguém ou traiu a si mesmo – novamente o jogo entre o eu e o outro, o eu como outro, o dentro e fora indiscerníveis.

Depois dessa espécie de preparação para a exposição de seus quadros em uma galeria, em outra cena, Judas Nefasto convida o personagem Gottwald para o *vernissage* de sua exposição. Pela lógica das ações, somos levados a imaginar que os quadros estarão expostos na galeria. Mas, na cena XX – O sono, quando quase todos os personagens do livro vão à galeria de arte, encontram não uma exposição de pinturas, mas sim uma *performance*. A descrição dos quadros parece ter servido, assim, somente como um modo de “atransar o terreno da ação, tornar suas linhas confusas e seus próprios objetivos irrisórios.”²⁵ Só vemos os quadros por meio de palavras, vemos com a linguagem, não com os olhos. A ação e a representação são aqui desviadas, no lugar da exposição dos quadros há uma performance, a materialidade do corpo colocada em ato. Entretanto, a própria performance joga com a lógica da ação, visto que a performance consiste em Judas Nefasto deitado em uma rede negra, ao modo de Macunaíma, rendada como uma teia de aranha, enquanto dorme um sono profundo induzido por narcóticos – novamente no jogo do próprio e do impróprio, da natureza e do artifício. Faz parte da performance, ainda, uma gravação com a voz de Judas Nefasto que diz, em *looping*: “Repito. Repito. Repito. A obra. A desobra. Dá no mesmo... Repito. Repito. Repito. A obra. A desobra. Dá no mesmo... Repito. Repito. Repito. A obra. A desobra. Dá no mesmo.....” Enquanto a performance parece ser fazer sem ação, os espectadores agem discutindo e buscando um significado para aquilo que estão vendo. Hipnos dá um chute na rede, acha tudo um tédio e considera a performance um trabalho de preguiçoso. Reclama, ainda, que Judas era um pintor tão bom, mas agora quer fazer *performance*. Maria Rima retruca, questionando Hipnos: “Você acha que também não faz *performance* o tempo todo por aí?”. Psiquê deixa claro, então, que não se trata de uma performance masoquista, mas sim de uma *performance* antropofágica. Cristina Dolores, apaixonada por artes, acha tudo lindo e interpreta como “pura gravidez conceitual”, na qual o artista engravidou a si mesmo e transformou-se numa larva, tocando, assim, o cogito cartesiano “relendo a divisa: *Larvatus prodeo...*”. Tia Angústia, por sua vez, está mais preocupada em conseguir o nome do remédio que Judas Nefasto usara para dormir tão tranquilamente, mas também se questiona sobre o que Judas quis dizer quando diz que “dá no mesmo”. L’Amiral Larima responde prontamente que “essa é fácil, o que dá no mesmo é o outro”.

Quando todos vão embora, Judas Nefasto permanece dormindo. Mas no ato seguinte, “XX – O rolo”, Judas desperta sozinho na galeria. A descrição da cena nos diz que ele tem um papel enrolado dentro da boca. Cospe-o e lê:

“Um segundo antes de acordar para uma encenação, para uma encarnação, um texto sonha. No seu sonho, ele age. O texto trabalha dormindo. Ele é puro futuro sonâmbulo. Que ele cumpra, enfim, se for capaz, o seu destino. Que, enquanto peça, não seja mais do que pedaço, recorte, retalho, fragmento: quase. Os seus personagens estão, como não podia deixar de ser, meio perdidos, no meio do caminho. Tomemos o exemplo de Cristina Dolores, por assim dizer, crucificada entre dois mundos incompatíveis. Tomemos o exemplo de João Silêncio. Tudo o que ele faz parece predestinado a se corromper de dentro. O projeto é ridiculamente abolido por sua própria execução. Talvez o personagem mais importante seja aquele que aparece menos, que fala menos. Quem sabe? A ação ramifica. Muitas linhas se entrelaçam e o traçado pode ser seguido de muitas maneiras. Muitos mundos são convocados, ainda que compareçam apenas pelos seus embriagantes estereótipos. O modo de ser da rede, sendo armadilha, é sedução. A paixão que alguns personagens têm pelos discursos, alguns francamente detestáveis, tem um quê de trágico. Afinal, como se diz, o peixe morre pela boca. Mas deixemos os estereótipos de lado, eles são crescidos o bastante para sobreviverem sem nós. Nós estamos tentando crescer o bastante para vivermos sem eles. E em nosso percurso, ficamos mais fortes, aprendemos a gostar de tudo. *Dá no mesmo*. Essa lição de Judas Nefasto parece ainda guardar algum frescor. É preciso meditá-la sempre, ruminá-la até que ela se abra como um fruto em nossa boca”.²⁶

Esse ato depois da performance – ou essa seria a performance? – parece ser como uma espécie de Epílogo ao livro *Rede*, quase um posfácio, mas *lida* – e não dita – por um personagem do livro que é *performer* e que já foi pintor – ou que é pintor e performer ao mesmo tempo, entre a representação e a ação. Nessa cena, Judas Nefasto não faz mais que performar a linguagem. Ele não fala, ele lê o que sai da boca dele já escrito. Sua fala não é como a linguagem que vai-se fazendo enquanto é proferida. É uma espécie de pensamento-escrita já tão ruminado que só pode ser cuspidado – o discurso visto como algo abjeto. O texto de Judas Nefasto coloca em cena também a questão da autoria, já que ele fala do próprio Judas Nefasto não como um “eu”, mas como um “outro”. A lição que ele busca nos ensinar é que “dá no mesmo”. É interessante lembrar que Judas Nefasto fala para uma sala vazia, ou seja, fala para ninguém. É como diz o texto da carta encontrada no brechó, que os personagens tentam decifrar e que fora escrita, depois eles viriam a saber, pelo próprio Judas Nefasto, enquanto ainda era pintor:

27 Ibidem, p. 20-21.

28 BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*, 1983, p. 77.

29 Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017, p. 81.

