

Mínimos teatros: poesia contemporânea e ética

Paula Glenadel Leal
UFF / CNPq

Resumo

Este artigo interroga as possibilidades éticas abertas por uma aproximação entre a poesia e o teatro, tal como especulada por Stéphane Mallarmé. Na confluência dessas duas práticas artísticas, encontra-se uma certa escrita contemporânea que se sabe assombrada por múltiplas vozes (como os trabalhos de Valère Novarina, Nathalie Quintane, Carlito Azevedo e Sérgio Medeiros) e que produz peças em que a linguagem assume o comando da ação e poemas em que o entrelaçar de alteridades discursivas constitui o modo enunciativo, configurando um mínimo teatro da ética, no sentido em que ela abre a cena do pensamento para a entrada de um outro desconhecido, *por vir*, segundo uma perspectiva cara a Jacques Derrida.

Palavras-chave: Poesia contemporânea; Teatralidade; Ética.

Résumé

Cet article interroge les possibilités éthiques ouvertes par un rapprochement entre la poésie et le théâtre, tel qu'il a été prospecté par Stéphane Mallarmé. À la confluence de ces deux pratiques artistiques, on rencontre une certaine écriture contemporaine qui se sait hantée par de multiples voix (comme les travaux de Valère Novarina, Nathalie Quintane, Carlito Azevedo et Sérgio Medeiros) et qui produit des pièces de théâtre où le langage commande l'action et des poèmes où l'entrelacement d'altérités discursives constitue le mode d'énonciation, configurant un minuscule théâtre de l'éthique, capable d'ouvrir la scène de la pensée à un autre inconnu, *à venir*, selon une perspective chère à Jacques Derrida.

Mots-clés: Poésie contemporaine; Théâtralité; Éthique.

Este trabalho pretende esboçar relações entre a poesia e o teatro em dois tempos, em um sentido, diga-se, não exatamente cronológico; pois se, por um lado, existe uma historicidade ligada aos experimentos artísticos do final do século XIX que é decisiva para a entrada em cena do teatro como um certo ideal de poesia, por outro lado, a reflexão aqui desenvolvida procura tomar o rumo de uma poética do estremecimento das fronteiras entre essas duas práticas artísticas. Essa proposta dos “dois tempos”, assim, muito mais do que um recorte que seguisse de maneira linear do moderno ao contemporâneo, representa uma tentativa de (re)encontrar o contemporâneo no moderno, ou de ativar heranças menos evidentes, como por exemplo a reflexão registrada por Mallarmé em “L’Action restreinte”, que pensa, justamente, o contemporâneo como lugar de um questionamento:

[...] não há Presente, não – um presente não existe. Por falta de que se declare a Massa, por falta – de tudo. Mal informado aquele que se gritaria seu próprio contemporâneo, desertando, usurpando, com impudência igual, quando o passado cessou e que tarda um futuro ou que os dois se remesclam perplexamente em vista de mascarar o afastamento.¹

Assim, no primeiro tempo, o teatro apareceria como metáfora para o funcionamento da escrita poética da modernidade, que *encena* a sua própria desapareição e a da sociedade, e que faz da impostura um dos atributos do poeta e do artista, talvez o mais necessário (como ocorre em Stéphane Mallarmé); no segundo tempo, o teatro apareceria como *estratégia enunciativa* de uma escrita contemporânea que se sabe assombrada por múltiplas vozes (como em Valère Novarina, Nathalie Quintane, Carlito Azevedo e Sérgio Medeiros) e que produz peças em que a linguagem assume o comando da ação e poemas em que o entrelaçar de alteridades discursivas constitui o modo enunciativo, configurando um mínimo teatro da ética, no sentido em que ela abre a cena para a entrada de um outro desconhecido, *por vir* – para evocar uma perspectiva cara a Jacques Derrida.²

Quanto ao campo de observação dessas escritas, parto da perspectiva segundo a qual, em que pese a sua vastidão e as possíveis controvérsias nele existentes, já que as definições da especificidade de cada modalidade de discurso através dos diferentes tempos e culturas são extremamente mutáveis, são estreitas as relações entre as manifestações discursivas a que denominamos *poesia e teatro*. Nas palavras de Maria Esther Maciel,

Se o teatro, por seu caráter híbrido, é uma arte que incorpora linguagens estéticas de várias procedências, pode-se dizer que a poesia sempre ocupou um espaço privilegiado dentro desse universo. [...] os primeiros dramaturgos foram, antes de tudo,

1 MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*, 2010, p. 172.

2 Relembro que Derrida atribui a essa categoria uma particular importância, dando-lhe sucessivas implicações em seu pensamento. Ela pode referir-se à razão, à democracia, à justiça, à vinda ética do outro, sempre no regime de abertura de um “messianismo sem messias identificável” (DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*, 1993, p. 56), onde é preciso evidentemente sublinhar a palavra *sem*.

3 MACIEL, Maria Esther. Teatro de palavras: Mallarmé, Octavio Paz e Fernando Pessoa. *Agulha*, 2001, p. 1.

poetas que escreviam o texto teatral em versos, valendo-se de muitos recursos formais inerentes à composição de um poema.³

4 Só para exemplificar essa tendência, vejam-se os casos, decerto díspares no tempo, no espaço e na dicção, de Vitor Hugo, Fernando Pessoa, Cecília Meirelles, João Cabral de Mello Neto, Hilda Hilst, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Samuel Beckett, Villiers de l'Isle-Adam, além de Stéphane Mallarmé, Nathalie Quintane e Valère Novarina, que serão comentados aqui.

5 Eis como ele formula essa ideia: “O poeta deve estar em posse total e pessoal de sua linguagem, aceitar a plena responsabilidade por todos os seus aspectos, submetê-los a suas intenções e apenas a elas. Cada palavra deve exprimir espontaneamente e diretamente a intenção do poeta; não deve existir nenhuma distância entre ele e suas palavras. Ele deve partir de sua linguagem como de um todo intencional e único: nenhuma estratificação, nenhuma diversidade de linguagem, ou além disso ainda, nenhuma discordância, devem se refletir de maneira marcante na obra poética” BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, 1978, p. 117.

6 A discussão sobre a “pós-poesia” ou a saída da poesia é bastante forte em contexto francês. Veja-se GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*, 2009.

A autora ressalta ainda a afinidade etimológica entre as noções expressas nos termos de origem grega *poesia* e *drama*, ambas apontando para o sentido de “fazer”. Para além da evidência de que há diferentes direções do “fazer” em cada uma das ações, impõe-se ao observador a produtividade da contaminação das duas, o ganho estético e ético nas suas combinações. Tal impressão é reforçada pela frequência com que poetas escrevem ou projetam escrever textos de teatro ou, ainda, textos limítrofes entre esses polos⁴ – atribuindo-lhes virtualidades estéticas complementares às do poema.

Porém, de maneira mais específica, no sentido de delimitar o espaço para esta reflexão, é importante considerar que a noção de teatro, tal como será tomada aqui em seu comparecimento na poesia, indica o apelo ao *diálogo* ou ao *monólogo dramatizado* onde a entrada em cena de uma voz corresponde a uma ação, um performativo cujo efeito é o acontecimento *singular* de uma linguagem, de um estar na linguagem – a invenção de um personagem, *après coup*, fora de qualquer verossimilhança subjetiva. O que parece constituir aqui o aspecto mais determinante é que esse novo personagem escapa à esfera tradicional da narrativa, onde o discurso do narrador tende a centralizar os personagens e a interpretar o concerto de suas vozes em função de uma história, por mais elíptica ou obscura que possa ser, apesar de efeitos polifônicos mais ou menos discretos. Pois deve-se dizer que, se podemos encontrar polifonia no romance, como observou justamente Mikhaïl Bakhtin, essa leitura ainda não é a mais comum ou, em todo caso, não é comumente levada ao extremo. E é ainda mais difícil que sejamos capazes de encontrá-la no que se refere à poesia (é o caso do próprio Bakhtin⁵), tendo em vista a aura lírica do poeta, cuja voz vem sendo, na maior parte do tempo, pensada como *uma* voz pertencendo a *um* sujeito.

O que é interessante é que, hoje, a afirmação de Bakhtin sobre o caráter monofônico do poema não cessa de ser relativizada. Talvez aquilo que muitos chamam de “pós-poesia”⁶ possa, de fato, ser visto como uma poesia polifônica. Assim, tal trabalho poético produz, pelo arranjo das vozes, uma visão multifacetada e paradoxal do mundo, irreduzível a uma generalidade unificante, sem que necessariamente haja personagens bem definidos, nem progressão dramática da trama. Mas isto ainda não é uma delimitação assegurada, pois se pensarmos nas peças de teatro ditas “do absurdo”, bem como no teatro “pós-dramático”, veremos que nelas também acontece algo similar, criando-se, assim, um espaço entre gêneros literários frente ao qual se torna improdutiva qualquer caracterização excludente.