30 GLENADEL, Paula. *Nathalie Quintane*, 2012, p. 28.

“Sendo para ninguém, elas [as coisas] me tornam *ninguém*. Ninguém, porém, as olhou como eu. Isso faz de mim um ninguém especial, quase um alguém.”²⁷ Falando para ninguém, Judas Nefasto, de quem não se deve falar, também torna-se ninguém – sempre nesse jogo de não distinção entre um e outro, entre alguém e ninguém: quase um alguém. Um *performer* cuja *performance* consiste em dormir. Um texto que trabalha dormindo e que só age no sonho. Um texto que não pode ser nada além de fragmento. A paixão pelo discurso como algo trágico. Tentar sobreviver sem estereótipos. Crescer a ponto de gostar de tudo. Uma ficção sem autor. A passagem da obra à desobra: dá no mesmo. Tudo isso demonstra uma certa inoperância diante do sistema convencional, daquilo que já está dado, de qualquer pressuposto, de qualquer *a priori*. Uma espécie de recusa da obra, da ação, uma renúncia a fazer obra, “indicando somente o espaço onde ressoa, para todos e para cada um, e portanto para ninguém, a fala sempre por vir do *désœuvrement*.”²⁸ A fala sempre por vir da desobra e da inoperância, a vontade de vontade. Dá no mesmo. É preciso engolir e regurgitar a lição de Judas Nefasto até que ela se abra como um fruto em nossa boca.

O que cria o *pensamento-escrita* de Paula Glenadel, mas não seu sentido, é a própria relação entre a ação e a inação, o sono e a atividade criadora. Trabalho que é obra por vir. A indecibilidade dos contrários entendida como força em forma de abertura define a relação do pensamento-escrita com seu tema e a relação desse tema com tudo o que for possível ser associado a ele. Ela o define porque ela mesma define o pensamento-escrita como certo entrelaçamento do material com o imaterial, da passividade com a atividade, do sono e da vigília, do eu e do outro, da ficção e da crítica. Esse entrelaçamento determina, portanto, não a relação de quem escreve *com* a política, nem a presença da política *no* texto. Esse entrelaçamento, movimento espiral, é a própria política desse *pensamento-escrita*, a maneira pela qual ela configura o espaço em que se inscrevem suas produções.²⁹

Portanto, a poesia de Paula Glenadel em direção ao teatro, que configura, diante de seu *pensamento-escrita* o que chamamos aqui de quase-teatro, por meio da polifonia, da multiplicidade de vozes, é capaz de fornecer meios para repensarmos o “eu”, principalmente o “eu lírico” da poesia tradicional. Essa teatralidade colocada em cena, então, libera a enunciação dentro do livro pela disseminação de personagens, revelando a multiplicidade do “eu lírico”. O sujeito desse *pensamento-escrita*, colocado em cena por meio do quase-teatro, ao se perceber e se apresentar radicalmente desdobrado em múltiplas camadas discursivas “seria então político, particularmente no sentido de uma ética que põe em xeque o eu para oferecer sua simpatia ou sua hospitalidade primeiramente ao outro.”³⁰ Além de o sujeito colocar-se em direção a outro, o objeto, ou seja, a própria poesia, também oferece hospita-

lidade a outro gênero, o teatro, indo em direção a ele. Essa heterogeneidade é o próprio trabalho da forma como formação, em um trabalho que, como o da aranha, é sempre obra por vir. Assim, o *pensamento-escrito* se apresenta na medida em que vai se constituindo diante do leitor-espectador.

Referências

ALFERI, Pierre. Rumo à prosa Tradução de Masé Lemos e Paula Glenadel. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 421-427, 2013.

AMARANTE, Dirce Waltrick. Paula Glenadel busca diálogos com a arte contemporânea em “Rede”. *Jornal O Globo*, 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/paula-glenadel-busca-dialogos-com-arte-contemporanea-em-rede-16170257>.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução de Alexandre Zir. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Tradução de Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

GLEIZE, Jean-Marie. Para onde vão os cães. Tradução de Masé Lemos. *Inimigo Rumor*, São Paulo/ Rio de Janeiro, n. 16, p. 38-49, jan./jun. 2004.

GLENADEL, Paula. *Nathalie Quintane*. Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

GLENADEL, Paula. *A vida espiralada*. Editora Caetés, 1999.

GLENADEL, Paula. *Quase uma arte*. Rio de Janeiro: Cosac Naify / 7 Letras, 2005.

GLENADEL, Paula. *A fábrica do feminino*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GLENADEL, Paula. *Rede*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.

KOFMAN, Sarah. *Comment s'en sortir?* Paris: Galilée, 1983.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MEDEIROS, Sérgio. Contemporâneo, livro de Paula Glenadel tenta capturar o mundo de hoje. *Estadão*, 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,contemporaneo-livro-de-paula-glenadel-tenta-capturar-o-mundo-de-hoje,1667662>.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 321-333, maio/ago, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967/103755>. Acesso em: 15 jul. 2018.

PUCHEU, Alberto. *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

SISCAR, Marcos. O animal que se desconhece. In: GLENADEL, Paula. *Quase uma arte*. Rio de Janeiro: Cosac Naify / 7 Letras, 2005.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: *Poesia e crise*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

Submissão: 20/09/2018

Aceite: 07/03/2019

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2018n25p31>