O espaço das relações entre poesia e teatro é, portanto, problemático do ponto de vista das delimitações absolutas e é por isso que me limito, no âmbito desta reflexão, a tomar como válida, sem essencialização, a inscrição institucional e editorial de cada autor estudado (poeta; dramaturgo). Assim, por exemplo, ainda que os textos de Nathalie Quintane, muitas vezes, estejam em prosa, ela é conhecida, ao menos no Brasil, como “poeta”. E Valère Novarina, autor que trabalha a contínua reformulação de seus textos, adaptando-os ou “metamorfosando-os” para o teatro, é conhecido como dramaturgo. O que não impede que o seu texto *Le Drame de la vie* tenha saído publicado na coleção *Poésie* da editora Gallimard.

Interessa-me, então, sondar as zonas de convergência entre poesia e teatro, para além da histórica parceria das duas, tentando ver como elas operam nos dias de hoje a formação de novas obras, novos textos, capazes de renovar a visão do que é humano, abrindo-se para o surgimento de novas humanidades que incluem também novas animalidades, seguindo o voto de Rimbaud.⁷ Tal abertura ao desconhecido, ao que está por vir, configura uma ética, porém mínima, sem certezas ou garantias, sem modelos ou axiomas: uma tentativa, de, como diz Michel Deguy, sair do antropomorfismo em direção ao horizonte de uma *antropomorfose*, vista como “uma ‘conversão mínima’ ao humano”.⁸

As relações com a mimesis encontram-se aqui fatalmente implicadas, pois o fazer da poesia e do teatro, do discurso em geral, e do discurso da arte em particular, costuma ser apresentado como reproduzidor de algum real que, contudo, se exprime em discurso unicamente na medida daquilo que, nele, pode ser apreendido pelas faculdades humanas. Na antropomorfose, essas faculdades são assumidas em seus aspectos mais arbitrários e desconcertantes, não dando margem à constituição de nenhum modelo, nenhuma norma, nenhuma normalidade, e evocando, levinasianamente, o respeito à distância infinita e sem medida comum que o rosto de outrem me impõe: “O que está no programa, essa diferença entre a fascinação, a idolatria da semelhança, o antropomorfismo, e por outro lado a semblância,⁹ o altruísmo, esse outro rosto e isso que chamo de antropomorfose.”¹⁰

A perspectiva de uma antropomorfose seria compatível com o espaço de uma Mimesis prosopopeizada, liberada, que se torna produtora, como aquela proposta nos anos 70 por um “coletivo” de filósofos (Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat), que assinam em conjunto o texto da introdução ao livro *Mimesis des articulations*. A ética dessa Mimesis aparece ao grupo de filósofos como altamente problemática na sua indeterminação, mas, ao mesmo tempo, como a possibilidade de algo diferente da calculabilidade que determina os espaços da moral habitual e congela o aconteci-

7 Na *Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871*, parte do conjunto de cartas conhecido como *Lettre du voyant*, Rimbaud propõe que o *vidente*, poeta prometeico, ladrão do fogo, “é encarregado da humanidade, dos animais até”. RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes. Correspondance*, 1992, p. 235.

8 ELSON, Christopher. “Anthropomorphose: l’humanisme dans la poétique de Michel Deguy”. *Littérature*, 1999, p. 97.

9 A tradução teve que inventar esse substantivo, para dar conta da retomada feita por Deguy desse termo arcaico em francês (*semblance*). O termo escolhido pelo poeta reforça ainda a ideia de semblante, rosto.

10 DEGUY, Michel. *L’énergie du désespoir*, Ou d’une poétique continuée par tous les moyens, 1998, p. 106.

11 AGACINSKI, Sylviane et alii. *Mimesis des articulations*, 1975, p. 14.

12 DERRIDA, Jacques. *La dissémination*, 1972, p. 234.

13 AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto, 2015, p. 60.

14 Ibidem, p. 59.

15 MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*, 2010, p. 171.

16 Idem, *Œuvres complètes*, 1945, p. 455, grifo meu.

17 A relação entre os dois textos é explicitada por Edmond Bonniot, genro do poeta e prefaciador de *Igitur*, editado postumamente em 1925: “Mallarmé, certamente insatisfeito, não publicou *Igitur*, mas pode-se dizer que ele viveu trinta anos com esse sonho e que ele lhe permitiu enfim exprimir-se no poema *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* [...]” Ibidem, p. 430.

18 Ibidem, p. 40.

mento (“A moral talvez seja sempre de imitação; Mímesis, em compensação, traça ou retraça os gestos de uma outra ética, de um outro código ou de uma prescrição alterada”¹¹).

De fato, e a partir da obra de Mallarmé, Derrida já ressaltava em *La double séance*, texto de 1972, o poder de uma paradoxal instância mimética não-reprodutiva, manutenção da mímesis (ou da mímica) “sem a interpretação platônica ou metafísica que implica que em algum lugar o ser de um ente seja imitado.”¹² Em um possível diálogo com essa afirmação, também Giorgio Agamben, comentando o texto de Mallarmé sobre o mímico Paul Margueritte, a cujo espetáculo *Pierrot assassino de sua mulher* ele assistira (“Mimique”), aponta que a reflexão mallarmeana evidencia a suspensão entre “o desejo e a realização, a perpetração e sua lembrança”, de modo a exhibir uma pura medialidade (“meio puro”)¹³, na qual o gesto, “onde não se produz nem se age, mas se assume e suporta [...] abre a esfera do *ethos* como esfera mais peculiar do humano.”¹⁴

A qualificação pós-romântica do escritor como histrião efetuada por Mallarmé em “L’Action restreinte”, que evoca o mundo do teatro, aprofunda essa redefinição da mímesis, uma vez que esgarça um já consolidado pacto de sinceridade poética, propondo a seguinte definição da relação da escrita com a vida: “o escritor, de seus males, dragões que ele mimou, deve se instituir, no texto, o espiritual histrião.”¹⁵ A posição do poeta no prefácio a *Un Coup de dés* é especialmente esclarecedora quanto à importância da ideia de teatro para descrever a operação poética. Aqui, o que o papel registra, mais do que as próprias imagens, é o espaçamento entre elas, as “subdivisões prismáticas da Ideia, o instante de aparecerem e que dura seu concurso, em alguma *encenação* espiritual exata [...]”¹⁶

Recuando de *Un Coup de dés* até o seu precursor *Igitur*,¹⁷ concebido como “drama”, sobressai o teatro, ou, ao menos, a intenção teatral do poeta francês. Diversos escritos de Mallarmé possuem essa intenção, como os poemas *Hérodíade* (diálogo), *L’après-midi d’un faune* (monólogo). De modo afim, o “Don du poème” também encena um nascimento teatral do poema, enunciado pela aurora (“Trago-te o filho de uma noite de Idumeia!”¹⁸), frente ao poeta-pai que ensaia um sorriso, como não poderia deixar de ser, inimigo, desconfiado desse espetáculo e desse descendente. Além disso, Mallarmé valoriza o personagem de Hamlet, representante do antagonismo entre o sonho e as contingências da existência,

[...] porque Hamlet exterioriza, sobre palcos, esse personagem único de uma tragédia íntima e oculta, seu nome mesmo afixado exerce sobre mim, sobre ti que o lê, uma fascinação, parente da angústia. Sou agradecido aos acasos que, contemplador incomodado da visão imaginativa do teatro das nuvens e da

verdade para voltar a alguma cena humana, me apresentam, como tema inicial de conversação, a peça que acredito aquela por excelência [...].¹⁹

Assim como Hamlet dá a ler uma dualidade entre o projeto de uma existência e a sua realização, também o teatro, na visão de Mallarmé, mostra uma dualidade entre seu aspecto ideal e sua concretização nos palcos – parisienses, no caso dos espetáculos assistidos por ele, mas podemos compreender que as suas restrições incidiriam sobre qualquer espetáculo encenado segundo as convenções teatrais disponíveis. Muito resumidamente, pode-se dizer que a relação de Mallarmé com o teatro é conflituosa e ambivalente, e a consideração dessa relação pode auxiliar na compreensão da situação da poesia contemporânea. O teatro torna-se, assim, um ponto de observação privilegiado para pensar questões acerca da representação que não cessaram de se colocar e que permeiam a nossa experiência.

Outra reflexão fundamental sobre a representação é a que se encontra em Antonin Artaud. Para ele, a expressão “o teatro e seu duplo” queria representar a usurpação do fenômeno teatral ou do acontecimento pelo texto, ou a anulação do acontecimento na repetição do texto, mas alcança mais longe do que o teatro. Essa denúncia do texto feita por Artaud aparece, na leitura de Derrida, como histórica,

[...] não porque ela se deixaria inscrever naquilo que chamamos de história do teatro, não porque ela marcaria uma época no devir das formas teatrais ou ocuparia um lugar na sucessão dos modelos de representação teatral. Essa questão é histórica em um sentido absoluto e radical. Ela anuncia o limite da representação.²⁰

Radicalmente histórica, ainda atual pela sua abertura, ainda “por vir”, essa experiência trágica que fala do destino de nossos modos de representação deve ser levada em conta por quem deseje escrever textos de poesia ou de teatro hoje, num gesto simultâneo de infidelidade e fidelidade à perspectiva artaudiana de um teatro “por encontrar”, fora do texto, fora da repetição.²¹ Ela nos coloca, como nesse lugar e nessa situação kafkianos tantas vezes evocados, “diante da porta”, certamente desejosos mais da saída do que da entrada, ou melhor, desejosos daquilo que se poderia desajeitadamente designar como a entrada na saída, porém incapazes de aceder à perspectiva artaudiana de sair da repetição. Essa abertura é “impossível necessária”,²² como na proposta de Maurice Blanchot, para quem ela designava a vida em sua indecível articulação com a morte. A saída do teatro poderia ser semelhante à saída da poesia?

19 Idem, *Divagações*, 2010, p. 116-117.

20 DERRIDA, Jacques. *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, 1967, p. 343.

21 “[...] a ‘gramática’ do teatro da crueldade, da qual ele dizia que ela estava ‘por encontrar’, permanecerá sempre o limite inacessível de uma representação que não seja repetição, de uma re-representação que seja presença plena, que não carregue em si seu duplo como sua morte, de um presente que não repita, isto é, de um presente fora do tempo, de um não-presente”. Ibidem, p. 364.

22 Essa formulação está em BLANCHOT, Maurice. *l'Écriture du desastre*, 1980, p. 108, e é retomada por Derrida na leitura que faz da narrativa blanchotiana *L'instant de ma mort (Demeure)*, 1998, p. 56-57).

23 TRUDEL, Jean-Sébastien. Dieu est la chose. Une écriture théo-tauto-logique, 2005, p. 102.

24 Jean qui Cloche, Jean du Temps, Jean La Glaise, Jean Singulier, Jean le Mangiaque, Jean Séquence, são alguns dos incontáveis Jean, nomes tirados de *L'Acte inconnu* (2007), de *L'Animal du temps* (1993), de *L'inquiétude* (1993), que cito aqui em nota e em francês, assim como os nomes citados nas duas notas seguintes.

25 Como, no *Discours aux animaux* (1987), os nomes de pássaros, dentre os quais “la limnote, la fuge, l’hypille, le scalaire, le ventisque, le lure, le figile, le lépandre, la galoupe, l’encret, le furiste, le tion, le narcile, l’aulique, la gymnestre, la louse, le drangle, le fugile, le ginel, le tripa, le semelique, le lipode, l’hippiandre, le plaisant, la cadmée, la fuyau, la gruge, l’étran, le plaquin, le dramet, le vocifère, le lèpse, le huseau, la grenette, la galéate, la sorme, le rintien, la treuse, l’épandrilie, l’ousbie, la magre, le lorme, le litiange, l’évert, le scalet, le frille, la mulse, l’ascardille, l’oublet, le nadon, l’étrule, le frigite, le meule, l’ampoud, l’amilite, l’ectoir, le vecti, l’asebanne, le bulgat, le murse, l’appeloir, le fendriaud, l’entigüe, le malbas, le marnet, le ramble, l’alieur, le vérant, le tridel, le gaspe, l’anfuse, le rangin, l’étourbe, le jumeli, l’atropase, l’iscarde, l’anvette, la ouspe, le hugret, le frille, le drilet, le mercurique, le balieux, l’ondre, le vigre, le garmant, le modrel, le house, l’apartillon, le viliosse, le fouixe, l’aspireau, le moal, la fulque, la fusite, l’antrifuge, l’ormix, le lépandre, le gireur, le salsupe, l’oucarde, la membrillonne, l’ormant, le fleuge, le palistre, le louime, l’ulien”.

26 “Anthropopolyvoriacées”, “Omnilliomés-déshominés”, “Anthropopéides”, “omnidés”, por exemplo, em *L'Acte inconnu* (2007).

27 NOVARINA, Valère. *L'inquiétude*, 1993, p. 13.

28 QUINTANE, Nathalie. *Les Quasi-Monténégrins* suivi de *Deux frères*, 2003, p. 15.

Respondendo a isso, Valère Novarina tenta sair da repetição através da repetição, através de um texto que estranha o texto, em seu teatro eminentemente poético, teatro da linguagem, onde as séries e as enumerações criam “um esvaziamento acompanhado por uma proliferação, uma espécie de minimalismo barroco”²³ que comanda algo que se poderia descrever como a reescrita das Escrituras, com especial predileção pela Gênese e pelo Apocalipse, passando também pelo sofrimento de Jó, as listas do Levítico, o nada do Eclesiastes. A relação entre corpo e alma, entre vida e palavra, repetição e acontecimento, encontra-se espelhada na plasticidade do personagem de Jean.²⁴ Jean se dirige aos animais, muitos, cujos nomes improváveis²⁵ acompanham o surgimento de uma nova humanidade, aliás também multipalmente nomeada em suas peças,²⁶ ou a Deus, um Deus que “é pequeno”²⁷ como o de *L'inquiétude*.

Nathalie Quintane, por sua vez, tendo publicado vários livros de uma singular prosa poética que toca em diversos registros discursivos, aposta na escrita de uma peça como *Les Quasi-Monténégrins*, em que um povo de duvidosa nacionalidade está em extinção, e um observador é enviado para registrar a sua língua antes que não haja mais falantes. O que é também uma outra maneira de falar da situação atual da poesia. A busca de um sentido renovado para a linguagem através de uma alegre demolição de clichês marca o trabalho de Quintane nesse e em outros livros. O *quase* do título sugere a indeterminação e a incompletude desse povo, composto de “habitantes flutuantes”,²⁸ mas também poderia se aplicar à natureza do trabalho teatral que o livro realiza: é teatro, mas também quase-teatro, se observado de um ponto de vista tradicional.

De modo que me parece bem próximo a essa perspectiva, Flora Süssekind detecta na obra do poeta Carlito Azevedo um movimento de “teatralidade relutante, mas insistente”,²⁹ uma teatralidade que não se reduz “à invenção de um conjunto de *personae* dramáticas”, que não se aproxima de “certo entendimento convencional do drama”.³⁰ Será a partir de John Cage, da sua ideia de “pluralidade de centros”, do teatro como “campo de ação” evitando “o movimento unidirecional”, que Süssekind trabalhará essa teatralidade em Azevedo. É uma perspectiva interessante para tratar a relação da poesia contemporânea com o teatro: não a confirmação dos lugares de uma estética convencional, mas a possibilidade para a escrita poética de percorrer outros espaços, de ter outros efeitos. O título de um livro de Azevedo, *Monodrama*, de 2010, torna explícita essa pluralidade na unidade e essa teatralidade particular através da qual ele contempla e dá a contemplar o espetáculo formado por diversas vozes dispareas.

Essa teatralidade aparece primeiramente na presença do diálogo, como no poema “Margens”, pondo em cena personagens que são presenças por

assim dizer “concretas” de amigos (como a poeta argentina Andi Nachon) ou presenças espectrais de artistas e escritores do mundo (como Rachel Whiteread, escultora do *Memorial do Holocausto* da Judenplatz, que entrelaça uma série de referências, trabalhada por Sússekind, ao filme *Shoah* de Claude Lanzmann e aos ecos na imprensa da dificuldade de aceitação do memorial em Viena). No poema “Pálido céu abissal”, aquele que diz “eu” se deita na grama e fica à escuta da “desconexão absoluta de / todas as falas do mundo, de / todos os sonhos do mundo”.³¹ Essa escuta se abre para incluir a contemplação do outro que não tem voz articulada; assim, ao final do poema, o “eu” é encarado por uma ratazana que o faz lembrar da expressão de Debra Wingers, atriz do filme *O céu que nos protege* (na tradução brasileira), com cujo título o poema também joga ironicamente. No poema “O tubo”³², cuja terceira parte se intitula “Inferno”, é nos olhos de um cão vira-lata, que atravessa as pistas do aterro do Flamengo em meio aos 4x4 a toda velocidade, que uma experiência do que se pode chamar de inferno se encontra refletida.

São propostas que ecoam no *Livro das postagens*, de 2016, recombina-do-se, como no “prólogo canino-operístico”, onde se vê novamente a figura de um cão, entregue à enunciação teatral do seu monólogo que abre esse livro feito de fiapos de escritas, citações, frases ouvidas, cartas, e-mails, telegramas, as postagens anônimas misturando-se com as citações “culturais”, identificadas. O trabalho de Carlito Azevedo, onde o sujeito da enunciação aparece desdobrado numa teatralidade mais ou menos relutante, mais ou menos explícita, e a poesia vem a ser o equivalente de um teatro, senão mental ou espiritual como queria Mallarmé, certamente prismático, que mostra o gesto da escrita como composto por um entrelaçamento de personagens-discursos-centros, é representativo dessa escrita poética contemporânea teatralizada.

Nesse sentido, é possível evocar aqui também o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari.³³ Em formulação prospectiva mais do que afirmativa ou descritiva, como bem o indicam o plural, a indeterminação da frase, Deleuze e Guattari comentam a tarefa do escritor em termos de *glossolalia*, liberação da pluralidade discursiva: “Escrever, talvez seja trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio alguma coisa que chamo de Eu”.³⁴ Em relação a essa proposta, podemos supor que as tribos corresponderiam a uma dimensão ética, e os idiomas secretos a uma dimensão *poética*. Um uso radical dessa proposta inclui sua ruminação nessas duas direções ao mesmo tempo, e é esse o lugar a que se dirige a presente interrogação. Quais tribos, idiomas, humanidades, animalidades?

29 SÜSSEKIND, Flora. A imagem em estações – observações sobre “Margens” de Carlito Azevedo, 2008, p. 63.

30 Ibidem, p. 64.

31 AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*, 2010, p. 55.

32 Ibidem, p. 48.

33 Para estes pensadores, todo discurso é indireto, porque sempre se repetem as palavras de ordem, as palavras de um outro que comandam nosso discurso: “Não há enunciação individual [...]. Não é a distinção dos sujeitos que explica o discurso indireto, é o agenciamento, tal como aparece nesse discurso, que explica todas as vozes presentes em uma voz, os fragmentos de moça em um monólogo de Charlus, as línguas, em uma língua, as palavras de ordem, em uma palavra”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Postulats de la linguistique*, 1980, p. 101.

34 Ibidem, p. 107.

35 Ver GLENADEL, Paula. Nathalie Quintane: formagens. *Alea*, 2011, p. 273-282.

36 “O mesmo distanciamento beckettiano aparece também em uma parte da produção de Sérgio Medeiros, que consiste em formas pré-, pós- ou pseudodramáticas autodenominadas ‘*ópera, balé, réquiem, pantomima*’, nas quais os personagens estão, mais do que de autor, em procura de um roteiro”. ÁVILA, Myriam. Dêixis e estranhamento: caminhos da nova poesia brasileira. *Via Atlântica*, 2007, p. 143.

37 *Ibidem*, p. 140.

38 BRECHT, Bertolt. Guia para o habitante das cidades. *Cacto*, 2004, p. 113.

É ao livro recente de outro poeta brasileiro, Sergio Medeiros, que tomo emprestada uma última noção que me parece bem relevante para esta discussão. Seu livro, publicado em 2011, tem como título *Figurantes*. Nos poemas, pulula uma multidão movente de criaturas cuja descrição ora se aproxima do inseto, ora do humano, ou do vegetal, ou ainda dos restos de objetos industriais. Somos assim conduzidos a um mundo bem estranho, mas completamente cotidiano, exceto que aqui se abre lugar para uma espécie de hospitalidade para com todas as formas – e mesmo ou sobretudo para com aquilo que é informe, ou em formação (relembre-se aqui a ideia de *formagem* em Quintane).³⁵ Em artigo onde também aponta uma certa inclinação à teatralidade em Medeiros,³⁶ Myriam Ávila, embora falando especificamente a partir de outro texto dele (*Alongamento*, de 2004), sugere que

Nessa radical impermeabilidade das coisas, que só se podem apontar, não tocar ou possuir, mais uma vez é o presente e seus avatares que provocam o retraimento do eu. [...] A posição de *voyeur* que o poeta assume na poesia de Medeiros implica uma quase inveja das coisas, antes do temor da própria coisificação.³⁷

Como nessa espécie de “teatro de coisas” apontado pela pesquisadora, os figurantes são papéis mínimos, personagens acessórios de um filme ou de uma peça de teatro que não têm direito ao protagonismo, à profundidade psicológica ou de caráter. Acredito que eles possam figurar o estatuto do sujeito poético contemporâneo, anônimo ou quase, perdido de sua unidade, aspirado pelos seres que ele observa, conduzido a não ser mais do que um dentre outros. Essa categoria ambivalente de figurante constitui, talvez, uma promessa de hospitalidade, talvez também uma maneira de camuflagem, uma tática para escapar ao pior. Não se pode saber completamente.

Pois se Bertolt Brecht, no *Guia para o habitante das cidades*, conjunto de dez poemas escritos na década de 20 do século passado e atravessado por toda uma polifonia, encena uma mutação cruel e entrevê uma nova humanidade urbana para a qual faltaria, ironicamente, um guia de comportamento, posto que as novas e duras condições de vida pouco se assemelham às anteriormente conhecidas, em convergência com categorias benjaminianas como a perda da aura e o fim de uma existência comunitária tradicional, é que aqui, como para Derrida, a promessa sempre pode estar se convertendo em ameaça: “Separe-se de seus amigos na estação. / De manhã, vá à cidade, com o casaco fechado. / Procure um quarto e quando o seu amigo bater: / Não abra, ah, não abra a porta. / Antes, Apague os rastros!”³⁸ Colocados no século XXI, continuamos a seguir em direção a outras mutações, e constatamos, ainda uma vez, que é indecível essa abertura que pode propor a ética como campo da possibilidade de algo novo.

Referências

AGACINSKI, Sylviane et alii. *Mimesis des articulations*. Paris: Aubier-Flammarion, 1975.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: *Meios sem fim*. Notas sobre a política. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

ÁVILA, Myriam. Dêixis e estranhamento: caminhos da nova poesia brasileira. *Via Atlântica*, n. 11, jun. 2007.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

AZEVEDO, Carlito. *Livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

BRECHT, Bertolt. Guia para o habitante das cidades. Tradução de Tércio Redondo. *Cacto*, n. 4, São Paulo: UNIMARCO, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

DEGUY, Michel. *Arrêts fréquents*. Paris: Métailié, 1990.

DEGUY, Michel. *L'énergie du désespoir*, Ou d'une poétique continuée par tous les moyens. Paris: P.U.F., 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Postulats de la linguistique. In: *Mille plateaux*, Capitalisme et schizophrénie 2. Paris: Minuit, 1980, p. 95-139.

DERRIDA, Jacques. Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation. In: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, p. 341-368.

DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale. Paris: Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Demeure*. Maurice Blanchot. Paris: Galilée, 1998.

ELSON, Christopher. Anthropomorphose: l'humanisme dans la poétique de Michel Deguy. *Littérature* 114, Michel Deguy. Paris: Larousse, juin 1999, p. 93-106.

GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Questions théoriques, 2009. [Coll. Forbidden Beach].

GLENADEL, Paula. Nathalie Quintane: formagens. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 273-282, dez. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 02 out. 2018.

MACIEL, Maria Esther. Teatro de palavras: Mallarmé, Octavio Paz e Fernando Pessoa. *Agulha: Revista de cultura*, n. 18/19, Fortaleza/ São Paulo, nov.-dez. 2001. Disponível em: www.jornaldepoesia.jor.br/ag18maciel.htm. Acesso em: 02 out. 2018.

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

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 355-356.

MEDEIROS, Sérgio. *Figurantes*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

NOVARINA, Valère. *Discours aux animaux*. Paris: P.O.L., 1987.

NOVARINA, Valère. *L'animal du temps*. Paris: P.O.L., 1993

NOVARINA, Valère. *L'inquiétude*. Paris: P.O.L., 1993.

NOVARINA, Valère. *L'acte inconnu*. Paris: P.O.L., 2007.

QUINTANE, Nathalie. *Les Quasi-Monténégrins* suivi de *Deux frères*. Paris: P.O.L., 2003.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Correspondance. Paris: R. Laffont, 1992.

TRUDEL, Jean-Sébastien. Dieu est la chose. Une écriture théo-tauto-logique. In: TREMBLAY, Nicolas (Dir.) *La bouche théâtrale, Études de l'œuvre de Valère Novarina*. Québec: XYZ Éditeur, 2005. p. 101- 114.

SÜSSEKIND, Flora. A imagem em estações – observações sobre “Margens” de Carlito Azevedo. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir*, Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 63-81.

Submissão: 04/10/2018

Aceite: 20/10/2018

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2018n25p6>

